

La représentation de l'étranger dans le théâtre catalan actuel

Enjeux identitaires et dramaturgiques

Fabienne CRASTES
(IUFM/Université de Corse)

Résumé

L'immigration, réalité sociale qui revêt une grande importance en Catalogne, espace transculturel de migrations, est une thématique que l'on retrouve dans les pièces des « nouveaux dramaturges » du théâtre catalan. Dans une société où le rapport à l'autre incarné par l'état espagnol est toujours problématique, la présence de l'étranger immigré génère un conflit de fond et une remise en question de modèles identitaires. Le théâtre devient un espace alternatif de réflexion sur la construction identitaire, la relation à l'autre, les appartenances multiples. Une distinction s'établit entre les pièces qui présentent le parcours de l'étranger comme héros d'une nouvelle Odyssée et celles qui mettent en scène une confrontation avec l'autochtone dans un espace clos. La mise en relation des aspects formels de l'écriture dramatique avec la thématique de la confrontation culturelle est significative et soulève la question du « métissage créatif » évoqué par Carles Batlle.

Mots-clés : Théâtre catalan, étranger, immigration, identité, métissage.

Abstract

Immigration is a social reality and a great issue in Catalonia which is a transcultural space of migrations; as a consequence it appears as a theme of the Catalonian « new playwrights' » theatre. In a society where the relationships with others as embodied by the Spanish state still raise questions, the reality of the foreign immigrant creates a fundamental conflict and questions identity standards. The stage becomes an alternative space allowing the issues of the structuring of an identity, of human relationships with others or of plural belongings to be dealt with. A distinction appears between the plays describing the progress of the foreign immigrant as the hero of a new Odyssey and the plays staging a confrontation with the native in an enclosed space. Connecting formal aspects of the dramatic writing with the theme of a cultural confrontation is significant and raises the question of a « creative cultural interbreeding » as described by Carles Batlle.

Keywords : Catalonian theatre, foreign, immigration, identity, cultural interbreeding.

Le phénomène de l'immigration, réalité sociale assez récente en Espagne, revêt une grande importance en Catalogne, espace transculturel de migrations. De par sa situation géographique, économique, elle est un lieu convoité, de passage ou d'établissement, pour l'immigré notamment en provenance du continent nord-africain¹. Dans une société où le rapport à l'autre incarné par l'État espagnol est toujours problématique, la présence de l'étranger immigré génère un conflit de fond et une remise en question du concept d'identité. Dans le prologue à la traduction espagnole de *Temptació* de Carles Batlle, Francesc Foguet i Boreu pose la problématique suivante : « ¿Qué ocurre cuando los contingentes inmigrados, con sus bagajes culturales, se incorporan en el seno de identidades frágiles que luchan contra viento y marea por defender su supervivencia en un mundo globalizado? »².

L'immigration constitue une thématique que l'on retrouve dans les œuvres des « nouveaux dramaturges » du théâtre catalan actuel depuis *Abú Magrib* (1992) de Manuel Molins, *El mercat de les delícies* (1996) de Ramon Gomis, *A trenc d'alba* d'Ignasi Garcia Barba (1997), jusque dans des œuvres plus récentes comme *Trio de negres* (2001) de Bernat Joan i Mari, *Tractat de blanques* (2002) d'Enric Nolla i Gual, *Forasters* (2004) de Sergi Belbel, *Oasi* (2002) et *Temptació* (2004) de Carles Batlle i Jordà.

En étudiant la caractérisation du personnage de l'étranger dans ces œuvres, on retrouve une constante quant à l'origine spatiale, l'Afrique, car tous sont maghrébins, hormis le personnage de l'*Actriu* dans *Abú Magrib* qui vient d'Europe de l'Est et le personnage de l'*Assistentia* dans *Forasters* qui est latino-américaine. Le désir de renvoyer à une réalité et à une question brûlante d'actualité apparaît dès la caractérisation des personnages et leur identification par les prénoms. Ils constituent un même acteur, l'acteur émigré-immigré avec un fonctionnement similaire. Poussés par la misère subie dans leur pays d'origine, ils abandonnent leur terre, séduits et trompés par le mirage d'une Europe qui représente la richesse matérielle et la liberté. Chez tous, l'acquisition d'un statut social passe par la recherche d'un travail. Après la traversée de la mer, ils se trouvent soit à la frontière de ce nouveau monde, immigrés-étrangers en devenir (*El mercat de les delícies*), soit en mouvement à la recherche d'une place (*Abú Magrib*, *A trenc d'alba*), soit déjà installés légalement ou illégalement (*Tractat de blanques*, *Forasters*, *Oasi*, *Temptació*).

¹ Selon l'INE, l'immigration maghrébine en Espagne occupe la première place de 1998 à 2009, rejointe depuis par le nombre croissant d'immigrés en provenance de Roumanie. Près de la moitié des immigrés se répartit entre les provinces de Madrid, Barcelone et Alicante. Dans la province de Barcelone, les 2/3 des immigrés sont maghrébins.

² Carles BATLLE I JORDÀ, *Tentación*, Madrid, Fundación Autor, SGAE, 2005, p. 14.

Une distinction s'établit entre les pièces qui adoptent le point de vue de l'étranger immigré et où l'autre-autochtone apparaît soit comme une présence ou une menace diffuse, invisible ou fantasmée, soit comme un personnage secondaire, croisé dans le périple et celles qui présentent une rencontre véritable, une confrontation avec l'autochtone à l'intérieur d'un espace clos, celui de la maison familiale.

Dans les premières pièces dont les immigrés sont les personnages principaux, à la dimension circonstancielle qui renvoie à la réalité de l'immigration – misère, abus, exploitation, répression et exclusion –, se superpose une dimension symbolique qui présente ces parcours comme de nouvelles Odyssées, dont les immigrés sont les héros et qui renvoient aux récits mythiques fondateurs de notre civilisation occidentale.

L'Odyssée de l'immigration et la quête identitaire

La quête, indissociable de la question de l'immigration et le départ, forcé ou souhaité, impliquent la recherche d'un ailleurs, en raison d'une insatisfaction existentielle ou d'une obligation. Dans le cas des pièces citées, le départ est désiré et l'ailleurs imaginé, rêvé, fantasmé, construit en opposition avec la réalité vécue dans les pays d'origine. La dichotomisation spatiale notre monde/ l'autre monde ou le monde de l'autre, comme l'opposition nord-sud sont présentes dans le discours des personnages et l'altérité est présentée comme positive dans un processus d'idéalisation³ qui conduit à une vision proche de l'utopie comme le soulignent le titre *El mercat de les delícies*⁴ ou, dans *Abú Magrib*, l'évocation de la « terra de Xauxa »⁵. Ce voyage vers un autre continent à découvrir apparaît marqué par une dimension mythique, celle de l'utopie spatiale et temporelle. Une Europe terre d'abondance et monde d'avenir. Les thèmes de l'étranger, du voyage et de la quête

³ Haïssa est en quête de « un *altre món*. Amb tants problemes com vulguis, però a un altre món », (Ramon GOMIS, *El mercat de les delícies*, In: *Diàlegs I. Teatre català contemporani. Els textos del centre dramàtic*. Barcelona, Lumen, 1996, p. 38). « A mí el que més m'importa és sortir del *nostre infern* » (souligné par Nous, (*id.*). Dans *Tractat de blanques*, la *Dona* pousse le désir d'intégration jusqu'à renier tout signe d'appartenance à ses origines et oppose les deux mondes en décrivant un lieu d'accueil idéalisé, en contradiction avec la réalité de sa situation d'employée exploitée : « Qui ha dit que jo sóc estrangera ?/Es tracta de ser part d'aquest lloc, sobretot si véns de lluny, on ningú no t'espera, on no ets/ imprescindible com aquí,/vigilant ;/on hi ha una terra que perd els homes i les dones, o alguna cosa així, els espolia i els martiritza, els/ mata, els oblida indiferent. No com aquí, en aquest lloc.» (Enric NOLLA I GUAL, *Tractat de blanques*, Tarragona, Arola Editors, 2002, p. 32); « en aquest espai ple de tantes coses/creades i bones, no naturals ni salvatges com les del/lloc on he vingut », (*ibid.*, p. 33). Elle présente l'Afrique comme : « aquella polseguera, cau d'insectes infecciosos, a aquell desert, selva envaïda de salvatges » (*ibid.*, p. 46).

⁴ Dans *El mercat de les delícies*, le personnage féminin écrit sur le sable : « Haran i Haïssa. A la terra de les delícies. 1993. », (Ramón GOMIS, *El mercat...*, *op. cit.*, p. 57).

⁵ « Nosaltres també tenim problemes i aquesta no és la terra de Xauxa que us penseu » dit le policier à Abú, (Manuel MOLINS, *Abú Magrib*, Alzira, Bromera, 2002, p. 131).

constituent des archétypes qui ancrent ces pièces dans un univers mythique dans lequel les personnages immigrés apparaissent comme les nouveaux héros de l'Odyssee moderne de l'immigration. Voyage métaphorique où se côtoient la mort et la naissance, l'obscurité et la lumière.

La plage : étape initiatique et symbole d'une identité en suspens

La plage est le lieu scénique qui ouvre trois de ces pièces (*Abú Magrib*, *El mercat de les delícies*, *A trenc d'alba*) et qui ancre la fiction dans l'actualité en renvoyant à la tragédie quotidienne des *pateras*⁶. Elle représente l'espace frontière, à la fois naturel, entre l'Afrique et l'Europe, et symbolique. Elle est la première étape de l'odyssée, le seuil d'un monde nouveau, l'arrivée après l'épreuve initiatique de la traversée de la mer/mère qui expulse de ses eaux les personnages émigrés qui connaissent une nouvelle naissance. La nouvelle vie, la nouvelle ère qui s'ouvre à eux, apparaît également temporellement dans la symbolique de la naissance d'un jour nouveau⁷. Cette naissance, ou renaissance, est marquée par la douleur, le froid, la peur de l'inconnu, la solitude et la mort de l'autre. Le doute, l'incertitude, l'angoisse apparaissent dans le dialogue à travers le questionnement récurrent, les répliques brèves⁸, brutales, et l'utilisation de la stichomythie qui contribuent à créer la tension dramatique. Les nombreuses questions concernant l'espace mettent en évidence la quête spatiale, celle d'une place dans ce nouveau monde et en même temps la perte de repères, le dépaysement. Les personnages ont le statut privilégié de naufragés issus d'un groupe de disparus, ce qui met en évidence la dichotomie individu vs collectif et leur condition de héros. Ces nouveaux héros sont seuls comme les héros fondateurs et, comme tels, doivent subir des épreuves.

Toutefois, contrepoint à la symbolique positive de la naissance, la plage est également une marge pour ces personnages en quête d'intégration, mais condamnés à toujours rester sur le seuil, entre deux espaces et deux temporalités, marqués irrémédiablement par une identité-

⁶ Dans *El mercat de les delícies*, « Aquesta costa és un gran cementiri » (*op.cit.*, p. 69).

⁷ Ainsi, dans *El mercat de les delícies*: « Una platja amb dunes. A un costat, unes mates de pineda baixa, batudes pel vent de la mar. Són les primeres hores d'un dels darrers dies de juliol. Aviat despuntarà el dia » (*op. cit.*, p. 13). En outre, les personnages sont marqués temporellement par le futur dans les didascalies : Haran : « va fer vint-i-nou anys el dia de nadal » et Haïssa : « farà vint-i-cinc anys a l'inici de la primavera » (*ibid.*, p. 11). Dans *Abú Magrib* : « Una nit com una gola de llop a una platja tancada i rocosa de la costa mediterrània » (*op. cit.*, p. 53). Dans *A trenc d'alba* le titre est explicite et les didascalies indiquent : « Una platja. Dispersos per l'escenari, matolls d'herbes altes. Al fons, la paret rocallosa d'un penya-segat. Està sortint el sol » (Ignasi GARCIA, *A trenc d'alba*, In: *Nous autors catalans*, Barcelona, Grup Focus, 1997, p. 97).

⁸ Ainsi dans *Abú Magrib* : « Què ?.../ Què ha passat ?/ On som ?/ I els altres ? », (*op.cit.*, p. 53-54) et de la même façon dans *A trenc d'Alba*, les premières paroles qui ouvrent la pièce : « Hixam : I els altres ? / Bilal : no ho sé (*Ambdós miren cap al públic*) / Hixam : Deuen haver pogut arribar ?/ Bilal : No ho sé. » (*op.cit.*, p. 97).

frontière de la marge. Frontière temporelle, spatiale et identitaire, profondément injuste, imposée par une instance supérieure selon le personnage de la *Dona* dans *Tractat de blanques*⁹, et qui implique l'idée d'un destin auquel ils ne peuvent échapper. Face à cette exclusion, ils manifestent un véritable désir d'intégration, d'inclusion dans le nouveau monde, qu'ils ne souhaitent pas transformer mais dans lequel ils souhaitent se fondre. Ces pièces mettent en lumière une distorsion par rapport à l'archétype du héros fondateur.

La fondation d'une nouvelle identité par la négation et le renoncement

En effet, après l'épreuve de l'eau, l'immigré est amené à effectuer une série de choix qui sont marqués par le renoncement et qui le conduisent à s'éloigner de son identité d'origine.

Tout d'abord, les personnages se trouvent dans une situation de dépouillement qui se manifeste par l'absence de biens matériels¹⁰. Les scènes de déshabillage-habillage ou de dépouillement acquièrent un caractère symbolique, sorte de rite initiatique, qui implique qu'après avoir été lavés par l'eau de la mer, ils abandonnent une partie d'eux-mêmes, de leur identité d'origine, laissée dans cet ailleurs, au-delà de la mer, de l'autre côté de la frontière. La nudité symbolise le renoncement nécessaire dans cette quête d'un ailleurs qui est également une quête identitaire. Dès son arrivée en Europe, l'émigré-immigré acquiert un nouveau statut, celui d'étranger, qui va de pair avec l'exclusion. Dans *El mercat de les delícies*, Haran indique à Haïssa : « A partir d'ara ets una extranya a la terra dels altres »¹¹. L'accession au nouveau monde et la recherche d'un avenir semblent nécessiter le rejet ou du moins l'oubli de l'ancien monde. Ce qui implique que l'échange entre les deux n'est pas envisageable, écartant ainsi toute possibilité d'enrichissement et de métissage. L'amnésie est salvatrice, pour Haïssa : « Millor no tenir memòria. Tenir memòria aquí és un luxe » (p. 35). Le déficit d'informations contribue à l'élaboration d'une identité en suspens, en attente. En effet, très peu d'éléments sont identificateurs de spécificités culturelles, et la langue d'origine n'est jamais présentée comme un trait dominant.

Par ailleurs, la dualité, indissociable de la notion d'étranger, d'émigré, et présente temporellement et spatialement, se manifeste dans la figure du double. Ainsi, les personnages

⁹ « Aquesta frontera que va posar Algú tan gran i bo, com ja t'he dit, repartint amb generositat tot allò que tocava a uns i a altres no » (Enric NOLLA I GUAL, *Tractat...*, *op. cit.*, p. 31).

¹⁰ Haran et Haïssa ont perdu leurs affaires dans le naufrage et la découverte d'un paquet appartenant à d'autres naufragés va leur permettre de s'habiller, de boire et de se nourrir. De même dans *A trenc d'Alba*, les personnages trempés sont obligés de se dénuder afin de se changer. Quant à Abú il est dépouillé de sa sacoche par son compagnon Yazid.

¹¹ Ramon GOMIS, *El mercat...*, *op. cit.*, p. 42.

sont assimilables à des couples : Haïcha/Haran, Bilal/Hixam, Abú/Jasmina, et le dédoublement intérieur du personnage de la *Dona* dans *Tractat de blanques*. Le principe duel, d'antagonisme, manifeste un conflit inhérent à cette condition. Le conflit externe entre les personnages peut être représentatif du conflit intérieur à tout être en situation d'immigration et la dualité, signifiante, permet d'éviter tout discours simplificateur dans la présentation des groupes étrangers/ autochtones. La complexité des relations humaines apparaît donc au-delà de la confrontation entre deux groupes, dans le rapport à l'autre plus largement. Le conflit est fondamental et les difficultés de communication surgissent entre personnages d'une même culture et d'une même langue : « Haïssa : Parles diferent / Haran : No has entès les meves paraules »¹². L'incompréhension ne relève pas uniquement de la différence entre deux codes de communication, elle révèle dans ce cas un problème de « connexion psychologique » entre personnages de même culture¹³. Cette différence essentielle est parfois matérialisée scéniquement par la proxémique comme par exemple dans *A trenc d'alba* où les entrées des personnages chacun à l'opposé de la scène et les déplacements symétriques d'évitement mettent en évidence des directions différentes, des aspirations et des destins distincts, présages de conflits. Le manque de communication se manifeste également dans l'utilisation du dialogue constitué de répliques parallèles, sorte de double monologue où chacun parle sans écouter l'autre.

Dans la résolution du conflit, le sacrifice du double, de l'autre représentatif de la culture d'origine, s'impose¹⁴ comme une première étape nécessaire à l'intégration et conduit souvent à la violence et au meurtre¹⁵. Meurtre du compagnon, de l'ami, du semblable, du père... La symbolique du meurtre est évidente : tuer les siens, les représentants de sa propre identité apparaît nécessaire afin de pouvoir accéder à l'autre monde. Après l'épreuve de l'eau, il

¹² *Ibid.*, p. 43-44.

¹³ Le conflit rêve-réalité se trouve matérialisé à travers ces deux personnages, et le désenchantement d'Haran constitue un contrepoint aux rêves d'Haïcha. Lorsqu'Haïssa voit une pluie d'étoiles, symbolique du « mercat de les delícies » qu'elle espère trouver en Europe, Haran lui dit « Somnies/ Haïcha : Els he vist/ Haran : Per la televisió » (*op. cit.*, p. 46-47).

¹⁴ Dans *El mercat de les delícies*, Haïssa et Haran récupèrent sur la plage un paquet dans lequel, outre de la nourriture, de l'eau et des habits, se trouve un couteau qu'utilisera Haïssa à la fin de la pièce pour tuer Haran avant de s'enfuir de la plage.

¹⁵ Dans *Temptació*, Aixa, qui se trouve au service de Guillem, prise au piège de son statut d'immigrée clandestine, tue – accidentellement ? – son père lorsque celui-ci la retrouve. Dans *El mercat de les delícies*, la mort violente constitue la scène finale et le climax de la pièce. Haïcha ne parvient à échapper à la plage/prison qu'en commettant un meurtre, celui de son compagnon, vestige de sa vie passée, de ses origines et entrave à son avenir. Abú va être, lui aussi, amené à tuer un prisonnier d'origine maghrébine comme lui, Mustafà Mimom, afin de prendre son identité. Dans *A trenc d'alba*, Hixam tue son compagnon Bilal lorsqu'il apprend que ce dernier n'a pas secouru son frère lors de la traversée et prend sa place auprès du passeur qui doit le conduire en France.

s'agit d'un passage initiatique qui conduit à un processus de déculturation.

En ce sens, la pièce d'Enric Nolla, *Tractat de blanques*, constitue un exemple significatif de sacrifice de l'identité d'origine, de renoncement porté à son paroxysme à travers le personnage de la *Dona* qui se livre à un meurtre symbolique en détruisant chez elle, extérieurement et intérieurement, toute marque distinctive, tout sentiment d'appartenance, afin de devenir une autre personne¹⁶.

La négritude de la *Dona* constitue un élément caché, mais sous-jacent, qui conditionne la structure dramatique et rappelle le procédé utilisé par Harold Pinter dans *Le gardien* où la schizophrénie du personnage d'Aston est peu à peu dévoilée. Dans *Tractat de blanques*, le spectateur comprend, au fur et à mesure du discours, le dédoublement du personnage, ses failles intérieures qui se manifestent dans le soliloque face à des interlocuteurs invisibles, imaginaires, qui constituent ses deux personnalités. L'une, fictive, apparaît sous la forme de cette remplaçante invisible qu'elle conseille ou crée selon un modèle vers lequel elle tend par la force de sa volonté. L'autre, « aquella altra dona », « aquesta negra », représente son être profond qu'elle veut oublier mais qui la hante et provoque un conflit intérieur¹⁷. Comme dans *Le Gardien*, les phases d'analepse permettent de faire évoluer le récit, attestent l'origine et la dépersonnalisation du personnage. Dans l'espace scénique, la présence de la photocopieuse est fortement symbolique et le personnage évoque à plusieurs reprises sa complicité avec la machine, dans un processus clair d'identification¹⁸.

La lutte interne est incessante et la négritude est traitée comme une maladie physique et mentale¹⁹ mais également comme une souillure. Le langage du corps est en adéquation avec le discours et le leitmotiv de la propreté se manifeste dans le geste récurrent, compulsif, qui consiste à se nettoyer le bras opposé avec la main²⁰. Maladie, souillure, honte, infamie. La

¹⁶ « No hi pot haver cap dubte del seu estricte origen europeu » précisent les didascalies (Enric NOLLA I GUAL, *Tractat...*, *op. cit.*, p. 11).

¹⁷ Elle s'exprime d'abord à la première personne « quan vaig arribar a aquest lloc », pour se reprendre « Quan aquella altra dona va arribar » (*ibid.*, p. 38).

¹⁸ « Les reproduccions son de gran importància, d'importància il·limitada per al desenvolupament de grans projectes, altres, fora d'aquí... » (*ibid.*, p. 12). Tant la *Dona* que la machine sont programmées pour travailler 16 heures par jour, sans pause, et sont habituées aux heures supplémentaires, pendant les heures de sommeil, et sans rien demander en échange.

¹⁹ Le personnage est victime d'un processus d'acculturation assimilable à un traitement médical et psychiatrique comme les électrochocs administrés au personnage d'Aston. D'autre part, dans le discours de la *Dona*, ceux qui revendiquent leur différence apparaissent comme des victimes d'une sorte de perversion ou de « malaltia incurable » (*ibid.*, p. 15).

²⁰ « Amb un gest compulsiu, passa una de la seves mans per sobre del braç contrari, com si el netegés » (*ibid.*, p. 11). Le geste accompagne le discours, ainsi lorsqu'elle évoque « aquesta debilitat horrible que ens hem de treure de sobre. *Es neteja els braços i les mans* » (*ibid.*, p. 18). De même, lorsqu'elle se remémore la rencontre avec l'homme noir qui semble être son père, et qu'elle ne reconnaît pas, car elle dit ne plus avoir de père ni de

déshumanisation par l'assimilation à la machine puis par l'animalisation (à travers le piège à rats) révèle la dégradation imposée à l'étrangère. Guérir, purifier, nettoyer, semblent être les objectifs de la société d'« accueil », qui exerce une certaine forme de violence, par la castration de l'identité.

À travers le discours du personnage, le spectateur peut recomposer le processus d'acculturation et ses différentes phases : l'oubli de soi, la haine de la différence et l'intolérance envers les siens, puis la peur de l'autre qui est devenu différent, et enfin le changement physique, gage de la volonté d'intégration : « Has de fer tu l'esforç, [...] de no ser estrangera ; [...] em vaig fer blanca i després rossa. »²¹. Son flot de paroles se caractérise par la répétition de motifs récurrents, telle une ritournelle qui met en évidence le caractère obsessionnel de la question identitaire et le besoin incessant de se convaincre de sa nouvelle identité. L'objectif est de gommer les émotions, les souvenirs, la réalité. Il s'agit d'induire une amnésie jusqu'à provoquer de nouveaux souvenirs où la pureté du petit village de l'enfance occulte l'horreur de l'Holocauste dans un processus de mystification collective : « que quan era petita vivia en un poble molt net i que feia olor de llexiu » (p. 35) à côté de cheminées d'usines qui laissaient échapper une « olor de carn cremada » (p. 35).

Toutefois, le processus de déculturation conduit à un échec. En effet, au cours de la pièce, l'identité refoulée va remonter peu à peu à la surface et la présence du double noir tapi dans l'ombre, se matérialiser sur la scène. Lorsque le piège à rats fonctionne pour la deuxième fois, le « xiscl de rata » (p. 54) a laissé la place au « gemec d'una dona » (p. 57). Le rejet et la violence de la société d'accueil provoquent l'émergence du refoulé, des souvenirs liés à l'identité noire. C'est au cours du récit de la remémoration de la scène du viol que le personnage prononce ses premières paroles dans sa langue²² pour ensuite céder à une pulsion incontrôlable lorsqu'elle entreprend, au son des tambours, une danse rituelle de purification, de célébration de son corps et de réconciliation avec elle-même, inversant ainsi la dichotomie propre/sale de la pièce²³.

mère et ne comprend plus la langue de ses origines : « Aquella cara... Per què m'havia de conèixer a mi aquell negre vell? De què? /Potser no és veritat el que em va passar, però tant me fa. /Es neteja els braços i les mans » (*ibid.*, p. 23).

²¹ Enric NOLLA I GUAL, *Tractat...*, op. cit., p. 44.

²² YA WAHADI (*ibid.*, p. 49) ; IBAI WAMIOMA (*ibid.*, p. 51), puis, lorsqu'elle évoque sa deuxième rencontre avec l'homme, rencontre souhaitée en vue d'une relation sexuelle alors qu'elle a changé d'apparence, à nouveau: WAHESPAWAN SAKUKIA (*ibid.*, p. 62).

²³ « Observa la sabana, casa seva, al fons; un núvol. Ha desaparegut l'enemic » (*ibid.*, p. 66), « Mira, sóc jo. He tornat » (*id.*). Lorsque cette danse est interrompue par la sonnerie qui indique l'ouverture de l'entreprise et le bruit de la photocopieuse qui se remet en marche, elle ne se rhabille pas « còmoda amb aquesta nova aparença » (*id.*).

Les quatre pièces que nous avons évoquées, présentent un modèle d'insertion par assimilation ou absorption, que l'on retrouve poussé à l'extrême dans *Tractat de blanques*. La culture propre n'est évoquée que par bribes, de façon analeptique et décousue, ou par un processus métonymique au moyen d'objets ou de bruits. Tous semblent tendre vers une invisibilité sociale qui fait parfois d'eux des modèles d'individus « transfuges »²⁴ (Bilal, Haïssa, la *Dona*). Les personnages subissent une aliénation dans la stéréotypie culturelle et la perte de leur identité laisse un vide, difficile à remplir, ou non rempli par la nouvelle culture car ils subissent le rejet de la société dominante. Toutefois, le passé ressurgit, le rejet semble impossible et ces modèles d'intégration par acculturation conduisent à l'échec ou du moins le préfigurent²⁵. D'autre part, dans le parcours de ces personnages qui apparaissent comme les nouveaux héros ou anti-héros de l'Odyssée de l'immigration, une constante est mise en évidence : le glissement de l'illusion à la désillusion, de l'utopie à la dystopie. Si cette évolution est sous-jacente ou guère représentée, notamment lorsque les personnages ne dépassent pas la limite de la plage comme dans *El mercat de les delícies*, elle se manifeste pleinement dans *Abu Magrib*, qui met en scène une véritable dynamique de l'échec.

*De l'illusion à la désillusion :
la dynamique de l'échec et l'esthétique du contrepoint dans Abú Magrib*

Le voyage d'Abú à travers l'Europe acquiert une dimension à la fois circonstancielle²⁶, mythique et existentielle. La thématique de l'immigration et la condition de l'étranger se trouvent intimement liées à la notion de tragique et Manuel Molins établit des liens entre la conception littéraire et artistique codifiée par Aristote et une conception métaphysique et existentielle, un « sentiment tragique de la vie »²⁷. Ce parti pris de l'auteur se manifeste dans le texte dès l'exergue qui met en parallèle une citation de *La rosa del desert* de Pep Subirós, un récit de voyage datant de 1993 où l'auteur raconte son expérience dans le Sahara, et un

²⁴ L'expression est empruntée à Christian LAGARDE (*Identité, langue et nation. Qu'est-ce qui se joue avec les langues ?*, Canet, Trabucaire, 2008, p. 66).

²⁵ Ainsi, la déchéance, la mort, la prostitution, la schizophrénie dans *Abú Magrib*, *Temptació*, *Tractat de blanques*. Dans *El mercat de les delícies* et *A trenc d'alba*, malgré le final ouvert, soulignons que le dernier acte commis par les personnages est un meurtre.

²⁶ Au cours de son périple, il rencontre des obstacles qui reflètent la réalité de l'immigration, le racisme rencontré par les étrangers. Les liens avec la réalité et l'actualité se créent grâce à des référents identifiables clairement : les étrangers immigrés qui gravitent autour d'Abú, les représentants de l'institution ou de l'autorité répressive, les autochtones issus de différentes classes sociales, bourgeoises ou populaires, ou en situation de marginalisation. Abú se trouve à l'intersection de deux mondes paradigmatiques, celui des étrangers et celui des autochtones.

²⁷ Cette conception s'impose à partir du XIX^e avec Hegel, Nietzsche, Unamuno notamment. Comme depuis Aristote il existe une Poétique de la tragédie, on peut parler dans les interprétations modernes de la notion de tragique, d'une philosophie du tragique.

extrait d'*Hécube* d'Euripide :

« – J'ai le rêve qu'un jour je visiterai le monde – em diu.
– Inxal.là !
– Inxal.là ! »
« I jo en una terra estranya, em dic esclava, que he deixada l'Àsia, rebent per habitatge en canvi Europa, cambra de la mort. »²⁸

Cette confrontation de citations met en évidence la dichotomie rêve-réalité sordide, le passage de l'illusion à la désillusion. Ainsi, Abú semble en prise avec un destin dévastateur qui le dépasse, en proie à une instance supérieure, réduite à un déterminisme ethnique. Son errance apparaît comme une dérive qui l'emporte dans une spirale infernale qui se manifeste dans la structure circulaire de la pièce. Ainsi, les indications spatio-temporelles sont chargées de symbolisme : le périple commence la nuit, sur une plage et se termine à l'aube, deux ans plus tard, près de la mer. Par ailleurs, la pièce s'ouvre sur une séquence intitulée en arabe « Al-fatiha », première sourate du Coran, et se clôt sur une séquence intitulée « Assobha Wa Annas » qui renvoie aux deux dernières sourates du Coran « l'aube » et « Les hommes ». Le parcours est comme inséré dans le texte sacré dont il ne peut sortir et qui se referme sur lui...

Le parallèle entre le personnage d'Abú et le héros tragique met en lumière une esthétique du contrepoint qui éclaire l'œuvre tout entière et renvoie à un hypotexte signifiant *l'esperpento* de Valle-Inclán : *Luces de bohemia*²⁹. Le parallèle entre Max Estrella, le poète aveugle représentant de la bohème littéraire de fin de siècle, et Abú Magrib, l'immigré maghrébin de la fin du XX^e permet d'établir des liens entre deux périodes et deux phénomènes. Certains lieux communs de la vie de bohème sont applicables au personnage de l'immigré : la misère, la constante marginalisation, et la dynamique de l'échec subséquente qui signifie le déplacement du tragique. Max, figure paradigmatique de la vie de bohème, trouve son pendant chez Abú, figure également paradigmatique de la condition d'étranger immigré. Par ailleurs, l'utilisation du grotesque dans la pièce rappelle *l'esperpento* et il s'opère un parallèle entre la décadence de l'Espagne de la Restauration et celle de l'Europe du XXI^e siècle. Le personnage d'Abú est entraîné dans une sorte de farce, de « trágica mojiganga »³⁰, où les acteurs sont à la fois européens et étrangers, et qui prend parfois des allures de danse macabre. Comme dans *Luces de bohemia*, la structure en séquences, qui

²⁸ Manuel MOLINS, *op. cit.*, p. 47.

²⁹ Des correspondances s'établissent en ce qui concerne le personnage principal, son périple marqué par la dynamique de l'échec, les personnages secondaires, la mise en abyme et la structure générale de l'œuvre.

³⁰ Ramón del VALLE-INCLÁN, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe (première édition 1961), 2006, p. 164. L'oxymore employé par le personnage de Max Estrella dans *Luces de bohemia* met en évidence du point de vue dramaturgique le comique et ses variantes, la *mojiganga*, et le tragique.

renvoie aux tableaux brechtiens, et les changements d'espaces scéniques alliés aux changements de personnages (seize dans *Abú Magrib*) donnent parfois l'impression d'une sorte de défilé carnavalesque, où les personnages secondaires sont presque tous assimilables à des masques pathétiques révélateurs d'une culture moribonde. Dans cette Europe matérialiste, sans idéal, point de place pour la tragédie, d'où l'adaptation de l'esthétique du tragique à travers une esthétique du contrepoint, du grotesque.

Nous pouvons souligner tout d'abord le personnage de Kok, jeune noir, *pícaro* des temps modernes, don Latino revisité, qui constitue un contrepoint humoristique au personnage d'Abú. Sorte d'histrion grotesque, il subit un processus d'animalisation. Ainsi, il produit des sons étranges reproduisant le caquètement de la poule, *cock, cock, cock*, se déplace dans des « evolucions distorsionades i histriòniques »³¹, son langage est trivial, son discours émaillé d'anglicismes tels que *Out, Fuck you*. Le décalage grotesque est manifeste dans son nom qui revêt diverses significations, du *cock* anglais, *el pollastre*, au nom de Jésus Christ et dans son obsession pour son attribut masculin qui ne correspond pas à l'image convenue du sexe masculin attribuée aux noirs. En revanche, Abú, identifié comme « el cuscús del pal d'or » (p. 158) est employé comme strip-teaseur dans la discothèque l'Alhambra Schow et s'adonne à la prostitution. On retrouve la thématique de la soumission qui se manifeste dans la sexualité, à travers le viol chez les femmes et dans le cas du personnage d'Abú de la prostitution. Le même processus de réification, l'étranger étant un objet sexuel, et de dégradation se répète.

Par ailleurs, les représentants de la culture autochtone constituent des caricatures, parfois visions parodiques des personnages de la Bible, et illustrent une esthétique de la dystopie qui interroge le monde dans lequel nous vivons. Ainsi, les personnages de Jean-Baptiste, le boucher, de sa femme Brigitte, bourgeoise sans scrupules et maîtresse d'Abú, qui en grotesque Salomé n'hésite pas à égorger son chien Jean-Baptiste, l'offrant en sacrifice à son mari comme preuve de sa fidélité. Ils sont les représentants d'une culture décadente illustrée dans des tableaux *esperpénticos*, comme dans la séquence des abattoirs qui rappelle des scènes d'abattoirs célèbres, telles celles de Rembrandt ou de Bacon et où Jean-Baptiste se réfugie à l'intérieur d'une carcasse de porc écorché afin de méditer.

La violence visuelle se reproduit dans le rêve-cauchemar d'Abú qui mêle poésie et vision d'horreur. La figure de Jasmina, et son chant d'amour empreint de sensualité et de

³¹ Manuel MOLINS, *op. cit.*, p. 60.

spiritualité³², trouve son contrepoint dans la vision cauchemardesque finale, à travers la danse macabre, de personnages à têtes de chien, qui valsent en une chorégraphie carnavalesque et expressionniste, métonymie des sociétés européennes³³.

L'identification entre Abú et le chien Jean-Baptiste³⁴ possède son contrepoint à travers la figure de l'actrice dans la séquence intitulée « La gossa », qui fait écho à la citation en exergue d'Euripide. Cette actrice immigrée décide dans un ultime acte de rébellion de se suicider telle une héroïne tragique en déclamant les vers d'Euripide, telle Hécube, vieille reine déchu, au comble de l'infortune humaine et de la douleur. Abú assiste fasciné au spectacle de la douleur théâtralisée de l'actrice comme le spectateur au spectacle de la déchéance d'Abú.

L'esthétique du contrepoint se manifeste également dans l'ambivalence de l'espace métaphorique maritime, récurrente dans l'ensemble des pièces et représentative de la confrontation entre l'illusion et la réalité, l'utopie et la dystopie, qui marque du sceau de la tragédie le destin de l'étranger. Dans le rêve d'Abú, les deux représentations symboliques : la vie et la mort, Éros et Thanatos, le néant et l'éternité³⁵ s'affrontent. Promesse de bonheur, invitation à l'amour, la mer est incarnée par le personnage de Jasmina, mais comme utopie spatiale, elle se confond également à l'Europe et le rêve devient cauchemar. L'Europe n'est qu'un mirage qui conduit à la mort et, dans la séquence finale, Abú se présente comme « [...] fill d'un somni. El somni del mar. Però la nostra patera va naufragar i la costa de la riquesa no és més que una claveguera de rates violentes » (p. 155).

L'épopée tronquée ou la dynamique de l'échec contribuent au renversement du modèle du récit de la fondation et du récit des origines. Ces pièces mettent en scène des parcours individuels d'étrangers qui acquièrent une dimension symbolique et proposent une réflexion sur l'identité. En subvertissant les modèles tels que les mythes fondateurs ou la tragédie,

³² Elle l'invite à jouir de l'amour et de la nature, dans une vision panthéiste (un parallèle avec le paradis d'Al.là est effectué) où domine le champ lexical de la nature exaltée de manière bucolique avec des comparaisons entre la femme et des éléments de la nature, où la femme est jardin – mythique – et mer incarnée.

³³ Les danseurs entourent Abú qui danse avec Brigitte jusqu'à l'image finale : « Colp de destrat i els pits de Jasmina redolen pel terra com el cap d'un gos mort » (Manuel MOLINS, *op. cit.*, p.103). Cette même confrontation se retrouve à la fin de l'œuvre lorsque Jasmina désire sauver Abú gravement blessé et que celui-ci rejette son aide. Ainsi, le tableau final présente tous les personnages croisés au cours du périple mais : « Cap d'ells, però, no hi mostra el seu rostre, sinó que tots tenen per cap el cap de "Jean-Baptiste", el gos degollat. Els fantasmes ballen i giren un vals frenètic amb Brigitte i el carnisser en primer pla. Jasmina, agenollada i sola, es cobreix el cap i sembla que plora o resa » (*ibid.*, p. 164).

³⁴ À la fin de la pièce, Abú refuse l'amour que lui offre Jasmina car, dit-il : « No puc estimar-te, comprens ? No puc. No sóc res. No sóc ningú. Un gos. Res més. El cap d'un gos. » (*id.*).

³⁵ Le caractère ambivalent de la mer se retrouve dans l'image du serpent, symbole de l'âme et de la libido lorsqu'il est associé à Salam et sa fille Jasmina et bête maudite à éradiquer lorsqu'il est utilisé par le boucher qui l'associe à la figure de l'étranger.

comme quintessence de l'être occidental, elles questionnent nos valeurs et les fondements de nos sociétés³⁶.

La rencontre : confrontation et choc des cultures

La maison : un lieu de mémoire et de culture investi

À la différence des pièces qui adoptent le point de vue de l'étranger immigré et où il n'existe pas de rencontre véritable avec l'autochtone – la confrontation se limitant à celle des clichés et des discours xénophobes –, les pièces *Oasi* (2001), *Temptació* (2004), toutes deux de Carles Batlle, et *Forasters* (2004) de Sergi Belbel adoptent une autre perspective car elles présentent le point de vue de l'autochtone. Elles se déroulent dans un espace clos, allégorique, qui prend la forme de la maison de l'autochtone catalan-européen, investie, désinvestie ou à investir par des cultures différentes. La maison est donc l'espace de la confrontation identitaire. Ce microcosme domestique révèle des tensions et des conflits qui reproduisent ceux de la société. L'étranger, en s'introduisant dans cet espace intérieur, pénètre dans l'intimité de ses occupants et agit comme un élément déstabilisateur, qui dévoile un faux équilibre. Il vient bouleverser un ordre établi, une structure identitaire dont les fondations sont fragilisées. De par sa capacité de concentration temporelle, la maison renvoie aux racines de la famille³⁷, en garde la mémoire. Le passé s'y perpétue et chacun des éléments qui l'habitent possède une histoire³⁸. Lieu de conflits, elle devient un enjeu, un territoire à défendre afin de préserver une identité figée. Comment les éléments extérieurs que sont les étrangers investissent-ils cet espace, comment l'habitent-ils ou le transgressent-ils ? Les rencontres qui s'y déroulent conduisent-elles à l'exclusion ou à un métissage prometteur ? Comme se demande Carles Batlle, « ¿Es contradictorio el impulso natural de conservar y la tentación de dejarse contaminar? »³⁹.

³⁶ Le processus de dégradation, la transgression des modèles et la parodie se trouvent également dans *Trio de Negres* de Bernat Joan i Marí, « entremés en un acte dividit en diverses quadres », qui présente trois vierges noires, Montserrat, Nùria et Maria de Lluc, qui arrivent sur le territoire espagnol et subissent la « Ley de extranjería ». Ces procédés conduisent à la satire sociale et à la dénonciation de la politique d'immigration.

³⁷ Comme l'indique Gaston BACHELARD (*La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1994, col. Quadrige, p. 24), « [...] la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos ».

³⁸ Dans *Forasters*, elle constitue l'héritage de la mère du XX^e siècle, le vestige d'une richesse passée fruit du dur labeur de son père et perdue pendant la guerre, et elle représente pour elle : « una presència eterna del seu amor per nosaltres » (Sergi BELBEL, *Forasters*, Barcelona, ed. Proa, 2009, p. 97, première édition 2004). Dans *Temptació*, Guillem explique à Hassan : « esta casa chorrea historia por las cuatro paredes » (Carles BATLLE I JORDÀ, *op. cit.*, p. 45.).

³⁹ Carles BATLLE I JORDÀ, « Drama contemporáneo y choque de culturas (o la dramaturgia del mestizaje » [on-

La configuration multiculturelle et microcosmique de la maison présente dans *Forasters* est essentielle chez Carles Batlle. Elle engendre une réflexion sur le macrocosme européen et inscrit ces pièces dans le courant du théâtre contemporain qui ouvre une réflexion sur le concept de Nouvelle Europe, avec toutes les ambiguïtés et les indéterminations de cette entité⁴⁰. Le monde est devenu un espace singulier qui cumule des processus d'intégration et désintégration culturelles – selon les termes de Montserrat Guibernau⁴¹. Dans *Oasi* et *Temptació*, la référence à la Catalogne est plus explicite que dans *Forasters* même si elle reste vague⁴². *Forasters, Melodrama familiar en dos temps*, se déroule dans le grand appartement d'une famille bourgeoise, européenne, où trois générations de personnages évoluent à deux époques successives des XX^e et XXI^e siècles. L'espace de l'immigré, invisible, est relégué dans le hors-scène, l'appartement du dessus dans lequel emménagent deux familles défavorisées. Aucun des personnages ne possède de nom propre. La dualité spatiale, culturelle et temporelle se manifeste dans la structure de la pièce où alternent des scènes qui renvoient aux deux époques et la répétition des mêmes situations, des mêmes comportements signale le caractère figé de l'identité familiale. Dans *Temptació*, Guillem, un antiquaire catalan, emploie illégalement dans sa maison Aixa, une jeune immigrée clandestine. Dans *Oasi*, la maison est un espace de retour pour son propriétaire Xavier après dix années passées en Angleterre, un espace d'adoption pour Raichid, fils d'immigrés et un refuge pour deux immigrés illégaux Aixa et son grand-père Abdal.là. L'espace de la maison inhabitée a donc été investi par les personnages immigrés. Espace surprenant, véritable création poétique, « palimpseste visuel »⁴³ où une tente, sorte de *haima* berbère, s'élève dans le salon, et où se mêlent des objets hétéroclites appartenant à des cultures différentes⁴⁴. Les maisons de Carles Batlle ont la particularité de juxtaposer en leur sein plusieurs espaces mais également plusieurs temporalités, rappelant les concepts d'hétérotopie et d'hétérochronie de Michel

line], 2008, p. 2. <URL:<http://www.escriptors.cat/autors/batllec/textcb.pdf>>. (Publié également dans *Jornadas. Teatro y diálogo entre culturas*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pp. 11-16).

⁴⁰ Dans l'introduction à *Oasi*, Sharon G. Feldman évoque les tensions et les incertitudes engendrées par le « constant flux d'images, peuples, technologies et idéologies » (Carles BATLLE I JORDA, *Oasi*, Barcelona, ed. 62, 2003, p. 8-9).

⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴² Dans *Oasi*, les didascalies indiquent « una vall, prop dels Pirineus. Any 2001 » (*ibid.*, p. 25). La situation spatiale rappelle la Garrotxa (Girona) et Xavier se réfère aux JO d'une ville anonyme. Dans *Temptació*, la seule indication est « la Catalunya actual » (Carles BATLLE I JORDA, *Temptació*, Madrid, Fundación Autor, SGAE, 2005, p. 22). Dans les deux pièces, les noms des personnages sont connotés : Xavier, Guillem. Dans *Forasters*, la ville n'est pas mentionnée explicitement et les personnages ne sont identifiables que par leurs liens familiaux.

⁴³ Sharon G. Feldman utilise cette image dans l'introduction à *Oasi* (Carles BATLLE I JORDA, *Oasi*, *op. cit.*, p. 16).

⁴⁴ Les tapis berbères, la théière, l'échiquier du jeu de guétan, une pipe à eau, côtoient l'horloge comtoise, la chaise, le miroir et la malle, « vells indicis d'una altra existència » (*ibid.*, p. 31).

Foucault⁴⁵. Espace d'intersection, de croisement, d'enchevêtrement de lieux, d'époques, de points de vue, de perceptions de la réalité et d'identités.

L'espace est une donnée intérieure qui abrite une identité fossilisée comme ce passé poussiéreux⁴⁶ et idéalisé par les personnages qui se trouve métonymiquement incarné dans des objets sacralisés que l'étranger peut souiller ou dont il ne peut comprendre la valeur⁴⁷. L'idée de la contamination par l'extérieur, par l'étranger, est récurrente dans *Temptació* et la salle de bain acquiert une dimension symbolique : espace invisible dans lequel entrent et sortent Aixa et Guillem et présence constante par le bruit de l'eau qui coule du robinet, comme une obsession de propreté.

La maison constitue un enjeu qui implique à la fois une confrontation identitaire entre les personnages et temporelle par l'opposition entre le passé – domaine de l'autochtone – et le futur – domaine de l'étranger. Dans *Oasi*, Raixid est l'instigateur du projet de construction d'un barrage et d'un lac artificiel qui va ensevelir la maison sous les eaux et le bruit de l'eau qui s'amplifie constitue une menace constante dans la pièce. Dans *Forasters*, l'incapacité à évoluer de la famille européenne conduit inéluctablement à la décadence et culmine avec la vente de la maison à un étranger, immigré, l'*Home-Nen* immigré du XX^e siècle⁴⁸. Cette famille évolue en un microcosme fermé qui dégénère jusqu'à s'autodétruire, dans un processus matérialisé par la maladie de la mère qui se répète plus tard chez sa fille : le cancer. L'appartement est l'espace de la mère, la matrice qui symbolise l'origine. Une mère qui rejette les siens, rongée par la maladie, qui incarne la pourriture de la tradition familiale : « Per dintre estic absolutament morta. Podrida »⁴⁹. La maison est souillée en permanence et la nécessité de nettoyer constitue un leitmotiv de la pièce. La peste, les miasmes putrides qui se dégagent du corps de la mère reproduisent la pourriture morale qui, bien qu'invisible,

⁴⁵ Dans une entrevue réalisée par Lilli Nische à l'occasion de la foire du livre de Leipzig – entrevue reproduite dans l'édition de Arola de la pièce *Trànsits* –, Carles Batlle s'exprime ainsi : « M'agrada treballar en espais –em permetràs una cita de Foucault– heterotòpics, espais en què el temps s'acumula i se sobreposa, com als museus, als cementeris, a les biblioteques... [...] En tots els meus textos, a *Suite*, a *Combat*, a *Oasi*, a *Iambu*, a *Temptació*, a *Trànsits*, ens trobem amb configuracions espaciotemporals que acaben trencant la idea de procés i que acaben donant una certa noció de circularitat. La lògica del temps és en l'obra mateixa, no fora d'ella, en la història...» (Carles BATLLE I JORDA, *Trànsits*, Tarragona, Arola Editors, 2007, p. 18).

⁴⁶ Dans *Oasi*, Aixa est chargée du ménage et du rangement par Raixid et doit débarrasser la maison des vieilleries qui s'y accumulent.

⁴⁷ Dans *Temptació* (*op.cit.*, p. 46), Guillem s'adresse à Hassan : « ¿Podrías levantar el culo y quitar tus trapos llenos de mierda de encima de mi colcha portuguesa? Te lo agradecería infinitamente. »

⁴⁸ Dans le prologue, l'*Home* dit au *Fill* : « Suposo que deu ser difícil vendre la casa on ha viscut tota la vida a un... estrany. Vol creure que em coneix per no pensar que deixa la capsula dels seus records a un... desconegut », Sergi BELBEL, *Forasters*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 48.

gangrène le corps de l'Europe⁵⁰. La double isotopie de l'exclusion et de la pourriture qui traverse le texte et s'applique à l'appartement est transférée à l'Europe dans une comparaison établie par un élément extérieur, une étrangère, l'« *Assistentia estrangera*, probablement *llatinoamericana* »⁵¹.

La quête ontologique : remise en cause de la propre identité et de la notion d'étranger. La tentation du métissage

Dans un contexte de crise, dans un monde global où le local cherche sa place, l'arrivée de l'immigré étranger déstabilise et pose problème. La confrontation avec l'autre amène à interroger la culture et l'identité propres, et conduit à une quête ontologique. Dans les trois pièces, les personnages autochtones représentent des êtres prisonniers d'une identité aliénante (maison/mémoire-prison) et l'ouverture à l'autre est toujours présentée comme une forme de libération, une opportunité. Dans *Temptació*, l'attirance réciproque d'Aixa et Guillem est une tentation ressentie comme une libération par ces personnages, prisonniers de la volonté paternelle, aliénés par leur identité⁵². Toutefois, Guillem ne pourra se libérer de son passé et cette tentation sera dénoncée comme une trahison à sa propre mémoire : « [...] había estado a punto de traicionar la memoria de "los míos", de lanzar mis muebles, había estado a punto de vender mi pureza a la tentación de una carne esplendorosamente extraña »⁵³.

L'aliénation des personnages conduit à une inversion du paradigme de l'étranger et la notion d'étranger acquiert un caractère polysémique. Ainsi, dans *Forasters*, le titre renvoie à la famille d'immigrés mais également au sentiment d'étrangeté présent au cœur même de la famille malade du manque de communication, rongée par l'hypocrisie et le mensonge. La confrontation avec l'étranger insuffle l'humanité dans la maison⁵⁴. L'étranger n'est plus celui que l'on croit⁵⁵ et la mère qui ne reconnaît plus les siens adopte affectivement et

⁵⁰ Image qui rappelle celle du corps malade de l'Espagne de la fin du XIX^e et la nécessité d'une régénération.

⁵¹ Ainsi, elle décrit l'Europe à sa famille : « Com és Europa, maca, oi? Sí maca, molt maca. Quan te la mires per fora, com un turista. Per dintre... és això. (Abaixa el cap i assenyala els vòmits i la descomposició.) » (*op. cit.*, p. 42).

⁵² Guillem n'a pu se consacrer à sa passion pour le cinéma à cause de son père : « quería que me encargara del negocio familiar: antigüedades, cosas viejas, camas, muebles, cómodas, todo eso. (*Pausa breve*) A veces hago alguna cosa, me invento guiones, filmo... Juego. » (Carles BATLLE I JORDÀ, *Tentación*, *op. cit.*, p. 25) et il précise à propos de ses enfants futurs : « No quiero que nadie decida por ellos, nadie debe decidir por ellos » (p. 25). À l'instar de Guillem, Aixa exprime son désir de liberté : « Controlar. Más que una palabra, un sueño: controlar, que nadie decida por ti... » (p. 31).

⁵³ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴ La mère fait preuve de compassion envers la voisine victime de violence conjugale, et de courage en affrontant le mari.

⁵⁵ La fille s'étonne de la relation d'amour filial qui semble lier sa mère à l'enfant immigré, de : « [...] la imatge de la seva mare abraçant aquell NEN foraster amb una tendresa que mai recorda haver rebut d'ella. No hi troba

symboliquement le *Nen*, petit immigré de la famille du dessus⁵⁶. Les échanges entre les deux mondes matérialisés par la dialectique du haut et du bas et la rencontre avec l'enfant conduisent à la destruction des clichés et à une redéfinition de la notion d'étranger⁵⁷ qui acquiert une dimension existentielle, camusienne⁵⁸, et dépasse donc le clivage entre autochtones et immigrés.

La réalité familière étrangère apparaît également dans *Oasi* qui présente une inversion des paradigmes traditionnels étranger /immigré, étranger/familier. L'étranger est l'Européen qui à son retour est perçu comme un intrus dans sa propre maison⁵⁹, et non l'immigré arabe qui a gommé les signes extérieurs identificateurs de sa culture d'origine⁶⁰. Par sa condition de marginal, d'exclu, Xavier se rapproche des personnages étrangers immigrés d'Abdal.là et d'Aixa. Une complicité entre Abdal.là et Xavier s'établit lors des moments privilégiés que sont le partage du thé et les parties de guétan⁶¹. Ce jeu sacré, création fictive que l'auteur emprunte à une nouvelle d'Edgar Rice Burroughs, représente dans son sens originel la lutte entre la race noire du sud et la blanche du nord⁶² mais il renvoie également au sens profond de l'existence⁶³. Xavier recherche des réponses dans le monde de l'autre, dans la culture de l'étranger à travers le guétan⁶⁴ dont Raixid ignore les règles⁶⁵. Le métissage culturel et

el sentit. Potser hauran de passar molts anys abans que l'hi trobi... » (Sergi BELBEL, *Forasters*, *op. cit.*, p. 134).

⁵⁶ Elle partage avec lui un secret : « m'hauria agradat molt tenir un fill com tu » et le NEN « L...i a mi tenir una mare com vostè » (*ibid.*, p. 133).

⁵⁷ Soulignons que l'étranger n'entre pas dans un système dichotomique manichéen. L'enfant exprimera également sa haine de la famille : « Els odio... els odio... a tots... (*pausa*). Odio... la meva... família » (*ibid.*, p. 128).

⁵⁸ Souligné par Sharon G. Feldman, dans le prologue de l'œuvre.

⁵⁹ « Ves per on, jo, en canvi, sóc un estrany. [...] Sóc un intrús » (Carles BATLLE I JORDA, *Oasi*, *op. cit.*, p. 59).

⁶⁰ Ainsi, Aixa et Abdal.là portent la djellabah traditionnelle alors que Raixid est vêtu à l'occidentale d'un jean et d'une chemise. Il ne connaît pas les règles du Guétan, ne respecte pas la promesse de mariage avec Aixa et ne manifeste aucune nostalgie de son espace et de sa culture d'origine.

⁶¹ Symbole de l'échange entre deux cultures, la boisson mêle en une sorte d'osmose les feuilles de la plante rapportée par Abdal.là et la menthe du jardin de Xavier.

⁶² Xavier explique : « Diuen que en el seu origen representava una batalla entre la raça negra del sud i la blanca del nord » (*op.cit.*, p. 34).

⁶³ Selon Abdal.là : « El guetan és sagrat/ Vosaltres/ heu convertit els escacs en esport/ Al guetan lluites contra tu mateix/ no contra l'altre/ L'altre és un instrument/Trobar el sentit de la teva existència/ Al guetan pots trobar el sentit de la teva existència/ Respostes inesperades a preguntes que/mai no has fet » (*ibid.*, p. 30-31).

⁶⁴ Xavier y a été initié pendant son séjour en prison, grâce au vieux livre offert par Raixid et provenant de son père, « un llibre vell, com aquesta casa » (*ibid.*, p. 48).

⁶⁵ Le Guétan acquiert une fonction dramatique et symbolique dans l'œuvre, tout comme le personnage d'Abdal.là, figure poétique qui représente la voix de la tradition et de la sagesse et énonce la règle que les personnages trahissent. Tant Xavier que Raixid sont des figures déplacées et aucun n'est légitime dans la maison. Abdal.là explique : « Quan un jugador col.loca una de les peces en una casella ocupada per una figura contrària, la figura és retirada del joc. » (*ibid.*, p. 47) et « El joc s'acaba quan un dels dos jugadors col.loca qualsevol peça en la casella que ocupa la princesa del contrari » (p. 34). Xavier comprend que par son retour il a trahi les règles du jeu. Il prend conscience de l'impossibilité de récupérer sa maison qui appartient également à Raixid, comme il ne peut récupérer le passé et le paradis de l'enfance perdue. Plusieurs parties se superposent et chacun finit par conquérir la princesse de l'autre : Xavier part avec Aixa comme Raixid est parti avec Maria.

identitaire apparaît également dans le parallèle entre les destins d'Aixa et de Xavier, l'abandon de leur terre, leur exil vers le nord⁶⁶, la menace de l'eau. Ainsi, Aixa dit à Xavier : « El teu destí és el meu destí... Vas abandonar el paradís, ara ja no hi tens cap dret. Vas fugir. »⁶⁷. Le même vent qui recouvre de sable les palmiers de l'oasis d'Aixa ensevelit les paysages de l'enfance de Xavier, brouillant ses souvenirs. Un parallèle se crée également entre le lac salé du *Chott* dans le Sahara et le lac artificiel qui va engloutir la maison, tous deux étant assimilés à des monstres⁶⁸. Dans une sorte de parcours initiatique à la recherche d'eux-mêmes, les deux étrangers doivent subir l'épreuve de l'eau. Le renversement est présent également dans *Temptació*, parabole sur l'identité, et comme l'indique Francesc Foguet i Boreu dans le prologue à cette pièce : « Los forasteros de *Tentación* son los nuevos catalanes que se encuentran ante la dicotomía de asumir su identidad de origen y la que portean de adopción sin traicionarse a sí mismos »⁶⁹.

Les frontières entre l'espace de l'étranger et celui de l'autochtone se trouvent transgressées et, dans *Forasters*, l'épilogue présente une nouvelle rencontre, comme une nouvelle mémoire en construction : celle de l'*Home*, le *Nen* immigré du xx^e siècle avec l'*Orfe*, l'enfant immigré du xxi^e. L'enfant, qui ne sait pas que la famille catalane a déménagé vient rapporter au vieux *Pare* la boîte de cigares que la *Néta* lui avait donnée. Cet objet, qui a traversé des générations et qui représente la transmission d'une culture à l'autre⁷⁰, a été transformé par l'enfant qui l'a repeint avec des couleurs vives, objet hybride donc, symbole d'un mélange, d'un métissage culturel prometteur... D'autre part, le schéma répétitif est rompu car l'*Orfe* ne répond pas comme le *Nen* à la question de l'*Home* qui revit une scène du passé.

Choc des cultures et écriture dramatique

Ceci étant dit, l'analyse de l'ensemble des pièces qui présentent la figure de l'immigré étranger met en évidence un questionnement : comment rendre compte esthétiquement de la

⁶⁶ La confrontation Nord-Sud, relation spatiale de domination qui fausse le rapport entre autochtone et immigré étranger, est mise en abyme à travers le jeu. Cette dichotomie Nord/Sud apparaît clairement dans les pièces et, dans *Oasis*, le nord constitue l'espace de fuite, l'espace d'exil qui concerne tant le personnage de Xavier (Cardiff) que celui d'Aixa (la Catalogne).

⁶⁷ Carles BATLLE I JORDÀ, *Oasi*, op. cit., p. 79.

⁶⁸ Aixa fait le parallèle entre les deux monstres : « El *chott* ho devora tot » dit Aixa (*ibid.*, p. 75) puis « Mira el monstre com brama: ho vol tot. » (p. 83).

⁶⁹ Carles BATLLE I JORDÀ, *Tentación*, op. cit., p. 20.

⁷⁰ Un autre objet acquiert un caractère symbolique : le « llibre antic de tapes dures » que la mère a donné à l'enfant (*Nen*) et que l'*Home* rend à la fille au xxi^e siècle.

désorientation et de la perplexité de l'être dans le monde, des difficultés de communication, de la relation conflictuelle à l'autre ? Nous avons évoqué la remise en cause des modèles traditionnels par l'inversion, la déformation, la transgression, comme un besoin de régénérer la tradition ou de l'interroger en ouvrant de nouvelles voies. Dans ces trois dernières pièces, la mise en relation des aspects formels de l'écriture dramatique avec la thématique de la confrontation culturelle est également signifiante. Ainsi, l'utilisation de paradigmes dichotomiques, la notion d'espace hétérotopique, la transgression des limites temporelles, la figure de l'ellipse et du non-dit. Carles Batlle⁷¹ affirme la nécessité d'une nouvelle dialectique entre forme et contenu, d'une nouvelle dramaturgie qui aille au-delà du simple traitement thématique. S'inspirant notamment de l'exemple de Bernard-Marie Koltés, il évoque le concept de « mestizaje creativo » et de « dramaturgia del mestizaje »⁷². L'idée de la remise en cause du modèle du drame contemporain apparaît déjà dans son concept de « drame relatif »⁷³, qu'il présente en 2000⁷⁴ comme une esthétique de la perplexité et de l'énigme, qui met en évidence un discours du doute, du non-dit, de l'angoisse. « El drama contemporani no pot ser un teatre afirmatiu »⁷⁵ et la réalité ne pouvant être appréhendée comme un tout uniforme, l'auteur en offre des visions partielles, conflictuelles. Si l'idée n'est pas nouvelle, elle donne lieu à une esthétique particulière qui s'appuie sur un processus de déconstruction de la fable⁷⁶, et qui thématise l'échange et la confrontation, l'anecdote et les antécédents n'apparaissant que de façon énigmatique et ambiguë, ce qui oblige le spectateur à une attitude active de reconstruction. « Poètica de la sostracció »⁷⁷, selon Sanchis Sinisterra, « nou realisme », le drame relatif se caractérise par une théâtralité opaque, qui met en relation les auteurs catalans avec des grands noms de la scène comme Samuel Beckett, Harold Pinter

⁷¹ Carles Batlle allie la création à l'enseignement et à la recherche. Il est professeur de dramaturgie à l'Institut del teatre et à l'Universitat Autònoma de Barcelona, directeur de l'*Obrador* de la Sala Beckett et de la revue *Pausa*. Sa thèse de doctorat sur le théâtre symboliste d'Adrià Gual a obtenu le prix de la critique *Serra d'Or* en 2001.

⁷² Voir Carles BATLLE I JORDA, « Drama contemporáneo... », *op. cit.*

⁷³ Théorie qu'il applique à son théâtre et à celui d'autres auteurs catalans, comme Sanchis Sinisterra, Lluïsa Cunillé, JM Benet i Jornet...

⁷⁴ Dans l'introduction à ses pièces *Suite/Combate*, Carles Batlle présente « El drama relativo ». Ainsi : « Desde mi punto de vista, todos los interrogantes que se abren a partir de la perplejidad ética e ideológica, de la indefinición comunicativa o de la voracidad de las relaciones humanas entendidas como « combate », deberían poder expresarse (que no responderse) mediante una dramaturgia que se articule discursivamente en la incertidumbre, la duda, la angustia o lo no dicho » (Carles BATLLE I JORDÀ, *Suite/Combate*, Madrid, Fundación Autor, 2000, p. 12).

⁷⁵ Carles BATLLE I JORDA, *Les veus de Iambu*, Barcelona, ed. 62, col. El Galliner/teatre, 1999, p. 69.

⁷⁶ Il s'agit bien de « prioritzar el com sobre el què » (*ibid.*, p. 70).

⁷⁷ Sanchis Sinisterra utilise cette expression à propos du théâtre de Lluïsa Cunillé dans son prologue à la pièce *Accident* (Lluïsa CUNILLE, *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre, 1996, p. 5-12).

ou David Mamet⁷⁸. La dette envers José Sanchis Sinisterra⁷⁹ et son *Teatro Fronterizo* (ETF) est également évidente⁸⁰.

Cette option dramaturgique qu'est le drame relatif nous semble en adéquation avec le questionnement que la quête identitaire implique. Ainsi, l'identité en tant que notion figée est remise en cause, au même titre que la réalité, construite et déconstruite, par le jeu du rapport à l'autre. Un « drame relatif » pour rendre compte de la « relativité » de la notion identitaire⁸¹. Mais nous pouvons aussi évoquer une « dramaturgie de l'étrangeté », comme l'indique Carles Batlle :

[...] dans le fond, ce qui m'intéresse, c'est de pouvoir découvrir les contradictions et l'étrangeté de cette réalité qui nous entoure, l'univers d'émotions et les puits d'humanité qui s'y cachent, notre énorme complexité... Je m'intéresse à une dramaturgie qui me confronte à moi-même, qui me renvoie ma propre image étrangement inquiétante, destructrice...⁸²

Étrangeté extérieure de la réalité et étrangeté intérieure à chaque être, comme nous l'avons évoqué dans les œuvres commentées.

Le jeu entre réalité et fiction qui apparaît dans certaines pièces⁸³ est constant chez Batlle et met en évidence le caractère énigmatique de la réalité à l'instar de celui de l'identité. Ainsi, le spectateur, maintenu dans une certaine confusion, assiste à une juxtaposition de différentes versions de la réalité. *Temptació* est un exemple significatif car la multiplicité des

⁷⁸ Un parallèle est possible entre *Oasi* et *Le retour* d'Harold Pinter.

⁷⁹ Ses fameux séminaires de dramaturgie au théâtre Sala Beckett de Barcelone, ses cours à l'*Institut del teatre* ont influencé de nombreux dramaturges qui ont contribué à la rénovation du théâtre catalan contemporain. Ses disciples sont nombreux, nous pouvons citer Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Ignasi García, Beth Escudé, Enric Nolla, Manel Dueso, Mercè Sàrrias, Gerard Vázquez, Enric Rufas...

⁸⁰ En effet, les principes clés du *Teatro Fronterizo* consistent en une recherche des frontières de la théâtralité qui implique le rejet des conventions théâtrales – de l'ordre établi –, à travers un théâtre de texte qui vise à l'« essentialité », à l'économie de moyens. La volonté d'assimiler l'action dramatique aux stratégies discursives conduit à une modification des mécanismes perceptifs du spectateur qui doit adopter une attitude active, créative. Carles Batlle explique dans « El drama relativo » : « Sanchis apuntaba la necesidad de trabajar una teatralidad que abdicase de la “función narrativa” y de las categorías que le son propias : argumento, conflicto, clímax, desenlace... Según esto, los lectores y espectadores del teatro, expuestos a un nuevo tipo de “acción dramática”, deberían poder renunciar a la restitución de la “historia” –Sanchis utiliza la terminología estructuralista– y tendrían que centrarse exclusivamente en la percepción de los mecanismos discursivos, es decir, en la forma en que el creador planifica y organiza su material en función de una determinada estrategia o estructura de efectos » (Carles BATLLE I JORDÀ, *Suite/Combate*, op. cit., p. 9). Voir également le prologue de Carles Batlle à *El lector por horas* de Sanchis Sinisterra (José SANCHIS SINISTERRA, *El lector por horas*, Barcelona, Proa, 1999, p. 7-20).

⁸¹ Loin de nous cependant l'idée d'imposer une étiquette qui réduirait le théâtre de Carles Batlle au drame relatif. L'auteur exclut sa pièce *Temptació* et les pièces postérieures de la série de « drames relatifs ». Toutefois, les caractéristiques essentielles qu'il a lui-même énoncées se retrouvent dans ces pièces.

⁸² Carles BATLLE I JORDA, « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne : de la “poétique de la soustraction” à la “littérisation de l'expérience” », In : *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise. Études Théâtrales*, n° 24-25, Louvain-La Neuve, éd. Centre d'Études Théâtrales, 2002, p. 138.

⁸³ Ainsi *Abú Magrib*, *Forasters*.

perspectives apparaît dans la structure même de la pièce : forme poétique composée de cinq scènes et d'une brève coda. Dans les quatre premières alternent à la manière de rimes croisées les points de vue d'Aixa et d'Hassan. La perspective de Guillem clôt le poème avant la coda finale. La fable est déconstruite par la structure en tableaux, les analepses qui se superposent et les ellipses. L'utilisation de la caméra par les personnages qui sont filmés ou qui se filment, la répétition des images du court métrage au début de chaque scène, constituent une stratégie de distanciation⁸⁴. Et une métaphore de l'absence de communication. Les références littéraires et cinématographiques dans le discours des personnages introduisent une polysémie, une dimension intemporelle et à la fois un code de communication entre les personnages et avec le spectateur – ce que Batlle lui-même appelle la « littérisation de l'expérience »⁸⁵. Autochtone et étranger sont reliés par le cinéma, la littérature, et renvoient à des personnages littéraires ou des rôles cinématographiques⁸⁶. Cette superposition par la mise en abyme ajoute à la distanciation et à la déconstruction de la fiction⁸⁷. Le livre d'Oscar Wilde que Guillem offre à Aixa est une clé de lecture qui renvoie au titre de la pièce et au précepte énoncé par Lord Henry dans *Le portrait de Dorian Gray* : « La seule façon de se débarrasser d'une tentation c'est d'y céder »⁸⁸. Comme des confessions, ces introspections figées par la caméra créent la confusion car elles ne présentent pas la même vision de la réalité et conduisent au malentendu. Tout comme ces monologues qui montrent le besoin de se raconter mais s'adressent par l'intermédiaire de la caméra à un destinataire absent, ces

⁸⁴ « En la pantalla, imágenes del primer metraje de una película: rayas, números... Finalmente, escritas a mano, más o menos borrosas, unas palabras: HASSAN » (Carles BATLLE I JORDÀ, *Tentación*, *op. cit.*, p. 23). Ces didascalies se répètent pour chaque scène, présentant le nom des personnages jusqu'à la coda qui s'intitule « Tentación ».

⁸⁵ Carles BATLLE I JORDÀ « La nouvelle écriture... », *op. cit.*, p. 141.

⁸⁶ *Lawrence de Arabie*, de David Lean, et les acteurs Peter O'Toole et Omar Sharif, ainsi que *La joya del Nilo* de Lewis Teague, *Átame* de Pedro Almodóvar, sont cités.

⁸⁷ L'émotion, fictive par essence puisque théâtrale, est fictionnalisée par la référence au cinéma. Lorsqu'Aixa évoque l'émotion ressentie avec son père : « [...] los dos llorábamos, y llorábamos, no sé cómo decirlo, llorábamos, era extraño, me parecía que estábamos en medio del serial de la tarde y que había gente, mucha gente, gente por todo el país llorando en el sofá de su casa y mirándonos » (Carles BATLLE I JORDÀ, *Tentación*, *op. cit.*, p. 33). Puis, « pienso que pronto las lágrimas atravesarán el suelo y os caerán encima, como en otra película, una película más, otra... » (p. 35), « [...] y yo miraba la escena como si tuviera todo el tiempo del mundo, o como si estuviera mirando las putas películas de siempre, [...] », (p. 55). Guillem rejoue une scène de *Átame* et interroge Aixa qui est attachée au lit et baillonnée : « He hecho el papel de coña, mira, te doy una pista: la vimos a comienzos del verano. Tienes un minuto, dime. », (p. 59). Puis, il décide de tourner son propre film en filmant la scène du viol et précise : « Todo es ficción, es una película, sólo una película », (p. 60) (référence à Alejandro Amenábar).

⁸⁸ « Tout élan que nous nous efforçons d'étouffer pèse sur notre esprit, et nous empoisonne. Que le corps pêche une fois, et c'en est fini de son péché, car l'action est une forme de purification. Il n'en reste rien ensuite, si ce n'est le souvenir d'un plaisir, ou le luxe d'un regret. La seule façon de se débarrasser d'une tentation, c'est d'y céder », Oscar WILDE, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, 1992, p. 76.

dialogues qui sont des figures de l'incommunication⁸⁹ soit par les non-dits soit parce qu'ils ne sont que « dialogues de sourds »⁹⁰. Comme le souligne J. Sanchis Sinisterra dans son prologue à *Temptació*, le malentendu est :

[...] una de las grandes figuras conflictuales de la dramaturgia occidental, fuente de situaciones trágicas o cómicas, que no deriva tanto de la confrontación de deseos contrapuestos o de la pugna por superar obstáculos, como de un déficit en los procesos comunicativos de los personajes. [...] *Tentación* podría leerse como una trágica constelación de malentendidos, [...] como una cruel metáfora de la imposible comunicación entre dos culturas.⁹¹

Le malentendu conduit les personnages à la violence, à l'homicide, au viol⁹². Le non-dit⁹³ conduit Aixa au cauchemar, contrepoint de son rêve de liberté, à l'instar d'Abú, de la *Dona*, et bien d'autres... L'Europe ne serait-elle qu'un malentendu, une dystopie pour ces personnages étrangers ? Dans ce monde complexe où la confrontation à l'Autre est souvent source de malentendus et de conflits, la tentation du métissage ne serait-elle pas une opportunité à saisir ? Comme l'indique Carles Batlle : « La única forma de sobrevivir es dejándose contaminar. Conservar museísticamente es morir; globalizarse también es morir. La cultura del “mestizaje” (de la contaminación múltiple) no es la cultura de la globalización (de la asimilación uniformadora). »⁹⁴.

⁸⁹ Dans son article « La nouvelle écriture dramatique en Catalogne » (*op. cit.*, p. 137), Carles Batlle évoque différentes modalités du dialogue : « [...] le “dialogue de surface”, qui cache – et finalement dévoile –, derrière l'apparente banalité de la conversation, une dimension révélatrice des relations humaines ; [...] le “dialogue de sourd”, métaphore quintessenciée de l'incommunication. [...] une forme de monologue : le “solo”, sorte de *flux de conscience* qui instaure la figure d'un “moi scindé” ».

⁹⁰ L'expression est de Carles Batlle.

⁹¹ Carles BATLLE I JORDÀ, *Tentación*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁹² Aixa tue son père pensant qu'il vient la chercher afin de la soumettre à la promesse du mariage. Le parricide comme libération de l'autoritarisme paternel et revendication de la liberté la conduit à l'esclavage sexuel car Guillem, pensant qu'Hassan est l'amant d'Aixa, décide de la livrer à un réseau de proxénétisme après l'avoir violée, dans une scène où les références cinématographiques sont très présentes.

⁹³ « Disimulaba para no tener que decirte nada », dit-elle à la caméra (*ibid.*, p. 36).

⁹⁴ Carles BATLLE I JORDÀ, « Drama contemporáneo... », *op. cit.*, p. 3.