

Panorama del teatre francès de les acaballes del segle xx a l'actualitat

El teatre contemporani francès i francòfon (1980-2010)

Michel Corvin

Em demanen que parli del teatre contemporani francès des del 1980. Ara bé, el salt generacional que constitueixen aquests 30 anys correspon a un salt estètic? A França sí, més o menys; al teatre francòfon de Bèlgica, Suïssa, el Quebec i l'Àfrica, menys, sens dubte menys.

En efecte, va ser una dècada abans, el 1970, quan a França es van posar en qüestió l'arquitectura del lloc –la caixa escènica– i l'arquitectura de l'edifici –el teatre a la italiana–, unes arquitectures que fins llavors implicaven, gairebé automàticament, l'escriptura de l'obra. De fet, durant tot el període del teatre anomenat “de l'absurd”, entre 1950 i 1970, es va explorar metafòricament la caixa escènica com a “porta tancada”. Una metàfora del tancament positiva (íntim) o negativa (presó, qüestionament de la identitat). Aquest era el tema de l'obra de Sartre, evidentment, però també de les de Ionesco (*La cantatrice chauve* [La cantant calba], *Jacques ou la soumission*, *Les chaises* [Les cadires], *Víctimes du devoir*); de Vauthier (*Capitaine Bada*, *Le Personnage combattant*); de Genet (*Les bonnes* [Les criades]); de Dubillard (*La Maison d'os*), de Boris Vian (*Le Schmürz*), etc.

El teatre de l'absurd és també l'explotació de la caixa escènica com a instrument: l'obra s'interpreta en un espai cúbic

que s'interroga a si mateix, el sacsegen en tots els sentits per extreure'n el màxim de significats dramàtics: la superfície, el volum, les dimensions, l'ús (desplaçaments, moviments), les tècniques escèniques (il·luminació, escenografia), els accessoris, els objectes, el llenguatge, els ocupants (personatges), el temps i les seves variants. L'exemple més original, des d'aquest punt de vista, ens el dona Beckett, gairebé totes les peces del qual reposen en el qüestionament de l'instrument teatre i el seu funcionament. *Godot*: què hi fem en aquest lloc? Com hi matem el temps; res a fer: esperar. *Fin de partie* [Fi de partida]: una obra per a papereres i cadira de rodes; *Comédie*, una obra per a cornut i projectors; *Oh, les beaux jours!* [Oh, els bons dies – Dies feliços], una obra per a un piló de terra i una vella boja. És l'osmosi total de la forma i del sentit, és a dir, l'articulació íntima de l'escriptura escènica i l'escriptura textual sota la ploma única de l'escriptor.

[Lectura d'un fragment de *Fi de partida*].

Podem considerar aquesta osmosi de l'escena i el text com una invenció major, però també va ser una paradoxa i una fita, ja que el desig imperialista dels autors de fer-ho tot ells mateixos hauria conduït a l'abolició de la posada en escena. La seva actitud va desembocar en una divisió del món del teatre en dos grups hostils: per una banda, els directors que volien prendre el poder, i per l'altra, els autors de teatre que es van plantar: no volien convertir-se en esclaus dels directors totpoderosos («la posada en massa» segons Vinaver i les diatribes de Novarina a la *Lettre aux acteurs* [Carta als actors], 1974). Llavors, als anys 1970-1980, es va produir un fenomen curiós: els directors, aquests que posen en espai, van prendre efectivament el poder menystenint les indicacions escèniques dels escriptors; a través de la seva pròpia escenografia, independent de les propostes del text, van voler afirmar la seva “lectura”. Les úniques

obres que es van deixar fer van ser les peces clàssiques i les noves ja no es van representar. Per a l'escriptura teatral, la dècada de 1970 a 1980 va resultar una travessa del desert, abans que els dramaturgs inventessin el seu ou de Colom, o sigui, el teatre de text; és a dir, un teatre que només posa dreta l'escriptura, totalment autònoma respecte de les exigències tradicionals de l'escenari. Heiner Müller arribarà a dir: «La inadaptació d'un text a l'escena és la seva condició *sine qua non* per ser de qualitat».

Amb l'escriptura dramàtica ja no sostinguda ni controlada per codis espacials rigorosos (els que imposaven la caixa cúbica a la italiana), es va obrir la porta a totes les temptatives d'una escriptura mòbil, fluïda, que s'expandeix mentalment i imaginàriament lluny, més enllà dels límits de l'escenari, i que buscarà el seu propi bé pel cantó de tot allò que es pot escriure, indiferent a qualsevol límit. Des de llavors, l'espai es torna totalment mental; s'escriu en total llibertat a la ment tant dels autors com dels lectors, i en resulta que, a diferència dels anys 1950-1970, els escriptors dels anys 1980-2000 ja no s'amoïnen –o s'amoïnen poc– per l'espai material de l'escenari i les seves coercions: desapareixen els vells esquemes del dins i el fora escena, de l'interior i l'exterior, i seguint aquestes mescles, s'acaba la diferència entre realitat i ficció, entre allò que és viscut i allò que és somiat. Bernard Chartreux, que és alhora crític i autor dramàtic, diu sobre això: «Per a la pròpia vitalitat del teatre, convé invertir la tendència, afirmar l'autonomia del text que es presenta, afirmar que el treball de l'escriptura ha d'apuntar no a l'espectacle sinó al poema, que el teatre ha de néixer de la confrontació de l'art de l'escena amb companys –companys i no tributaris– sòlids, estranys, diguem-ne resistents, i que el text en pot ser un, és clar». Aquest propòsit Vinaver no pot fer més que subscriure'l quan diu: «El gua-

riment passa primer pel reconeixement de l'existència de dues formes teatrals diferents i, després, per la denúncia i el rebuig de la barreja, per la resistència que convé oposar al tracte vehicular de les obres –clàssiques o contemporànies–, la càrrega poètica de les quals demana que siguin preses per allò que són».

Pel que fa a l'espai textual, sobretot, cada autor de teatre el construeix de manera diferent: l'espai s'integra d'ara endavant a la pròpia trama del text. A aquest tractament específic de l'espai s'orienta, en molt bona part, l'originalitat dramàtica dels autors contemporanis més innovadors, sobretot si es diuen Koltès, Gabilly, Lagarce, Vinaver, Durif, Minyana, Novarina o Renaude. Això necessitaria, per part de la crítica, un examen detallat de cada "escriptura". Igual que per escriptura s'ha d'entendre també la primacia que es dóna a les paraules, tractades de manera diferent per cada autor francès (una mica menys entre els francòfons). Llenguatge i espai, vet aquí les dues instàncies prioritàries del teatre contemporani, molt per davant de la situació i del personatge i els seus conflictes o afectes. Fins i tot en la farsa, un domini en el qual el personatge-tipus va per davant de qualsevol altra consideració, és el llenguatge allò que es considera primer: per exemple, a Alain Badiou, filòsof i autor d'una tetralogia consagrada a Ahmed, un heroi còmic successor de l'Scapin de Molière. Badiou adverteix: «He tornat finalment els tipus teatrals a una poètica de la llengua, sempre directa però tan variada i composta com un paisatge».

La conseqüència d'aquesta supremacia de la paraula s'orienta a força signes, per exemple en l'ús de les indicacions escèniques. Aquestes, com sabem, tenen en principi un estatut d'extraterritorialitat: pertanyen a l'autor, que maneja al seu gust allò del qual vol fer teatre: lloc i personatges. De fet, les indicacions escèniques no són paraules sinó gestos. Què

passa a partir d'ara? Les indicacions escèniques poden continuar anant en cursiva, i ser per tant recognoscibles immediatament, com a *Corps et tentations* (Gabily); encara pertanyen a l'autor però ell "novel·la" el seu discurs: allò que escriu, deixa d'orientar-ho exclusivament al diàleg estret dels seus personatges; parla per a ell mateix o sobre els seus personatges en una mena de gratuïtat descriptiva o de perspicàcia analítica. El narrador s'implica llavors en la narració, la qual cosa només pot conduir a la barreja dels llocs, dels temps, dels fets i de les sensacions, i a una mena d'anar i venir, de la faula a la subjectivitat de l'escriptor. Una novetat important: l'autor és d'ara endavant al mateix nivell que els seus personatges; l'un i els altres només són éssers de paraules.

Un altre signe: l'expansió del monòleg. No per estalviar, sinó perquè el diàleg va lligat al dispositiu teatral de l'intercanvi en el qual ja no es creu. Quan hi ha diàlegs, assistim a la vida dels altres que està mediatitzada pels seus portaveus (els personatges). Des d'ara el teatre ja no té cap lloc (ja no depèn de l'arquitectura escènica, encara que es continuï fent en caixes cúbiques anomenades teatres a la italiana). El teatre es fa a qualsevol lloc, però sobretot dins dels caps: el teatre mental de Lagarce, de Gabily i de Renaude, l'obra del qual *Ma Solange*, de 350 pàgines, és només un llarg monòleg en forma de carta adreçada per Alex a la seva Solange. Tot passa pel filtre de la subjectivitat del jo que parla i es parla a si mateix. Naturalment, aquest jo que parla es baralla amb un llenguatge que ell mateix tritura a la seva manera i que resulta un llenguatge parlat, oralitzat, però, això no obstant, escrit. Aquesta oralitat no consisteix (o si més no, no només) en calcar el llenguatge del carrer (com Durringer quan fa parlar les seves criatures de barriada), sinó en traduir l'emanació directa d'un pensament que s'està produint, amb totes les vacil·lacions, les passes

enrere, les contradiccions que això implica i que toquen tant a la categoria de les paraules, al ritme de la frase, com al vocabulari i a la sintaxi. Assistim, doncs, a una fragmentació del discurs, per “penediments”, frases inacabables o suspeses. És el cas de Renaude, però també de Rebotier, Lacoste, Kermann, del quebequès Daniel Danis i, sobretot, de Novarina, en el seu cas, però, amb l’ambició de donar a llum un home nou, l’Om, per mitjà d’un nou idioma. Una ambició mefistofèlica ben digna d’Artaud, del qual Novarina es reconeix explícitament el successor.

D’això deriva una tècnica de composició nova, per muntatge/collage. Es barregen textos heterogenis (com ho fa Char treux a *Dernières nouvelles de la peste*) o s’escriuen, com fa Novarina, llistes que no s’acaben mai de noms de persones o de rius o de xifres, amuntegaments destinats a “esgotar” la llengua corrent. Aquest textos, Novarina els apunta a la paret del seu taller, després els organitza, els “munta”, de manera més o menys aleatòria. S’ha acabat així, o gairebé, qualsevol racionalitat discursiva.

Els francesos tenen la reputació de ser uns xerraires impenitents, diguem que uns enamorats incondicionals del llenguatge bonic («el teatre, un llenguatge bonic» deia Jovet), i encara hi ha escriptors per a qui parlar bé és un valor essencial (Eric-Emmanuel Schmitt, Jean-Claude Brisville). Això també és cert –en un altre estil– d’Olivier Py, que no deixa d’explorar els mites antics i moderns en una perspectiva messiànica i lírica i de fer, en particular, un elogi exaltat del teatre (tant a *Les Illusions comiques* com a *Le Visage d’Orphée*). També és cert d’un escriptor mort massa jove, Gabilly, que manlleva l’empena èpica dels grecs per sondejar què és polític. I també d’un autor-actor com Philippe Caubert, l’alè inextingible del qual li ha permès, durant anys, alimentar la saga d’un doble

anomenat Ferdinand, un actor marcat per sempre per la seva estada al Théâtre du Soleil: teatre del monòleg per excel·lència!

La narració és sovint la forma que prenen els monòlegs: ja no són confidències xiuxiuejades, sinó “relats de vida” en els quals es barregen tots els llocs i totes les persones de la gramàtica, en una mena d’anonimat en què s’expressen locutors més que no personatges. El narrador s’implica a la narració, més o menys individualitzat i recognoscible: hi intervé, jutja i comenta els pensaments i els desitjos dels locutors. N’hi ha milers d’exemples: a Durif, Minyana, Gabily, Renaude, Lagarce... Tot el que s’ha escrit, des de llavors, ja només és discurs relatat en segon grau. S’ha acabat tota il·lusió escènica, tota acció dramàtica.

He dit més amunt que l’espai era una de les dades que els escriptors han volgut tractar més de manera personal i original. Sí, però fins a quin grau de creativitat? Podem saber, en particular, si alguns escriptors no es deixen endur per un espai que es convertirà en el motor de l’obra, tant pel que fa a la falla com als personatges? Aquest cas deu existir més del que ens pensem, però pocs escriptors expliquen la gènesi espacial de les seves obres. Ho sabem de Ionesco, de qui els somnis d’espai van alimentar visions que de seguida es van convertir en *Les Chaises* [Les cadires] o en *Rhinocéros* [Rinoceront], però dels contemporanis? Koltès és d’aquests: diu clarament com n’és de materialista en l’articulació del lloc amb allò que hi passa o s’hi diu. Així, a propòsit de *Quai Ouest* [Moll Oest]: «Es donarà el veritable sentit a l’escena si primer de tot un es dedica a mostrar bé dues persones que intenten caminar per un terra relliscós» o: «Allò que hem de veure de Charles és precisament el temps que triga a anar d’un punt a un altre i la manera de caminar que adopta». L’osmosi és completa entre el lloc i l’obra,

l'un val per l'altra, l'un fa l'altra: «He tingut ganes d'escriure una obra com qui construeix un hangar, és a dir, construint primer una estructura que va dels fonaments fins al sostre, abans de saber exactament què s'hi ficarà; un espai ample i mòbil, una forma prou sòlida per poder contenir altres formes dins seu» (Roberto Zucco).

És una mena de repte espacialiterari que llança Koltès i que porta fins a les últimes conseqüències. A partir d'aquí, només queda dotar l'obra d'un dinamisme propi, i aquest dinamisme també és d'ordre espacial: els personatges, diu, només tenen un desig: escapar-se de l'escenari del teatre: «Veig una mica l'escenari com un lloc provisional, que els personatges no paren d'intentar abandonar. És com el lloc on es plantejaria el problema: això no és la vida real, com es fa per fugir d'aquí» (Roberto Zucco). En termes de ficció, això vol dir que a *Combat de nègre et de chiens* [Combat de negre i gossos] Koltès porta fins a l'angoixa l'oposició entre interior i exterior, i que, a *Quai Ouest* [Moll Oest], registra la conducció (una altra paraula d'espai!) de Claire i Fak per un itinerari d'espai pres alhora en sentit propi i simbòlic, eminentment sexualitzat: perquè passar a través de l'hangar, per a Claire, és “passar-hi”.

Amb aquest exemple captem millor, diria, com el perfil d'un personatge koltesià ve dibuixat no per una psicologia prèvia i extrateatral, sinó pel seu propi estatut escènic: els personatges de Koltès es mouen pel lloc que ocupen, no es pertanyen a ells mateixos. Zucco, com Hernani, és «una força que va», misteriós, inexplicable, aliè a qualsevol racionalitat; la seva fascinació la deu a aquesta part d'ombra.

Koltès és un errant i els seus personatges són fets a imatge seva. Molts dels seus contemporanis, Lagarce, Minyana, Durif, en canvi, són sedentaris que construeixen les seves obres en i dins d'una casa. Això no implica necessàriament, res de més

llunyà, els valors metafòrics del capoll protector, del ventre matern, de la seguretat i la tendresa, sinó també els del fèretre, del tancament, de l'alienació (voluntària o no), de la revolta alliberadora. La casa és el pol, d'atracció o de repulsió. Dir que algú construeix una obra sobre el tema de la casa no vol dir, és clar, que sigui allà l'espai on es desenvolupa l'acció, sinó que la casa és la matèria primera (de vegades secreta) de l'obra en la seva materialitat, amb les seves olors, els armaris secrets, les floridures i els buits de llum, amb tota la càrrega emocional que deixa una casa deshabitada durant un llarg període en l'ànim i el cor de qui hi ha passat o no la infantesa. Allà també, el sentit, tots els sentits que podem deduir del concepte d'íntim, van units al lloc.

Sobretot dues peces de Lagarce (*J'étais dans ma maison* i *Juste la fin du monde* [*Just la fi del món*]) estan construïdes d'aquesta manera i en contrapunt: *J'étais dans ma maison...* desenvolupa el punt de vista d'uns ocupants que esperen el retorn de l'infant pròdig: acaba d'arribar i es morirà. El tema del retorn és un vell mite carregat d'afectivitat (sabem que la paraula *nostàlgia* ve del grec *nostos*, que vol dir retorn); l'heroi de les dues peces de Lagarce pateix un mal mortal i entre els seus no trobarà el reconeixement esperat: o bé (a *Juste...*) se'n tornarà a anar menyspreat, o bé (a *J'étais...*) es quedarà, però invisible, en una mena de punt cec a l'entorn del qual tota l'obra, tota la casa, gira i es desenvolupa. Lagarce construeix la seva obra sobre un tema imperceptible, sobre una absència, sobre el relat d'una absència, l'absència de l'altre, del fill. Les seves peces es nodreixen de dalt a baix d'un passat no només perfet sinó refet, i també d'un futur que ja ha passat, per instal·lar-se en la immobilitat d'una casa d'on ja no tornarem a sortir. Els personatges es lliuren a tot un treball de dol abans del dol i Lagarce també ho fa, anticipant-se, amb pudor i lucidesa, a la seva pròpia

mort. Aquest descentrament de l'escriptura dramàtica, que va ser l'*hic et nunc* de la paraula *que actua* per refugiar-se en comentaris fantasiats, és certament una experiència aconseguida per la novel·la, sempre lliure de seguir els meandres d'una subjectivitat somiadora, però també és l'experiència d'una visió poètica que intenta, amb l'ajut de paraules, de paraules-imatge o d'imatges filades, teixir una xarxa de sensacions fines. Elles, directament o indirectament, tenen la casa com a metàfora d'una aposta racional, l'intercanvi, però expressat sota l'aparença d'un trajecte per aquest lloc.

Allà on els personatges de Lagarce no aconseguen, tot i el seu desig, tornar a integrar la casa i el seu passat, els de Minyana hi veuen la seva identitat enganxada en un lloc que els aliena molt més que no els sosté. Aquesta adherència al lloc pren fàcilment un gir obsessiu: els sis monòlegs de *Chambres* diuen com els personatges s'enganchen tan bé al seu espai que són aquest espai, i el lector només s'adona indirectament, o al final de tot del text, de sobte, fins a quin punt estan determinats per l'espai. A partir del moment en què el personatge ja no pot «mantenir les distàncies» amb el lloc que l'habita i que ell habita, es converteix en un fragment d'espai i no és lluny de l'alienació mental o, com a mínim, d'una síndrome patològica. Però enganxar-se al propi espai també pot produir una sensació de seguretat i de felicitat; els valors del lloc tancat són, doncs, múltiples i contraris.

Aquest replegament en un mateix, en un interior que és el signe d'una interioritat, no és una obsessió principal de l'escriptura contemporània francòfona? És un teatre de la sensació i de la sensació suspesa, que és la més subtil i la més evanescent de les maneres d'abordar-lo. La paradoxa del lloc, a Durif i a Lagarce i a Minyana, és vincular-se al concret de la situació i constatar que aquesta situació és imperceptible

perquè, precisament, no és de l'ordre de les coses concretes: d'aquí ve la tonalitat de desesperança, tan freqüent en tots aquests escriptors.

La qüestió del lloc es planteja també en termes de llenguatge, i és cap a la banda de Vinaver cap on hem de mirar, o cap a la de Novarina cap on hem de tornar, per motius del tot diferents, és clar. Per parlar de Vinaver (que pertany a la generació precedent però no ha estat conegut i reconegut del tot fins fa ben poc), convé fer marrada per la seva pròpia concepció de la dramaturgia: per a ell, s'ha acabat una escriptura progressiva i homogènia en la qual els personatges se succeeixen a l'escenari per desenvolupar els seus punts de vista i conflictes, en la qual les faules teixeixen tranquil·lament els fils; ell és partidari d'una tabulació de la percepció. Per a Vinaver, representant d'una escriptura orgànica (musical o pictòrica), la pluralitat dels punts de vista sobre el món i la seva complexitat exigeix no tant faules fragmentades com faules compenetrades en una mena de combinatòria. L'escriptura articula els mons que s'ignoren i posa els contraris en dialèctica: aquí i en-una-altra-banda, allò privat i allò públic, allò afectiu i allò polític, el blanc i el negre, els burgesos i els revoltats, els joves i els vells, allò legal o allò prohibit, etc. Des d'ara, cada element (és a dir, cada rèplica o cada afecte d'un personatge) només aconseguix el seu valor complet si es relaciona amb aquell que el precedeix i amb el que el segueix. En resum, Vinaver curtcircuita alhora els conceptes de focalització, temporalitat homogènia i successiva i espacialitat diferenciada, a favor d'un tot que només és perceptible, és clar, en l'imaginari del lector capaç de determinar la «situació» (en el sentit topogràfic del terme) d'uns personatges aparentment (visualment) situats en un únic espai.

[Lectura d'un fragment de *La Demande d'emploi*].

De fet, creant aquestes caramboles sovint humorístiques, Vinaver (que és un gran humorista seriós) pica l'ullet al seu lector: esmicola en part el paral·lelisme de les línies dialogades ficant-hi passarel·les de paraules i d'imatges d'una frase a l'altra, per bé que el sentit circula a través de la discontinuïtat de rèpliques no lligades espacialment. Una lectura eficaç i alhora saborosa de les peces de Vinaver exigeix una educació de la percepció, sobretot quan un gran nombre de personatges està, simultàniament, en situació de diàleg (a *L'Ordinaire* o a *Les Travaux et les jours* [Els treballs i els dies], per exemple); llavors és indispensable espaiar la lectura, fer un treball de posada en espai, de manera que les paraules prenguin cos. Amb Vinaver, ens les havem (però ell no n'és l'únic representant) amb una mena nova de coralitat de veus múltiples i diverses; ja no una massa orquestral sinó un conjunt de solos sobre un mateix tema que s'entrellacen modulats. La pregunta essencial a la qual s'empeny el lector a respondre ja no és: «de què parlen?», sinó: «qui parla a qui?». Remarquem així un dels components fonamentals de la comunicació teatral: la direcció. Pel fet que aquesta direcció ja no estigui delimitada per altres indicacions a banda de pronoms ambigus, pel fet que permet sovint que plani i es prolongui la vaguetat en la identitat dels emissors i dels receptors, convé projectar la lectura en l'espai. La qual cosa, de sobte, fa gairebé inútil una altra posada en espai, la de l'escenari. Per estar en harmonia amb l'autor Vinaver, el seu lector es fa espectador d'una representació que no cal que es porti a terme, que tingui lloc. D'aquí potser el concepte de «posada en massa» que ha fet enraonar tant. Vet aquí la paradoxa: construir el sentit no significa alliberar idees o seguir la pista d'un missatge (Vinaver se'n guarda prou de ficar-n'hi cap), sinó trobar la seva veu amb els ulls de la ment en aquesta mena de sistema astral que porten a lloc, cada vegada diferent, les peces de Vinaver.

Vinaver escriu el no-lloc, fent mentalment el vincle entre els diferents espais de paraula, en una altra banda que no a les planes del llibre, en una altra banda, és a dir, al cap del lector: l'espai és el lloc des d'on jo parlo, podria dir el personatge de Vinaver; pertany al lector adoptar el vector espacial d'aquest jo. A Novarina, l'espai és el lloc des d'on parla l'enunciant però, a força de quadricular en tots els sentits el cosmos de les seves referències toponímiques, aquest enunciant en metamorfosi constant és arreu i enlloc: és la veu de l'espai que pren cos i formes, cos d'actor en primer lloc.

Cos pesant («L'espai és feixuc: feixuc feixuc feixuc», *L'Opérette imaginaire*) i en forma de mort, perquè Novarina està nodrit per la Bíblia i marcat per la temàtica de la mort redemptora: «Des que vaig posar el peu a terra, em prenc la vida a peu pla»¹ declara el personatge anomenat El Mortal a *L'Opérette imaginaire* i, una mica més endavant, *L'Home d'ultraaixò* canta:

Amb el meu petit Peugeot, que no és cap sabatot
realment, sí, atropello els vianants [...]
Però el meu deliri, ho dic ben clar,
és aparcar al cementiri, deixar el turment
de tant d'aparcament...
Ja em teniu en zona morta –i el que comporta...²

Novarina es diverteix, sens dubte, però hi ha un text seu, el pròleg de *Je suis*, on capgira en tots els sentits el concepte d'espai en relació amb el jo; sembla capgirar totes les frases

1 «Depuis que j'ai pied sur terre, j'm'prends la vie dans son plancher».

2 «Avec ma p'tite Peugeot qu'est pas un cageot, / Oui vraiment j'écrase les passants [...] / Mais c'que j'préfère, j'le dis carrément / C'est m'garer au cimetière: quitter les tourments, / d'tous ces stationnements... / Me v'là en zone morte, en quelque sorte...»

possibles dels jocs del dins/fora, no pel plaer de les paraules, sinó per remarcar que no hi ha resposta a una pregunta que els filòsofs han plantejat des de fa molt de temps: té el món un estatut d'extraterritorialitat o només és el producte de la meua percepció: *esse est percipi*. Així es planteja tota la problemàtica de la identitat objectiva. Obtenim aquest text delirant pronunciat per L'Animal del temps:

L'espai és dins seu. L'espai és dins d'algú. La persona és a l'espai. L'espai no és dins teu. L'espai no és fora de res. Tu ets dins de la persona. Ningú no és dins de res. Ja no hi ha ningú fora de l'espai. Tu ets dins de res. Ja no hi ha ningú dins de res. L'espai no és dins de ningú. La persona és dins de ningú. L'espai és dins d'algú. L'espai és dins de l'espai. La persona és dins de l'espai. No hi ha ningú dins de la persona. Res ja no és més fora de l'espai que tu.³

D'altra banda, per concloure l'obra, topem amb aquesta rèplica que, reconduint el tema al teatre, planteja indirectament la qüestió del lloc: «Hi ha cap món que sigui en ell mateix, i que no sigui simplement davant meu: aquest teatre que és davant meu i el conjunt de coses que veiem aquí? Aquesta gent, amb aquests ulls... per què ens han estat donades les paraules?»⁴ Una pregunta que té per resposta: «Tot ésser és parlat:

3 «L'espace est à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de quelqu'un. La personne est dans l'espace. L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. L'espace n'est hors de rien. Tu es à l'intérieur de la personne. Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'extérieur de l'espace. Tu es à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'intérieur de rien. L'espace n'est à l'intérieur de personne. La personne est l'intérieur de personne. L'espace est dans quelqu'un. L'espace est à l'intérieur de l'espace. La personne est à l'intérieur de l'espace. Il n'y a personne à l'intérieur de la personne. Rien n'est plus hors de l'espace que toi».

4 «Y a-t-il un monde qui soit en lui-même, et qui ne soit pas simplement devant moi: ce théâtre qui est devant moi et l'ensemble des choses que nous voyons ici? Ces gens, avec ces yeux...pourquoi nous ont été donnés les mots?»

fins i tot vostè. Només hi ha éssers en paraula, dins nostre. Sóc en paraula dins seu. Només és viu allò que és parlat».⁵

«Només és viu allò que és parlat», una frase d'un vitalisme magnífic si ens posem de la banda d'un «teatre de les paraules», d'un teatre en el qual la paraula recrea el món tot dient-lo infinitament. Llavors penso també en Noëlle Renaude i el seu *Món Lliure*, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux: a cada obra traspasa el món, amb més de 1.000 personatges que no són només, com els 2.587 personatges del *Drame de la vie* de Novarina, éssers de llenguatge. A Renaude assistim a l'enrenou d'innombrables vides petites nascudes de l'expansió logorreica de les paraules, de totes les paraules unides o no en frases, les paraules dels parlars múltiples atrapats al vol amb totes les seves dissonàncies o borborigmes, amb tot allò que en deriva: a partir del títol sabem que ens les havem amb una posada en distància del teatre com a acció dramàtica; el teatre és objecte d'un relat que no s'acaba mai; ens les havem també amb l'aniquilació del temps, amb el fet de difuminar el locutor que arrossega el seu espai, el seu lloc, a la sola, no de les sabates, sinó de les paraules.

[Lectura d'un fragment de *Ma Solange*...]

Noëlle Renaude fa l'inventari del seu món, la volta al món, tot visitant tots els seus éssers de paraula. Aquest caràcter omnidireccional de l'escriptura de Renaude em colpeix com el signe d'una ambició «catòlica» per abraçar una totalitat feta del record de totes les petites coses, de totes les petites vides que, totes aglutinades, fan la Vida. En la seva obra, el món “hi passa”, però no qualsevol món, el món vinculat a l'etimologia de la paraula *ecumènic*, és a dir, el món familiar de la “casa”. *Ma Solange* és la casa-terra. Noëlle Renaude és una de les millors

5 «Tout être est parlé: même vous. Il n'y a d'être qu'en parole, à l'intérieur de nous. Je suis en parole à l'intérieur de vous. Seul ce qui est parlé est vivant».

representants dels escriptors de la forma-sentit; entenc així algú en qui la forma inventada conté en ella mateixa el sentit, és a dir, alhora el significat i la direcció dinàmica. Qualsevol forma, en teatre, és concreta, però pot ser-ho més o menys. A *Par les routes*, l'espai està físicament escrit per tota una sèrie de rètols de senyalització; és un concret/abstracte, un signe en definitiva. També és una forma-sentit perquè, a les carreteres, hi trobem tota mena de gent... i la mort. Sortim amb una destinació que és alhora un destí, i aquest destí, com ha de ser, patirà derives i marrades, aturades i reactivacions, en resum, creuaments i divagacions (per tornar a un títol de Durif [*Croisement, divagations*]) per tant, també trajectes, fins i tot quan girem en cercle, quan donem voltes als mateixos records i creuem les mateixes experiències. És propi del teatre, i del teatre de Noëlle Renaude en primer lloc, escriure el món: allò que ella proposa no és un teatre dins l'espai, sinó el teatre de l'espai, altrament dit el *theatrum mundi*. Tota la vida s'escriu en termes d'espai.

No caldria creure que el gust per la recerca formal només afecta els autors francesos. Per citar un exemple provinent de la francofonia, parlaré del text misteriós de més d'un títol del quebequès Daniel Denis, *e roman-dit*, “e” per electrònic, però també per aquesta lletra específicament francesa que anomenem la *e* muda i que de fet no ho és mai. Dit d'una altra manera, tot el text de Denis, que navega entre el teatre dialogat i el teatre-relat, es bastirà damunt d'un blanc, d'una absència, d'aquesta cosa que existeix i que no diem. És confessar que difícil que és sortir-hi guanyant!

Tot el que acabo de descriure fins aquí mostra el que podem anomenar un teatre de recerca que, com es comprèn fàcilment, no és ni el més interpretat ni el més conegut pel gran públic, tret dels casos de Koltès, Lagarce i Vinaver. Però hi ha

a França i a la francofonia, en una bona continuïtat temàtica i dramaturgic, tot un riu de teatre per una banda íntim, i per una altra social i polític. Íntim quan es tracta de sondejar les relacions de parella o els conflictes familiars: aquest teatre té com a interès principal plantejar el problema de la identitat, de la relació d'un amb un mateix: ho fa Michel Azama amb brutalitat i una mena de realisme negre a *Zoo de nuit*; ho fa Louise Doutreligne, ben bé a la inversa, en textos delicats en els quals els meandres de la introspecció són explorats en confidències monologades (*Teresada, Lettres intimes d'Elise M*); també Fabrice Melquiot, en una sèrie de textos (*L'Inattendu* o *C'est ainsi mon amour que j'ai appris ma blessure*) en els quals aprofundeix, de manera alhora poètica i obsessiva, en una exigència d'autenticitat i de revelació. La finesa de la pinzellada i la qualitat de l'anàlisi són també propietat d'una escriptora quebequesa, Carole Fréchette. Ella, com el seu compatriota Normand Charette (*Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* [*Fragments d'una carta de comiat llegits per geòlegs*]) aprofundeix amb minuciositat i delicadesa en el territori obscur de les relacions humanes per alliberar-ne, sovint amb humor, tota la complexitat. Es tracta també del jo, de la parella i de la família a les seves peces –que de vegades han provocat cert escàndol– i en altres quebequesos, Michel Tremblay i Michel-Marc Bouchard. La família està atrapada en els seus dolors, per a François Granouillet, i en les seves relacions sexuals més inquietants, a les peces de Christine Angot o de Catherine Anne. Sempre la família, però amb un rerefons polític i social que proporciona a les obres més amplitud i abast. És el cas de Koffi Kwahulé (*Jazz, Les Recluses*), Tilly (*Les Trompettes de la mort*), Serge Kribus (*Arloc, Le Grand retour de Boris S, La Chanson de septembre*). Victor Haïm i Jean-Claude Grumberg són els qui han sabut desemmascarar millor les hipocresies

quotidianes i tot allò que amaguen de racisme i de mala fe; tot, si més no a Haïm, amb colors de fantasia que no exclouen ni la duresa del llenguatge ni la mordacitat de la sàtira. Com a autora, Denise Bonal (*Portrait de famille*) evoluciona en les mateixes aigües, fetes de violències amortides i d'ironia lleugera, d'una gran perspiciàcia en el dibuix dels defectes i dels fracassos.

Acabo de pronunciar, i diria que per primera vegada, la paraula realisme, i podríem pensar que aquest teatre, connectat directament amb la quotidianitat i amb allò que vivim, només pot ser realista. Sí, però amb la condició que això s'entengui en el contingut estètic d'aquesta paraula; perquè el realisme, avui, ha perdut la ingenuïtat d'abans que consistia en tenir un discurs sovint moral i ben intencionat (és el cas també de Catherine Anne, *Le Ciel est pour tous*). Des d'ara, el realisme queda ironitzat ja sigui per una escalada de teatralització, per una picada d'ullet a l'espectador, a qui l'autor demana que entri amb ell a la fàbrica de l'espectacle, o bé introduint a l'obra una mena de conductor del joc que posa la ficció a distància, o bé recorrent a l'hiperrealisme del llenguatge, especialment amb la invenció d'un fals llenguatge oral; o bé cultivant també l'heterogeneïtat a través de la barreja de tons i d'estils. Wajdi Mouawad n'és un dels millors representants, si més no en la seva última obra *Ciels*, en la qual elabora la ficció d'un complot terrorista en què es barreja la guerra, la poesia, la pintura i la informàtica.

El risc de desaparèixer és massa gran, sens dubte, en aquesta obra. En canvi, a la major part de les seves altres, Mouawad sap entrecreuar els destins individuals i especialment el seu (ell que, de petit, va patir la guerra civil del Líban) amb els trasbalsos històrics i polítics del segle xx.

La base realista apareix també, clarament social, és a dir política, a les obres dels belgues René Kaliski i Jean-Marie Piemme, de François Bon, de Véronique Olmi, d'Yves Laplace

(a Suïssa), de Jean-Marie Besset. Hi trobem tots els problemes contemporanis, de l'homosexualitat a les martingales del capitalisme (Rezvani), de l'atur a les mares de lloguer (Besset), de la violència de les barriades a l'esnobisme dels amants de l'art (Yasmina Reza), del futur ecològic del planeta (Hubert Colas) a les conseqüències dels règims totalitaris (Daniel Besnehard i Claude Prin), de l'atur dels empresaris al tancament de la fàbrica Lip (Dominique Féret). Els abandonats per part de la societat proporcionen el personal dramàtic d'aquestes obres: reincidents penals, gent sense sostre, explotats de tota mena, sense papers, immigrants i exiliats (el belga Jean-Pierre Willemaers). Un to nou s'ha posat de manifest en aquests últims anys sota la ploma d'escriptors ferits pel clima de violència ambiental: és un to fred, neutre, impersonal, destinat a fer patir els horrors per mitjà d'evidències i l'odi envers l'altre per mitjà de la quotidianitat de les relacions humanes (vegeu les obres de Sylvain Levey).

Als països africans francòfons amb democràcies recents i fràgils, els autors de teatre tracten també l'abús, la corrupció i les derives autoritàries a través de la burla i la demagògia falsament còmplice. Se'n surten particularment bé escriptors africans com Bernard Dadié (*Monsieur Thôgô-gnini*) o Sony Lab'ou-Tansi (*Parenthèses de sang*). Però també aquí, el to i la forma han canviat: Kossi Efoui i alguns altres han sabut desempallegar-se dels clixés exòtics i dels esquemes neocolonials per elaborar una dramaturgia del contrapoder, de la sàtira política i social, tot abordant el teatre pel "clandestinisme", definit per Efoui com una astúcia dramaturgica que consisteix a "avançar emmascarat", tenint l'aspecte de no ser-hi del tot: un cop més, distància.

En efecte, escometre la realitat de cara presenta més riscos dels que ens pensàvem, en particular hi ha el risc del didactisme,

que anul·la la llibertat d'opinió de l'espectador, i el de l'artifici, si prenem el text com un objecte acabat i intocable els practicants del qual només n'han de desenvolupar les potencialitats sense tenir en compte tot allò que, dalt de l'escenari, interfereix amb les paraules petrificades damunt la plana. Per això un cert nombre d'escriptors, i no dels menors, s'estimen més treballar d'una altra manera: són alhora autors i directors i s'envolten d'un grup permanent d'intèrprets vinculats exclusivament a les seves produccions. D'aquesta manera, l'obra s'inventa directament dalt de l'escenari, en una escriptura si no aleatòria, almenys conduïda per la sinceritat de l'actuació i l'estreta correspondència amb les paraules que, diguem-ne, "s'estan escrivint". Així ho fan escriptors com Marion Aubert o Joël Pommerat (sobretot a *Les Marchands*, en la qual la meitat de l'obra no està escrita i només existeix quan s'interpreta), Bruno Meyssat o François Tanguy (*Théâtre du Radeau*), en qui el text s'ha reduït al mínim en benefici del moviment («accions físiques» com en deia Stanislavski), o de la música i del ritme, o també del silenci. Instal·lant a *Je tremble* 1 un presentador dalt de l'escenari, Pommerat posa en perill el gènere teatre quan subratlla que, en aquest joc de teatre, que és una cosa ben diferent d'un joc de teatre, el fenomen teatral va prenent forma davant nostre en el present de l'escena. Alhora proporciona a la presentació una força emocional que la representació ha perdut: la diferència entre la realitat i la ficció s'aboleix, o com a mínim s'atenua. Portada al límit, aquesta mena de prestació prescindiria d'actors professionals.

Estant encara més o menys sotmès a les categories aristotèliques de l'acció i de la faula, amb personatges, principi i final, dinamisme progressiu i desenllaç amb missatge més o menys explícit, aquest teatre buscarà com eixamplar la seva jurisdicció passant a la banda del cinema (Joseph Danan), la

dansa, la música (Daniel Lemahieu, David Lescot) i les noves tecnologies (Cyril Teste); aquestes últimes estan menys desenvolupades a França que en altres països d'Europa, però s'han realitzat propostes seductores per part de Jean Lambert-Wild, Jean-François Peyret, Gildas Milin, Georges Aperghis, Christophe Huysman. Per a ells no es tracta d'afegir un art a un altre ni de confiar a les tècniques l'encàrrec de substituir les paraules, sinó d'articular estretament les aportacions més diverses per multiplicar els angles de visió (sobretot el pla general) i la força expressiva del discurs escènic. Aquests experiments semblen performances tecnicoescèniques; n'hi ha d'altres que semblen performances d'actors i contorsionistes dramàtics, de tan gran com és la seva aptitud per manejar en tots els sentits –i no-sentits– les paraules (Cadiot, Rebotier), els espais (Aurélien Bory), i les paraules i els espais alhora (Darbelley i Jacquelin). Ja no es tracta de *theatrum mundi* sinó de *theatrum theatri*!

Direm, tot veient aquesta activitat multiforme de l'escriptura teatral, que el teatre a França va bé? Sí i no: sí, si considerem el nombre i la qualitat dels textos publicats per editors més aviat petits (L'Arche, Les Solitaires intempestifs, Actes Sud, Théâtrales, Lansman) que segons alguns els costa viure, però que produeixen any rere any gairebé 400 textos; sí, pel que fa al nombre i la qualitat dels espais d'espectacles, ja siguin teatres institucionals (Théâtre du Rond-Point i Théâtre de la Colline) o companyies joves que cada vespre animen París i el seu cinturó amb més de 150 espectacles, molts d'ells consagrats al teatre contemporani; i la província no es queda enrere. No, si considerem la tendència governamental actual que s'amoïna més per la rendibilitat que per la creativitat, i considera aquesta rendibilitat segons el nombre de butaques plenes i el ressò popular que susciten els espectacles; la qual

cosa no és favorable a l'audàcia i no convida gaire els autors a sortir dels camins establerts. Gràcies a Déu, no existeix cap censura, excepte la dels diners, i la fe dels artesans del teatre (autors, actors, directors i practicants de tots els àmbits) es manté, si no intacta, almenys encara prou viva perquè la puguem abordar durant aquesta nova dècada amb esperança i amb la voluntat d'alçar ben alt i fort la veu del teatre per damunt del guirigall cacofònic dels mitjans de comunicació.

Traducció: Maria Zaragoza