

## Discours de la méfiance, confiance dans le dialogue : espace, temps et discours dans *El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran

Aymeric ROLLET  
CRIMIC- Université Paris-Sorbonne  
aymeric.rollet@gmail.com

**Résumé :** Cet article analyse certains ressorts de la dramaturgie rigoureuse à l'œuvre dans *El mètode Grönholm* de Jordi Galceran. Une profonde méfiance traverse l'ensemble du discours des personnages et de l'action dramatique même ; mais, de manière apparemment paradoxale, ce discours de la méfiance se développe dans une comédie fondée sur une confiance solide du dramaturge dans le dialogue et dans la structure théâtrale.

**Mots-clés :** théâtre catalan contemporain, Jordi Galceran, comédie, espace, temps, discours  
teatre català contemporani, Jordi Galceran, comèdia, espai, temps, discurs

FERRAN: [...] És tan passat de voltes, que ha de ser veritat.

À la fin de l'épreuve des chapeaux, Ferran, pour en finir plus rapidement, brise l'illusion en s'écartant délibérément du code ludique sur lequel reposait le jeu :

FERRAN: Acabo. Escolteu-me bé. Tal com estan les coses en aquest avió, cal prendre decisions ràpides. Jo, ara, amb molta tranquil·litat, amb molta calma, agafaré el paracaigudes, me'l posaré i saltaré de l'avió, i si algú de vosaltres intenta impedir-m'ho, l'únic que aconseguirà és sortir de l'avió abans que jo. Sense paracaigudes, naturalment. [...] Jo me'n vaig. Adéu.

CARLES: Però, què dius...

ENRIC: Això és destrossar el joc. No pots fer-ho.

FERRAN, *allunyant la veu*: Ho sento. Ja no hi sóc. He saltaaaat.

ENRIC: Has fet trampa.

*FERRAN s'encongeix d'espallles.*

*MERCÈ se'n va al costat de la porteta.*

ENRIC: Si no estàs disposat a seguir les normes, no...<sup>1</sup>

Dans le jeu, comme dans la comédie, il y a des règles à suivre. On essaiera ici d'analyser certains ressorts de la dramaturgie rigoureuse, précise, minutieuse, à l'œuvre dans *El mètode Grönholm*. D'une part, une profonde méfiance traverse l'ensemble du

---

<sup>1</sup> GALCERAN, Jordi. *El mètode Grönholm*. Barcelone : Proa, 2005, p. 41. Pour les passages issus de *El mètode Grönholm*, on indiquera dorénavant les pages entre parenthèses et en gras, tout de suite après la citation dans le corps du texte. On souligne les passages sur lesquels on souhaite attirer l'attention et sur lesquels porte l'analyse.

discours des personnages et de l'action dramatique même, et l'on retrouve ainsi l'un des *topos* de la littérature dramatique, en lien avec l'opposition vérité/mensonge, avec une forme singulière de fausses confidences, avec le jeu des masques que constituent les mots. D'autre part, et de manière apparemment paradoxale, ce discours de la méfiance se développe dans une comédie fondée sur une confiance solide du dramaturge dans le dialogue et dans la structure théâtrale, dont la facture assez classique, ou conventionnelle, n'est guère éloignée de la « pièce bien faite »<sup>2</sup>. Or, cette confiance dans le dialogue ne va pas du tout de soi dans le contexte théâtral contemporain (catalan et, plus largement, européen) où, bien souvent, la forme dramatique questionne le langage et se heurte à son incapacité à rendre compte du réel<sup>3</sup>.

On tentera ici de saisir ces deux aspects aussi bien dans leurs ressorts que dans leurs rapports. Sur quels mécanismes le discours de la méfiance, qui se fait jour à travers le dialogue, repose-t-il ? Quel est le rapport qui s'établit, au fur et à mesure de la pièce, entre la structure théâtrale – la confiance dans le dialogue sur laquelle se fonde l'écriture dramatique – et l'idéologie au sens large ? Pour commencer, on observe que la méfiance traverse la pièce de part en part, non seulement dans le discours des personnages mais aussi dans leur comportement.

#### LA MÉFIANCE COMME MÉTHODE (DISCOURS ET PRATIQUES DE LA MÉFIANCE)

##### *La double lecture, ou la superposition de deux points de vue (lecteur/spectateur et scripteur)*

Il importe de formuler, en préambule, une observation sur la double lecture qui s'impose lorsqu'on cherche à analyser le discours des personnages dans *El mètode Gronhölms*. Cette remarque est banale et valable, sans doute, pour toute œuvre littéraire, mais elle s'avère fondamentale pour l'approche que l'on souhaite développer ici. Il est bien évident qu'une fois la pièce découverte (vue ou lue) une première fois, le suspense<sup>4</sup> se dissipe, ainsi que l'effet de surprise. Ce dernier repose sur plusieurs moments marquants de la pièce : d'une part, sur le dénouement véritable – lorsqu'à la toute fin, le lecteur/spectateur découvre qu'il y a trois faux candidats (Mercè, Carles et Enric) au lieu d'un seul, comme cela avait d'abord été annoncé : « Un de vostès és un membre del

<sup>2</sup> Patrice PAVIS rappelle que la « pièce bien faite » désigne, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, « un type de pièces se caractérisant par l'agencement parfaitement logique de leur action ». Le texte théâtral est construit selon une sorte de « recette », selon un certain « prototype de dramaturgie post-aristotélicienne rappelant le drame à structure fermée » :

La répartition de la matière dramatique se fait selon des normes très précises : l'exposition pose discrètement des jalons pour la pièce et sa conclusion ; chaque acte comprend une montée de l'action ponctuée par un point. L'histoire culmine en une scène centrale (scène à faire) où les différents fils de l'action se regroupent en révélant et résolvant le conflit central. C'est l'occasion pour l'auteur [...] d'amener quelques brillantes formules ou profondes réflexions. C'est le repère de l'idéologie par excellence, laquelle prend la forme de vérités générales et inoffensives.

La thématique, pour originale et scabreuse qu'elle soit, ne doit jamais être problématique et proposer au public une philosophie qui lui serait étrangère. L'identification et le vraisemblable sont les règles d'or.

La pièce bien faite est un moule dans lequel les événements sont systématiquement coulés selon l'application mécanique d'un schéma emprunté à un modèle classique périmé. (*Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996, p. 257).

<sup>3</sup> Théâtre qui, au moins depuis Beckett, se caractérise en partie par une méfiance vis-à-vis du langage et qui procède sans doute d'une forme de « refus de voir dans la langue et la forme littéraire des réalisations adéquates de la sensibilité ou de la société humaines ». STEINER, George. *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage* (trad. Pierre-Emmanuel DAUZAT). Paris : Hachette, 2002, p. 40.

<sup>4</sup> Patrice PAVIS rappelle que le suspense « est une attitude psychologique produite par une structure dramatique très tendue : la fable et l'action sont agencées de manière à ce que le personnage, objet de notre inquiétude, ne semble plus pouvoir échapper à son sort ». *Dictionnaire du théâtre. Op. cit.*, p. 343.

nostre departament de selecció de personal » (13) –, et d'autre part, sur les différents faux dénouements qui ponctuent l'action dramatique.

Des *faux dénouements* : il convient d'appeler ainsi, par exemple, le passage où Enric se démasque et celui où Mercè, en sortant, semble accorder la victoire à Ferran ; à ces deux moments, en effet, tout porte à croire que « les contradictions sont résolues et les fils de l'intrigue dénoués »<sup>5</sup>. Mais cette réception de l'œuvre est à proprement parler unique, elle est réservée au lecteur/spectateur qui découvre la pièce pour la première fois ; toute lecture seconde ou ultérieure est nécessairement rétrospective. Rappel de simple bon sens, certes, mais en même temps, affirmation essentielle : dans toutes les lectures secondes, seul le discours de Ferran peut être pris pour tel, celui des trois autres personnages n'étant qu'une construction de nature fictionnelle à la manière d'un texte de théâtre ; il n'est de véritable enjeu que pour Ferran puisqu'il est le seul candidat « réel » ; certes, Ferran ment lui aussi, mais ses mensonges se distinguent nettement de ceux des autres tant par leur nature que par leur effet.

Ce qui rend nécessaire la prise en compte de la double lecture en question, c'est précisément la primauté de la mascarade, des faux-semblants, d'une forme de mise en abyme – une caractéristique majeure de la pièce –, car, si l'on veut saisir les puissants ressorts et la signification possible de cette comédie, on doit tenter d'articuler, dans l'analyse du texte théâtral, les deux points de vue : d'une part, celui visé en priorité par le dramaturge, c'est-à-dire celui du lecteur/spectateur découvrant la pièce pour la première fois ; d'autre part, le point de vue du « scripteur », ce terme étant entendu ici avec le sens que lui attribue Anne Ubersfeld, c'est-à-dire l'auteur, mais aussi le metteur en scène, ou plus largement le praticien<sup>6</sup>. Pour une comédie telle que *El mètode Grönholm*, il importe peut-être davantage encore que pour une autre pièce de se pencher attentivement sur le rapport entre l'écriture théâtrale, c'est-à-dire la fabrication ou même plutôt la « fabrique »<sup>7</sup> du théâtre, et la réception de l'œuvre par le spectateur, tant il semble évident que le dramaturge joue avec les « processus mentaux, intellectuels et émotifs », culturels aussi, « de la compréhension du spectacle »<sup>8</sup>. Et ce que le texte théâtral s'attache à fabriquer, c'est, entre autres, la surprise du lecteur/spectateur qui est bien contraint, au moins *a priori*, de placer sur un pied d'égalité le discours des quatre personnages ; il a beau apprendre, en effet, presque dès le début, que tous les candidats ne sont pas authentiques – « Només hi ha tres autèntics aspirants » (13) –, il n'a pas d'autre choix, dans un premier temps, que de tenir pour potentiellement vrai chacun des quatre personnages. On emploie volontairement cette formule apparemment naïve de « vrai personnage » parce qu'elle fait écho à toute une série d'expressions semblables qui parsèment le texte théâtral et qui invitent ainsi à une réflexion autour des notions de personnage et de fiction – une réflexion somme toute classique, que le texte théâtral engage ici et ne cesse d'alimenter de manière résolument ludique.

### *Primauté du mensonge et des faux-semblants*

Le sémantisme du vrai et du faux, de la vérité et du mensonge, traverse le texte théâtral dans son entier, et l'on observe une certaine diversité lexicale que l'on ne peut pas toujours réduire à un simple jeu de synonymie. On a dressé une liste, non exhaustive, de termes employés de manière relativement fréquente dans le discours des

<sup>5</sup> On renvoie ici à la définition du dénouement dans la dramaturgie classique. *Ibid.*, p. 86.

<sup>6</sup> Pour la notion de « discours du scripteur », voir UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales, 1978, p. 255-267.

<sup>7</sup> Voir PRUNER, Michel. *La Fabrique du théâtre*. Paris : Nathan, 2000.

<sup>8</sup> PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. *Op. cit.*, p. 290.

personnages et qui renvoient tous à la question des faux-semblants, décisive dans *El mètode Grönholm* [VOIR ANNEXE 1]. On repère ainsi plusieurs occurrences du verbe  *fingir*, du substantif  *impostor* ou des adjectifs  *autèntic* et  *bo*. Mais c'est peut-être le choix du mot  *real*, en opposition avec  *fals*, qui retient le plus l'attention, car il ne se réfère pas seulement à la mascarade que constitue le processus de sélection mis en place par l'entreprise Dekia ; il semble aussi ouvrir, de manière plus large, une réflexion autour des notions de réalité et de fiction et autour de la théâtralité : ne pas être « réel », dans la réplique prononcée par Enric, c'est jouer un rôle, c'est composer un personnage ; d'emblée, un dispositif propice à une forme de théâtre dans le théâtre est donc en place.

L'opposition vrai/faux, vérité/mensonge, surplombe ainsi l'ensemble du discours des personnages et de l'action dramatique même, mais la technique du contrepoint, en permanence à l'œuvre, trouve dans la pièce une réalisation singulière : l'envers d'un mensonge n'est pas la vérité mais un nouveau mensonge, dans une forme d'imposture par concaténation. Il faudrait faire un relevé exhaustif de toutes les occurrences du mot  *veritat*, qui perd presque d'entrée de jeu sa valeur absolue pour engager le texte théâtral dans la voie de la relativité, du doute, du soupçon. Que désigne exactement le mot  *veritat* lorsqu'à la fin de la pièce Enric demande : « ¿Li vols dir... la veritat? [...] Però, ¿què li penses dir? », et que Mercè répond : « Tot. De dalt a baix » (74-75) ? La construction du référent est en partie opaque, mystérieuse. Enric hésite, les points de suspension fournissent une indication quant à la production phonique de l'énoncé, donnant ainsi poids et relief au mot  *veritat*. C'est qu'il ne s'agit pas seulement de révéler à Ferran la vérité sur le processus de sélection, mais encore de lui dire la vérité sur lui-même. Unique moment de sincérité, tout à fait inattendu dans une pièce fondée sur le mensonge et les faux-semblants : Mercè, ou plus exactement, Neus Porta, avoue à Ferran ce qu'elle pense de lui.

### *La méfiance comme méthode*

Dans le dispositif impitoyable que constitue le processus de sélection mis en place par l'entreprise Dekia, les personnages érigent la méfiance en méthode. L'univers professionnel – ici, à gros traits, celui des grandes entreprises type multinationales – s'apparente bien souvent à un terrain militaire. Le  *topos* du monde de l'entreprise comme une guerre de tous contre chacun se manifeste nettement à plusieurs moments de l'action dramatique ; par exemple, quand Enric, au cours de la deuxième épreuve, se montre prêt à abandonner, deux des personnages l'exhortent à se battre : « Però, almenys, lluita » (31), lui dit Mercè ; « Jo què sé. Defensa't » (31), renchérit Carles. S'il était besoin de le souligner, il est bien question d'une lutte, d'un conflit où les uns et les autres, tour à tour, attaquent et se défendent.

Tout est question, alors, de stratégie et d'alliance, ainsi que de raisonnements tactiques. La question de la confiance est centrale : « Fem-nos confiança » (16), dit Mercè ; « No podem fer-nos confiança » (17), rétorque Ferran. Faut-il collaborer, comme le pensent les trois faux candidats, et en particulier le personnage féminin : « Ben pensat, el que hem de fer és col·laborar » (15), « Treballem junts per descobrir qui és el fals » (16) ? Ou faut-il faire cavalier seul, comme l'affirme Ferran : « Som tres i només hi ha un lloc. Estem competint » (15) ? Les personnages affichent dès le départ des attitudes bien distinctes quant à la démarche à adopter :

FERRAN: No es tracta només d'esbrinar qui està fingint, sinó també de fer que els altres s'equivoquin, perquè si tots tres endevinem qui és el fals ja em diràs tu de què serveix la prova. Tothom guanya, i llavors què.

ENRIC: El paper deia que havíem d'esbrinar qui era el fals. No deia que haguéssim de competir entre nosaltres.

FERRAN: Home, això ja està clar. No cal dir-ho. Som tres i només hi ha un lloc. Estem competint.

MERCÈ: No, ell té raó. Ben pensat, el que hem de fer és col·laborar.

CARLES: ¿Col·laborar?

MERCÈ: Sí, fes-me cas. [...] Aquesta prova no és per descobrir qui és més espavilat, sinó per avaluar la nostra capacitat de treballar en equip. Fem-nos confiança. Treballem junts per descobrir qui és el fals.

FERRAN: Molt maco. Però com que el fals no dirà que és fals, no podem treballar junts. No podem fer-nos confiança. (15-17)

Cet échange cristallise les différents points de vue, parfois extrêmement tranchés, en particulier dans les cas de Mercè et de Ferran. Mercè apparaît tout à fait rationnelle et pragmatique tout au long de la pièce : « Mentir aniria en contra meva » (17), dit-elle. Elle ne prononce pas ces mots en vertu d'un principe éthique, elle n'est animée que du souci d'efficacité. Elle ne s'embarrasse ni de morale ni de bienséance : après que Carles a fait part de son projet de changer de sexe, elle lui avoue qu'elle ne l'embaucherait pas si c'était de sa responsabilité (« si fos veritat i jo tingués la responsabilitat de contractarte, no t'agafaria » [53]), elle décide de rester suite à l'annonce du décès de sa mère (« Està morta. No ve de mitja hora » [55]).

Mais c'est bien sûr à l'attitude de Ferran qu'il convient avant tout de s'intéresser ici, dans la mesure où il est le seul vrai candidat, le seul « vrai personnage ». C'est lui qui, à ce titre, fournit pour ainsi à la pièce ses coordonnées psychosociologiques en prônant une méfiance absolue. Ferran assume un cynisme parfois si outrancier qu'il produit un rire jaune, grinçant ; par exemple, lorsqu'il dit assez cruellement à Enric : « ¿Saps què m'agradaria? Que això no fos un joc, que et pogués fotre fora de debò, per pocapena » (31), et davantage encore lorsqu'il rappelle les règles du processus de sélection juste après l'annonce du décès de la mère de Mercè : « Al principi han dit que qui se n'anés, fos pel que fos, quedava fora » (54). On est parfois à proprement parler estomaqué face à certaines de ses répliques, à la manière de Mercè qui déclare : « De fills de puta com tu no se'n troben cada dia » (54). Ferran se montre non seulement cynique, mais aussi machiavélique, par exemple lorsqu'il invente de toute pièce la relation parfaite qu'il prétend avoir avec ses parents :

Vull que el meu pare i la meva mare puguin mirar-me sempre amb aquells mateixos ulls d'orgull amb què em miraven quan tenia sis anys i feia les coses ben fetes. Per això lluito, collons. Per això estic disposat a tot, a posar-me un barret de capellà i al que faci falta. (67)

Mais on apprendra quelques instants après qu'il n'en est rien, dans une réplique qui, par son caractère lapidaire, tranche avec le long monologue pathétique auquel s'est livré Ferran : « Per cert, la meva mare és morta i amb el meu pare fa quinze anys que no ens parlem » (69). Ferran est donc machiavélique, terme que l'on prend évidemment ici dans son acception la plus large (qui use de procédés perfides, hypocrites, voir diaboliques, pour parvenir à ses fins), mais qui ouvre peut-être aussi la voie à une réflexion que l'on proposera plus loin : ne peut-on pas repérer dans *El mètode Grönholm* une dimension à proprement parler machiavélique, c'est-à-dire un certain élément apparenté à la pensée et peut-être même au théâtre de Machiavel ?

Toujours est-il que le dialogue s'emploie habilement à perdre le lecteur/spectateur dans une sorte de mascarade labyrinthique dont l'un des principaux ressorts est le mensonge ou l'imposture par concaténation, un ressort qui invite le lecteur/spectateur lui-même, à la suite des personnages, à la plus grande prudence, comme s'il y avait une forme de contagion de la méfiance. Au cours du dialogue, toutes les versions envisagées peuvent paraître, à un moment ou à un autre, plausibles ; ainsi, lorsque Enric en vient à mettre en doute jusqu'aux indications qu'a fournies l'entreprise, à savoir que l'un des quatre candidats n'en est pas un : « el que em sembla és que tots quatre som candidats reals » (20).

« També és veritat » (20), dira Carles à un moment : la réplique, apparemment anodine, cristallise en fait parfaitement l'indécidabilité du vrai et du faux, et par conséquent l'incertitude du lecteur/spectateur face à cet échafaudage parfois cauchemardesque de mensonges, où les différentes argumentations se font de puissants ressorts comiques tant elles confinent souvent à l'absurde :

ENRIC: Sí, però tu pots estar fent el que has dit abans que faria ella. Potser saps que menteix i li segueixes la veta perquè nosaltres ens equivoquem. [...] Si ella ha mentit, tu també mentiràs.

FERRAN: Si ella ha mentit, és el seu problema. ¿Per què he de mentir jo, si menteix ella?

ENRIC: Perquè t'afegeixes a la seva mentida, per enganyar-me a mi.

MERCÈ: Jo no he dit cap mentida. Ningú es pot afegir a una mentida que no he dit.

ENRIC: Potser no, potser no has dit cap mentida, però si ell (*el FERRAN*) s'ha adonat que ell (*el CARLES*) menteix, creurà que tu també has mentit i s'afegirà a la teva mentida encara que no sigui mentida.

FERRAN: Xaval, t'estàs embolicant.

ENRIC: No, senyor. Si ell (*el CARLES*) no és el que ha dit que és, i vosaltres sabeu que menteix, em mentireu a mi per maintenir la mentida.

FERRAN: No pensis tant, que ja es veu que no hi estàs gaire acostumat.

ENRIC: Estic intentant aclarir-me.

FERRAN: Ja t'ho aclareixo jo. Si jo mentís, si jo fos l'impostor, ja sabria que ell treballa en un laboratori, perquè hem fet unes quantes entrevistes per arribar fins aquí. Hem donat el nostre currículum. Si jo fos de l'empresa ho sabria tot d'ell i m'hauria buscat una història diferent, no que treballa en un laboratori, perquè ell podria descobrir que menteixo a la primera de canvi. (18-19)

L'indécidabilité du vrai et du faux finit par altérer totalement les facultés de discernement de Ferran, et sans doute à travers lui celles du lecteur/spectateur, dans une forme, presque carnavalesque, d'inversion où l'in vraisemblance et l'outrance finissent précisément par devenir gages de véracité, aux yeux de Ferran (à propos de l'opération de Carles) : « És tan passat de voltes, que ha de ser veritat » (51).

Jusqu'à la fin de la pièce, il y a donc une forme d'indécidabilité du vrai et du faux ; mais le dévoilement tout au long du texte théâtral d'une forme de discours de la méfiance repose, de manière apparemment paradoxale, sur une indéniable foi dans le dialogue et plus largement dans la facture assez classique de la pièce. En d'autres termes, Galceran conduit une vaste réflexion ludique autour de la vérité et du mensonge, de la réalité et de la fiction, une réflexion qu'il choisit d'asseoir sur une structure théâtrale solide et minutieuse.

#### CONFIANCE DANS LE DIALOGUE ET DANS LA STRUCTURE THÉÂTRALE

Cette construction classique, conventionnelle – on reviendra sur le choix de ces épithètes – est étroitement liée à trois dimensions fondamentales du texte théâtral : la

construction spatiale, la structure temporelle et, enfin, le discours comme espace, qui constitue peut-être d'ailleurs l'aspect le plus intéressant ici.

### *La construction spatiale*

Il y a unité de lieu. L'espace scénique, tel qu'il est décrit dans la didascalie initiale, représente la « salle de réunions d'une entreprise ». Les éléments scéniques : « *Mobiliari de qualitat. Parquet. Parets folrades de fusta. Sobre una taula, ampolles d'aigua i quatre gots. Un tapís mironià a la paret* » (7), visent à produire un effet de reconnaissance, mais il n'y a pas de visée « réaliste » : le théâtre ne se donne certainement pas pour but de représenter le monde sur un mode mimétique ; il y a une forme d'essentialisation, il s'agit de réduire le « réel » – ici, le milieu professionnel au sein duquel se déroule l'action dramatique – à quelques marques indicielles offrant à l'action dramatique un cadrage socio-professionnel et historique. Le théâtre joue alors sur une forme de stéréotypie et sur des codes culturels assez largement partagés : le spectateur n'a besoin que d'un très petit nombre de signes pour saisir que l'action se déroule dans la salle de réunions d'une entreprise dans un monde qui pourrait être le sien, et cet accès à la contemporanéité se produit par le biais d'un réel déjà médiatisé : le spectateur reconnaît ce milieu des grandes multinationales où il n'a pourtant peut-être jamais mis un pied parce qu'il en a vu maintes représentations à la télévision, au cinéma, etc. On reviendra sur la valeur assez faiblement référentielle de l'espace non seulement scénique mais aussi dramatique, dans *El mètode Grönholm*, mais ce qui importe pour l'heure, c'est de voir que l'espace scénique a essentiellement pour but de planter un décor aisément reconnaissable.

Corollaire esthétique et/ou idéologique : cette construction conventionnelle de l'espace scénique semble favoriser ce que Patrice Pavis appelle l'« identification idéologique »<sup>9</sup> à propos de la pièce *Art* de Yasmina Reza. On ne s'aventurera évidemment pas dans une vaine comparaison entre les deux pièces, fort différentes, mais certaines considérations de Pavis peuvent vraisemblablement éclairer la lecture de *El mètode Grönholm*, en particulier lorsqu'il évoque, dans la ligne du « boulevard intelligent », une sorte de ligne esthétique, thématique et culturelle médiane, soucieuse du plaisir du lecteur/spectateur :

Telle est la manière dont nous recevons la pièce. Elle nous paraît ni trop intimidante comme la dramaturgie de recherche [...] ni trop simpliste comme le théâtre de boulevard. Pièce « moyenne » donc, puisque nous sommes prêts à tolérer quelques expérimentations comme ces parenthèses brisant l'illusion mimétique du dialogue, si tant est qu'elles ne nuisent pas à la fable et ne gâchent pas notre plaisir de lecteur « moyen » et naïf. [...] On ne s'est pas arrêté à la question idéologique de la forme employée : un boulevard d'avant-garde, ou une avant-garde boulevardisée, postmodernisée, mise au goût du jour : scepticisme, apolitisme, critique des intellectuels. Elle s'inscrit dans la tradition du boulevard intelligent [...] dans la ligne de Jean Anouilh, Françoise Dorin ou Éric-Emmanuel Schmitt<sup>10</sup>.

Pour le reste, les différents éléments de l'espace scénique ont une valeur avant tout fonctionnelle : la double porte, les chaises, et bien entendu la petite porte ou la trappe qui s'ouvre à six reprises [VOIR ANNEXE 2]. Cette dernière ne se contente pas d'introduire à chaque fois une nouvelle épreuve, c'est presque un cinquième personnage avec lequel il y a interaction :

<sup>9</sup> PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin, 2004, p. 178.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 180.

FERRAN: ¿I ara, què?  
*S'obre la porteta.*  
CARLES: Ara ho sabrem. (23)

Parfois même, on observe une forme d'interlocution :

*MERCÈ va fins a la bústia. Hi pica.*  
MERCÈ: Vinga nois, que és per avui, ¿a què més hem de jugar?  
[...]  
*La porteta s'obre.*  
FERRAN: Mira, t'han fet cas. (56-57)

On remarque le même phénomène dans ce passage :

ENRIC: [...] La darrera prova consisteix en el següent. És un joc.  
*Fa una mirada al sostre, un gest i la porteta s'obre.* (59)

Véritable fragment synecdotique du pouvoir, cet élément scénique renvoie de manière métonymique à un hors-scène : quelque part, une ou plusieurs personnes voient ce qui se passe au sein de l'espace scénique.

C'est à ce hors-scène que l'on souhaite désormais s'intéresser, en laissant de côté l'espace dramatique parlé, c'est-à-dire les références tout au long du dialogue à des lieux autres, liés à la biographie fictionnelle des personnages : l'université où Mercè et Carles sont censés s'être connus et avoir étudié ensemble, l'espace de l'enfance évoqué par Ferran, etc. Dans la plupart des cas, ces ailleurs engendrés par le discours des personnages sont des espaces mensongers, des espaces mentis. Mais un autre type d'*ailleurs* se construit au fur et à mesure de la pièce, à partir de ce qui prend le nom, selon les auteurs, d'espace ludique ou gestuel : au théâtre, un regard en direction du plafond peut indiquer une hauteur, un geste adressé hors-scène peut signaler une présence<sup>11</sup>, etc. Dans *El mètode Grönholm*, ce sont essentiellement les regards qui créent l'espace ludique/gestuel :

CARLES: [...] No té cap sentit que nosaltres estiguem aquí intentant demostrar la nostra perspicàcia, si no hi ha ningú que ho valori.  
ENRIC: ¿Com que no hi ha ningú? Ens estan valorant des de fora. Segur que hi ha micròfons i ens estan sentint. O càmeres, fins i tot.  
CARLES: ¿Càmeres?  
ENRIC: Es deixa els candidats en una situació en què creuen que estan sols i s'observa com actuen.  
CARLES: ¿I on són les càmeres?  
ENRIC: No ho sé. Poden estar amagades a qualsevol lloc. Als llums... Jo què sé. Hi ha mil maneres.  
*Tots quatre fan una mirada a la sala.* (20-21)

Une forme de pression du hors-scène s'exerce donc, tout au long de la pièce, sur l'action dramatique. Cette pression se fonde sur une utilisation habile du rapport de contiguïté, qui fait de l'espace scénique un espace épié, un espace surpris :

FERRAN: [...] Jo, amb tot el respecte, crec que aquests sistemes... però bé, ja que hi som...

---

<sup>11</sup> Ce sera le cas à la fin, avec Mercè/Neus Porta : « *MERCÈ va fins la porta lateral i l'obre. Parla cap a dins... ¿Lluís? Avisa a baix, que li diguin al senyor Augé que torni a pujar* » (74).



ENRIC: Ei, que t'estan escoltant.

FERRAN: Millor. A veure, faré el que em demanin, però això no vol dir que m'agradi. Si són realment bons, valoraran la meva sinceritat. (35)

La contiguïté se trouve donc signifiée à la fois dans l'espace ludique et dans le dialogue, à travers plusieurs références à un regard et/ou à une écoute extérieurs. La notion même de contiguïté finit alors par informer un certain discours sur le pouvoir : celui qui détient le pouvoir – qui a le pouvoir d'embaucher ou non un candidat –, c'est celui qui regarde et écoute sans être vu ni entendu.

Le pouvoir tel qu'il se dessine dans *El mètode Grönholm* est particulièrement inquiétant : le pouvoir n'a pas de voix, pas de visage – au moins avant le dénouement –, et surtout, il est lié à la question de l'enfermement. L'opposition dedans/dehors fonctionne évidemment à plein dans la pièce : soit on est dedans (encore dans la course pour obtenir le poste de directeur commercial de Dekia), soit on est dehors (éliminé). Cette configuration spatiale s'accompagne d'un sentiment de clôture ou de (quasi) huis clos, qui trouve son apothéose lorsque Ferran, à la fin de la pièce, est empêché de sortir :

*FERRAN va fins la porta doble. Intenta obrir però no ho aconsegueix. [...] va fins a la porta lateral. Ho intenta però també està tancada. [...] va a la finestra i intenta mirar l'exterior; la finestra tampoc no es pot obrir. (69-70)*

#### *La structure temporelle*

À la pression du hors scène, et au sentiment de clôture spatiale, correspond d'une certaine manière la pression du temps réel, symbolisée dès la première épreuve par l'objet théâtral (le chronomètre) : « Juntament amb el sobre han trobat un cronòmetre. Tenen deu minuts per esbrinar qui de vostès no és un autèntic candidat » (18). Les personnages prennent en compte cette contrainte de temps :

CARLES, a MERCÈ: ¿Temps?

MERCÈ: Ens queden dos minuts i... mig. (21)

En termes de rythme, cela produit un effet évident. Du reste, il est inconfortable d'ignorer la durée impartie à une épreuve ; c'est le cas lors de l'épreuve des chapeaux, quand Mercè, qui vient d'apprendre l'hospitalisation de sa mère, demande : « ¿Us van dir quant duraria, això? » (41). La structure temporelle, chronologique, linéaire, est aisément lisible pour le lecteur/spectateur. Du point de vue du texte écrit, on n'a pas de découpage en actes, en parties ou en scènes, mais la pièce s'organise comme la succession de plusieurs séquences clairement identifiables [VOIR ANNEXE 3].

En dépit de cette structure temporelle linéaire, il se dégage à la fin de la pièce un sentiment de temps circulaire dû à la répétition ; la fin rejoue le début, c'est-à-dire que Ferran rappelle son interlocuteur téléphonique du début pour lui dire exactement l'inverse de ce qu'il avait d'abord annoncé :

Hòstia, ¿aquesta nit a sopar? [...] No, no vindré. (7)

Passo de llepar el cul a aquests japonesos per quatre duros. [...] per mi, els pots dir que se'n vagin a prendre pel sac... (7)

Escolta, que vindré a sopar... (79)

No, no cal que els diguis que se'n vagin a prendre pel sac. (79)

On observe ici, en fait, une certaine clôture du dialogue : la fin cite le début. Et c'est une caractéristique majeure de la pièce : la confiance dans le dialogue est telle que le discours des personnages semble se faire espace.

### *Le discours comme espace*

Tout n'est que mots. L'action, ce sont les mots. Les contacts physiques sont rares ; on n'en dénombre que quelques-uns, comme ici lorsque Carles se sent injurié par Ferran : « *CARLES s'acosta a FERRAN i li clava una empenta* » (48). La confiance dans le dialogue se manifeste de différentes manières. Tout d'abord, l'indécidabilité du vrai et du faux donne au discours des personnages une forme de prééminence paradoxale : les mots sont tout-puissants, on n'a que les mots auxquels se rattacher, même si ces mots ne servent en fin de compte qu'à construire une longue suite de mensonges. Un exemple paradigmatique : le long monologue au cours duquel Ferran, vers la fin, invente de toute pièce sa relation avec ses parents ; le discours se fonde ici sur les principaux ressorts de la confession intime – en particulier, le *pathos* – dans un registre digne d'un *tearjerker* hollywoodien, terme péjoratif désignant les mélodrames qui ont pour but essentiel de « tirer les larmes » du spectateur.

Ensuite, la confiance dans le dialogue se manifeste aussi à travers une pratique personnelle de la langue ; dans le cas de Ferran, en particulier, on peut parler d'une forme d'idiolecte et cette spécificité langagière contribue déjà à le distinguer des autres personnages [VOIR ANNEXE 4] : à partir de ces quelques exemples, il faudrait étudier les principales caractéristiques de la langue telle que l'utilise Ferran, qu'il s'agisse d'aspects lexicaux (grossièreté, argot, parémies, prédilection pour les expressions à connotation sexuelle, etc.) ou syntaxiques. Le discours du personnage, sa pratique de la langue, peut comporter des indications de nature socio-culturelle, par exemple ; Ferran sait d'ailleurs décrypter les autres idiolectes :

CARLES: [...] Vull conèixer les causes de la seva situació personal, perquè aquests conflictes, segons com evolucionin, tenen una translació directa al rendiment laboral.

FERRAN: Que bé que parles. Es nota que has estudiat a la privada. (28)

Il serait particulièrement éclairant d'approfondir cette analyse, car toute pratique singulière de la langue peut contribuer à révéler une certaine cosmovision, ce qui apparaît très nettement, toujours dans le cas de Ferran, à travers toute une série de répliques à caractère conservateur, misogynne, machiste, et parfois également raciste [VOIR ANNEXE 5]. Cette élaboration d'une langue marquée vient signifier, à travers le discours, la différence de Ferran car, comme le souligne Anne Ubersfeld à propos de l'idiolecte au théâtre :

Dans certains cas déterminés, le personnage se sert d'une « langue » à part : il y a dans la couche textuelle dont il est le *sujet* des particularités linguistiques que le théâtre met en lumière ; dans tous ces cas particuliers, le langage sert à donner au personnage un statut d'« étranger »<sup>12</sup>.

On l'a dit, l'action dramatique se joue pour l'essentiel dans le dialogue, et l'on est ici face à un cas singulier de référentialité interne : ce qui importe au premier chef, c'est le rapport qui s'établit tout au long de la pièce entre les différents moments qui la composent, rapport qui prend la forme d'une sorte de réécriture interne, c'est-à-dire d'un jeu où le texte théâtral s'emploie à déconstruire/reconstruire l'univers fictionnel dans le temps même où il l'élabore. Les personnages ne cessent, en effet, de revenir sur ce qui a été dit ou fait, et d'interroger les

<sup>12</sup> Voir UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Op. cit.*, p. 273.

conditions mêmes de la parole. Dans ce cadre, les références locales, par exemple, n'ont de valeur que faiblement référentielle : certes, l'onomastique et la toponymie indiquent que l'action a lieu à Barcelone : « ENRIC: [...] Era a la Diagonal, parat, i pensava, ara faràs tard i quedaràs fatal » (10), « CARLES: Escolta, que estem en un despatx de la Diagonal, no en una novel·la de l'Agatha Christie » (50). Mais il s'agit moins de renvoyer à un réel concret pour le décrire ou l'examiner dans le détail (la société barcelonaise, catalane) qu'à invoquer ce réel comme toile de fond, comme cadre de référence favorisant une certaine identification du lecteur/spectateur à l'action dramatique.

La puissante concentration sur le dialogue et sur la trame fictionnelle a pour effet une mise en abyme qu'il faut décrire et analyser en plusieurs temps. Dans un premier temps, il convient de rappeler la composition de l'affiche : dans le rôle de Mercè, Neus Porta ; dans le rôle de Carles, Miquel Garcia ; dans le rôle d'Enric, Esteve Ripoll. Les désignateurs ne changeront pas, mais la mise en abyme et la théâtralité sont inhérentes au dispositif de la mascarade que Galceran a mis en place. Pour développer la parole théâtrale, il ne faudrait pas dire : « Mercè dit à Ferran que... », mais toujours : « Neus Porta interprétant Mercè dit à Ferran que... » ; et même, dans le cadre de l'épreuve des chapeaux : « Neus Porta interprétant Mercè en train de jouer le rôle d'un clown dit à Ferran en train de jouer le rôle d'un évêque que... ». Les trois psychologues, en tous points comparables à des acteurs, ont appris la biographie fictive des personnages qu'ils interprètent. Quant à Ferran, il est lui aussi en représentation mais son destinataire réel ne se trouve pas sur scène : il est quelque part dans l'espace contigu, et Ferran s'efforce de porter au mieux le masque qu'il s'est lui-même créé afin de convaincre ce spectateur invisible, par sa prestation, de l'embaucher. Autrement dit, il y a une organisation polycentrique de l'espace de la comédie : les trois psychologues donnent une représentation pour Ferran, qui joue lui-même un spectacle à l'attention de l'observateur ou des observateurs en hors-scène. Dans un deuxième temps, et c'est un standard de la comédie, Ferran est un moqueur moqué : les trois autres personnages ont été victimes de ses sarcasmes, mais il apparaît comme la victime véritable de ce processus de sélection. Enfin, et peut-être surtout, Ferran a cru se protéger en recourant au mensonge, mais ce sont précisément ses mensonges qui l'ont mis à nu.

On est ici en plein dans l'un des lieux privilégiés de la littérature dramatique, et en particulier de la comédie : l'entrelacs des faux-semblants, des impostures ou des mensonges, c'est-à-dire le mécanisme du mensonge au carré, suppose un dévoilement apparemment paradoxal de la vérité selon une formule où le mensonge, sous l'effet de son propre auto-engendrement, finit par se démasquer soi-même. C'est le cas de l'idiolecte de Ferran, si parfaitement construit qu'il en devient signe d'artificialité : « se li veia tant el llautó... Ens hem hagut d'aguantar el riure unes quantes vegades » (77) ; mais cette artificialité même permet le dévoilement d'une autre vérité, plus profonde ou plus intime : paradoxalement, en voulant se cacher derrière ses mensonges comme derrière un masque – Carles affirmera en effet : « Vostè ha estat tota la sessió mentint-nos, literalment » (76) –, Ferran a révélé à son insu son vrai visage. Mercè déclare, à la fin de la pièce : « No busquem un bon home que sembli un fill de puta. El que necessitem és un fill de puta que sembli un bon home » (78). Le chiasme met ici en relief ce paradoxe : dans cette mascarade, le masque, le mensonge, ne dissimule que la surface, mais quelque chose de plus profond ou intime se révèle dans le même temps. On retrouve ici le mécanisme assez classique de toute comédie fondée sur les faux-semblants, sur l'opposition vérité/mensonge – que l'on songe, par exemple, aux *Fausse confidences* de Marivaux.

Dans cette mécanique assez implacable du mensonge au carré, Ferran est certes la victime structurelle de la comédie, de la bourle ; mais en dernier lieu, la victime « réelle », c'est-à-dire la visée de la dénonciation à l'œuvre dans *El mètode Grönholm*, c'est sans doute le monde du travail dans la société contemporaine, le monde impitoyable de l'entreprise qui broie les

individus. Ce que l'on voit se dessiner alors, c'est ni plus ni moins qu'une économie de la violence, en lien avec un questionnement de nature éthique : le texte théâtral interroge, sur un mode certes ludique, les limites de la sphère privée/intime :

CARLES: [...] ¿Per què et va deixar la teva dona?

ENRIC: No contestaré a això.

CARLES: ¿No has dit que preguntem?

ENRIC: Sí, però contestaré allò que vulgui.

[...]

CARLES: [...] Si no vols contestar, no contestis, no t'hi puc obligar, però si t'interessa conservar la feina t'aconsello que siguis mínimament sincer, perquè si no col·labores te'n vas al carrer de pet i m'importa una merda la indemnització que t'hagi de donar. ¿T'ha quedat clar? (27-28)

Ainsi, dans *El mètode Grönholm*, en même temps que se développe un discours de la méfiance de tous à l'égard de chacun, fondé sur une forme singulière d'économie de la violence (ou, plus précisément, sur un mécanisme sacrificiel dont il faudrait sans doute déterminer très précisément la nature), on voit s'affirmer une véritable confiance dans les capacités expressives du théâtre. Et l'on peut indiquer, à partir de ce constat, trois pistes qu'il serait peut-être intéressant d'explorer :

a) *La dimension méta-théâtrale*. On repère plusieurs indices de conscience métatextuelle, en lien avec la théâtralité manifeste et avec la mise en abyme dans la pièce. Une forme de revendication générique semble, par exemple, se nicher dans certaines répliques des personnages : lorsque Neus Porta, interprétant Mercè qui joue elle-même le rôle d'un clown, déclare : « Jo, el pallasso, tinc una de les funcions més nobles i útils a la societat. Em dedico a fer riure la gent » (38), il y a peut-être lieu de voir une sorte d'autoportrait du comédiographe, certes non dépourvu d'ironie ou de distance amusée. La pièce, en tout cas, comporte un certain nombre d'éléments qui pourraient être vus comme des allusions, plus ou moins souterraines, aux fondements mêmes de l'art dramatique : Mercè taxe Ferran d'hypocrite : « [...] no vull perdre més temps parlant amb aquest hipòcrita » (77), et l'on est tenté d'entendre dans le mot l'écho lointain de son étymon grec, *ὑποκριτής* (*hypokritês*), qui signifiait « acteur ». La pièce invite bel et bien à une réflexion autour du paradoxe du comédien, avec ses personnages-acteurs jouant, comme on dit, avec une telle vérité les situations les plus mensongères et parfois les plus extravagantes, et permettant dans le même temps d'accéder, à travers leur mascarade, à une vérité plus profonde, c'est-à-dire de dévoiler la cruauté du monde de l'entreprise, etc. Sans doute serait-il éclairant d'examiner de manière plus approfondie la dimension méta-théâtrale de la pièce.

b) *La dimension esthétique et/ou formelle*. On se contente ici de suggérer très succinctement une réflexion de nature esthétique : on peut vraisemblablement parler d'une thématique baroque, en lien précisément avec le théâtre dans le théâtre et avec le rapport entre vérité et mensonge, illusion et réalité – que l'on songe à *L'illusion comique* de Corneille, à *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, aux leurres engendrés par le déguisement dans une pièce telle que *El villano en su rincón* de Lope de Vega, etc. Mais le traitement, la facture, la construction du texte théâtral, sont en revanche plutôt « classiques », et l'on pourrait peut-être analyser plus précisément l'articulation entre ces thématiques d'inspiration (sans doute fort lointainement) baroque et la facture assez conventionnelle de cette comédie.

c) *La dimension idéologique et/ou politique*. On souhaite enfin ouvrir une perspective, peut-être hasardeuse, en suggérant que Jordi Galceran n'écrit pas ici un théâtre machiavélique, mais bien plutôt machiavélien, une comédie qui à certains égards pourrait se lire comme une *Mandragore* de l'époque contemporaine. D'une certaine manière, on rit de Ferran comme on rit de Nicia dans la pièce de Machiavel, parce que les personnages

comiques sont souvent en retard sur l'histoire : Nicia est victime de sa propre crédulité dans la magie ; pour Ferran, c'est peut-être une forme de magie actuelle, celle d'une contemporanéité qui a conduit les hommes à accepter les règles les plus intolérables telles que mentir, tricher, se déjuger et accepter l'humiliation. Michel Meyer observe, dans sa préface à *La Mandragore* :

[...] le cynisme n'est pas le monopole du faible. C'est la nature même du pouvoir qui oblige à faire semblant et à ne pas accorder trop de poids au discours littéral, car ce dernier engage et dévoile les choses telles qu'elles sont.<sup>13</sup>

Il y a assurément, dans *El mètode Grönholm*, une inquiétude face au monde contemporain. Mercè explique ainsi l'origine de la méthode :

És un test desenvolupat per Isaïes Grönholm, un psicòleg suec, el cap del nostre departament de personal a la central d'Estocolm. El que pretén és avaluar la resposta del candidat davant de diferents estímuls emocionals. Mesura el que anomena « intel·ligència creativa. » (72)

Et, curieusement, le lecteur/spectateur ne trouve peut-être pas totalement improbable que de telles méthodes puissent exister. Enric, d'ailleurs, n'a cessé de mentionner d'autres processus de sélection comparables dont il dit avoir entendu parler ailleurs dans le monde. Comme l'a dit Ferran lui-même : « És tan passat de voltes, que ha de ser veritat » (51). Le caractère plausible, la vraisemblance de cette méthode, particulièrement cruelle et violente, laissent planer sur l'action dramatique un certain sentiment de danger. *El mètode Grönholm* est une comédie, à n'en pas douter, mais une comédie inquiète.

Centre d'études catalanes de l'université Paris-Sorbonne

02 02 2015

---

<sup>13</sup> MEYER, Michel. « Préface ». MACHIAVEL. *La Mandragore* (1518). Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2007, p. 10.

## ANNEXES

### [ANNEXE 1]

#### *Le champ sémantique des faux-semblants et les occurrences du mot veritat*

- FERRAN: Hi ha algú que està  fingint . Podem ser qualsevol. » (14)
- ENRIC: [...] Crec que és més ràpid descartar que no pas intentar descobrir directament qui és  l'impostor .  
FERRAN, *irònic*:  L'impostor . » (14)
- « Només hi ha tres  autèntics  aspirants. » (13)
- MERCÈ: [...] L'important és que entre els tres  autèntics  col·laborem per trobar... l'impostor, com diu ell. (17)
- FERRAN: Doncs anem descartant. Per mi, el... Carles és  bo . (18)
- ENRIC: A veure. Situem-nos. Un de nosaltres no és...  real . (14)
- ENRIC: Però si un de vosaltres és el candidat  fals , ho podreu esbrinar més fàcilment. (14)
- MERCÈ: [...] Treballem junts per descobrir qui és el  fals . (16)
- MERCÈ: Jo sé on treballa [*en Carles*]. I diu  la veritat .  
FERRAN: ¿I com puc saber que tu  dius la veritat ?  
MERCÈ: ¿Per què hauria de  mentir ? » (17)
- ENRIC [*ESTEVE RIPOLL*]: ¿Li vols dir... la veritat ? [...] Però, ¿què li penses dir?  
MERCÈ [*NEUS PORTA*]: Tot. De dalt a baix. (74-75)

[ANNEXE 2]

*Les six moments où s'ouvre la petite trappe*

- MERCÈ: Ei. S'ha obert això.  
*Un moment de silenci.*  
CARLES: Doncs mira a veure què hi ha.  
MERCÈ: Un sobre i un cronòmetre. **(12)**
- *La porteta s'obre.*  
MERCÈ: Ei.  
*ENRIC s'hi acosta a mirar.*  
ENRIC, *sense donar-hi crèdit*: No us ho creureu.  
*En treu quatre barrets.* **(36)**
- *S'obre la porteta.*  
CARLES: Ep.  
*CARLES treu un sobre de la bústia.* **(42)**
- FERRAN: ¿I ara, què?  
*S'obre la porteta.*  
CARLES: Ara ho sabrem. **(23)**
- *MERCÈ va fins a la bústia. Hi pica.*  
MERCÈ: Vinga nois, que és per avui, ¿a què més hem de jugar?  
[...]  
*La porteta s'obre.*  
FERRAN: Mira, t'han fet cas. **(56-57)**
- ENRIC: [...] La darrera prova consisteix en el següent. És un joc.  
*Fa una mirada al sostre, un gest i la porteta s'obre.* **(59)**

*La structure temporelle de la pièce*

- **Exposition**

Du début à « ¿I a mi què m'expliques? No ho sé. » (7-13)

- **Les quatre premières épreuves**

1. Première épreuve : démasquer « l'imposteur »

De « *MERCÈ obre el sobre. MERCÈ, llegint: "Bon dia i benvinguts. »*

à « *Pausa. FERRAN: ¿I ara, què ?» (13-23)*

2. Deuxième épreuve : l'aventure d'Enric avec une employée de son entreprise

De « *S'obre la porteta. CARLES: Ara ho sabrem. »*

à « *FERRAN: Mira, jo ja no dic res més. » (23-35)*

3. Troisième épreuve : les chapeaux

De « *La porteta s'obre. MERCÈ: Ei. ENRIC s'hi acostava a mirar »*

à « *MERCÈ: Que no és res. Ja l'hem ingressat unes quantes vegades. Després trucaré. » (36-42)*

4. Quatrième épreuve : le changement de sexe de Carles

De « *S'obre la porteta. CARLES: Ep. CARLES treu un sobre de la bústia. »*

à « *CARLES obre la porta i se'n va. » (42-56)*

- **Intermède et premier coup de théâtre : Enric est démasqué**

De « *MERCÈ treu un paquet de cigarrets i n'encén un. »*

à « *ENRIC: Com vulguis. La darrera prova consisteix en el següent. És un joc. Fa una mirada al sostre, un gest i la porteta s'obre. En treu dos sobres. » (56-59)*

- **Cinquième et dernière épreuve : Ferran doit faire pleurer Mercè**

De « *ENRIC: Cada un de vosaltres teniu un objectiu ocult. »*

à « *MERCÈ li fa una darrera mirada i se'n va. » (59-69)*

- **Dénouement progressif**

1. Interlude cauchemardesque : Ferran pris au piège

De « *FERRAN s'ha quedat sol. No sap ben bé cap a on mirar... »*

à « *Està en blanc. » (69-71)*

2. Second coup de théâtre : l'entrée en scène de Neus Porta, Miquel Garcia et Esteve Ripoll

De « *S'obre la porta lateral i entra MERCÈ. Du una carpeta sota el braç. »*

à « *FERRAN: Molt bo, eh... Tot això... Molt bo. FERRAN encaixa amb els tres i se'n va. » (71-73)*

3. Délibération des psychologues

De « *MERCÈ seu i obre la carpeta. MERCÈ: Vinga, primeres impressions. »*

à « *MERCÈ: Tot. De dalt a baix. ENRIC: Però... » (73-75)*

4. La vérité sur Ferran

De « *Truquen a la porta. Els tres es miren un instant. Endavant » à la fin. (75-79)*



[ANNEXE 4]

*Quelques exemples de l'« idiolecte » de Ferran*

- « Aquest sistema de selecció és la polla. » (27)
- « El fotem al carrer i a prendre pel sac » (28)
- « Per mi, el motiu pel qual ell passa de la feina me'l passo jo pel forro. El que compta és que aquest pobre s'ha quedat penjat i no ens quedarem aquí perdent calés esperant que baixi de l'arbre. Finiquito i a una altra cosa » (29)
- « Aquest pamplines l'ha cagat fins al fons. Va fotre banyes a la dona i ella el va enxampar. » (29)
- « Si no tens clar si ets mascle o femella, vol dir que al teu cervell hi ha un embolic de ca l'ample. » (47)

[ANNEXE 5]

*La cosmovision de Ferran*

- « No veig què en traurem, de saber per què el va deixar la dona. Potser se'n va anar amb un altre o estava tipa de viure amb un paio tan insípid o es va lligar un negre... o el que sigui. » (28)
- « Què tenia... Doncs un cul i dues mamelles, com totes les ties. » (30)
- « Que fort... La gent és la polla. Bé, en el teu cas no exactament la polla... » (45)
- [À propos de l'opération supposée de Carles:] « [...] tal com estan les coses avui dia, amb tanta correcció política i tanta mandinga encara n'hauries tret un munt de pasta. » (46)
- « El problema és que quan torni de la baixa i la seva secretària el vegi vestit de fallera major li pot agafar un col·lapse i quedar-se allà de cos present. » (49)