

Fabrice Corrons
LLA-CREATIS - Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

SERGI BELBEL, LLUÏSA CUNILLÉ
ET LES AUTRES DRAMATURGES DE « L'ESCOLA DE SANCHIS » :
HISTOIRE D'UN PHÉNOMÈNE DRAMATIQUE
SINGULIER EN CATALOGNE

RÉSUMÉ

L'« escola de Sanchis » est une des dénominations proposées par la critique pour désigner une série d'auteurs (par exemple, Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé) formés et/ou influencés par le dramaturge, metteur en scène, théoricien et pédagogue José Sanchis Sinisterra (Valence, 1940). Nous proposons ici une étude historique de ce phénomène dramatique.

Mots-clés : escola de Sanchis, José Sanchis Sinisterra, Sala Beckett, théâtre catalan.

ABSTRACT

The “Escola de Sanchis” is one of the names proposed by critics to describe a series of authors (eg, Sergi Belbel and Lluïsa Cunillé) trained and/or influenced by the playwright, director, theorist and educator José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940). We propose here a historical study of this dramatic phenomenon.

Keywords: escola de Sanchis, José Sanchis Sinisterra, Sala Beckett, Catalan theater.

1. LE THÉÂTRE CATALAN POST-FRANQUISTE ET L'ESSOR DE « L'ESCOLA DE SANCHIS »

Les années 1980 voient en Catalogne le retour en force de l'écriture dramatique. En effet, l'apparition de jeunes auteurs comme Toni Cabré (1957) mais surtout Sergi Belbel (1963) coïncide avec un retour de l'intérêt pour le théâtre de texte après une décennie de domination du théâtre de l'image¹. Ce renouveau de la littérature dramatique fait co-exister des auteurs de différentes générations. D'un côté, on retrouve des auteurs du théâtre indépendant comme Jordi Teixidor, Josep Maria Benet i Jornet, Josep Maria Muñoz i Pujol ou Ramon Gomis, ou encore des membres du théâtre indépendant qui n'ont commencé à écrire de manière soutenue qu'au début des années 1980 comme José Sanchis Sinisterra ou Francesc Luchetti. De l'autre, nous avons des auteurs plus jeunes qui commencent à être lus, publiés voire joués dans cette même décennie : outre Belbel et Cabré, citons Lluís-Anton Baulenas, Joan Cavallé, Josep-Pere Peyró, Aleix Puiggalí et Joan Barbero.

Après le succès de l'« Operació Belbel » en 1989 – la triple représentation d'œuvres du jeune Belbel au cours d'une même saison dans des espaces officiels et prestigieux du système théâtral catalan, les Teatre Romea, Teatre Adrià Gual et Mercat

¹ Carles Batlle remarque que cette inflexion, généralisable à l'ensemble du théâtre européen, a été symbolisée par le spectacle de Bob Wilson (représentant du théâtre de l'image) à partir de la pièce de Heiner Müller (figure de la littérature dramatique allemande), *Hamlet-machine*, en 1986. (Batlle, 1994 : 30).

de les Flors (Ragué-Arias, 2010 ; Cònsul Porredon, 2010 ; Orozco, 2007) –, signe d'un regain d'intérêt des institutions pour la dramaturgie catalane, la liste des auteurs va s'allonger. Carles Batlle parle ainsi d'une cinquantaine d'auteurs en 1997 (Noguero, 1998 : 36) : parmi lesquels une trentaine a une production continue. On peut distinguer trois groupes, selon le centre de formation qu'ils ont fréquenté (Batlle, 2006) : certains se sont formés exclusivement dans les ateliers d'écriture de Sanchis Sinisterra à la Sala Beckett (Manuel Dueso, Josep Pere Peyró, Lluïsa Cunillé, Enric Nolla, Gerard Vázquez, Mercè Sarrias, Enric Rufas...) ; d'autres ont suivi un enseignement théâtral uniquement à l'Institut del Teatre (Raimon Àvila, Jordi Sánchez et Lluís Hansen, par exemple) ; d'autres encore sortent de l'Institut del Teatre mais sont liés dès leur début à la Sala Beckett (Carles Batlle, David Plana et Beth Escudé). Dans cette liste sont également présents des auteurs qui sont plus autodidactes : c'est le cas des dramaturges qui ont fait leurs armes dans le théâtre amateur (Jordi Galceran, Albert Mestres, Sergi Pompermayer) ou qui sont acteurs (Àngels Aymar, Jordi Sánchez, Manuel Veiga) ; certains, enfin, sont avant tout des romanciers (Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Javier Tomeo) ou des poètes (Narcís Comadira, Joan Casas).

Si une telle diversité de parcours et de formations théâtrales semble induire un éclectisme esthétique, Josep-Lluís Sirera (1993) puis Maria José Ragué-Arias (Ragué-Arias, 2000b) soulignent néanmoins deux grandes tendances de la production dramatique catalane entre les années 1980 et 2000, précisément à propos des jeunes dramaturges qui ont commencé à écrire à cette époque. D'une part, nous aurions des auteurs qui produisent un théâtre de facture plutôt réaliste voire engagé par rapport à la réalité qu'ils décrivent, comme c'est le cas de Manuel Veiga, Aleix Puiggalí, Raimon Àvila, Lluís-Anton Baulenas, Joan Barbero, Toni Cabré, Joan Cavallé, Jordi Galceran. D'autres dramaturges se seraient davantage préoccupés de la forme que du contenu, comme le revendique la dramaturge Beth Escudé en 1997 : « [...] el contingut, como el valor al servei militar, es dona per fet en un dramaturg. El que resulta difícil és trobar un bon marc per expressar l'argument. És un error partir del contingut perquè, al cap i a la fi, des dels actors als espectadors cadascú en farà lectures molt distintes de les intencions de l'autor » (Massip, 1997 : 41).

Dans les deux articles cités ainsi que dans l'ensemble des contributions consultées à ce sujet², nous trouvons dans la tendance « formaliste » aux côtés de Beth Escudé les noms de quinze dramaturges catalans (ou catalanophones) : Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, Mercè Sarrias, Paco Zarzoso, Josep Pere Peyró, Joan Casas, Manuel Dueso, Ignasi García Barba, Enric Nolla, Gerard Vázquez, Ricard Gàzquez, Enric Rufas, David Plana, Àngels Aymar. Remarquons d'emblée que la liste d'auteurs est beaucoup plus importante dans cette tendance que dans l'autre.³

L'évolution de la dramaturgie catalane à partir des années va singulièrement consolider ce groupe de théâtre formaliste. En effet, la formation théâtrale des nouveaux auteurs des années 2000 (Marc Rosich, Jordi Casanovas, Marta Buchaca, Pau Miró, Victoria Spzunberg, Carles Malloï, Guillem Clua, Gemma Rodríguez, Jordi Casanovas, Carol López, Àlex Mañas, Carlos Be, Albert Espinosa) et l'évolution des auteurs des deux décennies précédentes établit un panorama d'écritures bien plus pluriel, comme le remarque Carles Batlle : « [...] el que sembla clar és que, més enllà del 2000, les

² Cf. bibliographie à la fin de l'article.

³ Ces deux tendances ne s'excluent pas mutuellement. Comme le montre Maria José Ragué-Arias dans l'ouvrage cité, formalisme et engagement ne sont pas incompatibles : les pièces *La sang* de Sergi Belbel ou *El Pensament per enemic* de Beth Escudé traitent du terrorisme, ou encore *Les Veus de Iambu* de Carles Batlle, *Les Portes del Cel* de Josep Pere Peyró ou *A trenc d'Alba* d'Ignasi García Barba donnent à voir la question de l'immigration et du choc des cultures maghrébine et européenne.

proposés s'han diversificat, els models ja no són tan clars, ni tan pocs, ni les escoles tan marcades. Molts dels autors han evolucionat cap a propostes i interessos que no tenen res a veure amb l'estil i contingut de les obres amb què van començar a escriure. D'altra banda, han augmentat les vies d'introducció i de coneixement del teatre estranger de primera línia » (Batlle, 2006 : 94).

Les analyses postérieures de la dramaturgie catalane de ce début de XXI^e siècle, notamment les contributions de Francesc Massip (2005)⁴ et de Francesc Foguet i Boreu (2005)⁵, insistent sur cette diversité, mettant en valeur de manière indirecte la cohérence de deux tendances des écritures des années 1990, notamment la tendance « formaliste » à laquelle de nombreuses publications et réflexions vont s'intéresser, comme nous le constaterons plus loin.

Or, d'après les sources consultées et l'entretien, complémentaire, avec plusieurs dramaturges, tous ces auteurs « formalistes », excepté les cas particuliers des autodidactes Àngels Aymar (Corrons, à paraître ; 2015) et Joan Casas (Camps, 2008), ont été formés ou influencés par José Sanchis Sinisterra, auteur-metteur en scène (notamment de *¡Ay, Carmela!*), théoricien et pédagogue né à Valence en 1940 et résidant à Barcelone depuis les années 1970⁶. De là à dire que José Sanchis Sinisterra a fait école, il n'y a qu'un pas que plusieurs critiques et chercheurs ont franchi, comme c'est le cas de l'étasunienne Sharon G. Feldman qui parle de « l'escola de Sanchis » (2002a). D'autres formulations apparaissent comme des variantes de la celle de Feldman : « l'escola de José Sanchis Sinisterra » (Benet i Jornet, 1996 : 8), « la "escuela" surgida desde José Sanchis Sinisterra » (Benet i Jornet, 1995). D'autres critiques ont recours à des formes aussi brèves mais mettent plutôt en avant la Sala Beckett, que José Sanchis Sinisterra a créée dans le quartier barcelonais de Gràcia et qui a été le lieu de la majorité des ateliers du pédagogue : « escuela Beckett » (Puchades, 2002), « escuela de la Sala Beckett de Barcelona » (Pascual, 1996).

D'autres sont des formulations plus longues qui évitent le terme « escola/escuela ». Le metteur en scène catalan Toni Casares parle ainsi d'un « círculo estrictamente sanchisiano » qu'il définit comme le « grupo de autores, surgidos en los 90 y formados alrededor de los primeros talleres de dramaturgia impartidos por José Sanchis Sinisterra » (Casares, 2007). Le chercheur catalan Enric Gallén parle ainsi de Sergi Belbel : « [está] vinculado al Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde contactó con José Sanchis Sinisterra (1940), con quien posteriormente continuó su relación profesional al crearse la Sala Beckett en 1989 [...] » ; puis il met en avant les auteurs issus des « laboratorios de dramaturgia textual de la Sala Beckett » (Gallén, 2007).

Le dramaturge et critique Carles Batlle propose, pour sa part, deux autres dénominations qui mettent l'accent non plus sur le professeur ou sur le lieu de ces

⁴ Francesc Massip distingue non plus deux mais cinq tendances des écritures dramatiques catalanes : une dramaturgie qui combine l'expérimentation formelle, l'humour et l'ironie (Sergi Belbel, Beth Escudé, Àngels Aymars, David Plana) ; le théâtre énigmatique ou « drame relatif » de Lluïsa Cunillé et Carles Batlle ; une écriture engagée par rapport à la réalité qu'elle donne à voir (Toni Cabré, Manel Dueso, Ignasi Garcia, Manel Veiga, Gerard Vázquez, Enric Nolla, Sergi Pompermayer) ; un théâtre commercial, influencé par la culture télévisuelle (Jordi Sánchez, Jordi Galceran et quelques pièces de Sergi Belbel) ; le théâtre provocateur, proche de la performance de Roger Bernat.

⁵ Foguet i Boreu décrit en effet sept types d'auteurs : « els formalistes cerebrals » ; « els anecdòtics frívols » ; « els tremendistes il·luminats » ; « els originals convençuts » ; « els neorealistes voyeurs » ; « els inquiets pertinaços » ; « els guionistes teatrals ».

⁶ Dans le cadre de cet article, nous n'avons pas l'espace d'analyser en profondeur la démarche profondément frontalière expérimentale de José Sanchis Sinisterra. Nous renvoyons le lecteur à la compilation d'écrits théoriques de Sanchis Sinisterra (2003) et à l'essai de Monique Martinez Thomas (2005).

ateliers mais sur ce qui, esthétiquement, caractérise cet ensemble d'auteurs : d'une part « poètica de la sostracció » (Batlle, 2002) ou « dramaturgia de la sustracció » (De Pablo, 2002), en référence au titre du prologue de José Sanchis Sinisterra pour la pièce *Accident* de Lluïsa Cunillé (Sanchis Sinisterra, 1996) ; d'autre part, « drama relatiu » (drame relatif), expression qu'il emploie tantôt comme une évolution, tantôt comme un équivalent de cette « poétique de la soustraction »⁷.

Sept dénominations – et aucune choisie par le principal intéressé ni par ses élèves – désignent donc une même réalité, ce qui souligne à la fois l'importance de ce groupe d'auteurs dans le panorama dramatique catalan et espagnol mais aussi les difficultés à s'accorder sur le nom. Ce qui pose problème semble être finalement le terme même d'« école » car il peut sous-entendre l'uniformisation de tous ces auteurs dans un même moule creusé par Sanchis Sinisterra⁸. C'est d'ailleurs une des critiques émises à l'encontre de Sanchis, ce que nous pouvons constater dans le discours de Paloma Pedrero en 1999 : « Dentro de la última generación hay un grupo numeroso de autores clónicos con un maestro original. Sanchis Sinisterra es un autor original, pero no me parece un buen maestro. Un maestro de verdad es el que tiende a potenciar la originalidad de cada uno de sus alumnos, no el que busca y se complace con que imiten su modelo de escritura » (Ragué-Arias, 2000 : 25).

D'autres, comme le dramaturge Borja Ortiz de Gondra, nuancent toutefois cette accusation, en suggérant que le problème ne vient pas des qualités pédagogiques du professeur mais de l'habileté des élèves : « Ya hay que reconocer que, como todos los maestros, ha tenido malos alumnos que se han dedicado a copiarle, cogiendo el rábano por las hojas, ya dando lugar a los peores excesos. Pero son una minoría. Para la mayoría, ha constituido un estímulo intelectual, y a partir de sus enseñanzas, o de las vías que ha abierto, ha conseguido una revolución formal sobre el concepto de personaje, de diálogo, de situación dramática » (Ortiz de Gondra, 2000 : 30-31).

Quelle que soit la pertinence de ces accusations, que Sanchis Sinisterra réfute par ailleurs (Ríos Carratalá, 2005), ces discours ont pour conséquence de confirmer l'importance de ce groupe d'auteurs, qui se caractérise esthétiquement par la recherche d'un spectateur actif, comme l'affirme José Sanchis Sinisterra lui-même : « Yo diría que estos autores sólo tienen una cosa en común, o por lo menos la tenían, es que consideran al espectador inteligente: opinan que el espectador tiene cociente intelectual medio alto, cosa que en otros autores, muchos de los que me critican, consideran al espectador imbécil » (Corrons, 2009a).

C'est cet aspect qui reviendra d'ailleurs dans les articles des chercheurs qui ont analysé la production de ces auteurs formés par José Sanchis Sinisterra, principalement Carles Batlle (2002) et Sharon G. Fedman (Feldman, 2009 ; 2007 ; 2005 ; 2002b)⁹. Nous

⁷ En effet, Carles Batlle a fait évoluer le concept de « drama relatiu ». En 1999, il entend le « drame relatif » plutôt comme un manifeste pour une certaine écriture qui trouverait ses racines dans cet enseignement de Sanchis ; en 2002, il revoit cette distinction puisqu'il met sur le même plan « drame relatif » et « poétique de la soustraction » et qu'il confirme cette équivalence en superposant les contours du « drame relatif » aux dramaturgies liées à la Sala Beckett.

⁸ Nous retrouvons cette même réticence à l'égard de l'utilisation de l'expression « communauté de style » pour qualifier l'« escola de Sanchis ». Elle ne fait pas non plus l'unanimité parmi les dramaturges concernés : Batlle étaye cette thèse en 2001 (Batlle, Carles, *ibid.*) alors que Nolla en 2008 la rejette (cf. Annexe n° 2.4. de la thèse de Fabrice Corrons, *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de « l'escola de Sanchis »*, inédite, 2009.). Il semblerait qu'il y ait entre les deux une différence quant à l'acception du terme : Batlle tend vers une acception large de la « communauté de style » alors que Nolla semble opter pour une définition plus réductrice, plus proche de la connotation du terme « école ».

⁹ Cette caractéristique étant l'objet de notre thèse (2009a), nous l'avons également étudiée dans celle-ci et aussi dans les articles suivants : (Corrons, 2014 ; 2009b ; 2008).

sommes là face à un véritable phénomène culturel qui n'a pas été encore étudié dans le détail, d'un point de vue historique. Nous nous proposons donc ici d'en analyser l'évolution, en trois étapes : les origines, entre 1984 et 1988, la première phase de développement et de reconnaissance avec l'ouverture de la Sala Beckett, entre 1989 et 1993, et la deuxième phase entre 1994 et 1997.

2. LA PREMIÈRE PÉRIODE : 1984-1988

La première période de cette « escola de Sanchis » commence à l'Universitat Autònoma de Barcelona, en 1984 : José Sanchis Sinisterra, alors professeur d'interprétation à l'Institut del Teatre et responsable du groupe « El Teatro Fronterizo », est choisi pour animer l'« Aula de Teatre » de l'Université et donner deux cours : « Théorie et Histoire de la représentation théâtrale » et « Art et science du théâtre ». Au bout de la première session de cours (1985), Sergi Belbel, étudiant en langue et littérature françaises âgé de vingt-deux ans, écrit une première pièce, *A.G./V.W. Calidoscopios y faros de hoy*, qui remporte la première édition du Premio Marqués de Bradomín, prix attribué à des auteurs de moins de trente ans. C'est alors que José Sanchis Sinisterra s'intéresse plus particulièrement à Sergi Belbel, qui était jusqu'alors un de ses étudiants anonymes.

Ce dernier intègre l'« Aula de Teatre » qu'il dirigera très rapidement, en collaboration avec Sanchis Sinisterra et avec laquelle il mettra en scène des pièces contemporaines – *L'augmentation* de Georges Pérec (1987) – ou classiques – *Phèdre*¹⁰ de Racine (1986). Ce spectacle lui a d'ailleurs valu une première reconnaissance de la part de la communauté théâtrale catalane, comme l'affirme Josep Maria Benet i Jornet :

Havia sentit parlar amb cert entusiasme d'un grup d'estudiants de la Universitat Autònoma de Barcelona que s'integraven dins l'anomenada Aula de Teatre. Vaig obrir l'ull, sobretot, quan van explicar-me que havien traduït i representat la *Fedra* de Racine. ¿Quina mena de gent podien ser aquests nois i noies que s'havien atrevit amb una obra, si de cas, almenys a casa nostra, només apreciada per gent saberuda, llibresca i poc relacionada amb la realitat dels escenaris? [...] ¿I qui els guiava? Vaig saber que estaven relacionats amb José Sanchis Sinisterra i el seu Teatro Fronterizo. I que hi havia al grup un xicot que s'estava llicenciant en llengua i literatura francesa, un tal Sergi Belbel

Benet i Jornet (1992 : 9)

Parallèlement à ces activités, Sergi Belbel intègre les « Laboratoris de Dramatúrgia Actoral » du Teatro Fronterizo, et est rejoint rapidement par Miquel Górriz, Toni Casares et Josep Pere Peyró. Ces expérimentations animées par José Sanchis Sinisterra partent du travail de l'acteur sur scène pour aboutir à la création de véritables partitions scéniques. C'est dans ce cadre que Belbel va écrire de nombreuses pièces : *Minim.mal Show* (en collaboration avec Miquel Górriz), *Dins la seva memòria*, *La nit del cigne (L'impossible silenci)* (1986), *Tú, abans i després* (1987), *Elsa Schneider* (1987), *L'ajudant*, *En companyia d'abisme*, *Tercet*, *Òpera* (1988), *Tàlem* (1989). A travers ses pièces, Sergi Belbel alterne ou associe un théâtre basé essentiellement sur le texte et le théâtre de l'image.

Ce n'est qu'en 1989, après la représentation d'*Òpera*, qu'il choisira définitivement la première option, tout en gardant la deuxième pour modèle : « Al principio, cuando

¹⁰ Sergi Belbel a d'ailleurs réalisé une nouvelle traduction de la pièce à cette occasion.

estuve un poco tanteando el terreno, hice un espectáculo que se llama *Minim-mal Show* que no tenía texto. Estuve en un momento en el que dije, “¿qué hago?, me decanto por el texto y el teatro de palabra o sigo con el teatro gestual, rítmico, casi teatro-danza”. Y pensé, “pues, no pasa nada”. Me decanté por el texto, pero, teniendo en cuenta que a mí, lo que realmente me fascina, por ejemplo, es Pina Bausch » (Feldman, 2000c).

Remarquons toutefois que Benet i Jornet affirme déjà à propos du spectacle *Minim-mal Show* – où, contrairement à ce que prétend Belbel lui-même, le texte est présent –, qu’il est à la fois une synthèse et un dépassement des tensions et des oppositions entre les deux options théâtrales (Benet i Jornet, 1992 : 11).

Avec *Minim-mal Show*, Belbel va consolider sa collaboration avec José Sanchis. En effet, ce dernier lui prêtera sa Compagnie, El Teatro Fronterizo, pour créer le spectacle. C’est aussi avec cette œuvre que Belbel connaîtra son premier succès sur les scènes catalanes, en accédant au Teatre Romea du CDGC (alors dirigé par Bonnín) dès décembre 1987, après seulement quelques représentations à l’Institut del Teatre¹¹. Fort de cette reconnaissance en tant qu’auteur et metteur en scène¹², Sergi Belbel deviendra professeur à l’Institut del Teatre (1988) puis à l’Universitat Autònoma de Barcelone (1989) et recevra un appui sans précédent des institutions avec la dénommée « operació Belbel » en 1989 : ses trois dernières pièces, *Elsa Schneider*, *En companyia d’abisme* et *Òpera*, seront ainsi représentées sur les scènes publiques, à savoir Teatre Romea/CDGC (Generalitat de Catalunya), Centre Dramàtic d’Osona/Institut del Teatre (Diputació de Barcelona) et Mercat de les Flors (Municipalité de Barcelone).

Parallèlement aux premiers pas de Belbel, le comédien Josep Pere Peyró¹³ s’initie également à l’écriture théâtrale, dans le cadre des Laboratoires du Teatro Fronterizo : *A ninguna parte*, *Sueño*, *Infinito* (1986), *La trobada* (1987), *La parella és...* (1988) et *Deserts* (1989)¹⁴. Sanchis Sinisterra pour sa part écrira pendant cette période (1984-1988) plusieurs pièces de théâtre dont la célèbre *¡Ay, Carmela!* (1986) qui remportera un grand succès en Espagne et à l’étranger très rapidement. On retrouve d’ailleurs dans cette pièce et dans d’autres, comme *Pervertimento y otros gestos para nada* (1987) et *Los figurantes* (1988), la veine métathéâtrale qui est présente également chez Belbel (*La nit del cigne*, *Elsa Schneider*, *Minim-mal Show*, *Dins la seva memòria*).

En 1987, tandis que les spectacles *¡Ay, Carmela!* et *Minim-mal Show* réussissent à attirer l’attention de la communauté théâtrale sur la double facette de José Sanchis Sinisterra, créateur et professeur, ce dernier et Luis Miguel Climent partent à la recherche d’une salle de théâtre pour mettre fin aux années d’errance et de difficulté économique du Teatro Fronterizo¹⁵. C’est dans le quartier de Gràcia, où siège déjà le Teatre Lliure, que Sinisterra et Climent trouveront un local. Après les premiers travaux

¹¹ Benet i Jornet parle de l’« èxit considerable » du spectacle en 1987 et, *a posteriori* – le texte de Benet i Jornet date de 1991 –, de la révolution théâtrale initiée par cette pièce : « No sé si ens n’adonàvem, en aquell moment, durant el curs de la representació, mentre reïem i sentíem pietat pels ninots que s’hi exhibien [...]. No, segurament no ens n’adonàvem. Tanmateix és així, estàvem assistint a l’inici d’una nova època » (Benet i Jornet, 1992 : 12-13).

¹² Précisons qu’avec la mise en scène de *Pervertimento y otros gestos para nada* de Sanchis Sinisterra en 1988 au Teatro del Mercado (Barcelone) par la Cie El Teatro Fronterizo, Belbel consolidera à la fois le tandem formé avec Sanchis Sinisterra et sa reconnaissance en tant que metteur en scène.

¹³ Né en 1959, Josep Pere Peyró a d’abord étudié l’interprétation à l’école de théâtre de Palma de Mallorca avant d’intégrer les laboratoires du Teatro Fronterizo.

¹⁴ Ces pièces ne seront mises en scènes qu’à partir de 1990. Deux obtiendront un prix : le « Premi Ignasi Iglésias (accésit) » pour *La trobada* en 1992, soit cinq ans après la fin de sa rédaction ; le « Premi Crítica Serra d’Or. Textos » pour *Deserts* en 1997, neuf ans après l’écriture de la pièce.

¹⁵ Jusqu’à présent, El Teatro Fronterizo répétait dans un petit local presque insalubre – Sanchis fait mention des champignons et de la mousse qui poussaient sur les murs. Il jouait par ailleurs dans différents espaces (La Cuina [Teatre Adrià Gual de l’Institut del Teatre], el Regina, l’Institut Britànic, l’Aliança del

qui ont permis d'utiliser l'espace pour les répétitions des spectacles de la Compagnie en 1988, la deuxième phase de rénovation en 1989 aboutit en octobre de cette même année à l'inauguration de la salle de théâtre, baptisée « Sala Beckett »¹⁶.

3. LA DEUXIÈME PÉRIODE : 1989-1993

Avec l'ouverture de la Sala Beckett commence la deuxième période de « l'escola de Sanchis ». En effet, ce lieu est conçu comme le centre des activités du Teatro Fronterizo ; il se caractérise donc par un esprit d'expérimentation et de formation que la Compagnie avait développé dès 1985 avec ses Laboratoires et que l'on retrouve dans le texte de présentation de la Salle en 1989 :

Sede de un equipo teatral, sí, pero no plataforma de una compañía. Base estable para un concreto proyecto estético que por fin se asienta, tras doce años de nomadismo y precariedad, pero asimismo receptáculo de trabajos ajenos, de propuestas afines o distintas, sólo comunes en la actitud de búsqueda. Propiedad y alteridad.

Tampoco quiere ser escuela, colegio ni academia, pero sí fomentar el estudio, la reflexión, el aprendizaje. Refugio del saber que duda y se cuestiona. Del pensamiento que circula y crece, que acompaña a la acción, la impulsa y la retiene. Obrador para eternos aprendices.

A medias local público y recinto privado. Agora y remanso. Lugar donde se muestra, lugar donde se incuba. Exhibición discreta, flexible, intermitente, regida por el deseo o la necesidad de confrontar un resultado artístico, una provisional etapa del trabajo. No por los imperativos rutinarios del calendario o de la cartelera. Pero, sobre todo, actividad interna, labor a ritmo lento, planes a largo plazo. Vocación del futuro, reclamo del instante.

El Teatro Fronterizo (1989a)

La configuration spatiale de la Sala Beckett répond parfaitement à la volonté de créer un véritable laboratoire théâtral : en plus de la salle de théâtre qui permet très souvent à des jeunes metteurs en scène et comédiens de faire leurs premières armes ou d'expérimenter de nouvelles voies¹⁷, la Sala Beckett est également composée de plusieurs lieux de réflexion et de création comme les espaces de répétition, la bibliothèque, les salles de « cours »... Sanchis Sinisterra et Luis Miguel Climent, les

Poble Nou, La Faràndula de Sabadell) sans arriver pourtant à se stabiliser. Après de multiples séjours en Amérique Latine entre 1985 et 1987, Sanchis a décidé de trouver un local pour asseoir les activités pédagogiques et artistiques de la Compagnie : « Me di cuenta de que allí las condiciones eran, y son, mucho más precarias, duras, incluso peligrosas, pero los grupos teatrales se lanzaban a la aventura de sostener una sala. Yo regresé a Barcelona en el año 1987, después de permanecer un semestre en Medellín, muy cargado de energía y hablé con mi socio Luis Miguel Climent. Le dije que éramos unos cobardes, pues en América Latina, sin ayudas institucionales, sin que los medios de comunicación les hicieran caso, se atrevían a mucho más que nosotros » (Rios Carratalà, 2005).

¹⁶ Le premier spectacle programmé sera la nouvelle création du Teatro Fronterizo : *Bartleby, l'escrivent* (dramaturgie de José Sanchis Sinisterra à partir de la nouvelle de Hermann Melville).

¹⁷ Les metteurs en scène confirmés du Teatro Fronterizo, José Sanchis Sinisterra et Luis Miguel Climent, ont ainsi donné leur chance à de jeunes assistants : Ramon Simó avec Sanchis (*Perdida en los Apalaches* de José Sanchis Sinisterra en 1990), Magda Puyo avec Climent (*Rodeo* de Lluïsa Cunillé en 1992). En outre, des metteurs en scène peu expérimentés ont ainsi pu se former à la Sala Beckett : Sergi Belbel (*Aquí* de Pilar Alba, *La Fageda* de Josep M. Benet i Jornet et *Passos* de Samuel Beckett en 1990), Manuel Dueso (*Per a no res* et *Travis, Purses i Lilit*, deux pièces du propre metteur en scène, en 1991 et 1993), Calixto Bieito (*El dinar* de Thomas Bernhard en 1993). Le passage par la Sala Beckett a souvent servi de tremplin pour ces jeunes metteurs en scène.

deux responsables de la Sala Beckett, associent d'ailleurs souvent à la programmation de la salle de théâtre des activités annexes – séminaires, atelier, table-ronde, lectures dramatiques, expositions – qui forment un ensemble cohérent : citons, pour notre période (1989-1993), le « Memorial Beckett » en 1990 et les activités autour des spectacles *La Traició* d'Harold Pinter et *El gran teatro natural d'Okalhoma* de Kafka en 1991.

La création de la revue (*Pausa.*) en 1989 répond enfin à cette volonté de recherche permanente en prolongeant les expérimentations et les débats par des dossiers théoriques sur des créations du Teatro Fronterizo (*Ñaque*, *Bartleby*, *l'escrivent*), des auteurs contemporains (Beckett, Brossa) ou sur des thématiques théâtrales (les auteurs classiques, la scénographie, la mise en scène, etc.). C'est un espace de réflexion théorique et pratique sur le théâtre, un prolongement des nombreuses activités de la Sala Beckett, comme en témoigne l'éditorial du premier numéro de la revue :

La nostra revista no només pretén deixar constància del treball realitzat a la Sala [Beckett], sino també generar, recollir i mostrar propostes d'altres discursos i altres pràctiques que giren al voltant del teatre i de les seves fronteres artístiques. *Pausa* no descartarà com a objectes d'estudi les contradiccions i perplexitats que circulen en el panorama. *Pausa* vol construir un indret on la reflexió teòrica i la pràctica artística, solitàries però solidàries, individuals però collectives, hi visquin plegades. Sense presses.

El Teatro Fronterizo (1989a)

Véritable centre de recherche théâtrale, la Sala Beckett a mis l'accent dès son ouverture sur la formation et la promotion de nouveaux dramaturges, comme l'affirme Sinisterra : « El objetivo fundamental era apoyar la nueva dramaturgia. Incluso, si era necesario, inventarnos una nueva dramaturgia » (Ríos Carratalá, 2005). Parallèlement aux « Laboratorios de dramaturgia actoral » que Sanchis Sinisterra anime jusqu'en 1991, ce dernier organise dès janvier 1989 des « Seminarios de Dramaturgia Textual » où il aborde différents paramètres du texte théâtral¹⁸ ; en 1990 il propose d'autre part un séminaire sur la dramatisation des textes narratifs selon la méthodologie du Teatro Fronterizo, en collaboration avec les metteurs en scène et acteurs Luis Miguel Climent et Jordi Mesalles et le scénographe Joaquim Roy.

De l'ensemble des jeunes dramaturges qui ont suivi ces formations, un seul reste de la première phase de l'« escola de Sanchis », Josep Pere Peyró. Trois autres vont initier leur trajectoire artistique au cours de la période 1989-1993 : Manuel Dueso¹⁹ (*Per a no res*, en 1991, *Bolero, bolero* en 1992, *Travis, Purses i Lilit* en 1993) ; Ignasi García Barba²⁰ (*Només són tres* et *Camí de Tombuctú* en 1992, *Mars de gespa* en 1993) et Lluïsa Cunillé.

Cette dernière a un parcours artistique atypique : née en 1961, elle a déjà écrit au moins une dizaine de pièces – jamais mises en scène, lues ni publiées – avant d'intégrer les séminaires de Sanchis en 1990 (Sanchis Sinisterra, 1996:6). En effet, ce n'est qu'après avoir été repérée par Sanchis en 1989 dans le cadre du « Premio Calderón de la

¹⁸ Nous avons ainsi pu constater que pour les sessions de 1989 et 1991, Sanchis Sinisterra travaille sur le dialogue et le monologue et que pour la session de 1990 il a axé son travail sur l'espace et le temps au théâtre.

¹⁹ Né en 1953, Manuel Dueso s'est formé à l'Institut del Teatre dans les années 1970 et a intégré El Teatro fronterizo dès 1977 : il a notamment joué dans *Ñaque* de Sinisterra en 1980. Il est membre fondateur de la Sala Beckett.

²⁰ Né en 1964, il était titulaire d'une Licence d'Histoire de l'Art et un Diplôme d'Interprétation de l'Institut del Teatre avant d'entrer dans les cours de Sanchis.

Barca » qu'elle intègre ses ateliers. Pendant trois ans (1990-1993), elle écrit de nombreuses pièces, bien plus encore que le prolifique Belbel : en 1992, dans le programme de la pièce *Rodeo*, Sanchis Sinisterra parle déjà d'une trentaine de pièces « longues » et de presque cinquante textes brefs (Sanchis Sinisterra, 2003 : 138). Elle connaîtra le même succès auprès de la critique que Belbel : en 1992, elle remporte le Premio Calderón de la Barca pour *Rodeo* ; la pièce sera mise en scène la même année par Luis Miguel Climent au Mercat de les Flors, dans une co-production entre El Teatro Fronterizo et le Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

Un dernier auteur s'ajoute à la liste des noms cités jusqu'à présent : il s'agit de Joan Casas, né en 1950. Son parcours artistique est très éclectique : poète, romancier, critique de théâtre, professeur, il s'est formé à l'art dramatique dans le contexte du théâtre indépendant et a déjà écrit cinq pièces et de nombreuses dramaturgies – entendues ici comme dramatisation de textes narratifs – avant le début de la seconde période de « l'escola de Sanchis ». Bien que Casas affirme n'avoir jamais assisté au cours de Sinisterra²¹, la critique l'inclut dans ce groupe. En effet, outre le fait que son engagement à la tête de la revue *Pausa* dès 1992 a certainement favorisé, du point de vue des critiques, le rapprochement avec les autres auteurs du groupe, il est indéniable que son écriture (*Nus* et *Ready-made* en 1990, *Después de la lluvia* et *La platja* en 1991, *Al restaurant* en 1993) a une relation directe avec les recherches de Sanchis, à moins que ce soit une pure coïncidence...

Tous ces « jeunes » auteurs ont le privilège de pouvoir mettre à l'épreuve du public très rapidement leurs premières pièces, dans le cadre de lectures ou de mises en scènes²² programmées à la Sala Beckett. En outre, en 1991, Sanchis et Climent créent un fond de textes inédits de jeunes auteurs et la revue (*Pausa*.) consacre un double numéro (n° 9-10) à la dramaturgie catalane actuelle. La Sala Beckett promeut ainsi les auteurs qu'elle forme et joue le rôle de tremplin vers des scènes publiques. Elle favorise ainsi l'image d'une « escola de Sanchis » qui est de surcroît soutenue par le succès grandissant de Sergi Belbel, avec le spectacle *Tàlem*²³ et les pièces *Caricies* (1991) et *Després de la pluja* (1992)²⁴.

C'est par ailleurs au cours de cette deuxième période que Josep Maria Benet i Jornet se rapproche de Sergi Belbel et de José Sanchis Sinisterra. En effet, Benet i Jornet, figure incontournable du théâtre indépendant catalan, côtoie l'équipe du Teatro Fronterizo dès 1988, après avoir vu le spectacle *Minim.mal show*. C'est sous l'influence des découvertes de Sinisterra et des œuvres de Belbel qu'il écrit *Desig* en 1989, comme le remarque le critique Carles Batlle : « Belbel propugna, a la manera de Sanchis, una teatralitat essencialitzada, mínima, que trenqui la frontera convencional de la falla, del conflicte o del personatge... Tot això, totes aquestes idees, són les que està xuclant Benet » (Batlle, 2006 : 83).

Ce n'est donc pas un hasard si *Desig* est mise en scène par Sergi Belbel en 1991 au Teatre Romea²⁵ et traduite en espagnol par Sanchis Sinisterra²⁶ et si Sanchis programme dans le cadre du premier cycle consacré à la nouvelle dramaturgie catalane à la Sala Beckett (« Cicle Teatre Breu », 1990) une pièce brève de Benet i Jornet, *La fageda*, mise

²¹ Sa relation avec Sanchis est assez distante, comme lui-même nous l'a avoué dans une interview privée.

²² La Sala Beckett organise les lectures de pièces de jeunes auteurs en collaboration avec le CDGC (cycle « L'autor i la seva obra » en 1991 et 1992) et inclut dans sa programmation les mises en scène de ces nouvelles écritures à travers le « Cicle de teatre breu » (1990) ou le « Cicle de nous autors » (1993).

²³ Le spectacle représenté en 1990 au Teatre Romea.

²⁴ Les pièces seront mises en scène par l'auteur lui-même en 1992 et 1993, respectivement.

²⁵ Après Sanchis Sinisterra, c'est le deuxième auteur espagnol contemporain que Belbel mettra en scène.

²⁶ Il semblerait que ce soit la seule traduction d'un auteur catalan à laquelle se soit livré Sanchis Sinisterra.

en scène par Sergi Belbel. Benet i Jornet s’inscrit donc dans une certaine mesure dans cette « escola de Sanchis ». Dès lors, la reconnaissance unanime de la critique pour *Desig*²⁷ et la notable évolution de son auteur²⁸ ne pourra que renforcer la visibilité et la singularité de ce groupe d’auteurs au sein de la communauté théâtrale catalane. L’attribution du « Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura » en 1990 à José Sanchis Sinisterra viendra elle asseoir cette « escola de Sanchis » naissante dans le reste de l’Espagne.

Remarquons d’ailleurs que l’influence de Sanchis Sinisterra sur ces jeunes auteurs – qui légitime la dénomination « escola de Sanchis » – n’est pas due seulement à la formation intellectuelle proposée par Sanchis dans les Séminaires ou dans la revue (*Pausa*.) mais aussi à la possibilité d’accès aux spectacles de la Compagnie El Teatro Fronterizo (notamment la « Muestra Antológica de ETF »²⁹ en 1990) ou aux pièces de Sanchis. Plusieurs de ses œuvres récentes sont ainsi mises en scène à Barcelone entre 1989 et 1993 : *Perdida en los Apalaches (juguete cuántico)* (1990), *Misero Próspero* (1987, mise en scène en 1993) et *Benvingudes* (traduction catalane de *Bienvenidas*, 1993) à la Sala Beckett, *¡Ay, Carmela!* en 1989 à la Sala Villaroel et *Dos tristes tigres* au Teatre Malic en 1993.

4. LA TROISIÈME PÉRIODE : 1994-1997

Elle correspond à l’apparition d’une nouvelle vague de jeunes auteurs dans la programmation de la Sala Beckett : Enric Nolla³⁰ (*Huracan*, 1994 ; *A pas de gel en el desert*, 1995), Gerard Vázquez³¹ (*Tres peces curtes*, *Cansalada cancel.lada* et *Cançons d’Alabama*, 1995 ; *Improvviso*, 1996 ; *Magma*, 1996 ; *Hadassà*, 1997), Ricard Gázquez³² (*Los Huéspedes*, 1996 et *Júlia i Cèlia*, 1997), Mercè Sarrias³³ (*Al tren*, 1995 ; *Desconeguda* et *Àfrica 30*, 1996 ; *Un aire ausente*, 1997), Enric Rufas³⁴ (*L’univers perdut*, 1995 ; *En temps de Pau* et *La lluna dins un pou*, 1996 ; *Certes mentides. Criatures innocents* et *El Rei Tronat*, 1997), Beth Escudé³⁵ (*El destí de les violetes*,

²⁷ La pièce recevra deux prix : « Premi de la Crítica “Serra d’Or” » en 1989 et « Premi Nacional de Literatura Catalana » en 1990.

²⁸ Grâce à cette adhésion à une nouvelle tendance esthétique, Benet i Jornet reçoit l’appui des institutions et de la critique, et peut ainsi prétendre de nouveau à occuper les scènes théâtrales publiques qui jusqu’alors avaient dénié la fameuse « generació del Premi Segarra ». Il sera d’ailleurs le seul auteur du théâtre indépendant catalan à continuer à être joué en Catalogne, après l’échec des spectacles de Guillem-Jordi Graells (*Titanic 92*, 1992) et de Ramon Gomis (*El mercat de les delícies*, 1993) ou encore le bref succès de Jordi Teixidor avec *Residuals* (monologue écrit en 1988 et mis en scène au Teatre Romea en 1991). C’est sur la base de ce constat que Carles Batlle affirme que « [l]a millor opció de supervivència per als autors majors – els de la generació recuperada – rau en el fet de deixar-se contaminar pels autors més joves. [...] *Desig* [...] sorgeix de les dunes del desert plenament renovada, feliçment contaminada, amb noves idees, noves formes i noves inquietuds ». (Batlle, 2006 : 82-83).

²⁹ Les trois spectacles proposés sont : *Informe sobre cegos*, *Primer amor* et *Minim.mal show*.

³⁰ Né en 1966 à Caracas, il a fait des études de journalisme avant d’arriver à Barcelone et de se former dans les séminaires de Sanchis.

³¹ Gerard Vázquez est né en 1959 : il a réalisé des études de psychologie clinique et a fait partie de divers groupes de théâtre amateur jusqu’en 1994, date à laquelle il commence sa formation auprès de Sanchis.

³² Ricard Gázquez est né en 1969 et a réalisé dans la première moitié des années 1990 des études de philologie hispanique.

³³ Née en 1966, elle a obtenu en 1990 sa licence de communication et écrit des *scenarii* pour la télévision.

³⁴ Enric Rufas partage presque exactement les mêmes données biographiques que Mercè Sarrias : né en 1966 il est scénariste de profession depuis le début des années 1990.

³⁵ Beth Escudé est née en 1963 : après une formation en danse et en chant et elle a participé au spectacle *Noum* de La Fura dels Baus en 1992.

1994 ; *El pensament per enemic*, 1996 ; *El color del gos quan fuig*, 1997), David Plana³⁶ (*Mala Sang*, 1997) et Carles Batlle³⁷ (*Sara i Eleonora* et *Combat*, 1995 ; *Les veus de Iambu*, 1997).

Les cinq premiers auteurs – Nolla, Vázquez, Gàzquez, Sarrias, Rufas – viennent des ateliers d'écriture de la Sala Beckett animés non seulement par Sanchis Sinisterra mais aussi par Josep Pere Peyró, un des auteurs que Sanchis avait formés essentiellement durant la première période³⁸. Les deux suivants, Escudé et Plana, sont formés par Sanchis Sinisterra et par son premier élève, Belbel, à l'Institut del Teatre qui a ouvert en 1992 une Licence de Dramaturgie et de Mise en scène³⁹. Le dernier, Carles Batlle, a été plutôt influencé par la pensée de Sinisterra : lié à l'Universitat Autònoma de Barcelona et à l'Institut del Teatre⁴⁰, il a fréquenté l'équipe de la Sala Beckett dès 1990 en intégrant le Conseil de Rédaction de la revue (*Pausa.*). Il n'a participé qu'à quelques séances des séminaires de Sanchis, refusant alors de se plier aux nombreuses contraintes formelles imposées par le « maître ». A l'inverse, Carles Batlle se dit héritier plutôt des facettes de théoricien et de dramaturge de Sanchis Sinisterra⁴¹.

Tous ces auteurs reçoivent le soutien de la Sala Beckett qui multiplie les stratégies de promotion de ces nouvelles écritures : programmation et production de spectacles à partir de textes de longueur classique (« Cicle de nous autors », 1994 ; « Cicle de noves autores », 1995...) et courts (« Representació d'obres curtes de joves autors » en 1994, et « Cicle Les Novíssimes » en 1995), de lectures dramatiques (« L'autor i la seva obra » en 1994 et 1995 ; « Els novíssims (Lectura de textos breus d'alumnes dels tallers) » en 1997). La revue (*Pausa.*) inclut entre 1993 et 1995 des fiches critiques sur les dernières pièces des jeunes auteurs⁴² et la Sala Beckett dote son fond bibliographique de nombreux textes inédits.

Cet appui à la diffusion de la création locale que la Sala Beckett mène à bien depuis son ouverture aboutit en 1997 à une première collaboration étroite avec les institutions publiques (SGAE, Institut de Teatre) et le domaine privé (Focus) : il s'agit du « Cicle de Nous Autors Catalans » qui permet aux auteurs Beth Escudé, David Plana, Ignasi García

³⁶ David Plana est né en 1969 et a suivi des cours d'interprétation au Centre Dramàtic d'Osona (Vic) entre 1989 et 1992.

³⁷ Né en 1963, Carles Batlle a réalisé des études en langue et littérature catalanes à l'Universitat Autònoma de Barcelona.

³⁸ En 1994 Sanchis Sinisterra a à sa charge le « Seminari de dramaturgia textual » alors que Josep Pere Peyró dirige le « Taller d'escriptura dramàtica ». En 1995, nous n'avons trouvé la trace que d'un séminaire organisé par Peyró, « Monogràfic Txekhov. Seminari d'escriptura dramàtica ». En 1996, Sanchis Sinisterra et Peyró collaboreront avec Victor Molina et Laura Fernández dans le cadre du cours d'initiation de l'« Estudi General de Dramaturgia ». En 1997, ce programme sera reconduit : Sanchis Sinisterra se centrera sur le niveau supérieur et les autres professeurs se chargeront du cours d'initiation.

³⁹ Les premières pièces de Beth Escudé ont ainsi été réalisées dans le cadre de la formation à l'Institut del Teatre : *El destí de les violetes* était à la base un travail noté pour Sergi Belbel ; sa troisième pièce, *El color del gos quan fuig*, est un projet de fin d'études pour Sanchis Sinisterra dont le point de départ est un exercice réalisé dans le cadre du cours international « La Parola Attiva » dirigé par Sinisterra lui-même à San Miniato (Pise / Italie).

⁴⁰ Dans la classification des auteurs que Carles Batlle propose (cf Batlle, 2006), le critique se situe dans la catégorie des auteurs liés à l'Institut del Teatre et à la Sala Beckett. Or, nous n'avons pas trouvé d'informations qui puissent préciser le lien entre Carles Batlle et l'Institut del Teatre.

⁴¹ Pour plus de détails sur la relation qu'entretient Batlle avec Sinisterra, nous renvoyons le lecteur à l'interview de Carles Batlle (Annexe n° 2.1 de Corrons, 2009a).

⁴² Remarquons par ailleurs que ce soutien de la Sala Beckett s'adresse aussi à des jeunes metteurs en scène : Calixto Bieito (*Tres dones* de Sylvia Plath, *Marina* d'Ignasi Garcia, *Kasimir i Karoline* d'Odon Von Horvarth en 1994) ; Xavier Albertí (*Libración* de Lluïsa Cunillé en 1994) ; Toni Casares (*Al tren* de Mercè Sarrias en 1995) ; Beth Escudé (*El destí de les violetes*, en collaboration avec José Sanchis Sinisterra, 1995 ; *El color del gos quan fuig*, 1997) ; Àngels Aymar (*La furgoneta*, 1996) et David Plana (*Mala Sang*, 1997).

Barba de voir leurs pièces (*El color del gos quan fuig*, *Mala Sang*, *A trenc d'alba*) publiées et mises en scène à la Sala Beckett ; les pièces d'autres jeunes auteurs, comme Mercè Sàrrias, Enric Rufas, Gerard Vázquez, Enric Nolla et Carles Batlle, ont été également lues à cette occasion.

Cette nouvelle étape de la Sala Beckett dans la formation et la promotion de nouveaux auteurs va de pair avec une consolidation de l'esprit de « l'escola de Sanchis ». En effet, la présence de professeurs comme Belbel et Peyró permet à la fois d'asseoir et de faire évoluer la pensée et la méthodologie héritières de l'enseignement de Sinisterra⁴³. Par ailleurs la programmation de la Sala Beckett entre 1994 et 1997 assure la permanence mais aussi l'évolution de la ligne esthétique de cette « escola de Sanchis » : reprise de créations de la Compagnie El Teatro Fronterizo⁴⁴, programmation des nouvelles pièces de Sanchis Sinisterra, d'auteurs de la première et de la seconde périodes⁴⁵, organisation du « Cicle Tardor Pinter »⁴⁶ en 1996 et ouverture à de nouvelles formes artistiques (la danse, entre autres⁴⁷).

Au cours de cette troisième phase (1994-1997), la visibilité de l'« escola de Sanchis » atteint son paroxysme : d'après une enquête menée auprès de la communauté théâtrale espagnole, Sanchis Sinisterra est reconnu comme le meilleur dramaturge et *¡Ay, Carmela!* comme la meilleure pièce pour la période 1975-1995 (1996). Sergi Belbel est joué avec succès à Barcelone⁴⁸, à Madrid⁴⁹ et à l'étranger⁵⁰ et reçoit en 1996 le Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura pour *Morir* (1994). Par ailleurs, Josep Pere Peyró – auteur de la première période également – les dramaturges de la seconde période – Lluïsa Cunillé en tête – et ceux de la troisième sont

⁴³ À ce sujet, Carles Batlle affirmait en 1997 que Sergi Belbel est devenu, comme Sanchis Sinisterra, un modèle pour les nouvelles vagues de jeunes dramaturges (Batlle, 2006 : 55).

⁴⁴ *Informe sobre ciegos* et *Ñaque* sont ainsi repris en 1995 et *Primer amor* en 1997.

⁴⁵ Pièces de Sanchis Sinisterra : *Dos tristes tigres*, *Pervertimento*, *Valeria y los pájaros* [lecture] (1994), *Marsal marsal* (1995). Auteurs de la première période : Josep Pere Peyró (*Yagüe* [lecture], 1994 ; *Quan els paisatges de Cartier-Bresson*, 1995) et Sergi Belbel (publication de *Ramon* dans le numéro 18 de (*Pausa*)). Auteurs de la seconde période : Lluïsa Cunillé (*Libración*, 1994 ; *Aigua, foc, terra i aire*, 1995 ; *Intemperie* [en collaboration avec Paco Zarzoso], 1996), Josep Maria Benet i Jornet (*E.R.* [lecture], 1994), Joan Casas (*L'últim dia de la creació* [lecture], 1994) et Ignasi García Barba (*Mars de gespa* [lecture], 1995).

⁴⁶ Cet événement conforte l'image d'une Sala Beckett dynamique et innovante. C'est en effet la première fois qu'est organisée en Espagne une manifestation d'une telle envergure autour de l'œuvre d'Harold Pinter : au programme spectacles, lectures, conférences, publications et mise en place d'un échange de jeunes dramaturges – dont Sarah Kane – entre « The Royal Court » de Londres d'une part et les salles Cuarta Pared (Madrid), Sala Beckett (Barcelone) et La Imperdible (Séville). Il convient de remarquer par ailleurs que le « Cicle Tardor Pinter » fait écho au « Memorial Beckett » organisé en 1990, tant sur le plan de la conception des manifestations que sur celui des rapports entre les œuvres de Beckett et Pinter : à ce sujet, le spectacle *Díptico Beckett/Pinter* que propose Luis Miguel Climent (à partir des textes *Catastrophe* de Beckett et *One for the road* de Pinter) met en évidence le lien qui unit ces deux auteurs entre eux mais aussi à l'équipe du Teatro Fronterizo.

⁴⁷ Dès 1994, et suite à l'expérimentation de théâtre/danse *Benvingudes* (texte de Sanchis Sinisterra et mise en scène de Joan Castells), la Sala Beckett donne la possibilité à des jeunes danseurs, formés à l'Institut del Teatre pour la plupart – de se produire dans le cadre du projet « La porta (Mostra de coreografies breus de dansa contemporània) ».

⁴⁸ En 1994, Sergi Belbel écrit plusieurs scènes du spectacle de la Cia T de Teatre, *Homes!*, qu'il mettra d'ailleurs en scène. Cette pièce de T de Teatre deviendra très rapidement un succès populaire en Catalogne (puis dans le reste de l'Espagne et en Amérique Latine).

⁴⁹ En 1994, Guillermo Heras triomphe avec *Caricias* de Sergi Belbel au Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

⁵⁰ Pour preuve de la projection internationale du théâtre de Belbel, précisons que la pièce *Morir* a d'abord été mise en scène en Finlande (1996) avant d'être montée par notre auteur en 1998 à Barcelone.

eux aussi fortement présents sur les scènes catalanes⁵¹ ou sont distingués par de nombreux prix⁵². Une telle reconnaissance renforce indirectement « l'escola de Sanchis » ; d'ailleurs c'est au cours de cette période que fleurissent dans la littérature critique de Catalogne et du reste de l'Espagne l'expression d'« escola de Sanchis » ou les autres formules équivalentes qui mettent en avant un souci exacerbé de la forme et/ou d'un spectateur actif chez ces dramaturges⁵³. A ce titre, il est intéressant d'observer que le critique théâtral Alberto Miralles (également dramaturge) fonde dès 1994 son analyse contrastée des foyers dramaturgiques barcelonais et madrilènes sur l'existence de deux types de référents théâtraux esthétiquement distincts, dont José Sanchis Sinisterra :

Por una parte, en Barcelona, José Sanchis Sinisterra está influenciado por Samuel Beckett, Heiner Müller y por una saludable investigación que llama fronteriza, consiguiendo ciertos hallazgos como resultado de mezclas estéticas que rozan otros géneros. Esta investigación margina los contenidos ideológicos y su tema más recurrente es el desencuentro y la soledad, con mucha influencia cinematográfica: desmembración secuencial, flash-back, minimalismo, reiteración, saltos en el tiempo, montaje paralelo, etc.

Por el contrario, los profesores de Madrid, Guillermo Heras, Fermín Cabal, Marco Antonio de la Parra, insisten más en los problemas sociales y políticos. Su influencia produce obras menos experimentales y más comprometidas: xenofobia, racismo, marginación (mendigos, prostitutas, sin techo, droga y antifascismo).

Miralles (1994 : 74)

En 1997, alors que l'« escola de Sanchis » est solidement constituée par les trois vagues de jeunes dramaturges catalans et domine le panorama dramatique catalan, José Sanchis Sinisterra décide avec Luis Miguel Climent de laisser la direction de la Sala Beckett à Toni Casares et part vivre à Madrid. Bien qu'il continue d'assurer la coordination pédagogique de la Sala Beckett jusqu'en 2001 et qu'il donne encore des cours à la Sala Beckett et à l'Institut del Teatre, son influence au sein de la jeune communauté théâtrale catalane devient légèrement moins importante, au profit d'un plus grand éclectisme que nous avons déjà analysé. C'est aussi à partir de cette année-là que Sanchis commence à multiplier les ateliers d'écriture dans d'autres Communautés Autonomes, notamment à Madrid : de plus en plus de jeunes auteurs non catalans bénéficient ainsi des cours de Sanchis, ce qui empêche que les plus jeunes auteurs

⁵¹ Les œuvres de Josep Pere Peyró sont ainsi souvent jouées au Festival El Grec, celles de Cunillé dans divers théâtres (Mercat de les Flors, Artenbrut, La Cuina) et festivals catalans (El Grec, Mostra de Teatre de Ciutat de Lleida, Sitges Teatre Internacional [STI]). La première pièce de Carles Batlle, *Sara i Eleonora*, sera programmée en 1995 à la Fira de Teatre de Tàrraga puis au Teatre Adrià Gual. Enric Nolla verra ses pièces systématiquement programmées par le Festival STI. Manuel Dueso et Beth Escudé mettront en scène leurs propres pièces également dans le cadre du STI...

⁵² Voici la liste des prix attribués à nos auteurs : « Premi de la Crítica al millor text teatral del 1996 » pour *Sara i Simón* de Manuel Dueso ; « Premi de la Institució de les Lletres catalanes » en 1997 pour *Accident* de Lluïsa Cunillé ; « VI Premi de la Mostra de Teatre de Ciutat de Lleida » en 1997 pour *Dotze treballs* de Lluïsa Cunillé ; « Accessits » du « Premio María Teresa León 1997 » pour *El instante* de Lluïsa Cunillé et *Àfrica 30* de Mercè Sarrias (pièce qui recevra d'ailleurs le « Premi Ignasi Iglésias de Teatre » la même année) ; « Accessit del Premi de Teatre de la Ciutat d'Alcoi 1995 » pour *Preludi en dos temps* d'Ignasi García Barba ; « Accessit Premi Ignasi Iglésias de Teatre 1994 » pour *Sara i Eleonora* de Carles Batlle ; « Premio SGAE 1995 » pour *Cansalada cancel·lada* de Gerard Vázquez ; « Premi Born 1997 » pour *Magma* de G. Vázquez ; « Premi Josep Ametller de Teatre 1996 » pour *L'univers perdut* d'Enric Rufas ; « Premi Joan Santamaria 1996 » pour *La lluna dins un pou* du même auteur.

⁵³ Cf. les articles de cette période cités dans la bibliographie.

formés en Catalogne par lui après 1997 soient considérés par la critique comme les membres d'un mouvement spécifiquement catalan.

Le départ de Sanchis signe donc la fin du développement de l'« escola de Sanchis », après douze ans d'expérimentation permanente et la formation de trois vagues de jeunes dramaturges. La majeure partie de ces auteurs a d'ailleurs continué à écrire pour le théâtre et certains ont confirmé leur trajectoire artistique en développant une œuvre conséquente, comme c'est le cas pour Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Carles Batlle et, dans une moindre mesure, Beth Escudé et David Plana. De nombreux dramaturges de l'« escola de Sanchis » ont par ailleurs intégré les équipes pédagogiques des différentes formations théâtrales, poursuivant ainsi le projet didactique de Sanchis Sinisterra... Sanchis a donc bel et bien fait « école » non seulement en tant qu'auteur, mais aussi en tant que pédagogue et théoricien. Nous ne pouvons conclure cet article sans souligner les deux cas les plus évidents de cet héritage « sinisterrien » en Catalogne : d'une part, la Sala Beckett qui, en se consolidant comme maison des auteurs dramatiques est depuis un certain nombre d'années un référent dans le système théâtral catalan, espagnol et international ; d'autre part la figure Carles Batlle qui combine les trois facettes de Sanchis Sinisterra. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Carles Batlle a été le fondateur dans les années 2000 de l'« Obrador de Teatre » de la Sala Beckett...

BIBLIOGRAPHIE

- (1996). « Encuesta ». *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 1, 125-128.
- Batlle, Carles (2006). « Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa ». Dans Francesc Foguet et Martorell, Pep (coords.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú : Cep i la Nansa, pp. 75-102.
- Batlle, Carles (2002). « De la “poétique de la soustraction” à la “littérisation de l'expérience” ». *Etudes Théâtrales n° 24/25. Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, 134-142.
- Batlle, Carles (2001). « El drama relatiu ». Dans *Suite*. Barcelone : Proa, pp. 17-23.
- Batlle, Carles (2000). « Més sobre el drama relatiu: la restitució de la història / Més sobre el drama relatiu: en resposta a un article de Jordi Coca ». *Serra d'Or*, 489, 54-57.
- Batlle, Carles (1999a). « Pocket Dictionary of Present-day Catalan Theatre: Authors ». *Catalan Review*, 16, 23-30.
- Batlle, Carles (1999b). « Notes de l'autor » . Dans *Les veus de Iambu*. Barcelone : Edicions 62, pp. 69-76.
- Batlle, Carles (1997a). « La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat ». *Caplletra*, 22, 49-68
- Batlle, Carles (1997b). « Al servei de la perplexitat ». *El Pou de Lletres*, 6, 18-19.
- Batlle, Carles (1994). « Apunts per a una valoració de la dramaturgia catalana actual: realisme i perplexitat ». *Revista de Catalunya*, 86, 75-92.
- Benet i Jornet, Josep Maria (2000). « La aventura del texto: un testimonio ». *ADE Teatro*, 83, 153-160.
- Benet i Jornet, Josep Maria (1996). « Pròleg ». Dans Ramon Gomis et Lluïsa Cunillé, *El mercat de les delícies - La festa*. Barcelone : Lumen, pp. 7-12.
- Benet i Jornet, Josep Maria (1995). « Homenaje al teatro catalán ». *La Vanguardia*, 23/041995, 90.

- Benet i Jornet, Josep Maria (1992). « Per situar-nos ». Dans Sergi Belbel, Sergi et Miquel Górriz, *Minim-mal show*. Valence : Eliseu Climent, pp. 9-13.
- Camps, Christian (2009). « Joan Casas : étude biobibliographique ». Dans Christian Camps (coord.), *L'últim dia de la creació i altres*. Péronnas : Editions de la Tour Gile, Collection catalane 13, pp. 9-40.
- Casares, Toni (2007). « Dramaturgia catalana ». *La Vanguardia*, 25/072007, 3.
- Casas, Joan (1991). « Dramaturgia contemporánea en Cataluña: la insoportable escasez del orégano en el monte ». *Pausa*, 9-10, 87-91.
- Cònsul Porredon, Roger (2011). *La programació del repertori teatral català als teatres públics de la Generalitat (1981-2011) – treball de recerca del MOIET*. <<http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/170835/Microsoft%20Word%20-%20TREBALL%20DE%20RECERCA.pdf?sequence=1>> [Consulté le 05/04/2016].
- Corrons, Fabrice (à paraître). « La poética de la enredadera... Intercambios, encuentros y redes en el teatro de Angels Aymar ». Dans Philippe Merlo (éd.), *Le créateur et sa critique. Réseau.x et échanges*.
- Corrons, Fabrice (2015). « Leçon de théâtre avec Àngels Aymar ». <https://www.canal-u.tv/video/uds/lecon_de_theatre_avec_angels_aymar.18823> [Consulté le 05/04/2016].
- Corrons, Fabrice (2014). « La pantalla en el dispositivo escénico en *La festa* de Lluïsa Cunillé ». Dans Monique Martinez Thomas et Euriell Gobbé-Mévellec (dirs.), *Dispositivo y artes: una nueva herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*. Ciudad Real : Ñaque Editora, pp. 44-57.
- Corrons, Fabrice (2009a). *Le théâtre catalan actuel (1980-2008) : une pratique artistique singulière ? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluïsa Cunillé, deux auteurs de « l'escola de Sanchis »*. [Inédit].
- Corrons, Fabrice (2009b). « De la mère empêchée au spectateur empêché : Suite de Carles Batlle ». Dans Nadia Mékouar-Hertzberg (dir.), *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine, Les « mères empêchées »*. Paris : L'Harmattan, pp. 261-277.
- Corrons, Fabrice (2008). « La question du regard dans *L'últim dia de la creació* de Joan Casas ». Dans Christian Camps (coord.), *Joan Casas, L'últim dia de la creació i altres*. Péronnas : Editions de la Tour Gile, pp. 127-148. (Collection Catalane, 13).
- de Pablo, Eladio (2002). « Encuentros de Verines. Crónica parcial de un suceso ». *La Ratonera*, 4, <http://www.la-ratonera.net/numero4/n4_verines.html> [Consulté le 05/04/2016].
- El Teatro Fronterizo (1989a). « Sólo una sala ». (*Pausa.*) 1, 4.
- El Teatro Fronterizo (1989b). « Sense presses ». (*Pausa.*) 1, 3.
- Feldman, Sharon G. (2009). *In the Eye of the Storm: Contemporary Theater in Barcelona*. Lewisburg : Bucknell University Press.
- Feldman, Sharon G. (2007). « The Sala Beckett and the Zero Degree of Theatricality: From Lluïsa Cunillé to Carles Batlle ». *Contemporary Theatre Review. Special Issue : Catalan Theatre 1975-2006: Politics, Identity and Performance*, vol. 17 – 3, 370-384.
- Feldman, Sharon G. (2005). « Sobre l'aparició i la desaparició: El teatre i Barcelona. (Catalunya Invisible Part II) ». *Pausa*, 20, 55-66.
- Feldman, Sharon G. (2002a). « El teatre d'enigma de Lluïsa Cunillé ». *Catalan Review*, vol. 16, n° 1-2, 141-154.
- Feldman, Sharon G. (2002b). « *Catalunya Invisible: Contemporary Theatre in Barcelona* ». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 6, 269-87.
- Feldman, Sharon G. (2000c). «“Si me gustan al mismo tiempo La Fura del Baus y Molière, no es una contradicción”: conversaciones con Sergi Belbel ». *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tome 13, 1, 71-85.

- Floeck, Wilfried (1995). « El teatro español contemporáneo (1939-1993) : una aproximación panorámica ». Dans Alfonso de Toro et Wilfried Floeck, *Teatro español contemporáneo*. Berlin : Reichenberger, pp. 1-46.
- Foguet i Boreu, Francesc (2005). « La dramaturgia catalana: reserva integral zoológica ». *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelone : Associació d'Escriptors catalans, pp. 33-34.
- Gallén, Enric (2007). « Balance y situación de la literatura dramática catalana actual ». *Insula*, 729, 18-21.
- Gallén, Enric (1994). « De literatura dramàtica catalana, avui ». *Pausa*, 9-10, 25-27.
- Heras, Guillermo et Sanchis Sinisterra, José (coords.) (1999). « Perspectivas dramaturgias hacia el siglo XXI. Antonio Álamo, Carles Alberola, Sergi Belbel, Beth Escudé, Jordi Galceran, Juan Mayorga, Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Josep Pere Peyró, David Plana, David Planell, Paco Sanguino ». *Escena*, 64, 1-31.
- Martinez Thomas, Monique (2005). *José Sanchis Sinisterra, une dramaturgie des frontières*. Rennes : PUR.
- Massip, Francesc (2005). « El teatre català actual, un balanç ». *Stichomythia*, <<http://www.parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/teatreacatala.pdf>> [Consulté le 05/04/2016].
- Massip, Francesc (1997). « Beth Escudé, dramaturga ». *El pou de lletres*, 6, 41.
- Membra, Javier (2000). « ¿Qué se publica hoy en España? Los dramaturgos de los 90 (XVI) ». *El Mundo*, 26/11. <<http://www.elmundo.es>> [Consulté le 05/04/2016].
- Miralles, Alberto (1994). *Aproximación al teatro alternativo*. Madrid : AAT.
- Montiel, Alejandro et Nuño, Ana (1997). « Tres autores en busca de escena [Carles Batlle, Beth Escudé, David Plana] ». *Quimera*, 161, 18-23.
- Noguero, Joaquim (coord.) (1998). « El Teatre Català: d'on cap a on? Taula Rodona a la Sala Beckett amb Carles Batlle, Francesc Massip, Magda Puyo, Ricard Salvat i Ramon Simó ». *FaigArts*, 38, 27-41.
- Ordóñez, Marcos (1995). « Teatro de autor en Catalunya ». *Cuenta y razón del pensamiento actual*, 95, 105-109.
- Orozco, Lourdes (2007). *Teatro y política en Barcelona, 1982-2000*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Ortiz de Gondra, Borja (2000). « La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena ». Dans Herbert Fritz et Klaus Pörtl (éds.), *Teatro español postfranquista: autores y tendencias*. Berlin : Tranvía, pp. 30-31.
- Pascual, Itziar (1996). « “Después de la lluvia”: una comedia de poder en el Teatro Albéniz ». *El Mundo*, 9/02. <<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1996/02/09/metropoli/87008.html>> [Consulté le 05/04/2016].
- Pérez Resilla, Eduardo (1993). « Notas para la caracterización de la joven literatura dramática española. Entre la farsa y la vanguardia ». *Primer Acto*, 249, 25-30.
- Puchades, Xavier (2002). « La memoria del presente: itinerario no definitivo por la obra de Lluïsa Cunillé ». *Esticomitia*, n° 0, 2002. <<http://parnaseo.uv.es/ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/t11.htm>> [Consulté le 05/04/2016].
- Ragué-Arias, Maria-Josep (2010). « Sergi Belbel ». *Visat*, 9, <<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/autor/145/4/teatre/sergi-belbel.html>> [Consulté le 05/04/2016]
- Ragué i Arias, Maria Josep (coord.) (2000a). « Els joves dramaturgs i el compromís amb la realitat / Lluís-Anton Baulenas, Manuel Dueso, Mercè Sàrrias, Gerard Vázquez i Manuel Veiga. Modera: Maria-Josep Ragué-Arias ». *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 24, 15-32.

- Ragué-Arias, María José (2000b). *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Madrid : INAEM/CDT.
- Ragué Arias, María José (1999). « La darrera generació teatral catalana del segle XX ». Dans Jordi Sala (éd.), *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona : Universitat de Girona, pp. 53-73.
- Ragué Arias, María José (1998). « Las dos caras de una generación de jóvenes autores ». *Estreno. Homage to Catalan Theater*, vol. 24, 2, 24-26.
- Ragué Arias, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España. (De 1975 hasta hoy)*. Barcelone : Ariel.
- Ríos Carratalá, Juan A. (2005). « Entrevista a José Sanchis Sinisterra [11-11-2005] ». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35793620003350617400080/p0000001.htm>> [Consulté le 05/04/2016].
- Sanchis Sinisterra, José (2003). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real : Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, José (1996). « Lluïsa Cunillé: una poètica de la sostracció ». Dans Lluïsa Cunillé, *Accident*. Barcelone : Institut del Teatre, pp. 5-12.
- Sirera, Josep-Lluís (1993). « Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lectura) ». *Caplletra*, 14, 31-48.