

SERGI BELBEL, HORLOGER DES TEMPS POSTMODERNES.
TEMPS ET SPECTATEUR DANS *FORASTERS*

RÉSUMÉ

Dans cet article nous nous proposons d'étudier l'œuvre dramatique de Sergi Belbel (Terrassa, 1963), *Forasters* (2004), depuis la perspective de la temporalité – c'est-à-dire le temps vécu – par les personnages, les comédiens et les spectateurs. Nous analyserons comment ce théâtre de la mémoire joue sur cette dimension temporelle pour activer la réception du public.

Mots-clés : Sergi Belbel, *Forasters*, temporalité, mémoire.

ABSTRACT

In this article, we propose to study the dramatic work of Sergi Belbel (Terrassa, 1963), *Forasters* (2004), from the perspective of temporality – that is to say, lived time – for the characters, actors and spectators. We will analyze how this theater of memory plays on this temporal dimension to activate the reception of the public.

Keywords: Sergi Belbel, *Forasters*, temporality, memory.

Au théâtre, la temporalité – c'est-à-dire le temps vécu – par les personnages, les comédiens et les spectateurs s'exprime au présent : c'est le *hic et nunc* propre à l'art dramatique. Si, traditionnellement, le temps vécu par les personnages est le même que le temps de la pièce, qu'il obéit à une progression linéaire et qu'il est séparé du temps des spectateurs, force est de constater que le théâtre du XXe et du XXIe siècles a mis à mal cette logique ; le mouvement des avant-gardes théâtrales a bouleversé ce schéma classique en jouant sur la ligne temporelle : pensons à *El Público* ou *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca qui représente, entre autres, le temps du rêve, ou encore au théâtre de l'absurde, où le temps de la pièce est dépourvu de toute référence réaliste voire de toute logique classique. Dès lors, le spectateur se doit de recréer l'histoire, au risque de remettre en cause la grande Histoire...

L'esthétique de la postmodernité qui marque la fin du vingtième siècle et le début de notre siècle poursuit cette déconstruction du temps, comme l'affirme Agnès Surbezy : « La remise en question de l'Histoire et de l'historicité à travers un travail de réécriture des histoires et du passé constitue un des aspects fondamentaux de la pensée et de l'écriture postmodernes » (Surbezy, 2003 : 163). Le temps postmoderne consacre ainsi « la temporalité subjective et individuelle » (160) au profit d'un déni de l'Histoire et de sa progression. Sergi Belbel, dramaturge catalan actuel¹, participe de cette nouvelle conception du temps propice à une redéfinition du spectateur. En effet, si dans nombre de ses pièces (*Tàlem*, *Elsa Schneider*, *La sang...*) le temps linéaire a été l'objet d'expérimentations multiples, la thématique de ce temps qui passe que nous subissons, semble être, qui plus est, une constante dans son œuvre : citons *Dins la*

¹ Pour une bibliographie complète de Sergi Belbel, se référer à l'édition de *Forasters* (2004).

seva memòria (1988), *El temps de Planck* (2000) et *Forasters* (Belbel, 2004), sa dernière pièce que nous allons ici étudier.

Abordant le problème actuel de l'immigration, notre auteur s'intéresse particulièrement dans cette pièce à ses effets sur le quotidien d'une même famille bourgeoise représentée dans les années soixante et au début de notre ère. Résumons l'intrigue pour éclairer quelque peu le lecteur de cet article : les deux parties centrales représentent la vie d'une même famille à deux époques distinctes et est rythmée par l'agonie de la figure maternelle atteinte d'un cancer et par l'installation, dans l'appartement de l'étage supérieur, d'une famille immigrée, acte pour le moins perturbateur. Ces deux événements seront les catalyseurs de multiples transgressions de tabou et de déchaînements propres au genre du mélodrame.

Cette double temporalité, inscrite dès le sous-titre (« Melodrama en dos temps »), est elle-même encadrée par un épilogue et un prologue qui représentent le temps de la vente de l'appartement familial et qui sont postérieurs aux deux temps précédents. Par cette structure complexe qui permet à l'auteur de réfléchir sur le déterminisme et l'intégration des immigrants, le temps représenté est donc ici sujet et objet de la pièce. Multipliant les jeux de miroirs et les chocs entre ces différentes temporalités mais également entre la temporalité sur scène et la temporalité du spectateur, Sergi Belbel met à l'épreuve notre temps, celui des spectateurs-acteurs de ce monde...

Nous allons tout d'abord analyser comment se met en place cette double temporalité de la famille bourgeoise à travers une mise en regard des deux époques. Dans un même espace – l'appartement de cette famille –, s'enchaînent les scènes des années soixante et les scènes du début de ce siècle. Comme l'indique la didascalie sur le lieu et le temps, ce sont quarante ans qui séparent les deux époques, le temps nécessaire au changement de génération selon une perspective réaliste. Cette mise en regard des deux époques est accentuée par les rôles doubles de chaque comédien : le père, le fils, la fille, le petit-fils, la petite-fille du XXI^e siècle sont respectivement les symétriques parfaits du grand-père, du père, de la mère, du fils et de la fille des années soixante. L'auteur recommande même une « certa confusió » (p. 30) dans l'interprétation de ces personnages, alors que les autres rôles (l'auxiliaire de vie, l'orphelin, le jeune homme et l'homme du XXI^e siècle, d'une part ; et la voisine, l'enfant, le voisin et le mari du XX^e siècle, de l'autre) doivent avoir un jeu différent pour chaque époque.

Les dédoublements obéissent qui plus est à une stricte alternance des deux temps – mis à part la scène quatre de la deuxième partie que nous étudierons plus tard –, ce qui permet à l'auteur de jeter des ponts entre les deux époques et mettre en regard l'évolution psychologique de cette famille. Ce jeu sur le temps, à la fois unique et double, est marqué par un même espace réaliste qui occupe pleinement le cadre scénique et dont les changements d'époque se font par l'éclairage : « Un pis gran del centre d'una ciutat. Sala menjador i dormitori, separats per una porta. A la sala hi ha dues portes més, una que dona a un rebedor i l'altra a un passadís que condueix a altres habitacions. El sostre ha de ser visible. [...] [E]ls canvis han de ser instantanis. Encara que és la llum, dèbil i groguenca als anys seixanta, blanca i més potent al segle XXI, el que millor diferencia els dos moments del temps. » (p. 29). Le lieu de l'action, que le quatrième mur – invisible – ferme, va ainsi se découper en différents espaces et différents temps.

Les deux scènes initiales des deux parties, symétriques, rendent compte de cette temporalité multiple et programment les collisions futures propres au genre du mélodrame : dans les années soixante et en ce début de XXI^e siècle, le spectateur découvre le salon, occupé par le père/fils et le fils/petit-fils, et la chambre où se trouvent la mère/fille et la fille/petite-fille. D'emblée, l'ordre de fermer la porte donné par la

mère/fille vient couper l'unité temporelle et met en place deux séquences parallèles : d'une part, la dispute entre le père/fils et le fils/petit-fils autour du petit-déjeuner que le fils/petit-fils délaisse pour d'autres occupations et le recours au grand-père/père pour leurrer le père/fils, et d'autre part, la confession de la mère/fille auprès de la fille/petite-fille. Si le traitement conjoint des deux « scènes » demande au spectateur de scinder son regard dans un même temps, la brusque et bruyante prise de conscience des voisins du dessus positionne tous les personnages présents sur scène tout comme le public présent dans la salle en spectateurs d'une situation invisible et perturbatrice.

Cette double scène, qui marque physiquement et symboliquement le réveil des personnages, établit une série de secrets et de traumatismes plus ou moins explicités que le mélodrame va nouer. Dans un temps limité, propre à l'agonie de la mère/fille victime d'un cancer, ces dernières vont oser parler et faire du non-dit, qui se situe en amont de la fiction et de la représentation, l'objet essentiel de la pièce : c'est l'homosexualité du fils qui par exemple est dévoilée par la mère à la scène neuf de la première partie (années soixante) puis critiquée ouvertement par le petit-fils à la troisième scène de la deuxième partie (XXI^e siècle).

Le passé de chaque époque resurgit dans les deux époques, tout d'abord par la forme du cauchemar que le grand-père/père raconte au fils/petit-fils dans les scènes initiales : les deux personnages vieux présentent ainsi leur épouse respective comme un fantôme vengeur qui sort de sa tombe pour critiquer l'attitude répréhensible de l'époux. Si les deux personnages, spectateurs passifs, sortent sains et saufs de ce rêve, l'expulsion du père du XXI^e siècle de sa chambre (scène 8 de la première partie), réminiscence de l'expulsion du grand-père du XXI^e siècle (scène 2 de la deuxième partie), est ici vécue implicitement comme un éternel recommencement de l'histoire : ce qui n'était jusqu'à présent que simple souvenir devient réalité. Le père du XXI^e siècle apparaît dès lors comme la victime du passé.

Ce temps que les personnages n'arrivent pas à contrôler dans les deux présents – preuve en est les différentes crises familiales qui scandent la vie des deux générations – se double ainsi de la douloureuse reconnaissance d'une répétition de l'histoire, d'un cycle temporel fatal. Les trois temporalités évoquées plus haut – la temporalité de l'intime dans la chambre, la temporalité du conflit intergénérationnel dans le salon et la temporalité de l'immigration dans l'appartement de l'étage supérieur – vont s'entrechoquer au fil de la pièce, et ce à la faveur d'un déterminisme que l'ensemble des personnages ne pourra empêcher. La première partie assure cette préparation de la prise de conscience en évoquant le parallélisme des deux générations, au point de passer d'une époque à l'autre à l'intérieur d'une même scène. En effet, alors que la scène dix représente le dialogue du père du XXI^e siècle avec l'orphelin de l'étage supérieur, le mouvement de la figure paternelle du salon vers la chambre introduit une analepse, comme l'indique la didascalie : « S'aixeca amb dificultats i va a l'habitació, a poc a poc, atemorit, presa dels records. Una atmósfera irreal tenyeix l'espai. Sense solució de continuïtat, passem del segle XXI al segle XX » (p. 103). C'est à présent le père des années soixante qui va voir la mère souffrante. Ce changement d'acteur et de temps fait à nouveau du père du XXI^e siècle le spectateur – inconscient ? – d'une scène passée qu'il a déjà vécue.

Cette première transgression des lois du Temps, sur scène comme au monde, va déclencher une tempête temporelle dans la deuxième partie. En effet, dès la première scène, c'est le fils du XXI^e siècle qui se rend compte que la scène qu'il vit et qu'il joue s'est déjà produite dans le passé. Cette reconnaissance – tragique – se fait en deux temps : tout d'abord est précisé que « cette situation lui est étrangement familière » (p. 110) puis le fils, qui est un des personnages communs aux deux époques, se rend

compte du cycle de l'histoire : « Le fils regarde en haut, puis regarde à nouveau le père et le petit-fils. Il a déjà vécu cette scène, presque identique, il y a un tas d'années. Le temps est en train de lui jouer un mauvais tour. Il porte sa main à la bouche, stupéfait » (p. 111). Le spectacle auquel lui et le spectateur voyeur assistent renvoie à une scène qui s'est déjà jouée, aussi bien dans la mémoire du personnage qu'au théâtre.

Dès lors, la scène devient le lieu de l'imaginaire où les personnages sont à la fois acteurs et spectateurs d'une histoire cyclique. La progression du temps du mélodrame, marquée par le coup de foudre entre la fille/petite-fille et le voisin-jeune homme immigré, se lit, sur scène comme dans la salle, comme un retour du même, un temps tragique. De fait, la troisième scène, par ses passages abrupts entre les deux époques, atteste de cet échange de regards qui sont autant de regrets d'un passé que de conseils pour un futur lié aux deux personnages amoureux : la discussion dans le salon du petit-fils et de la petite-fille du XXI^e siècle devient, sous les yeux de la fille agonisante dans la chambre, la scène de dispute entre le fils et la fille du XX^e siècle. Puis le retour au XX^e siècle est annoncé par le vomissement de la fille. La lutte entre la voisine et son mari soûl, que les personnages entendent depuis leur étage, provoque à ce moment-là le retour brutal au XX^e siècle. Finalement, la naissance de l'amour entre la fille et le voisin, à laquelle assistent la mère du XX^e siècle mais aussi la fille mourante du XX^e siècle, se reproduira fatalement au XXI^e siècle entre la petite-fille et le jeune homme comme les aiguilles d'une montre bien réglée qui à chaque heure refont le tour du cadran.

Noyée dans ce hors-temps où présent, passé et futur se côtoient, la dernière scène de la deuxième partie brouille les frontières du réel pour donner au spectateur la représentation d'une temporalité irrationnelle, fantasmagorique : les comédiens jouent à présent les deux rôles attribués par la didascalie initiale et vivent dans l'instant présent les dernières minutes de vie de la mère/fille. L'heure de la mort s'approchant pas à pas, la parole qui jusque-là avait permis de dérouler le fils du temps, est progressivement abandonnée au profit d'un jeu de regards dont le silence dit plus qu'il ne cache la force. C'est alors que toutes les temporalités se retrouvent dans un mouvement d'identification intergénérationnelle suggéré par la voix didascalique :

[La filla / La néta] va lentament a l'habitació.

Els ulls oberts de la Mare-Filla semblen clavar-se bruscament en els de la Filla-Néta. La mirada que va de l'una a l'altra, inesperadament, sembla materialitzar-se, fora del temps i l'espai. Un raig de llum imperceptible uneix màgicament uns ulls als altres. Tres dones i vuit mirades diferents en només dos cossos:

La Mare morta mira la seva Filla, al segle XXI; i la Filla mira la seva Mare...

La Filla morta mira la seva Neboda, al segle XXI; i la Neboda mira la seva tieta...

Però també...

La Mare morta, al segle XX, veu la seva Néta al segle XXI; i la Néta veu l'àvia que no conèixer...

I, encara més...

La Filla morta al segle XXI es mira ella mateixa quaranta anys enrere, es retroba amb ella en el moment més decisiu de la seva vida; i la Filla al segle XX veu a ella mateixa i mira la seva pròpia mort, al mateix lloc que la Mare, quaranta anys més tard... I, aleshores, totes elles semblen entendre un misteri fins aleshores ocult o impenetrable. (p.147-148)

La temporalité subjective a pris irrémédiablement le dessus sur le temps réaliste qu'annonçait le début des deux parties. De surcroît, l'omniprésence dans cette dernière scène de ces « yeux fictifs », que sont les personnages-spectateurs selon Marie-Madeleine Mervant-Roux², fait se superposer dans un même espace-temps acteurs et spectateurs d'une même scène. Le quatrième mur, frontière spatiale et temporelle, se trouve ainsi perverti de l'intérieur, ce qui permet en dernière instance de mettre sur le même temps la scène et la salle : la temporalité de la reconnaissance. Les spectateurs sur scène se reconnaissent dans les acteurs qu'ils ont été et qu'ils sont toujours, et les spectateurs dans la salle sont appelés à participer silencieusement à cette prise de conscience de l'histoire, dans la mesure où eux aussi travaillent à l'élaboration du sens de la pièce. La fiction qu'encadrent le prologue et l'épilogue obéit par conséquent en profondeur, non pas à une représentation classique où le spectateur est simple voyeur, mais à un événement théâtral dans le sens que propose de Hans-Thies Lehmann dans *Le théâtre postdramatique* : « Le déplacement essentiel de l'œuvre à l'évènement fut déterminant dans l'histoire moderne de l'esthétique théâtrale. Il est vrai que l'acte de regarder, les réactions et les "réponses" latentes ou réelles des spectateurs représentaient depuis toujours déjà un facteur fondamental de la réalité théâtrale. Mais maintenant, elles se font facteur décisif de la constitution même de l'évènement théâtral [...]. » (Lehmann, 2002 : 167). Le spectateur est donc un créateur à part entière dans l'acte même du théâtre contemporain. À l'instar du spectateur actif dont se réclame le dramaturge et théoricien espagnol José Sanchis Sinisterra (Sanchis Sinisterra, 2003)³, il est ici appelé à construire un sens face à la perplexité qu'impose le prologue. En effet, si l'on essaie d'analyser la pièce selon la perspective de la réception, le prologue représente une vente d'appartement quelque peu énigmatique. Les deux personnages, sans nom – un homme et le fils – ne nous sont présentés dans la didascalie aperturale que par leur âge – dix-huit ans les sépare. L'acte de vente est rapidement conclu, ce qui ne laisse pas de surprendre le fils et le spectateur dépourvu d'indices. C'est alors que le fils semble reconnaître l'homme, mais ce dernier dévie à plusieurs reprises la conversation, introduisant ainsi chez le spectateur un état de perplexité : quelle relation lie les deux personnages ? Pourquoi l'homme évoque-t-il les souvenirs du fils quant à l'appartement qu'il vend ? Pourquoi encore est-il obsédé par l'acquisition du bien ? Face à toutes ces interrogations, les dix-neuf pauses et onze questions des quinze brèves répliques qui composent la scène ne font qu'entretenir le mystère...

Le spectateur est donc face à un puzzle temporel que les deux parties vont aider à reconstituer. En effet, la construction fragmentaire que suppose l'alternance structurelle des deux temps et qui est physiquement marquée par l'obscurité qui clôt chaque scène, va laisser de plus en plus d'indices au spectateur. Tout d'abord l'alternance dans un même espace de situations temporelles, différentes mais traitées sur un mode similaire voire symétrique, requiert progressivement chez le spectateur une perspective comparatiste. Au fur et à mesure que la représentation avance, le spectateur comprend les relations qui existent, non seulement entre les différents membres de la famille mais aussi entre les deux générations. De fait le mystérieux homme du prologue, en réapparaissant à la huitième scène de la première partie, recouvre une profondeur psychologique : dans son dialogue avec la fille du XXI^e siècle, il devient l'enfant immigré du XX^e siècle qui vivait à l'étage supérieur et dont le frère s'est marié avec la fille de la famille.

² Mervant-Roux, Marie-Madeleine (1998). *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS Editions, p. 21.

³ Rappelons que cet auteur a été un des maîtres à penser de Sergi Belbel dans ses ateliers de la Sala Beckett.

Cette horlogerie qu'exhibe l'auteur dès la première partie, crée même du liant là où l'obscurité laisserait le spectateur dans l'embarras ; si ce dernier n'a pas encore compris la portée déterministe de cette mise en regard, l'attitude identique de la figure du grand-père dans les deux époques comble cette expectative : la scène 5 se ferme et la scène 6 s'ouvre en effet sur les ronflements du grand-père du XXe siècle et du père du XXIe siècle. La représentation de la temporalité de la pièce par le spectateur, si elle est au début nettement inférieure à la représentation de cette même temporalité par les personnages des scènes du XXIe siècle, devient de fil en aiguille égale voire supérieure à ces mêmes personnages. De fait, les multiples coups de théâtre qui rythment la deuxième partie sont rendus prévisibles par la programmation de l'intrigue dans la première partie. Tous les personnages acquièrent de ce fait une cohérence interne.

Dans cette quête du sens – un ou multiple –, le spectateur jette des ponts, non seulement entre les deux époques mais aussi entre les deux parties et le prologue et l'épilogue. L'espace scénique devient ainsi dès le prologue l'enjeu de la pièce, dans la mesure où la scène de la vente induit la représentation de ce double temps. Si dans la scène 6 de la première partie le dialogue entre le fils et l'auxiliaire de vie du XXIe siècle autour de l'héritage du père met en avant le problème de la maison, c'est dans la dernière scène de cette même partie qu'on apprend toute la portée symbolique de l'espace familial : la mère du XXe siècle clôt le dialogue avec le père par l'affirmation que cette maison lui appartient et qu'elle sera l'héritage des enfants. C'est donc l'élément qui unit les deux générations et qui est l'objet de toutes les disputes : disputes entre la mère et le grand-père du XXIe siècle, que l'on cherche à expulser, disputes entre le fils et le père du XXIe siècle au sujet de qui occupera la chambre principale, négociation entre l'homme et la fille du XXIe siècle...

L'on assiste donc, par cette reconstitution de l'histoire, à une spatialisation du temps de l'œuvre, c'est-à-dire à une temporalité marquée par le présent de la construction de la pièce. L'espace de l'imaginaire du spectateur se construit par bribes, dans un assemblage propre à l'écriture de la parataxe, où « les différents éléments ne sont pas reliés les uns aux autres avec une pareille évidence » (Lehmann, 2002 : 135). L'acceptation de ce temps commun de la construction ne peut se faire que dans la communion autour du même espace : celui de la chambre où les enfants ont peut-être été conçus et où les deux femmes meurent. La maison de la famille fait ainsi référence à l'œuvre que l'on construit peu à peu et qui n'a de sens que dans le temps éphémère et subjectif qui sépare la vente dans l'épilogue et l'installation dans l'épilogue. D'ailleurs, la fin de l'ultime didascalie de la deuxième partie atteste de ce mouvement originel et terminal :

Immediatament, el dèbil resplendor que uneix els ulls 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 encegadorà.

Com si assistíssim, de cop, a l'origen de l'univers

I sobtadament, fosc. (p. 148)

La lumière de la naissance fait ainsi place à l'obscurité de la mort et à la fin de l'intrigue.

Ce temps qu'ont vécu les personnages sur scène et le spectateur dans la salle, est le temps de la parole nécessaire aux silences angoissants du prologue. C'est pourquoi les didascalies – essentiellement dans la deuxième partie – mettent en avant la figure d'un

énonciateur didascalique⁴ qui raconte ce dont les personnages ont du mal à prendre conscience, à savoir leur destin... En effet, l'énonciateur didascalique, omniscient, accompagne le spectateur dans sa démarche de reconstruction ; c'est ainsi que l'expulsion du père du XXI^e siècle, dans la scène 2 de la deuxième partie, fait l'objet d'un commentaire que seul l'énonciateur didascalique peut savoir : « Sap que no tornarà més a aquella casa. I que aquella imatge del Fill caminant cap a la porta amb la maleta el sobreviurà... potser no amb ell mateix. Però potser sí. Com si fos el record d'un moment futur » (p. 114). Les modalisateurs « com si » et « potser », que l'énonciateur didascalique réutilisera à diverses reprises, participent de cette relativisation propre à l'ère postmoderne qui ne veut pas asséner des vérités mais plutôt proposer des interprétations possibles. La temporalité présente, qui se noue entre la scène et la salle, s'écrit donc sur le mode d'un conte ouvert.

Aussi l'épilogue ne va-t-il pas asseoir une morale de l'histoire précédemment contée. En effet, le temps de l'épilogue, marqué par l'ellipse temporelle qui le sépare du prologue et qui est comblée par la mémoire du passé, clôt (trop ?) rapidement le problème de la vente et de la reconnaissance mutuelle des deux personnages. C'est alors que l'orphelin fait son apparition sur scène et entame le dialogue avec l'homme qui possède enfin l'espace convoité depuis le début de la pièce. Se met en place désormais une variation de la séquence entre la mère et l'enfant du XXI^e siècle : l'homme reprend le rôle de la mère en demandant à l'orphelin s'il a de bonnes notes à l'école. La première réponse, positive (« Molt bones! Sóc... sóc dels primers de la classe » [p. 153]), reprend symétriquement la réponse de l'enfant du XXI^e siècle, ce qui produit chez l'homme un état de stupéfaction. Cependant la rupture du cycle qu'introduisait cette réponse – l'évolution positive de l'enfant met fin au mélodrame familial en rachetant la maison une fois arrivé à l'âge adulte – est mise à mal par la deuxième réponse, plus sincère : « Et dic un secret? (*Pausa.*) És mentida! Em va fatal! Aquest cole és una merda! Està ple de nens idiotes que em miren malament! I em fa ràbia haver d'anar-hi!! Em fa fàstic i l'odio. (*Pausa.*) L'odio, l'odio, l'odio... ! » (p.153). Le rire instantané de l'homme que produit le contre-pied de l'histoire, fait place soudain à un regard sérieux, au loin : peut-être est-ce le signe que l'exclusion de l'immigré, hyperactif, se reproduira dans le futur ? ou bien l'attitude de l'homme est révélatrice d'une prise de conscience douloureuse de son statut d'éternel immigré dans un espace qu'il possède, mais dont il n'a pas inversé les valeurs négatives d'intolérance ?

L'ambiguïté de la fin de la pièce, entre rupture du cycle et retour du même, permet de confirmer l'ouverture du texte que Hans-Thies Lehmann commente en ces termes :

Dans ce sens, la stratégie perturbatrice du retrait de la synthèse signifie l'offre de communauté des imaginations différentes et particulières. Certains pourront y voir seulement une tendance socialement dangereuse (ou en tout cas artistiquement problématique) vers une réception sans critères et [...] solipsiste, mais peut-être que dans cet abandon des lois de la formation de sens s'annonce une sphère plus libre du partage et du message qui hérite des utopies de la modernité.

Lehmann (2002 : 154)

Dès lors, la pièce introduit un long temps de réflexion à la faveur d'une prise de conscience du spectateur du problème de l'immigration et de la citoyenneté. Le titre, *Forasters* – traduisons *Étrangers* – se réfère ainsi aux conséquences de cette vague migratoire en adoptant aussi bien le point de vue des natif – le point de vue du fils – que

⁴ Pour la théorie de l'énonciateur didascalique, se référer à l'ouvrage de Sanda Golopentia et Monique Martinez Thomas (2004).

le point de vue des immigrés. Cette ambivalence se double d'une réflexion philosophique sur ce qui est étranger en nous, notre part la plus intolérante et odieuse, à l'instar de *L'Étranger* d'Albert Camus, mais également sur notre attitude étrangère et passive face aux mélodrames du monde auxquels nous assistons.

C'est, en conclusion, le statut même du spectateur que le temps de la représentation a bouleversé, faisant de lui un co-créateur de l'événement. La pièce, par son jeu complexe sur la ligne temporelle, a demandé une participation à de chaque instant du spectateur, ce qui a obligé ce dernier à revisiter l'Histoire de l'immigration au profit d'une prise de conscience que l'Histoire peut se répéter à tout moment, et qu'il nous importe d'empêcher cela lorsque nous sortons de l'enceinte théâtrale. *Forasters*, par son intrigue non entièrement résolue et par son jeu de miroirs et de regards, tente ainsi d'abolir toute distance temporelle entre les époques et entre la scène et la salle. Chez Sergi Belbel, ce multiperspectivisme et cette spatialisation du temps seraient à rapprocher d'une résurgence baroque que les mouvements migratoires auraient contribué à créer dans cette estompage des frontières classiques, à en croire Christine Buci-Gluksmann :

La crise du modernisme artistique et les différentes interprétations du « postmoderne » ont fait apparaître une présence, voire un retour, de la question du baroque, en ses paradigmes philosophiques, esthétiques et scientifiques. Au point que l'on peut parler d'un « postbaroque » contemporain, qui est le symptôme de la transformation culturelle sans précédent que nous vivons : le passage d'une culture des objets et des stocks à une culture des flux et des interfaces mondialisées. Or toute culture de l'objet renvoie à une « époque de la conception du monde » dominée par le partage d'origine cartésienne entre Sujet et Objet, et leurs relations : « représentation » du monde, domination de soi et de la nature, objectivation/alienation. Par contre la « culture des flux » présuppose la perte d'un point fixe référentiel – le Sujet comme identitaire et substantiel – et d'un centre organisateur.

Gluksmann (2001 : 45)

Dans cette crise que vit l'art actuel, le théâtre de Sergi Belbel semble renouer le contact avec le public par sa dramaturgie hautement ludique. Si le monde actuel semble se jouer de tout, un tel jeu théâtral prend à parti le spectateur pour jouer dans un même espace, dans un même temps...

BIBLIOGRAPHIE.

- Belbel, Sergi (2004). *Forasters*. Barcelone. Barcelone : TNC/Proa.
- Buci-Gluksmann, Christine (2001). « Baroque et complexité : une esthétique du virtuel ». Dans Walter Moser et Nicolas Goyer (dir.), *Résurgences baroques*. Bruxelles : Editions de la Lettre Volée, pp. 45-53.
- Golopentia, Sanda et Martinez Thomas, Monique (1994). *Voir les didascalies*. Paris : Ophrys.
- Lehmann, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine (1998). *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS Éditions.
- Sanchis Sinisterra, José (2003). *La escena sin límites*. Ciudad Real : Ñaque Editora.

Surbezy, Agnès (2003). *Être ou ne pas être postmoderne. Théâtre actuel espagnol et postmodernité. Étude de cas (Ernesto Caballero, Rodrigo García, Borja Ortiz de Gondra,° Alfonso Zurro)*. Thèse de doctorat. [Inédite].