

6 Context i presència del teatre català a França (1980–2012)

JORDI LLADÓ *Universitat Oberta de Catalunya*

ANTONIA AMO *Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse*

Consideracions preliminars

L'article present és el fruit més elaborat d'una recerca comuna realitzada a quatre mans per Antònia Amo i Jordi Lladó respecte de la recepció del teatre català contemporani (des de 1980) a França. L'estudi s'endegà arran del naixement del GRAE (Grup de Recerca en Arts Escèniques), quan, al principi de manera independent, i després fent confluïr les nostres energies i bagatges, tots dos ens vàrem plantejar estudiar les raons i les conseqüències d'un aparent *succès d'estime* de la dramaturgia catalana a França a les darreres dècades. Per oferir un panorama més complet, vam decidir transmetre enquestes a un seguit d'autors, crítics i directors imbricats en el procés, les respostes a les quals ens han estat d'utilitat (DDAA 2010–2011), en tant que diagnòstic que acarem a la recepció de sectors més desconeguts del teatre català. En la investigació, la qüestió identitària era indefugible: per això vam elaborar un qüestionari obert que no sols cerqués la valoració de les obres catalanes difoses a França sinó també de les relacions Catalunya/Europa i de la inclusió del teatre propi dins d'uns referents locals/europeus.

De cara al I Congrés celebrat pel GRAE el març de 2010 vam presentar una primera ponència que reflectia la veu consultada d'alguns d'aquests actors. Enfocat l'estudi amb Europa com a marc referencial i en el context d'un període de travessa del desert que experimentà el teatre de text ben remarcats per Jean-Pierre Ryngaert (2002: 7), el treball constituï una primera aproximació a l'estat de la qüestió, que hem anat completant i afinant en el present text, en bona part fill de l'anterior i plasmació més completa de l'engal·liment del teatre català a França.

Hi destacàvem com a primer factor el nombre crescut de traduccions de peces catalanes al francès (una vuitantena de títols) que no resistia comparació al minso llistat de tota la història del teatre català anterior. Hi subratllàvem especialment la prolífica tasca de diverses editorials amb forta tradició teatral i traductora (les Éditions de L'Amandier, les Éditions Théâtrales i la Maison Antoine Vitez-Atelier Européen de la Traduction) i el pes decisiu del sector acadèmic francès, amb noms com Maria Llombart, Montserrat Proudon, Sandrine Ribes, Christian Camps, Fabrice Corrons o Laurent Gallardo, per esmentar-ne només una part, que contribuïen exponencialment a la difusió i l'estudi de la dramaturgia catalana contemporània. Fèiem esment, a tall d'exemples, de la Journée d'Études que la Universitat Paris-VIII va dedicar a *L'habitatció del nen* de Josep M. Benet i Jornet, o la documentada tesi de Fabrice Corrons, sobre l'«Escola de Sanchis» (Corrons 2009). Tampoc no oblidàvem el suport institucional d'entitats com l'Institut Ramon Llull, en les seves seus de Barcelona i París o més puntualment, la Institució de les Lletres Catalanes i l'Instituto Cervantes.

D'una manera absolutament operativa proposàvem el premi Molière (millor obra còmica) a Sergi Belbel per *Després de la pluja* el 1999, com a detonador d'un procés de difusió i promoció del teatre català a França sense precedents, malgrat l'entusiasta recepció anterior d'*El verí del teatre* de Rodolf Sirera, d'ençà de les primeres representacions el 1985. Tampoc no partíem del buit quant a la voluntat d'analitzar el període: així, teníem en compte la conferència de Rodolf Sirera a París el 2001, amb una ubicació del nou teatre com «a-històric, per definició, amb personatges en estat permanent de trànsit per un no-espai i un no-temps, centrats en problemes de comunicació» (Sirera 2001), o l'article de Carles Batlle a *Études Théâtrales* que constata l'emergència de la generació dels 90 (Batlle 2002: 134-142).

El present article, doncs, permet centrar-se més en l'entranya de la qüestió, deixant a banda les mostres de recepció crítica que abordàvem com a tast a la ponència. Ens interessarà aquí aprofundir en la idea de l'uropeïtat com a element essencial de la confrontació o intercanvi de textos i propostes escèniques entre diferents països europeus amb tota la complexitat de tasques que implica

(traducció, condicions de recepció, relació entre els sistemes crític i acadèmic, relació entre cultura i política/institució, etc.). L'enfocament d'aquest acarament vol considerar la realitat de dos entorns axiològics i escènics *a priori* molt desiguals: França com a metonímia d'Europa, el «Nord-Enllà» per antonomàsia, enfront d'una dramaturgia subjecta a una minorització i a un indefugible debat identitari que la duu a la necessitat d'ésser visibilitzada a les grans metròpolis europees. França/París, doncs, com a un dels objectes de disseny teatral per excel·lència.

Contextualització: eurofília i discurs polític

L'anàlisi del dinamisme del teatre català a França seria estèril si no l'exposàrem a la llum de la realitat politicocultural francesa. Per tal de contextualitzar el nostre treball dins d'aquest marc, prendrem com a punt de partida les declaracions que van exposar els diferents invitats institucionals que animaren les «Rencontres européennes» del Festival d'Avinyó 2010 (10–12 de juliol), dedicades en aquesta edició al tema «Europe, Culture, Territoires: Quelles politiques culturelles pour les régions d'Europe aujourd'hui?» (10 de juliol). Arnaud Laporte va introduir el debat posant l'accent en la representativa i diversificada realitat de les regions europees. Ara bé, l'abast de la noció geogràfica de «regió» en l'enteniment polític, cultural, social i fins i tot intel·lectual francès, no té cap relació amb la noció oberta i idèntica que existeix (o lluita per existir) en altres territoris europeus.¹

En aquest any 2010, Arnaud Laporte exposava, doncs, un discurs de tonalitats econòmiques optimistes (citant el pressupost

¹ Caldria matisar aquesta diferenciació semàntica per tal de comprendre l'abast del discurs dels agents culturals i polítics que animaren aquest fòrum avinyonès. El model francès de parts que conformen una totalitat és el que majoritàriament serveix com a paràmetre de representació territorial d'una certa Europa. No és doncs gaire estrany que, en conseqüència, des de França, el pes factual de l'anomenada Europa de les Regions hagi estat un fracàs, en el sentit que és la totalitat la portadora de pes polític i no pas les parts.

atorgat per l'Europa a la cultura) contrastat amb la problemàtica de la identitat i de la identificació europea. Com donar un desig d'Europa («envie d'Europe»), com mobilitzar sobretot la joventut i inculcar la idea jungeriana que «Europa» és també un discurs cultural. Malgrat la constatació d'una dificultat cada vegada més real en la circulació de les obres i dels artistes, els tertulians van coincidir en la necessitat de fomentar una estructura «transfronterera» numèrica capaç d'alleujar els tràmits i les formes de difusió. L'objectiu, certament utòpic des d'una perspectiva actual, seria fomentar les condicions que farien d'Europa un àmbit alternatiu a l'econòmic, un territori de pluralitats, d'humanisme, de llibertat, d'universalisme i de localisme, on cadascú tindria un lloc d'identificació: «L'Europe comme un lien social à l'intérieur d'un territoire» (Jacques Toubon) o també «L'Europe comme ce qui unit au-delà de nos diversités» (Xavier Troussard).²

Ara bé, les preguntes formulades pel públic al voltant del *topos* que fóra aquesta gran plaça europea, de les sensibilitats «trans-ètiques» com ara les cultures i els pobles minoritaris, van provocar una reacció en cadena d'ironies diplomàtiques i somriures evasius dignes d'una descripció didascàlica que no té cabuda aquí. La contradicció de plantejaments és evident, si fem cas d'aquesta diferenciació entre la voluntat difusa d'una Europa de les «regions» (per prendre el terme francès) i la realitat efectiva d'una Europa dels estats. Aquesta llarga digressió ens servirà per a traure una premissa com a punt de partida: estem encara molt lluny del reconeixement d'una identitat «catalana» dins del seny de l'Europa real; i això tindrà conseqüències evidents en el reconeixement, encara incipient, d'una dramatúrgia catalana emancipada.

² Declaracions obtingudes a partir del programa elaborat per l'equip del 64è Festival d'Avinyó-Relais Culture Europe («Les Rencontres européennes. Europe, Culture, territoires»), i de la «Déclaration d'Avinyó», redactada el 9 de juliol de 2010 arran d'aquest esdeveniment. Els participants: Arnaud Laporte (periodista a France Culture), Jacques Toubon (Exministre francès de la Cultura i de la Comunicació), Xavier Troussard (director de la Direcció General de l'Educació i la Cultural de la Comissió europea).

Si fem lligar aquest resum de bones intencions generalitzadores a una realitat creativa com és ara el teatre català contemporani i la seua projecció en Europa, les conclusions condueixen cap a un sentiment comú d'angelisme euròfil. Existeix una realitat inconnexa entre la situació poc representativa de les «regions» a Europa i la promoció gairebé propagandística del que Europa fa o compta fer per a la difusió de la seua pluralitat cultural. Es pot dir que encara assistim a una dinàmica de (re)construcció europea en matèria cultural: xarxes transversals, fòrums, escenes transfrontereres, projectes arriscats on el reconeixement passa per la presència de totes les realitats culturals, començant per les minoritàries, que si no fan suma en el conjunt europeu, acabaran pesant com a dèficit identitari. I, malgrat les bones intencions, subsisteix el que Dragan Klaic anomena la paradoxa d'un espai (europeu) integrat, però massa heterogeni des del punt de vista de les produccions culturals.³

Imatges i percepcions

Dins d'aquest procés des dels anys 1980, destacaríem com a moment clau el premi Molière a la millor obra còmica concedit a Sergi Belbel per *Després de la pluja* el 1999. Al seu costat, situaríem l'entusiasta recepció que sempre ha gaudit a França *El verí del teatre* de Rodolf Sirera, representada de manera intermitent des que el 1985 es presentà per primera vegada a Toló i a Avinyó, amb la constatació, segons ens aclareix Irène Sadowska-Guillon, que l'obra ha estat incorporada en llibres de text. Subratllem de la mateixa manera la llarga nòmina de títols traduïts al francès de dos autors veterans de l'escena catalana com ara Josep M. Benet i Jornet i Rodolf Sirera (a vegades en col·laboració amb el seu germà Josep Lluís Sirera), la

3 «Les coproductions internationales restent plutôt rares malgré les subventions européennes disponibles dans le cadre du programme Culture. [...] Près de cinquante langues sont parlées en Europe mais, paradoxalement, aucun réseau n'a été monté pour mettre le multilinguisme à l'épreuve de la scène —comme Jan Lauwers le fit avec la Need Company durant les deux dernières décennies, en pionnier solitaire» (Klaic 2009: 137).

qual cosa indica, si més no, una visibilització considerable. Com a dades simbòliques finals d'aquesta línia que abasta vora trenta anys, ens hem de referir als èxits de les representacions *Chiove* (*Plou a Barcelona*), de Pau Miró, posada en escena per l'italià Francesco Saporano a la sala MC93 de París (5-7 de febrer de 2009) i d'*El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran, posada en escena per Thierry Lavat al teatre Tristan-Bernard de París (1 de febrer al 30 d'abril de 2011).

Una de les portes d'aquesta obertura o curiositat francesa per l'escena catalana fou, sens dubte, la connexió francesa de José Sanchis Sinisterra. La difusió ben aplaudida de l'obra de Sanchis *¡Ay, Carmela!* (1986) en determinats cercles escènics francesos fou decisiva i, en aquest sentit, cal subratllar el ressò que desvetllà a Tolosa de Llenguadoc, ciutat important en l'exili republicà català i espanyol, amb una tradició apreciable a la seva universitat quant a l'estudi de la cultura i història ibèriques del segle xx. El fenomen es produïa just en el moment en què Sanchis es convertia des del Teatro Fronterizo i des de l'Institut del Teatre de Barcelona en mestre destacat d'una nova generació d'autors catalans, entre els quals els esmentats Belbel i Batlle al costat de Lluïsa Cunillé, com a més valorats des del camp acadèmic i crític (Corrons 2009).

Malgrat una certa negativitat o pessimisme sobre la realitat d'una dramaturgia catalana (o hauríem de dir, potser, barcelonina?) que a França expressen alguns professionals del gremi (farem parlar més endavant les enquestes realitzades), nombrosos són els articles de premsa, en bona part provinents dels agents culturals catalans, que elogien la identitat teatral del país més enllà de les seues fronteres geopolítiques. Així ho proven les observacions relativament optimistes de crítics com Andreu Gomila: «El director del TNC [Sergi Belbel] assegura que ja existeix la denominació de *Catalan author* o *katalanische Autor*, quan abans sempre es decantaven per la fórmula *Spanish author*. Clua i Galceran ho certifiquen. Teatralment almenys, Catalunya existeix» (Gomila 2008).⁴

4 Vegeu també Bordes (2009), un article on es destaca la internacionalització incipient de la nova generació de dramaturgs («Els Miró, Szpunberg o Rosich»),

Des d'aquesta perspectiva dels crítics catalans, globalment les coses són clares: encara que els europeus no ho acaben de saber i el consideren dins del conjunt «espanyol», el teatre de marca catalana té des dels anys 1990 una presència afirmada dins del paisatge teatral europeu (ens circumscrivim aquí al francès). Aquest entusiasme pel reconeixement, si pot qualificar-se d'expansiu i probablement autocomplaent, no està desproveït d'una certa veritat que caldrà, però, matisar. En efecte, autors com Belbel, Benet i Jornet o Galceran van conèixer durant els anys 1990 i 2000 un èxit representatiu. L'empenta internacionalitzadora dels Jocs Olímpics de Barcelona el 1992, el prestigi futbolístic català i la proximitat fronterera amb la cultura i el mercat turístic catalans han contribuït a abonar un terreny propens a la identificació d'una certa idea de la «catalanitat». Aquests autors arriben a França en un moment propici per a poder traure una targeta de presentació «catalana». Però cal formular que una minoria d'autors «reconeguts», premiats i publicats (encara que la vitalitat editorial del teatre català traduït a França pugui estar en contradicció amb la seua vitalitat teatral), si és suficient per alimentar les apologies crítiques i els triomfalismes, no és gens poderosa per a fer perdurar, consolidar o perpetuar un canó dramàtic català, una especificitat dramàtica on es pugui exhibir definitivament l'empremta «catalana».

Corroborada queda també aquesta imatge des de la perspectiva francesa (encara que sense triomfalismes) si ens remetem a l'anàlisi d'universitaris francesos com ara Fabrice Corrons, que, malgrat una certa distància objectiva, no contradiuen aquest optimisme, encara que matisen les raons que el provoquen. Corrons parla de

tot legitimant aquesta impressió a partir de les declaracions de representants de la generació anterior (Belbel i Galceran), que afirmaven, ja el 2009, com Pirineus amunt va evolucionar el seu reconeixement d'autors «espanyols» a autors «catalans». També tracta la qüestió Belén Ginart (2010); en un apartat del reportatge consagrat a la dramàtica catalana recent, Ginart fa una breu ressenya de la presència del teatre català contemporani al món i recupera les impressions optimistes i positivitzadores de la globalització de Guillem Clua: «Cada vegada més, una veu d'aquí es pot veure en qualsevol lloc. I això és nou. Per primera vegada el nostre objectiu no és Barcelona, sinó el món» (2010: 3).

«teatro catalán ya visible» i «reconocimiento internacional», però es planteja també en quina mesura aquesta realitat respon a una especificitat o identitat estètica o a una conjuntura institucional, promocional i parateatral (Corrons en premsa). Les recerques quantitatives dels universitaris francesos mostren un increment de la presència del teatre català a França, però això no voldrà dir que el concepte de «teatre català» sigui associat unànimement a una especificitat estètica catalana. En 2008, Aurélie Deny publicava un estudi sobre la difusió del teatre català a França a partir dels anys 2000, sobretot en els àmbits editorials (Deny 2008: 208). Les dades constataren una intensificació editorial de traduccions de textos catalans al francès entre l'any 2000 i 2006, sense que això pogués ser associat directament a una intervenció especialment institucional o pública, amb l'excepció d'organismes com l'Institut Ramon Llull o la Institució de les Lletres Catalanes de París (Deny 2008: 211). L'activitat traductora ha continuat, encara que no al mateix ritme, força menys impulsat, de la presència escènica de textos catalans en els circuits francesos.

Desig d'Europa

Posarem l'accent en un desig formulat quasi majoritàriament pel conjunt dels enquestats: un vertader desig d'Europa. Sembla que aquest «desig d'Europa» pugui formular-se amb una certa bidireccionalitat: d'una banda, el desig emergent de les diferents cultures que fecunden la imatge geocultural plural que ens podem fer d'Europa. Un desig que es formula, doncs, en la voluntat de voler exportar-se o de ser «recuperat» des de fora de les fronteres locals, i que dóna un cert prestigi o legitimació cultural, i això malgrat la devaluació parcial de la noció de globalització a la qual estaria associada gairebé tota acció o procés «d'universalització». D'altra banda, ens confrontem al desig o a la voluntat més diluïda i/o inconcreta d'una Europa, que ja no és objectiu sinó subjecte, des d'on es formula aquest desig per tal de construir-se a si mateixa en tant que fonament comunicatiu i supranacional, tot apropiant-se

de les aportacions recíproques de la pluralitat cultural dels territoris dits europeus; en donar una certa visibilitat aprofitadora de la marca «projecte europeu», es fomenta alhora l'existència, vaga, d'una noció cultural «europea», respectuosa dels localismes, que contribueix a donar cos al mosaic global. En aquest sentit, Europa correspon a una dinàmica integradora i no pas a una construcció uniformadora. Es valora, doncs, la idea d'una Europa que es fa no com a entitat retrospectiva i cosificada, definida com a un cúmul d'herències juxtaposades, sinó una Europa, en paraules de Barbara Cassin, «en cours, en activité, *energenia* plutôt qu'*ergon*, qui travaille les écarts, les tensions, les transferts, les appropriations, les contresens, pour mieux se fabriquer» (Cassin 2004: 17).

El desig de reconeixement i de legitimació «europeu» transparenta una situació objectivament rica quant a la realitat del teatre català de qualitat que arriba a França, però també una necessitat d'heroisme, de superació d'un cert complex localista, de creació d'una «marca» cultural apta per a l'exportació europea i més precisament per a l'exportació al país de «l'exception culturelle», segell supervaloratiu d'un *savoir-faire* cultural francès exigent i (fallaçment avui) enllà de qualsevol tipus de condicionament mercantilista.

La traducció com a dinamitzador essencial

Entre els factors que han contribuït al procés estudiat destaquem, en primer lloc, un nombre considerable de traduccions de peces catalanes al francès que podem considerar excepcional si el comparem al llistat minso anterior a 1980. El nombre de traduccions han superat la cinquantena de títols si ens referim a les edicions i freguen els 80 si hi sumem les traduccions que consten al catàleg del CatalanDrama elaborat per la Sala Beckett. En la tasca hi ha estat implicades editorials franceses obertes a la innovació arribada de sota els Pirineus, singularment les Éditions de L'Amandier i les Éditions Théâtrales de París, al costat d'altres que ho han fet més puntualment com Les Éditions de l'Olivier, La Tour Gille (Éd.

du Temps), Cénomane, Éditions du Laquet o la tolosana Presses Universitaires du Mirail (sovint passant per la traducció en castellà). És destacable en aquest sentit, l'interès de la Maison Antoine Vitez, «Atelier Européen de la Traduction», que ha comptat amb l'estímul i la tasca prolífica de personalitats com André Delmas, Isabelle Bres, Laurent Gallardo o Neus Vila, entre d'altres.

En una entrevista del 2007, Carles Batlle elogia el model de xarxes alemany, però considera que el seu funcionament (estrena abans de publicació) seria molt difícil aplicar-lo a Catalunya. Batlle defensa enfervoridament la traducció com a vector de difusió del text, tot multiplicant així les possibilitats de vida escènica de l'obra. En aquest sentit, coincideix doncs amb la coneguda frase d'Eco: «La llengua d'Europa és la traducció.» Diu Batlle en paraules de la periodista: «Dins del marc català, la publicació del text continua sent important, però de cara a fora la prioritat és entrar en xarxes de distribució importants, via festivals o premis» (Bibolas 2007: 9).⁵ El Festival d'Avinyó ha estat precisament al 2012 el marc d'un interessant projecte de promoció de vuit companyies catalanes acompanyades institucionalment per l'Institut Ramon Llull. El director adjunt —Alex Susanna— i el delegat a París —Raül David Martínez— explicaven les raons que justificaven aquesta iniciativa sense precedents:

D'une part, cela est dû au formidable renouveau de la scène catalane. Avec le début de la démocratie, cette scène avait connu une effervescence remarquable, puis avait décliné, et elle a aujourd'hui récupéré sa créativité et sa vitalité. [...] D'autre part, notre présence à Avignon constitue

5 És interessant la matisació de Batlle sobre la percepció entusiasta de tot el que s'havia relacionat amb l'èxit de la Barcelona dels 1990: «hi ha un cert interès pel teatre català a Europa i a Occident [...]. Tot el que estigui relacionat amb Barcelona suscita interès. [...] [És una moda que] va començar amb el Jocs Olímpics. Encara vivim de renda d'aquesta imatge *fashion* de Barcelona. Quan vegin que aquest esperit creatiu que caracteritzava Barcelona ha desaparegut, s'adonaran que el que queda ara és en bona mesura façana. Molta gent interessant ha marxat. La ciutat els expulsa. Arribarà un moment en què la moda haurà quedat *démodé* [sic] i Barcelona només serà un destí turístic» (Bibolas 2007: 9).

un aboutissement après avoir participé à divers festivals en France [...]. Nous voulons que notre présence se consolide et s'inscrive dans une continuité. A la différence d'autres instituts culturels, nous n'avons pas de lieux de programmation, nous développons des collaborations régulières avec des programmeurs, invités à venir voir les spectacles en Catalogne et aux Baléares. Avignon est une façon de continuer ce travail en condensé au moment où tout le monde est là. (Santi 2012: 38)

Un tercer element que hem considerat decisiu és el creixent interès acadèmic pel fenomen, amb un paper essencial per part de diversos professors, lectors i estudiants en l'estudi de la dramaturgia catalana contemporània. Destaquem en aquest sentit la tasca de Montserrat Proudon, Christian Camps o Fabrice Corrons, entre d'altres, que han estudiat i/o impulsat diferents compilacions, tesis doctorals, recerques, congressos i treballs sobre el fenomen. En aquest sentit, és destacable el paper de Carles Batlle en la doble faceta d'autor i acadèmic connectat amb personalitats com Jean-Pierre Ryngaert o Jean-Pierre Sarrazac o plataformes com la revista *Études Théâtrales*. Dos exemples molt representatius d'aquest interès acadèmic són, per una banda, la Journée d'Études que Proudon i Llombart dedicaren a la Universitat Paris-VIII a l'entorn de *L'habitació del nen* de Benet amb el grup de recerca Traverses i, en segon lloc, la documentada tesi de Fabrice Corrons, sobre l'«Escola de Sanchis», centrada en l'obra de Carles Batlle i Lluïsa Cunillé (Corrons 2009). I un darrer factor, però en certa manera el més decisiu, rau en el ja alludit suport econòmic i logístic per part d'entitats dependents de la Generalitat de Catalunya com ara l'Institut Ramon Llull i la Institució de les Lletres Catalanes, o les col·laboracions més escadusseres de l'Instituto Cervantes de París.

França, porta d'Europa?

A la pregunta de si es podria parlar de la dramaturgia catalana com a marca de fàbrica singularitzada i reconeguda a França, Laurent Gallardo, lligat a la Maison Antoine Vitez i a l'Atelier Européen de Traduction, constata que es percep en la dramaturgia catalana a

què ell ha tingut accés una certa homogeneïtat de forma i de contingut, i un circuit de formació molt rigorós i organitzat (Institut del Teatre, TNC, Sala Beckett) que sovint pot donar lloc a un «formatage portant atteinte à un certain esprit de créativité». Malgrat això, la dramaturgia catalana actual és identificada amb una generació jove, també, en part, relacionada amb la radicalitat estètica d'alguns directors prou coneguts a França com Calixto Bieito o Àlex Rigola) (Gallardo, DDAA 2010). En aquest sentit, la diagnosi de Gallardo coincideix amb l'essencial de les conclusions de Fabrice Corrons en constatar l'interès definitori del sistema teatral català per la «recherche d'alternatives au système théâtral bourgeois» (Corrons 2009: 104). Tot i aquesta singularitat, Gallardo es mostra escèptic respecte de l'interès específic que puga suscitar el teatre català en l'escena francesa, i en abordar l'èxit de representacions de peces com *Après la pluie* o *La méthode Grönholm*, les considera «épiphénomènes» vinculats a l'interès comercial d'un cert teatre privat (Gallardo, DDAA 2010).

Irène Sadowska-Guillon, al seu torn, nota una etiqueta més o menys catalana lligada a la tradició dels col·lectius i remarca que, en contrast amb una difusió força palpable de dos veterans com Benet o Sirera, només el cas de Belbel dins de la generació dels noranta hi fóra comparable. Per exemplificar l'excepcionalitat d'aquest cas, posa com a exemple de nom significatiu «desconegut» a França el de Lluïsa Cunillé, que malgrat ésser traduïda, estudiada i valorada universitàriament (Corrons 2009), «a du mal à percevoir sur nos scènes». Sadowska-Guillon no creu que els autors catalans de la generació dels 1990 conformin una especificitat molt marcada, en tant que s'inscriuen segons ella «en les tendències generals» de l'escena europea (Sadowska-Guillon 2010).

Aquestes mostres de percepció crítica no exclouen tanmateix la inclusió de la dramaturgia catalana en un sac comú «d'uropeïtat teatral», si seguim la reflexió que Emmanuel Wallon elabora del teatre com a «fàbrica» constructora d'Europa, entitat més aviat ubicada en l'imaginari que no pas entesa com a constructe orgànic. Wallon es refereix al teatre del segle xx atuït dins de l'àmbit postmodern de la perplexitat i del qüestionament, del pes (o

la mort) del subjecte i de la tensió entre el llenguatge i la realitat. Una Europa, doncs, que és instància mitjancera entre el local i la universalitat, amb un teixit bàsicament urbà i cosmopolita, que sorgeix de la tensió entre una diversitat local constitutiva, per una banda, i la voluntat d'esdevenir una entitat que vagi més enllà d'un sindicat d'estats bastit en funció dels avantatges econòmics (Wallon 2009: 11–30). Una dialèctica més pertinent encara en el cas de l'escena catalana sorgida d'un entorn cultural que ha viscut des de fa segles aquesta tensió entre el local i el nacional, o si es vol, entre la regionalitat i l'afany de transcendir-la (Amo Sánchez i Corrons 2012: 195).

Per altra banda, Sadowska-Guillon distingeix entre teatre fet a Catalunya i teatre clos en la fixació identitària, per bé que subratlla que, sobretot abans dels 2000, el percentatge d'obres traduïdes que presenten una espacialització explícitament catalana és minoritari. A partir dels 2000 s'inicia un procés de relocització prou debatut (Sirera 2001; Santamaria 2003: 56–59; Batlle 2006: 97–99; Corrons en premsa). Sadowska-Guillon fonamenta aquest interès en el teatre català per part de certs sectors escènics i editorials francesos, pel contrast amb un període d'entotsolament formalista de la dramaturgia francesa que contrastaria amb la capacitat del Belbel de *Després de la pluja*, per exemple, per dialectitzar les relacions de l'individu amb el seu entorn social (Sadowska-Guillon 2010). En aquest sentit, hauríem de parlar d'una diagnosi propera a les conclusions de Maria-José Ragué-Arias i Sharon G. Feldman quan en llurs documentats llibres sobre la dramaturgia catalana contemporània remarquen una escena antievasionista, en què malgrat l'experimentalisme minimalista i enigmàtic de moltes propostes o de l'ús de procediments com ara la interacció espaciotemporal, la intertextualitat o el solo/fals monòleg interior, s'apunta sempre cap a una realitat propera i immediata: aquest és l'objectiu, més o menys explícit o palpable, d'aquests dramaturgs tothora encarats al present immediat (Ragué-Arias 2000: 153–161; Feldman 2011: 272–274).

En la mateixa direcció aniria la valoració de la crítica per propostes prou diverses com les de Carles Batlle o Manuel Molins, en qui Sadowska-Guillon observa la capacitat d'abordar i/o connectar

amb problemàtiques universals, bé sigui des d'una estratègia allunyada del realisme (cas Batlle) bé des de la pròpia història i realitat immediates (cas Molins). En el seu escrit sobre l'autor valencià, la seva anàlisi sobre la felicitat concordança entre l'ètica i l'estètica es podria fer extensible als altres autors catalans ben valorats com ara Batlle, Cunillé o els Sirera, per exemple, en la comuna funció de l'encarament que el teatre pot aportar respecte de les diverses alienacions generades dins de la societat globalitzada:

La réflexion et les questions mises en théâtre par Manuel Molins sont aujourd'hui plus que jamais d'actualité dans notre société soumise à la globalisation galopante, à la normalisation tous azimuts où l'oppression n'agit plus masquée mais à visage découvert. Elle prend les formes du terrorisme idéologique, scientifique, économique, des impératifs du bien commun, de la dictature de la bien pensance, du bon goût, du formatage des idées et des comportements [...]. Le philosophe Paul Ricoeur analyse dans son ouvrage *Le parcours de la reconnaissance* la relation de ces reconnaissances avec la communautarisation linguistique. Il voit l'urgence du «nettoyage du langage» qui ne remplit plus sa fonction de véhicule de la pensée, d'outil de communication, mais au contraire devient marque de séparation, d'enfermement tribal. (Sadowska-Guillon 2008: 445-446)

Aquest posicionament, tot recolzant-se en Ricoeur i en la teorització que Molins plasma a *La màquina del doctor Wittgenstein*, apunta cap a la necessitat d'un llenguatge «buidat dels buits», capaç de construir reflexió i compromís ètic, en contra de la impostura que representaria, per a Sadowska-Guillon, «la violence bouffonne de Rodrigo García» (Sadowska-Guillon 2008: 441).

* * *

En un altre ordre de coses, Laurent Gallardo es refereix als criteris de selecció d'obres del comitè de la Maison Antoine Vitez, compost per traductors i autors, on més enllà dels contactes diversos i contrastats amb els autors, directors i programadors, marca dues condicions quant a la pertinença de la traducció: l'obertura de noves perspectives per a l'espectador i l'interès respecte a la producció

teatral francesa, la qual cosa podria explicar, per exemple, la fortuna d'*El verí del teatre*, de Sirera, on la presència d'un marquès ben relacionat amb Sade o de continguts essencials de *La paradoxa del comediant*, de Diderot, han pogut ser determinants d'una bona acollida en clau francesa. Fet i fet, Gallardo iguala criteris per a qualsevol traducció de qualsevol llengua o país, tenint en compte no tant els cànons sinó més aviat l'horitzó d'expectativa o, si se'ns permet l'expressió, l'horitzó «de sorpresa» del receptor francès davant de propostes d'altres països. En suma, uns criteris enfocats més aviat de cara a la recepció.

Ben valuós és en aquest sentit el testimoni que ens ha aportat Neus Vila, tant per la seva experiència d'actriu-directora amb la seua companyia Le Théâtre du Serment, com en la de traductora, on destaca la tasca realitzada «a tres mans». Aquest fou el cas de *Salamandra, L'habitació del nen* (ambdues obres de J. M. Benet i Jornet), *Paraules encadenades* (Jordi Galceran) i *L'últim dia de la creació* (Joan Casas), on també representà un paper a escena. Vila valora tant la força del subtext en les peces dels autors traduïts com de les possibilitats comunicatives en les possibles posades en escena, tot remarcant-nos com a mostra d'aquest cas *L'habitació del nen* i *Paraules encadenades*. En d'altres casos les motivacions predominants quant al determini de traducció d'un text haurien respost, segons Vila, a altres motius: la tria d'*El color del gos quan fuig* de Beth Escudé, per exemple, respongué més aviat a la consideració de l'obra com a dotada de continguts equiparables a d'altres peces contemporànies d'arreu. En el cas de *Quatre dones i el sol* de Jordi Pere Cerdà, Vila confessa l'influx de la pròpia ascendència cerdana com a motivació primordial. Quant al caire comú de la dramaturgia catalana, Vila percep una heterogeneïtat prou gran com perquè l'espectador o el crític francès (en general, tendent a desconèixer o menystenir les cultures locals) percebi una identitat particular de la qual ella mateixa dubta. Insinua també un emporiment de la creació en els darrers temps on «bona part del teatre català està influït per la televisió», una horitzontalitat que dificulta els «petits miracles» que de tant en tant produeix una dramaturgia que malda per sortir del seu racó (Vila, DDAA 2010).

Domènec Reixach, des de la perspectiva perpinyanesa que li aporta l'actual direcció del Teatre de l'Arxipèlag afirma que sols «alguns espectadors» i «alguns professionals» baixen a Barcelona a veure teatre mentre que el públic francès no té cap consciència d'identitat particular catalana, més enllà de la d'alguns espectadors avisats que han constatat un punt especial de modernitat estètica o trencadora: tornem altra vegada a la tradició quant a la bona recepció d'alguns col·lectius o a les extremes apostes escèniques tipus Bieito o Rigola) (Reixach, DDAA 2010).⁶

Els autors parlen

Entre les qüestions que vam plantejar en les enquestes a diferents autors a l'entorn de l'europeïtat inquiríem respecte de si aquest factor condicionava la pròpia obra, tant en el sentit de la consciència i dels continguts, com en el de la recepció. La majoria afirma que l'objectiu és convertir el local en universal, i en el camí a l'universal, Europa és instància ineludible. En algun cas la interrelació es tematitza: la frontera a *La màquina del Doctor Wittgenstein*

6 El 2010 és precisament l'any on cristalitza el projecte transfronterer i transnacional de la Scène Catalane Transfrontalière/Escena Catalana Transfronterera, dirigit per Domènec Reixach. La seua seu al Théâtre de l'Archipel de Perpinyà és el punt cardinal d'aquest pont cultural i institucional que té la clara ambició de crear una plataforma de creació mundial, «une eurocité catalane: À terme, l'enjeu est bien l'émergence d'une nouvelle citoyenneté, catalane, européenne, euroméditerranéenne, enracinée et ouverte sur le monde». Alguns dels objectius d'aquest projecte: «donner à voir la capacité de création de la culture catalane, singulière et universelle; faire du catalan la langue d'accueil et d'intégration des communautés installées en Catalogne au nord et au sud, en parfait équilibre avec les langues dites nationales; donner à voir les langues et cultures minoritaires du territoire sur le mode de la création littéraire et de l'exigence; nouer des liens structurels avec des structures disséminées autour de la Méditerranée. [...] Nous allons créer un centre bicéphale et transfrontalier de production et de démonstration de spectacles vivants et créer un centre capable de générer une dynamique économique, tant au niveau des industries culturelles qu'au niveau touristique» (Conferència de premsa Escena Catalana Transfronterera 2010). Vegeu també Reixach 2010.

(Molins), la contradicció entre el Jo i l'Altre que ens subratlla Batlle tot recolzant-se en la «identitat narrativa» de Ricoeur o la revisió del passat (Segona Guerra Mundial) en Rodolf Sirera (DDAA 2010–2011). Albert Mestres destaca l'alternança de llengües en obres com *La partida* (recurs també present en *El Ball dels llenguados* de Molins), i també hi debat a *Un altre Wittgenstein, si us plau*. Una nova Europa s'erigeix a través d'aquesta mirada porosa com es desprèn en *Combat* de Batlle (Feldman 2005).

Belbel desconfia de condicionaments europeus a l'hora d'escriure i apunta l'interès propi i el del públic com a condicionants, per bé que remarca que la realitat europea hi sura per contrast amb d'altres com la (nord-) americana. En idèntic sentit quant a la prioritat del receptor es pronuncia també Àngels Aymar quan posa èmfasi en la transmissió d'emocions per damunt de l'europeïtat o el cànon de torn. Molins destaca el pes de factors sociològics i personals quant al procés de difusió del teatre català, que situen l'autor en un laberint de contactes, ajuts públics, etc. En el segle de la comunicació, Batlle troba que cal aprofitar i potenciar totes les plataformes i recursos, com la Maison Antoine Vitez o la Mousson d'Été, mentre que Rodolf Sirera abona que la projecció transfronterera d'un text ha de sorgir «de la pròpia matèria dramàtica», condició prèvia a la pressió del context (DDAA 2010–2011).

Tots els autors són conscients que la dramaturgia catalana és inclosa dins de l'espanyola per bé que existeixi la marca barcelonina. Com en el del teatre rossellonès, el català no depassa la categoria de *patois* (així ens ho declara, per exemple Belbel), del qual s'ignora el potencial demogràfic i no es capeix que compti amb una tradició estimable. Ajuda a la confusió l'ús del terme «valentien» en el cas de traduccions dels Sirera, la qual cosa no contribueix a la percepció d'una dramaturgia comuna. Com a comble de paradoxa identitària cal destacar el de Joan Pere Cerdà quan presentà a París la versió francesa de *Quatre dones i el sol* el 2004 en el cicle «Teatro Español Contemporáneo» on figuraven també peces de Benet i Jornet i Escudé. I és que Cerdà, nascut a Sallagosa, ha exercit de «català del sud», única forma de catalanitat des de la perspectiva jacobina o neojacobina.

Així, constatem que França com a gresol d'Europa, com a paradigma europeu, com al «Nord Enllà» espriuà per excel·lència, manté el seu pes en la tradició hispànica i catalana. Els autors reconeixen algunes influències de les obres franceses en la seva producció. Alguns afirmen basar-se més en escriptors de generacions anteriors, com és el cas de Mestres, Molins, Sirera o el de Belbel, quan declara haver-se format amb el teatre de l'absurd i en el grup OULIPO. Cal remarcar, però respecte de Belbel i de tota la generació dels noranta, que, de la mateixa manera que a principis del segle xx s'entronitzaren uns models europeus de modernització, begueren d'un oficiós però prou sabut cànnon d'autors referencials postbeckettians: Harold Pinter (que ja havia influït en Benet des de 1976 en les seves peces breus), David Mamet (incloses les seves incursions d'ordre cinematogràfic), Thomas Bernhard, i la quota francesa que representa l'*outsider* Bernard M. Koltès. Batlle, ubicat com Belbel en l'època que Koltès era el paradigma d'aquesta generació, constata en aquest sentit la facilitat actual de circulació de textos que ha ajudat a potenciar aquest fenomen, per bé que des del 2000 ençà la cota de modernitat hagi estat desplaçada dins de França a autors com Jean-Luc Lagarce, Didier Georges Gabilly o Valère Novarina. Ara bé: ¿no representa l'acolliment a Pinter i Beckett, sobretot, amb el triomf de la poètica del «détour» i del «fragment» destacats per Emmanuel Wallon, aquella dramaturgia *engouffrée* denunciada per Sadowska-Guillon que hauria generat, de retruc, un interès per dramaturgies més allunyades de l'el·lipsi? ¿No explicaria, això, justament, el poc interès de França per Cuni-llé, la dramaturga més representativa de la poètica de l'enigma i la sostracció? Potser, perquè per «détours» i «fragments» el repertori propi ja donava prou de si, ens preguntem, i allò que interessava de fora era justament l'aire fresc que aportaven peces més cenyides al concret, bé les que seguien una factura més convencionalment literària com les de Sirera o Galceran, bé les emparentades amb el dinamisme cinematogràfic com *Després de la pluja*. És per aquest mateix motiu que han estat traduïts i en alguns casos representats autors com Molins, Batlle, Casas o Benet i Jornet, no pas per les marques de modernitat formal sinó per la capacitat d'illuminar

d'una manera nova la contemporaneïtat. En aquest sentit, justifiquem que les peces de Benet i Jornet més valorades per Sadowska-Guillon en la nostra entrevista hagin estat *E.R.* (que en francès ha estat traduïda amb el mateix títol de la versió filmica de Ventura Pons: *Actrices*), obra no destacada com a la més canònica pels estudiosos de l'autor), i de Belbel *Després de la pluja* (amb la seva potència cinematogràfica/actualista) i *El temps de Planck*, allunyada de la via «Sanchis» de les primeres peces de l'autor (Sadowska-Guillon 2010). En suma, el punt mitjà entre un teatre convencional, hereu dels tics i trucs del drama absolut (Galceran, per exemple) i de la via més *engouffrée* de la nova dramaturgia francesa.

Les institucions i la promoció a Europa

És indubtable, en tot aquest procés, que el recolzament institucional ha estat decisiu. L'Institut Ramon Llull i la seva delegació parisenc ha dut a terme, en les dècades estudiades, una política compromesa amb la difusió del teatre (com altres facetes de la literatura i l'art), des d'una clara orientació aperturista, un signe d'«europeïtzació» de les relacions francocatalanes (institucionals, culturals, socials, artístiques). En aquest sentit, la tasca de l'Institut Ramon Llull s'ha caracteritzat per una obertura de mires i el seu suport s'ha estès no sols als noms editats o estrenats a Barcelona sinó a sectors sovint bescantats com el teatre anomenat «familiar», tot portant una àmplia representació catalana al Festival Au Bonheur des Momes de Grand Bomain a l'agost 2009 amb noms com Pep Bou, Nats Nuts, Maria Antònia Oliver, Xarxa Teatre, en una edició en què Catalunya representà el paper de convidat. Els ajuts han estat atorgats a autors i propostes ben diverses, amb un eclecticisme que no es correspon gaire al restriccionisme imperant als teatres públics barcelonins, on l'accés dels autors considerats no prou canònics (siguin de la tradició, siguin actuals) és prou difícil.

La pregunta que ens fèiem és si la presència institucional s'ha posat al servei de la promoció teatral o si hi ha hagut una dependència teatral de les institucions que hagi condicionat la creativi-

tat i les programacions temàtiques. Creiem que, tant pel que ens han fet arribar els autors com per la lectura del catàleg de les peces transmeses o representades, resulta exagerat parlar de condicionament: els autors han aprofitat, simplement el canal establert i, percebem, pel cap alt, modulacions o encàrrecs molt puntuals que no desmenteixen el que creiem que és una llibertat general respecte d'una difusió adequada al «desig teatral de França», un desig que esdevé més edípic que cap altre, si se'ns permet la *boutade*. Encara així constatem també que l'«exception culturelle française» ja no ho és tant i que la difusió i traducció a l'anglès i a l'alemany iguala o supera els àmbits de difusió francesos.

Conclusions

Sigui com sigui, aquest teatre català que ha aconseguit, discretament o no, traspasar la frontera dels Pirineus, és un teatre més europeu que no pas emblemàticament català, amb formalitzacions originals i contemporànies, un punt acomplexades, potser, respecte de la pròpia tradició, de tot allò que transcendís localitat o pintoresquisme.

Entre la realitat institucional i la percepció dels creadors, en el nostre cas de llengua catalana, amb inquietuds cap a Europa, hi ha latitud. Sense arribar a la formulació «seixantera» de «subvenció/subversió», cal constatar però un sentiment esquizofrènic, dual, cap a Europa (noció entesa, per una banda, com a espai d'acollida de tots els imaginaris, i per l'altra, com a estructura administrativa que finança projectes), que potser, si no facilita la superació del sentiment local, sí que ajuda a sublimar-lo. Europa és també desig i promesa de difusió de la creació. Porta d'entrada i gran casa de tots, oberta a l'intercanvi, al diàleg de cultures, a la retroalimentació entre allò que és local i allò que ho fa global...

Però, a Europa també es pot entrar sense sortir de Catalunya: des dels diferents circuits, plataformes numèriques, ajudes institucionals per a les traduccions i edicions, contactes oficials i extraoficials, etc. En aquesta xarxa confusa, tots es posen d'acord: cal organit-

zar els diferents engranatges que la componen perquè el projecte cultural europeu siga de veres accessible i no només possible.

Nota bibliogràfica

- Amo Sánchez & Corrons 2012: Antonia Amo Sánchez i Fabrice Corrons, «Le Théâtre catalan contemporain. Les ressorts d'un essor culturel récent: entre particularisme et désir d'universalité», dins Gonzalez i Laplace-Claverie 2012: 193–213.
- Batlle 2002: Carles Batlle, «La Nouvelle Écriture dramatique en Catalogne: de la "poétique de la soustraction" à la littéarisation de l'expérience», dins Danan i J Ryngaert 2002: 134–142.
- 2006: Carles Batlle, «Drama català contemporani: entre el desig i la terra promesa» dins Foguet i Martorell 2006: 75–102.
- Belbel 2006: Sergi Belbel, «Préface», dins Carles Batlle, *Tentation*, trad. d'Isabelle Bres, París, Éditions Théâtrales, 10–12.
- Bibolas 2007: Noemí Bibolas, «El nom de Barcelona és com una mantra» (entrevista a Carles Batlle), *Avui*, 17 de maig, 8–9.
- Bieito 2011: Calixto Bieito, «Manifest Artístic» de Barcelona Internacional Teatre, http://www.calixtobieito.com/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=1.
- Bordes 2009: Jordi Bordes, «El teatre català es fa un lloc al món», *El Punt*, 12 de gener, 29.
- Brasseur i Gonzalez 2008: Patrice Brasseur i Madelena Gonzalez (ed.), *Théâtre des minorités: mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, París, L'Harmattan.
- Brédy 2004: Aude Brédy, «Boire le théâtre librement, jusqu'à la ciguë», <http://www.humanite.fr/node/306764> [consulta 19 d'octubre de 2004].
- Cassin 2004: Barbara Cassin (ed.), *Vocabulaire européen des philosophies*, París, Seuil.
- Conferència de premsa Escena Catalana Transfronterera 2010: <http://comedia.cat/proyectos/docu/dossier-presse-a4-816.pdf>. Cf. igualment <http://www.ect-sct.com/>.
- Corrion 2009: Rodolphe Corrion, «Après la pluie», <http://www.arts-spectacles.com/8-juillet-au-1er-aout-Apres-la-Pluie-de-Sergi-Belbel-theatre->

- Notre-Dame-Lucernaire-Avignon-off_a2814.html (Off-Avignon) [consulta 21 de juliol de 2013].
- Corrons 2009: 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*, tesi doctoral inèdita. Université de Toulouse-Le Mirail.
- (en premsa): Fabrice Corrons, «De la Cataluña ausente a la *Catalunya invisible*... o cuando la literatura habla (o no) de la representación territorial en la dramaturgia catalana de los años 1980–1990».
- Danan i Ryngaert 2002: Joseph Danan i Jean-Pierre Ryngaert (ed.), «Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise», *Études Théâtrales* 24/25.
- Deny 2008: Aurélie Deny, «La Difusion des nouvelles écritures dramatiques de langue catalane en Espagne et en France», dins Brasseur i Gonzalez 2008: 199–215.
- Feldman 2005: Sharon Feldman, «Imagining Europe: Carles Batlle's *Combat (Landscape in the Aftermath)*», *PAJ: A Journal of Performance and Art* 79: 61–64.
- 2011: Sharon Feldman, *A l'ull de l'huracà: teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç.
- Foguet i Martorell 2006: Francesc Foguet i Pep Martorell (ed.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975–2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa.
- Foguet i Sansano 2008: Francesc Foguet i i Biel Sansano (ed.), *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*, València, Universitat de València.
- Gapp 2010: Estelle Gapp, «La Tentation du diable», <http://www.lestroiscoups.com/article-2666-de-roberto-bola-o-critique-d-estelle-gapp-mc-93-a-bobigny-45440306.html> [consulta 22 de febrer de 2010].
- Ginart 2010: Belén Ginart, «La nova comunitat d'autors», *El País*, 3 de juny, Complement «Quadern» 1354: 1–3.
- Gomila 2008: Andreu Gomila, «Incerta glòria (teatral)», *Avui*, 21 de gener, 30.
- Gonzalez i Laplace-Claverie 2012: Madelena Gonzalez i Hélène Laplace-Claverie (ed.), *Minority Theatre on the Global Stage*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

- Klaic 2009: Dragan Klaic, «Le Théâtre ignore l'Europe telle qu'elle se formule», *Études théâtrales. Théâtre, fabrique d'Europe* 46: 135–141.
- Laurent 2007: Xavier Laurent, «Le Venin du théâtre de R. Sirera», <http://www.xavieradrienlaurent.com/souvenirs.php> [consulta 7 de novembre de 2010].
- Lescot 2006, David Lescot, «Éléments pour une dramaturgie de l'Europe», *Études Théâtrales. Europe, scènes peu communes* 37: 37–47.
- Ragué-Arias 2000: María-José Ragué-Arias, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, INAEM Centro de Documentación Teatral.
- Reixach 2010: Domènec Reixach, «Entrevista a Domènec Reixach: estem generant un dels pols creatius d'Europa», <http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/-/19-cultura/292242--estem-generant-un-dels-pols-creatius-deuropa-.html> [consulta 28 de febrer de 2010].
- Ryngaert 2002: Jean-Pierre Ryngaert, «Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000). L'avenir d'une crise», *Études Théâtrales* 24–25: 7.
- Sadowska-Guillon 2008: Irène Sadowska-Guillon, «L'Actualité du théâtre de Manuel Molins dans le contexte de la dramaturgie française», dins Foguet i Sansano 2008: 439–447.
- Santamaria 2003: Núria Santamaria, «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada», *Serra d'Or* 527: 56–59.
- Santi 2012: Agnès Santi, Entrevista a Alex Susana i Raül David Martínez, «Avignon à la Catalane. Off Festival d'Avignon 2012», *La Terrasse/Avignon en scène(s)* 200: 38.
- Sirera 2001: Rodolf Sirera, «Teatre català: retorn als temes polítics?», conferència pronunciada al Centre d'Études Catalanes Université Paris-Sorbonne, Paris IV, el 24 d'abril del 2001, <http://parnaseo.uv.es/ars/Documentos/paris.htm> [consulta 28 de setembre de 2011].
- Wallon 2009: Emmanuel Wallon, «Cette baraque de foire sur la place de l'Europe», *Études Théâtrales. Théâtre, Fabrique d'Europe* 46: 11–30.

Enquestes

- Sadowska-Guillon 2010: Irène Sadowska-Guillon. Entrevista efectuada per Jordi Lladó, París, 18 d'agost.

DDAA (2010–2011). Entrevistes electròniques a Àngels Aymar, Carles Batlle, Sergi Belbel, Fabrice Corrons, Laurent Gallardo, Raül David Martínez, Albert Mestres, Manuel Molins, Domènec Reixach, Rodolf Sirera, Neus Vila. (Els nostres agraïments per llurs amables i valuoses col·laboracions.)