



HAL
open science

L'éthique de la désobéissance, entre dramaturgie et traduction : une réflexion autour de l'écriture théâtrale de Santiago Loza

Emilia Fullana

► **To cite this version:**

Emilia Fullana. L'éthique de la désobéissance, entre dramaturgie et traduction : une réflexion autour de l'écriture théâtrale de Santiago Loza. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03405169

HAL Id: dumas-03405169

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03405169>

Submitted on 27 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Emilia Fullana

**L'éthique de la désobéissance, entre
dramaturgie et traduction : une réflexion autour
de l'écriture théâtrale de Santiago Loza**

Université Sorbonne Nouvelle

Institut de Recherche en Études Théâtrales

Master 2 en « Études théâtrales » - Parcours « Théâtre : Écritures et
représentations »

Directrice de recherche : Dr. Alexandra Moreira da Silva

Date de soutenance : 25 juin 2021



Remerciements

Je remercie chaleureusement ma directrice de recherche Alexandra Moreira da Silva de m'avoir fait découvrir la traduction théâtrale et de ses précieux conseils et encouragements tout au long de ce travail. Je remercie Eloi Recoing d'avoir accepté de participer au jury et de sa lecture approfondie du mémoire.

Je remercie Santiago Loza d'avoir pris le temps de s'entretenir avec moi sur son travail d'écrivain et je remercie aussi Julia Lavatelli pour les heures de conversation sur le théâtre argentin.

Je remercie également mes amies comédiennes, Alice Le Berre, Ève-Laure Lacroix, et Victoire Sébrier, pour leur lecture bienveillante de la traduction.

Je remercie enfin ma famille de son soutien pendant la traduction et la rédaction du mémoire.

Résumé

Ce mémoire présente notre travail de recherche sur l'écriture de Santiago Loza, auteur argentin contemporain, à travers la traduction de sa pièce *El corazón del mundo* (2014) vers le français. L'étude du processus créatif de Santiago Loza a comme fil conducteur la notion de désobéissance dans le cadre des théories de la traduction dramaturgique de E. Recoing et de la langue et l'oralité de H. Meschonnic. Cela nous a conduit à interroger la posture du « traducteur-dramaturge » qui, pris entre fidélité et liberté créative, construit lui-même une éthique de la désobéissance. La traduction de *El corazón del mundo* est présentée en annexe.

Mots clés : Théâtre / Dramaturgie / Argentine / Traduction / Désobéissance / Santiago Loza.

Resumen

Esta tesis presenta nuestro trabajo de investigación sobre la escritura de Santiago Loza, autor argentino contemporáneo, a través de la traducción al francés de su obra *El corazón del mundo* (2014). El estudio del proceso creativo de Santiago Loza tiene como hilo conductor la noción de desobediencia, en el marco de las teorías de la traducción dramática de E. Recoing y de la lengua y la oralidad de H. Meschonnic. Esto nos llevó a indagar la postura del "traductor-dramaturgo" que, atrapado entre fidelidad y libertad creadora, se construye una ética de la desobediencia. La traducción de *El corazón del mundo* se presenta en el Apéndice.

Palabras clave: Teatro / Dramaturgia / Argentina / Traducción / Desobediencia / Santiago Loza.

Abstract

This dissertation presents our research work on the writing of Santiago Loza, a contemporary Argentine author, through the translation of his play *El corazón del mundo* (2014) into French. The study of Santiago Loza's creative process is structured around the notion of disobedience within the framework of E. Recoing's theory of dramaturgical translation and H. Meschonnic's theory of language and orality. This led us to question the posture of the "translator-dramaturge" who, caught between fidelity and creative freedom, constructs himself an ethic of disobedience. The translation of *El corazón del mundo* is presented in the appendix.

Keywords: Theatre / Dramaturgy / Argentina / Translation / Disobedience / Santiago Loza.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
I. REGARD DRAMATURGIQUE SUR LE THÉÂTRE DE VOIX DE SANTIAGO LOZA : UNE ANTI-ESTHETIQUE	
1. Esthétique théâtrale et désobéissance	14
2. Le texte comme partition : une réflexion sur le rythme.....	21
3. Analyse dramaturgique des voix.....	25
II. LA FABRIQUE D'UNE ÉCRITURE : LE DÉBUT D'UN ACTE ÉTHIQUE	
1. La dynamique créatrice.....	36
2. Le processus de création : de la fabrique à l'éthique.....	43
3. Le rapport intime à l'écriture.....	46
III. LA TRADUCTION COMME CONSTRUCTION D'UNE ÉTHIQUE DE LA DÉSObÉISSANCE	
1. Première approche de traduction (décembre 2019 - mars 2020).....	53
2. Une rencontre (juin - août 2020).....	58
3. Le geste d'écrivain (décembre 2020 - mars 2021)	62
CONCLUSION.....	68
ANNEXE 1. TRADUCTION de EL CORAZÓN DEL MUNDO	70
ANNEXE 2. ENTRETIEN AVEC SANTIAGO LOZA.....	98

INTRODUCTION

Ne suis aucun conseil.

Reste désobéissant.

[...]

Écris comme un vice, une décharge, un secret, une prière.

Écris pour écrire, parce que c'est seulement pour toi que ça compte.

N'écris pas pour être joué, n'écris pas pour plaire.

Écris à ta manière, avec l'inutilité et l'obstination nécessaires pour continuer chaque jour.

[...]

Écris comme si c'était la dernière chose que tu écrivais.

Santiago Loza, « Quelques conseils oubliables pour écrire du théâtre »¹.

Ce travail de recherche a été conçu comme un voyage depuis une pièce de théâtre, *El corazón del mundo*² de Santiago Loza, jusqu'à la traduction que nous réalisons de l'espagnol-argentin vers le français. Il suit toutes les étapes de notre réflexion en alliant théorie et pratique. C'est à la suite du cours d'Alexandra Moreira Da Silva sur *Les écritures transversales en Amérique Latine autour du concept de « crise »*³ que nous avons commencé à envisager ce travail dramaturgique. Le choix d'un auteur argentin est nourri par une double culture franco-argentine et une connaissance de la langue qui permettent *in fine* de donner à connaître une écriture. La première étape de la recherche s'est centrée sur l'analyse dramaturgique de la pièce *El corazón del mundo*. C'est la nécessité de traduire certains passages afin d'appuyer le raisonnement qui nous a conduite pour la première fois à nous confronter à la traduction. Cette expérience a tout de suite

¹Santiago Loza, «Consejos descartables para escribir teatro según Santiago Loza», *El Teatro*, [en ligne], 22.08.18, consulté le 08.05.21, URL : <https://www.el-teatro.com/consejos-escribir-teatro/>. [Nous traduisons] «No sigas ningún consejo. / Mantenete desobediente. / (...) / Escribí como un vicio, una descarga, un secreto, rezo. / Escribí por escribir, porque sólo a vos te importa. /No escribas para estrenar, no escribas para gustar. / (...) / Escribí como si fuera lo último que escribas.»

²Santiago Loza, *El corazón del mundo*, in *Textos reunidos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.

³Cours de L3 en Études théâtrales, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris, septembre-décembre 2018.

soulevé quelques points de résistance. La traduction ne pouvait se contenter d'être une transcription de sens pour l'explicitation de notre propos sur la dramaturgie du texte. En effet, nous avons vite compris que si le texte en français ne dégageait pas une force équivalente que celui en espagnol, le raisonnement perdait son intérêt. Se dessinait alors devant nos yeux un premier lien évident entre dramaturgie et traduction. Ce début de réflexion a été enrichi par le séminaire d'Alexandra Moreira Da Silva et d'Eloi Recoing intitulé *Traduire : une expérience de la pensée*¹. Nous interroger sur le geste du traducteur et sur les liens entre traduction et dramaturgie nous a amenée à ajuster la perspective de notre travail de recherche. C'est dans le cadre de ce séminaire que s'esquisse pour la première fois notre intuition de recherche autour d'un concept que nous appelons « l'éthique de la désobéissance ». La deuxième partie du travail a été consacrée, en parallèle de la traduction de *El corazón del mundo*, à cerner le chemin du traducteur face à un texte et son auteur dans la perspective de cette éthique.

Nous avons découvert Santiago Loza en octobre 2019 à travers la lecture de *Textos reunidos*, un recueil de treize pièces de théâtre écrites entre 2010 et 2014². La pièce que nous étudions, *El corazón del mundo*, est l'avant dernière de ce premier recueil. Un second recueil *Obra dispersa*, composé de sept pièces de théâtre, a été publié en 2017. Santiago Loza est un auteur et réalisateur argentin né à Córdoba en 1971. Il commence par des études de lettres avant de se tourner vers le cinéma et d'intégrer ensuite la formation de scénaristes de l'ENERC³. Il intègre également, à la fin des années 1990, l'École Municipale d'Art Dramatique de Buenos Aires pour se former à la dramaturgie auprès de Mauricio Kartun⁴, auteur, metteur en scène et dramaturge argentin. Son premier long-métrage, *Extraño* (2003), réalisé avec peu de moyens mais avec des acteurs et des actrices renommés comme Julio Chávez⁵ et Valeria Bertuccelli, reçoit le Tigre d'or du

¹Séminaire de M1 en Études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, janvier-mai 2020.

²Ces pièces sont : *Asco*, *La vida terrenal*, *Pudor en animales de invierno*, *Matar cansa*, *He nacido para verte sonreír*, *Todo verde*, *La mujer puerca*, *El mal de la montaña*, *Mau Mau o la tercera parte de la noche*, *El corazón del mundo*, *Tu parte maldita*. – 5 monologues.

³ENERC : École Nationale d'Expérimentation et de Réalisation Cinématographique (Argentine).

⁴Mauricio Kartun a vu passer dans ses ateliers des grands noms de la dramaturgie argentine : Daniel Veronese, Rafael Spegelburd, Patricio Zargaro, Alejandro Tantanian, Federico León, Patricia Suarez, Pedro Sedlinsky et d'autres. Mentor de Santiago Loza, il a signé la quatrième de couverture de *Textos reunidos* : « Des voix si robustes, des images d'une si puissante densité qui évoquent, convoquent, dès la lecture, ces corps absents ». [Nous traduisons] « Voces de tal carnadura, imágenes de tal poderosa densidad que evocan, convocan, ya desde su lectura, a esos cuerpos ausentes ».

⁵Julio Chávez (1956-), est un acteur argentin qui depuis les années 70 collecte un beau palmarès dans les festivals du monde entier (Argentine, Colombie, Allemagne, Cuba).

Festival de Rotterdam. La filmographie de Santiago Loza, qui interroge sous toutes ses coutures le rapport à l'intime et au récit, est largement diffusée dans les festivals internationaux, de Cannes à Berlin.¹ Il se fait connaître pour son travail de dramaturge en 2001, quand sa pièce *Pequeña, Cruel, Bonita* est sélectionnée pour faire partie du projet « Théâtre pour l'identité »². Ses pièces de théâtre sont jouées depuis de nombreuses années à Buenos Aires ; elles lui ont valu de nombreux prix argentins, comme le diplôme au mérite Konex, les prix Théâtre XXI et Trinidad Guevara, et lui ont permis de s'entourer de la grande actrice argentine Marilú Marini dans *Todas las canciones de amor*. Quelques-unes de ses pièces³ ont également été traduites vers l'anglais par Samuel Buggeln pour des représentations aux États-Unis.

Santiago Loza se présente avant tout comme « quelqu'un qui écrit »⁴ et son écriture se déploie dans des romans⁵, des pièces de théâtre et des scénarios pour le cinéma. Il a un rapport organique et multiple à l'écriture et au langage⁶ qui va au-delà des frontières entre les genres. Andrés Gallina⁷ dit même dans l'entretien « Sólo Voces »⁸ à propos de l'estompement de la « séparation entre littérature théâtrale et littérature »⁹ dans l'écriture de Santiago Loza :

La théâtralité qu'ils [les textes] montrent ne cache pas cependant la possibilité de les lire dans une clef de textes poétiques, pour être écoutés dans leur phrasé, dans leurs modulations, avec l'effet prégnant d'un parlé qui reste fixé dans l'oreille.¹⁰

¹Notamment, les films *La Paz* (2013), *El Malambo* (2018), *Breve historia del planeta verde* (2019).

²Le « Théâtre pour l'identité » apparaît en 2000 dans la continuité du travail acharné des Mères et des Grand-Mères de la Place de Mai, pendant et après la dictature militaire en Argentine, afin de retrouver les « disparus » et leurs enfants volés. Le « Théâtre pour l'identité » est un moyen d'ouvrir le dialogue vers les jeunes qui doutent de leur identité biologique.

³*Nada del amor me produce envidia* (*Nothing to do with love (makes me envious)*), *Pudor en animales de invierno* (*Winter Animals*), *Nací para verte sonreír* (*I was born to see you smile*), *El mal de la montaña* (*Altitude sickness*), *La mujer puerca* (*The Saint*).

⁴Aníbal Villa Segura, «Visitar el borde con Santiago Loza», *Pechero*, [en ligne], 19.11.16, consulté le 9.05.21, URL: <http://www.pucheronews.com/visitar-el-borde-con-santiago-loza/>. [Nous traduisons] «alguien que escribe».

⁵*El hombre que duerme a mi lado* (2017), *La primera casa* (2019).

⁶Le langage contrairement à la langue est inné. En effet, le langage se définit comme la « faculté inhérente et universelle de l'homme de construire des langues (des codes) pour communiquer, alors que la langue, qui est acquise, est « le système de communication conventionnel particulier ». Au cours de la réflexion nous ferons référence au langage et à la langue selon cette définition. « Introduction à la linguistique », *Simon Fraser University*, [en ligne], consulté le 07.08.20, URL : https://www.sfu.ca/fren270/Introduction/page1_3.html.

⁷Andrés Gallina (1983-), Docteur en Histoire et Théorie des Arts de l'Université de Buenos Aires, poète, auteur et dramaturge argentin.

⁸Andrés Gallina, «Sólo Voces», in *Textos reunidos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.

⁹*Ibid.*, [Nous traduisons] «la cristalizada separación entre literatura teatral y literatura», p.17.

¹⁰*Idem*, [Nous traduisons] «La teatralidad que ostentan no oculta, sin embargo, la posibilidad de leerlos en clave de textos poéticos, para ser escuchados en sus fraseos, en sus modulaciones, con el efecto pregnante de un habla que queda fijada al oído.»

L'écriture théâtrale de Santiago Loza est une expérience sensorielle et poétique, qui donne une grande importance à la voix. Dans cet estompement des frontières, Santiago Loza, tout en sachant que ses textes sont voués à être dits, se désintéresse de leur mise en scène. En effet, le devenir scénique de ses textes n'est pas le moteur de son écriture, et comme il le dit à Andrés Gallina « pour ce qui est du texte, je peux induire une certaine puissance théâtrale, mais ce qui est inhérent à l'espace n'est pas lié à mon écriture »¹. Cette puissance théâtrale, autrement dit la théâtralité de son écriture, n'est pas pensée en fonction de la représentation scénique. Dans la mise en scène de *El corazón del mundo* par Lautaro Delgado Tymruk, l'acteur William Prociuk estime que la théâtralité y est même absente : « Cette matière n'a aucune théâtralité [...] Loza n'écrit pas pour la scène. Rencontrer ce problème est la plus belle chose qu'il puisse t'arriver »². L'acteur ne qualifie pas *El corazón del mundo* de pièce mais de « matière », comme s'il associait la résistance, la difficulté formelle – corporelle – de jouer ce texte à une absence de théâtralité. La théâtralité est reléguée ici au domaine de la représentation : « le théâtre moins le texte »³ dirait Barthes. La théâtralité deviendrait ce que l'acteur doit faire apparaître et le texte ne trouverait alors sa véritable réalisation théâtrale que dans la représentation. Cependant, la résistance au moment du jeu n'induit pas nécessairement une absence de théâtralité dans le texte même, et c'est ce que Michel Corvin défend avec la notion de « *textisme* »⁴. Pour ce dernier, la pensée théâtrale de la fin du XX^e siècle a eu tendance à refuser la théâtralité dans le texte par opposition au texto-centrisme. Une tendance qu'il considère réductrice et à laquelle il oppose le textisme, c'est-à-dire l'idée que la force théâtrale est dans les mots et peut se définir justement par le rapport que le texte entretient avec l'espace et avec le temps. La théâtralité serait pour lui la constante

¹Andrés Gallina, *loc. cit.*, «Al nivel textual puedo inducir cierta potencia teatral, pero algo inherente al espacio no se relaciona con mi escritura», p. 23.

²Carlos Pacheco, «Tres interpretes de lujo, en una propuesta mágica», *La Nación*, [en ligne], 25. 09.19, consulté le 17.12.19, URL : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/tres-interpretes-de-lujo-en-una-propuesta-magica-nid2290991>. [Nous traduisons] «El material no tiene ninguna teatralidad. (...) Loza no escribe para la escena. El encuentro con ese problema es lo más hermoso que te puede pasar.»

³Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, Coll. « Tel quel », 1964, p. 41 : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C' est le théâtre moins le texte, c' est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distance, lumière, qui submerge le texte de la plénitude de son langage extérieur ».

⁴Michel Corvin, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique*, [en ligne], 26/1996, document 5, 01.01.15, consulté le 30.03.20, URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2983>.

interaction entre ces trois éléments.

Si la définition de la théâtralité inscrite dans le texte nous intéresse, c'est parce qu'elle est le fondement de l'analyse dramaturgique qui se distingue ainsi de l'analyse littéraire. L'analyse dramaturgique se penche sur les ressorts appartenant spécifiquement au théâtre dans le texte, donc à sa théâtralité. En effet, pour Bernard Dort dans « L'état d'esprit dramaturgique »¹, la dramaturgie n'est pas seulement l'art de la composition théâtrale, mais également :

Le processus même de la représentation. Faire un travail dramaturgique sur un texte, c'est donc prévoir, à partir de lui, la ou les représentation *possibles* (dans les conditions présentes de la scène) de ce texte.²

L'un des points intéressants de cette réflexion est qu'elle nous invite à considérer l'analyse dramaturgique comme un processus, c'est-à-dire comme quelque chose en mouvement. L'analyse dramaturgique est une exploration des possibilités du texte ; elle souligne les ressorts rythmiques, sensoriels et émotionnels qui deviennent des appuis pour la mise en scène et permet ainsi de faire sentir la profondeur de la composition. Pour Bernard Dort, c'est un « état d'esprit » plus qu'une activité, car il est impossible de restreindre l'étude de la dramaturgie à un domaine puisqu'elle englobe tout depuis le texte jusqu'à la scène et, dans notre cas, jusqu'à la traduction. Nous remarquerons que dans l'écriture de Santiago Loza, les notions dramaturgiques d'espace et de temps semblent être intimement liées à l'importance des voix que nous étudierons à travers la notion de « Théâtre de voix » développée par Sandrine Le Pors.

Toute traduction est liée à un contexte et à une certaine historicité et, dans chaque traduction, nous pouvons y voir une certaine conception de la langue. La traduction a une longue histoire qui remonte à l'Antiquité et elle se débat depuis des siècles entre les notions d'équivalence (la traduction comme communication d'un message), de fidélité (le respect absolu de l'auteur), de recevabilité (la traduction qui s'adapte au désir du lecteur) et de créativité de la part du traducteur. À défaut d'esquisser un panorama général de l'histoire de la traduction³, nous allons considérer brièvement deux pensées sur la traduction qui ont marqué des tournants et nourrissent encore les traducteurs

¹Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, janvier-février 1986.

²*Ibid.*, p. 83-84.

³Zuzana Rakova, *Les théories de la traduction*, Brno, Masarykova Univerzita, 2014.

d'aujourd'hui. Un des grands penseurs de la traduction est Walter Benjamin, qui publie *La tâche du traducteur*¹ en 1921. Walter Benjamin considère que la traduction permet de « libérer cette langue qui est renfermée et présente primordialement en chaque langue et qu'il appelle le pur langage »². La traduction, rendue possible par ce pur langage qui représente la visée commune de toutes les langues, a pour enjeu, selon Walter Benjamin, la survie de l'œuvre :

C'est de s'acquitter d'une dette. Restituer le sens de l'œuvre ne suffit pas. Il faut exhiber le langage dans sa pureté magique, mystérieuse. Ce n'est pas une transposition dans une autre langue, c'est une création.³

Dans cette réflexion, Walter Benjamin souligne la part d'engagement du traducteur qui doit composer à la fois avec la fidélité et la liberté. Antoine Berman⁴, qui a longuement étudié Walter Benjamin tout en s'éloignant de sa conception du pur langage, s'inscrit dans une certaine continuité en plaçant la traduction entre fidélité et trahison. Sa publication en 1984 de *L'épreuve de l'étranger* constitue aussi un tournant dans la pensée de la traduction. Pour Antoine Berman, ce qui est important dans la traduction, c'est de faire ressortir l'originalité de la langue, ce qu'il appelle la « traduction-de-la-lettre », sa logique interne. Sa pensée représente un « virage éthique »⁵. Antoine Berman, en effet, appelle à une éthique selon laquelle la traduction « consiste à reconnaître et recevoir l'Autre en tant qu'Autre »⁶ et est « mise en rapport ou elle n'est rien »⁷. Le terme d'éthique n'est pas anodin car il engage pleinement le sujet du traducteur dans son geste de traduction. En effet, il ne s'agit pas d'une méthode qui répondrait à des critères établis préalablement, car la traduction est une rencontre. Selon Paul Ricœur⁸, nous pouvons concevoir l'éthique comme hors de ce qui est déjà établi. À la fois hors de l'ordre purement rationnel de la méthode et de l'ordre prescriptif de la morale. En effet, l'éthique, en se distinguant de la

¹Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000. Le terme « Aufgabe » désigne à la fois abandon et tâche. La double tension dans le terme souligne l'importance du geste du traducteur et son caractère aporétique.

²Zuzana Rakova, *op. cit.*, p. 52.

³*Idem.*

⁴Antoine Berman (1942-1991), théoricien français de la traduction.

⁵Barbara Godard, « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique en traduction », *TRR*, [en ligne], 14, 2001, p.49-82, consulté le 04.05.21, URL : <https://doi.org/10.7202/000569ar>.

⁶Antoine Berman, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », cité in Barbara Godard, « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique en traduction », *TRR*, [en ligne], 14, 2001, p.49-82, consulté le 04.05.21, URL : <https://doi.org/10.7202/000569ar>.

⁷*Idem.*

⁸Paul Ricœur, « Avant la loi morale : l'éthique », *Encyclopaedia Universalis*, supplément 1985, p. 42.

morale, avec qui elle partage cependant une étymologie commune, renvoie à la pratique, à la manière d'être-au-monde et de rencontrer l'Autre. Pour construire sa réflexion sur l'éthique, Antoine Berman s'inspire largement, malgré des divergences, des réflexions sur le rythme et l'éthique du linguiste Henri Meschonnic¹. Ce dernier révolutionne la théorie du langage en réformant le rythme au-delà de la distinction entre fond et forme, et si nous nous appuyons davantage sur Meschonnic dans notre travail de recherche que sur Berman, c'est parce que contrairement à ce dernier :

Meschonnic recherche une théorie d'ensemble qui tient compte non seulement de la logique interne du langage mais d'une logique complexe englobant les rapports entre le langage et le sujet qui s'invente dans le langage.²

La pensée de Meschonnic permettra d'interroger le rapport au langage et à la langue au moment de traduire. La posture de traducteur s'associe, comme nous l'avons évoqué, à celle du dramaturge et devient selon l'expression d'Eloi Recoing une posture de « traducteur-dramaturge »³. Eloi Recoing, traducteur français d'Ibsen⁴, se place dans la lignée d'Antoine Berman sur l'éthique et fait de la question de la distance avec l'Autre le point central de toute traduction. Le traducteur-dramaturge, pour s'approcher de cet Autre, arpente alors tous les recoins du texte afin d'en comprendre sa dynamique et s'interroge sur son propre geste de traduction. Le traducteur-dramaturge déstabilise le texte et se doit, pour Eloi Recoing, d'aller au plus près de l'impulsion de l'écriture à traduire afin de construire, dans sa propre langue, ce qui fait système dans la langue de l'Autre.

Le point de départ de notre réflexion de traductrice-dramaturge est la tension qui se dessine entre la traduction et le rapport singulier de Santiago Loza à l'écriture qui se fait sous le prisme de la désobéissance :

Ce qui m'intéresse, c'est que les pièces me posent la question : comment est-on arrivé jusqu'ici ? À quel moment ? Quand je ne sais ni comment ni quand cela est arrivé, quand je sens que l'écriture ne m'appartient pas, quand les choses commencent à désobéir, c'est parce que j'ai trouvé quelque chose.⁵

¹Henri Meschonnic (1932-2009), théoricien du langage, poète et traducteur français.

²Barbara Godard, *op. cit.*, p. 66.

³Eloi Recoing, « Portrait du traducteur en dramaturge », in « Dramaturgie au présent », *Registres*, n°14, Hiver 2010, Joseph Danan (dir.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, n°14, p.111.

⁴Eloi Recoing (1955-), traducteur, marionnettiste, metteur en scène et universitaire français.

⁵Andrés Gallina, *loc. cit.*, p.17.

La désobéissance, c'est le refus de se soumettre. C'est un acte de transgression, en rupture avec un certain ordre établi. Tout de suite, lorsqu'on parle de désobéissance, on se situe face à une forme d'autorité – formelle ou informelle – qui met en jeu la liberté et l'indépendance de celui qui désobéit. Ici, la figure d'autorité c'est l'auteur même, et l'écriture semble le transporter au-delà de ses propres limites. La notion de désobéissance nous permettra d'interroger l'équilibre entre technique et sensibilité et la façon dont l'écriture se rapproche d'un jeu qui tout en ne niant pas la conscience essaye de la retarder afin de laisser advenir ce qui n'est pas encore connu.

En tant que traductrice-dramaturge, nous devons nous poser les questions du rapport à l'inspiration qui désobéit à l'auteur et de la façon de retrouver la force créatrice là où le texte écrit existe déjà. Dans la traduction de *El corazón del mundo*, nous faisons l'hypothèse de l'éthique de la désobéissance et adoptons la posture de ce traducteur-dramaturge qui réfléchit sur le langage, la langue et le rapport à l'Autre, tout en interrogeant la venue de la créativité chez l'Autre et en lui-même. Dans une première partie, comme des « arpenteurs du texte »¹, nous étudierons la dramaturgie de *La mujer puerca* et de *El corazón del mundo* de Santiago Loza, pour tenter de définir son théâtre de voix. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons au processus de création de Santiago Loza et au lien entre sujet et écriture. La troisième partie sera consacrée à la présentation des différentes étapes de notre traduction mise en perspective avec une réflexion théorique sur le geste du traducteur. Pour conclure, notre traduction de la pièce *El corazón del mundo* est présentée en annexe.

¹Eloi Recoing, *loc. cit.*, p.109.

I. REGARD DRAMATURGIQUE SUR LE THÉÂTRE DE VOIX DE SANTIAGO LOZA : UNE ANTI-ESTHETIQUE

Notre premier contact avec l'écriture de Santiago Loza s'établit à partir de l'analyse dramaturgique de deux pièces, *La mujer puerca* et *El corazón del mundo*. Notre recherche se rapproche d'une « phénoménologie de la perception »¹ car nous appréhendons les œuvres au travers de l'expérience concrète de cette analyse. Cette phénoménologie est pensée dans la perspective de notre travail de traduction de *El corazón del mundo* ; il s'agit d'interroger la dramaturgie afin de rendre compte de la théâtralité du texte dans la traduction. Notre regard dramaturgique s'appuie également sur l'évolution du théâtre argentin de la post-dictature qui permet de comprendre le contexte d'écriture de Santiago Loza. En Argentine, la question de la désobéissance est intimement liée à l'art pour des raisons historiques et de forte politisation de la société. Ainsi, l'articulation du contexte et de la pratique individuelle permet de préciser la notion de désobéissance dans le processus créatif de l'auteur. De cette réflexion découle notre analyse dramaturgique sur la voix et le rythme dans les deux pièces abordées séparément.

1. Esthétique théâtrale et désobéissance

1.1. Un état d'esprit disruptif

Nous avons décidé d'aller à la rencontre de l'écriture de Santiago Loza, qui s'oriente vers le théâtre au début des années 2000, à travers l'étude du contexte du théâtre argentin de la post-dictature. La dernière dictature militaire argentine, appelée

¹Eloi Recoing, *loc. cit.*, p.109.

« Processus de réorganisation nationale », a eu lieu entre 1976 et 1983. Elle est tristement célèbre en raison des 30 000 personnes « disparues »¹ et du mouvement des Mères et Grand-mères de la Place de Mai qui en a résulté. Dans notre réflexion, la post-dictature argentine fait référence au concept développé par Silvia Schwarzböck² : si l'Argentine se trouve encore dans la post-dictature, presque quarante ans après la fin de celle-ci, c'est parce que les conditions socio-politiques n'ont pas changé³. Dans le monde occidental, la chute du mur de Berlin en 1989 met fin à l'utopie socialiste comme horizon possible et, en même temps, le capitalisme se consolide comme modèle dominant. Selon Silvia Schwarzböck, l'année 1983 en Argentine, dont 1989 est le pendant à l'échelle mondiale, représente non seulement le moment de la victoire dissimulée de la dictature à travers l'ordre néolibéral mais également celui d'un tournant esthétique majeur. Avec la fin de la censure d'État, la désobéissance dans l'art se renouvelle en Argentine et se détache de son engagement politique idéologique. La notion de désobéissance, telle que nous la comprenons désormais, met en jeu la liberté des artistes, c'est-à-dire leur capacité à exercer leur volonté créatrice, à opérer des choix sans contrainte.

Les vingt années qui ont suivi le retour de la démocratie en Argentine ont donné lieu à un grand bouleversement des pratiques théâtrales périphériques qui se sont développées afin de remettre en question les canons esthétiques existants et leurs moyens d'application. Dans sa thèse de théâtre et de sociologie sur la théâtralité retrouvée dans le théâtre à Buenos Aires, María Florencia Dansilio étudie les différentes étapes du renouveau théâtral entre 1984 et 2001. Elle construit un « axe de ruptures cumulatives »⁴ qui va de la « disruption »⁵, le moment d'effervescence de *l'underground* caractérisé par des expériences théâtrales expérimentales, jusqu'à la « capitalisation de la rupture »⁶, soit l'avènement du nouveau théâtre indépendant argentin, de plus en plus tourné vers l'international. En effet, au début des années 1980 se développe par exemple le théâtre communautaire, pris en charge par des acteurs amateurs qui réinvestissent et modifient

¹Victimes de disparition forcée, les *desaparecidos* (disparus) ont été arrêtés et tués par la dictature militaire argentine.

²Silvia Schwarzböck, chercheuse argentine en philosophie de l'esthétique.

³Silvia Schwarzböck, *Los espantos. Estética y postdictadura*, Buenos Aires, Cuarenta Ríos, 2015.

⁴María Florencia Dansilio, « La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003) », thèse de doctorat, sous la direction de Denis Merklen et Bruno Péquignot, Sociologie, Université Sorbonne Paris Cité, 2017, p.36.

⁵*Ibid.*, p.194.

⁶*Ibid.*, p.221.

des lieux de vie en lien avec les habitants des quartiers¹. Nous pouvons également souligner l'activité du Parakultural, centre artistique multidisciplinaire et foyer de la culture *underground* de Buenos Aires entre la fin des années 1980 et le début des années 1990. L'*under* réinvente une sociabilité artistique souterraine² à Buenos Aires dont on ressent l'héritage encore aujourd'hui. Dans ces expériences théâtrales, la mise en avant de l'acteur et du corps s'accompagne d'un regard toujours plus expérimental sur la scène, ce qui rapproche le théâtre de la performance. Elles se construisent contre « la dictature du texte »³ que l'on doit comprendre comme un refus du texto-centrisme plutôt qu'un refus du texte. Cependant, l'écriture dramatique continue de se développer avec l'apparition, contre toute attente, au début des années 1990, d'une nouvelle génération de dramaturges. Le renouvellement de l'intérêt pour le texte se fait simultanément au bouleversement des hiérarchies de création et de production. L'absence de hiérarchies élargit le champ d'action de l'artiste qui devient alors un *teatrlista* investissant plusieurs rôles dans le processus théâtral allant du jeu à la mise en scène et jusqu'à la production. Ces dramaturges, qui refusent l'autorité des normes esthétiques en général et portent un désir de renouvellement continu, s'éloignent du système institutionnel en 1995 quand ils se font expulser, en raison d'un profond désaccord artistique, du Théâtre Municipal General San Martin, un des plus importants d'Argentine, et qu'ils forment le groupe Caraja-ji⁴. Ce qu'observe María Florencia Dansilio, c'est que dans cette génération de dramaturges, la désobéissance au passé est singulière car :

Le passé dont ces jeunes veulent s'affranchir est celui qui ne conçoit pas la diversité, ou bien qui porte un jugement moral sur la revendication de la diversité - laquelle revendication correspond en termes esthétiques à la multiplicité des poétiques.⁵

¹Lucie Engoyen, *Le théâtre communautaire argentin, Quand les voisins montent sur scène*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2016, p. 21 : « Le théâtre communautaire argentin se situe en réalité à la confluence de l'action artistique et de l'action socio-culturelle. Il s'inscrit dans les diverses initiatives artistiques qui mettent l'accent sur la participation de la population et réaffirment la fonction sociale de l'art ».

²María Florencia Dansilio, *op. cit.*, p.167 : « Il ne faut pas oublier que l'autogestion des salles de théâtrales indépendantes est une tradition dans le théâtre argentin qui date de bien avant la post-dictature. (...) Les nouvelles salles indépendantes qui vont constituer le circuit théâtral off après la dictature sont en quelques sortes héritières à la fois de cette ancienne tradition théâtrale et à la fois des lieux *under* des années de transition à la démocratie. » María Florencia Dansilio opère une distinction entre le *under* et le *off*, le premier ayant un caractère local et le second international.

³*Ibid.*, p.239. María Florencia Dansilio souligne que c'est une expression ironique utilisée par les auteurs de théâtre argentin des années 1990.

⁴Le groupe Caraja-ji (originellement composé de Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes et Ignacio Apolo) est né en 1995 et prend son essor en parallèle d'une forme d'internationalisation du théâtre argentin.

⁵María Florencia Dansilio, *op. cit.*, p.190.

Si la caractérisation de cette opposition se déplace, selon María Florencia Dansilio, c'est non seulement parce que le théâtre argentin dit dominant, étant donné qu'il ne possède pas d'école ou de formation officielle et légitime, n'oppose pas d'antagonisme fort, mais également parce que ce renouveau théâtral ne porte pas la volonté de se définir formellement à son tour. La particularité de cette opposition conduit María Florencia Dansilio, dans son étude sur le théâtre argentin, à interroger la notion de rupture. Elle développe une réflexion sur l'évolution de l'art contemporain qui s'extrait de la conception binaire située entre rupture radicale et continuité et qui interroge même la force transgressive de la notion de rupture. En effet, María Florencia Dansilio avance, en prenant appui sur la pensée de Nathalie Heinich¹, que l'art contemporain ne cherche plus à aller simplement au-delà des « règles académiques » esthétiques mais à transgresser les « frontières de l'art lui-même »². Cette transgression intrinsèque serait alors encouragée par les institutions et donnerait lieu à une sorte de « paradoxe permissif »³ où la « rupture est devenue la norme »⁴. Ainsi, en étudiant l'évolution des différentes pratiques théâtrales à partir de 1985, María Florencia Dansilio met en avant, plutôt qu'une rupture radicale, des dispositions disruptives à dimension variable, en fonction des propositions artistiques, qui échappent au cadre académique. La rupture semble en effet être devenue la norme et c'est aussi ce qu'analyse Julia Lavatelli⁵ dans sa thèse sur les nouvelles dramaturgies argentines entre 1985 et 2000 lorsqu'elle parle de véritable « phénomène d'anomie »⁶. Il ne s'agit plus de transgresser la norme, mais de ne plus la reconnaître comme telle. En cessant de croire en la force symbolique des canons esthétiques et en la nécessité de se conformer à certaines contraintes formelles, le théâtre argentin déploie une multiplicité de poétiques. Cette nouvelle dramaturgie porte en elle-même « le dérèglement des normes esthétiques et de production qui régit l'activité théâtrale »⁷. Les expériences théâtrales de cette période ont ainsi été définies par Julia Lavatelli comme des *formes faibles*, une dénomination qui ne se veut pas une catégorie formelle. Les *formes faibles* désignent ces nouvelles propositions dramaturgiques, hétéroclites, qui n'ont entre elles que des liens

¹Nathalie Heinich (1955), sociologue française spécialiste en art contemporain.

²María Florencia Dansilio, *op. cit.*, p.28.

³Nathalie Heinich, « Le paradigme de l'art contemporain », in María Florencia Dansilio, *op. cit.*, p.29.

⁴*Idem.*

⁵Metteuse en scène et professeure d'art dramatique à l'Université de Tandil (Argentine), elle travaille avec Mauricio Kartun.

⁶Julia Lavatelli, « Les nouvelles dramaturgies argentines (1985-2000) », thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Théâtre, Université Sorbonne Nouvelle, p.73.

⁷*Idem.*

esthétiques *faibles*. C'est-à-dire des formes qui ne « tentent pas d'établir un modèle théâtral » mais qui, en revanche, « revendiquent le caractère inachevé de la représentation »¹.

Nous sommes alors tentée, afin de caractériser la multiplicité des poétiques dans le théâtre argentin de la post-dictature et donc celle de Santiago Loza, de parler d'un *état d'esprit disruptif*. Nous construisons ce concept afin d'appréhender la tension entre processus et évènement lorsque nous souhaitons parler de désobéissance dans la création artistique. Dans la continuité de la pensée de María Florencia Dansilio, nous choisissons le terme « disruptif »² plutôt que « de rupture ». D'une part, ce terme nous permet de ne pas retomber dans la binarité que nous venons d'évoquer et, d'autre part, nous évitons le concept d'un « état d'esprit de rupture » qui pourrait indiquer, à tort, que la désobéissance est un but et non une conséquence de la liberté artistique revendiquée. L'expression « état d'esprit », choisie en analogie avec l'état d'esprit dramaturgique de Bernard Dort³, permet dans un premier temps de souligner la présence diffuse et multiple de cette désobéissance dans le théâtre argentin de la post-dictature qui se construit à la croisée d'un héritage du théâtre à teneur idéologique de la dictature et d'une actualisation permanente de la désobéissance dans l'art. Cette actualisation de l'insoumission dans le geste artistique se pense désormais en termes de disruption, qui donne l'idée d'un mouvement incontrôlé et nécessaire, pouvant jaillir à tout instant. En effet, l'état d'esprit disruptif est une disposition de l'artiste vis-à-vis de sa propre pratique revendiquant une liberté totale de créer, contre l'idée d'une prévisibilité ou d'une continuité logique. L'expression « état d'esprit » permet également de souligner que le mouvement vers la désobéissance traverse tout le processus de création et que la disruption, en tant qu'élan créateur, dépend d'une construction, ce que nous observerons dans la suite de la réflexion. C'est cette nécessité singulière de créer qui donne la teneur disruptive. Seulement, cet état d'esprit n'est pas figé et peut être amené à s'affaiblir et éventuellement disparaître avec le temps. En effet, comme le souligne à juste titre Julia Lavatelli lors de notre entretien, ces anciens dramaturges disruptifs ont, pour la plupart, intégré le système officiel – en parallèle d'une

¹*Ibid.*, p.74.

²Le terme « disruptif » est, dans le langage courant, souvent associé au courant de pensée néo-libéral. Il caractérise, la plupart du temps, des innovations qui créent une véritable rupture au sein d'un secteur d'activité. Néanmoins, nous l'utiliserons, dans le cadre de ce mémoire, non pas comme un terme associé au marché du travail ou encore à l'activité économique au sens large, mais comme un concept associé à la création artistique.

³Bernard Dort, *loc. cit.*

forme de reconnaissance – et ont peut-être ainsi perdu en densité subversive dans leur propre pratique artistique¹.

Le rapport de proximité avec cet héritage ne se situe pas nécessairement dans une continuité entre les générations, mais il est propre au fait d'appartenir encore à cette période de la post-dictature. Selon Silvia Schwarzböck, l'entrée dans la post-dictature représente le basculement d'une esthétique de la dissimulation – le pouvoir en place essaye de cacher les horreurs commises – à une esthétique de l'explicite où les « effrois » n'ont plus besoin d'être cachés. Les effrois, ce sont les morts de la dictature qui « pèsent comme un cauchemar sur la conscience des vivants »², des restes de la terreur dans une société qui tente de se reconstruire. Désormais, les effrois abandonnent « dans l'opération de les représenter, le langage négatif, anti-explicite, qui a été caractéristique de l'art post-Auschwitz »³. Nous pouvons nuancer cependant le terme de basculement, à l'instar de celui de rupture, et comprendre plutôt cela comme des glissements multiples qui se font entre le non-dit et ce qui est dévoilé dans l'art en Argentine. La présence des restes de la dictature construit cet état d'esprit disruptif, de pair avec la forte politisation de la société dans tous les aspects du quotidien. Pour Julia Lavatelli, cela confère une « densité particulière »⁴ à tout geste artistique qui fait que la conception de l'esthétique et de la dramaturgie ne peut se produire qu'à travers le prisme du politique. L'état d'esprit disruptif permet de saisir le paradoxe, décrit par María Florencia Dansilio, dans lequel ces artistes sont pris : ils se situent entre une volonté de remise en cause du statu quo et un refus de fonder un projet politique comme leurs prédécesseurs, sans pour autant que leur geste artistique ne soit plus en lui-même politique.

1.2. L'anti-esthétique comme méthodologie dramaturgique

Santiago Loza est un héritier de ce rapport intime à la désobéissance dans l'art en Argentine. C'est un artiste de la post-dictature qui a participé, comme nous l'avons

¹Cette conception vient renforcer la dissociation du terme disruptif de son acception économique pour celle créative. En effet, dans notre étude, nous observons que l'intégration de la création artistique dans une logique de marché qui devient rentable n'augmente pas sa capacité disruptive mais au contraire la diminue.

²Silvia Schwarzböck, *op. cit.*, p.26. [Nous traduisons] «pesan como una pesadilla sobre la consciencia de los vivos».

³*Idem.* [Nous traduisons] «en la operación de representarlos, el lenguaje negativo, anti-explicito, que fue característico del arte post-Auschwitz».

⁴Julia Lavatelli à Emilia Fullana, entretien en ligne réalisé en octobre 2020.

évoqué en introduction, au cycle du « Théâtre pour l'identité » au début des années 2000. Les pièces de Santiago Loza ont des liens plus ou moins fort avec les événements historiques argentins et explorent toutes la part intime des récits comme un miroir du macrocosme. Santiago Loza a été formé par Mauricio Kartun qui a également formé de nombreux dramaturges de cette nouvelle mouvance des années 1990. Cependant Santiago Loza se détache de ces derniers ; il n'est ni comédien, ni metteur en scène, et se coupe de la figure du *teatrista* tout en renouant avec une certaine conception littéraire du texte théâtral. Dans son rapport singulier à l'acte d'écrire, Santiago Loza se situe dans cet état d'esprit disruptif que nous pouvons continuer de préciser en l'associant au concept d'*Anti-esthétique* de l'artiste-peintre argentin Luis Felipe Noé. L'esthétique, c'est une construction des conditions de la beauté qui est souvent utilisée pour décrire le travail d'un artiste. Dans sa thèse, Julia Lavatelli fait référence à une phrase de Jorge Luis Borges pour décrire la revendication de diversité des dramaturges argentins : « en général (les esthétiques), elles ne sont autre chose que des abstractions inutiles, elles varient pour chaque auteur et même pour chaque texte »¹. Vouloir définir l'esthétique d'un artiste apparaît alors comme une tentative non seulement aporétique mais également aveugle aux réalités de la création artistique. À l'instar de Jorge Luis Borges, Luis Felipe Noé combat le concept d'esthétique qu'il considère asphyxiant. Dans les années 1970, il écrit l'*Antiéstetica*², un essai où il déploie un nouveau vocabulaire afin de renouveler la perception du travail de l'artiste. L'anti-esthétique est un concept en mouvement qui se concentre sur le processus créatif et non sur l'œuvre d'art. Ainsi, Luis Felipe Noé oppose deux formes d'art : l'art comme recherche et l'art comme résultat. L'art comme résultat part de l'œuvre pour définir une esthétique de l'artiste et le prive par là même de sa liberté créatrice en mouvement. Au contraire, la notion de recherche dans l'art permet à Luis Felipe Noé de refuser radicalement le concept d'unité qui contraint l'artiste à la cohérence et à la prévisibilité. Or ce qui importe, c'est le processus créatif et, plus particulièrement dans ce processus, la création d'un chaos qui représente un ordre secret et encore inconnu. L'œuvre est ainsi une recherche perpétuelle qui dépasse l'artiste qui refuse de se soumettre à un ordre déjà établi. De cette façon, l'anti-esthétique, c'est penser « chaque

¹Jorge Luis Borges, *Elogio de la Sombra* (préface), cité in Julia Lavatelli, *op. cit.*, p.279.

²Luis Felipe Noé, *Antiéstetica*, Buenos Aires, Editorial De la Flor, 2015, [1965].

œuvre particulière »¹ comme « une étape de la volonté créatrice »², comme « un petit témoignage d'une recherche »³. Luis Felipe Noé refuse de penser que la volonté créatrice puisse être saisie dans l'œuvre. En effet, elle n'est pas connue de l'artiste avant l'œuvre, elle se découvre pendant, elle fait irruption, et ne s'assimile pas au résultat. Luis Felipe Noé parle tantôt de volonté créatrice tantôt de dynamique créatrice⁴ : ce qui importe c'est l'idée de mouvement et de non-régularité. Ainsi, nous concevons l'état d'esprit disruptif de l'artiste comme un mouvement qui connaît des irrégularités, comme une dynamique créatrice composée des différents moments de création. En tant que traductrice-dramaturge, pour approcher de l'état d'esprit disruptif de Santiago Loza, nous nous proposons alors d'analyser les deux pièces, *La mujer puerca* (2012) et *El corazón del mundo* (2014) comme deux moments, deux témoignages de sa dynamique créatrice.

2. Le texte comme partition : une réflexion sur le rythme

2.1. Le théâtre de voix

Dans notre voyage vers l'écriture de Santiago Loza, nous avons souligné qu'il se distingue en s'intéressant à l'aspect littéraire du texte théâtral sans pour autant lui retirer sa théâtralité. Cet aspect passe dans un premier temps par l'abondance de la parole qui forme un « théâtre de voix »⁵, selon l'expression utilisée par Andrés Gallina. Dans ce théâtre de voix, les personnages sont « tendres, solitaires, pleins de pudeur (et) parlent comme si c'était pour une unique fois »⁶. Andrés Gallina semble employer de façon équivalente les deux termes de personnages et de voix. Cependant, les deux termes sont-ils réellement équivalents ? Parler de théâtre de voix ne peut-il pas ouvrir un nouveau champ de réflexion dramaturgique sur le texte ? Dans son ouvrage *Le théâtre des voix*, Sandrine Le Pors développe l'idée d'un « théâtre dont la dramaturgie, par une mise en

¹*Ibid.*, p.75. [Nous traduisons] «Cada obra en particular es solamente una etapa en la voluntad creadora [...] un pequeño testimonio de una búsqueda».

²*Idem.*

³*Idem.*

⁴Par souci de clarté, au cours de la réflexion, nous privilégions le terme de dynamique créatrice pour souligner l'idée de mouvement.

⁵Andrés Gallina, *loc. cit.*, p.17.

⁶*Ibid.* [Nous traduisons] «Un teatro de voces, insistimos, en el que los personajes - tiernos, solitarios, pudorosos- hablan como si lo hicieran por única vez».

présence et en résonance des voix et des sons, véhicule des états au moyen d'une large palette rythmique et sonore »¹. En premier lieu, la voix est une chose physique qui provoque un effet sur la personne qui la reçoit et cette acception renvoie au parlé, par extension ici, au jeu de l'acteur. Cependant, la voix est également un concept qui permet de penser l'écriture. Et pour cela, il faut selon Sandrine Le Pors, changer de regard sur la voix ; non pas la penser uniquement dans un mouvement vers l'extérieur, vers ce à quoi (à qui) elle s'adresse, qui serait « le texte à dire et à interpréter »² mais également dans ce qui la construit ou « la sous-tend »³, autrement dit, « un rapport spécifique à l'écoute et au rythme »⁴. Penser la dramaturgie en termes de voix, c'est s'interroger sur la manière dont celles-ci établissent un rapport différent au temps et à l'espace tout en accordant une attention particulière au rythme. Cela n'enferme pas l'écriture de Santiago Loza dans une esthétique, car le théâtre des voix ne constitue pas une définition figée, ni un courant théâtral. Tel que le définit Sandrine Le Pors, c'est un ensemble qui regroupe des constructions vocales différentes allant des :

[...] voix qui se détachent des corps avant d'y revenir, en passant par celles dévoilant des bribes d'histoires qui hantaient jadis d'autres voix et d'autres corps, jusqu'à ces voix - labiles, plus ou moins chorales et aux identités souvent indéfinies ou fluctuantes - dont certaines vont s'inclure au personnage pour parler simultanément ou successivement en lui.⁵

La construction des voix est multiple, ce n'est pas une catégorie descriptive restreinte mais un ensemble de possibilités vocales qui font trembler la linéarité du récit en engageant les notions d'espace et de temps. Cette multiplicité, qui situe la voix et le personnage comme deux points d'un même continuum vocal possédant différents degrés de caractérisation, nous semble intéressante pour interroger la singularité de la dramaturgie des voix de *La mujer puerca* et de *El corazón del mundo*.

2.2. La notion de partition

En tant que traductrice-dramaturge, pour devenir « l'arpenteur du texte » que nous

¹Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix*, Coll. Le Spectaculaire, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.58.

²*Ibid.*, p.23.

³*Idem.*

⁴*Idem.*

⁵*Ibid.*, p.38.

nous sommes proposée d'être, face à ce théâtre de voix et à l'importance de la sonorité et du rythme, nous pouvons nous tourner vers le domaine musical comme outil d'analyse dramaturgique. L'organisation vocale multiple peut nous conduire à concevoir le texte comme une partition, une notion vaste souvent associée au monde du spectacle vivant et notamment étudiée par Julie Sermon¹. Au sens premier, une partition est l'action de « partager ce qui forme un tout ou un ensemble »². La partition fait également référence à la composition musicale qui rassemble, sur différentes portées, l'enchaînement sonore et rythmique des voix et des instruments. Dans son travail de recherche, Julie Sermon centre la notion de partition principalement du point de vue de l'acteur ou du « performer »³ et non pas tant de celui du dramaturge. Lorsque les textes de théâtre sont envisagés comme des partitions, ils oscillent entre une définition très large – tout ce qui se veut partition le devient en tant que cela organise un rapport au temps – et une définition expérimentale du texte-image. Ce qui nous a le plus intéressée, c'est l'idée de partition considérée comme un geste du performatif du langage⁴. En effet, parler de partition pour un texte serait une affirmation stratégique pour souligner l'importance de la musicalité et compter peut-être dans la force de la métaphore pour orienter l'horizon du lecteur. Nous pouvons faire l'hypothèse que si la partition peut être un outil d'analyse dramaturgique, c'est au sens où la force de la métaphore devient un point de repère afin de s'assurer que le regard sur le texte demeure dramaturgique et non littéraire. La métaphore de la partition permet ainsi de structurer la palette rythmique et sonore dont parle Sandrine Le Pors dans *Le théâtre des voix*. Dans la perspective de l'anti-esthétique que nous venons d'aborder, celui qui vise à réaliser une analyse dramaturgique ne regarde pas le texte en tant que résultat mais en tant que processus dans lequel il cherche à discerner les mouvements structurants. Nous observons que la spatialisation de la musique dans la partition rend concrète la simultanéité de la lecture des différents instruments. Dans une perspective dramaturgique, la partition musicale, par cette simultanéité, permettrait de structurer le texte de façon dynamique et non contemplative.

¹Julie Sermon et Yvane Chapuis, *Partition (s) : objet et concept des pratiques scéniques (XX et XXI siècles)*, Paris, Les Presses du réel, 2016.

²*Ibid.*, p.48.

³Anglicisme qui souligne la pratique expérimentale de l'acteur.

⁴David Roesner, cité in Julie Sermon et Yvane Chapuis, *op. cit.*, p.55.

2.3. Le renouveau du rythme

Si nous souhaitons employer l'image de la partition, la facilité avec laquelle le langage investit le champ sémantique musical pour se décrire lui-même doit être interrogée. Dans *La critique du rythme*¹, Henri Meschonnic reconceptualise la spécificité du rythme dans le langage. Il souligne notamment que l'expression *la musique d'un texte* est une métaphore vide de sens qui ne fait pas avancer la réflexion. C'est une négligence de la critique de la théorie du rythme qui ne dissocie pas le rythme musical du rythme du langage. Les deux sont amalgamés et l'on passe à côté de la spécificité du rythme dans le langage :

Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours.²

Cette nouvelle définition du rythme lui donne une place propre vis-à-vis du langage et le dissocie de la métrique. Pour Henri Meschonnic, si le sens ne se mesure pas, alors le rythme non plus. C'est une définition large du rythme qu'il donne, c'est à-dire qu'elle englobe non seulement l'intonation mais également la prosodie, l'organisation vocalique-consonante. Elle serait d'autant plus propre à l'analyse dramaturgique qu'elle semble déjà se situer entre texte et scène. Désormais, le rythme n'est plus une succession de temps forts et de temps faibles inscrits dans une régularité qui ferait de la versification l'endroit du rythme par excellence. Dans le rythme, le fond et la forme ne sont plus dissociés mais compris dans un même mouvement. Cette impossible dissociation se retrouve dans l'état d'esprit disruptif que nous avons évoqué ; la forme – la recherche d'un rythme – ne se pense pas séparément car la volonté créatrice s'éprouve en acte dans le processus de création. Cette nouvelle définition du rythme conduit Henri Meschonnic, dans *La critique du rythme*, à opposer fondamentalement poésie et musique : « Il n'y a pas d'équivalent poétique à la répartition musicale entre rythme, mélodie et polyphonie – puisque la polyphonie est la “présence simultanée de sons différents” alors que le langage est linéaire »³. Il met ici en opposition la disposition horizontale de l'écriture littéraire et

¹Henri Meschonnic, *La critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2009, [1982].

²*Ibid.*, p.70.

³*Ibid.*, p.128.

la verticalité musicale, en d'autres termes le texte et la partition. Si la métaphore musicale ne parvient pas à décrire correctement le langage, c'est selon lui parce que se crée une contradiction entre simultanéité musicale et linéarité littéraire. Cependant, si nous prenons un regard dramaturgique, nous pouvons faire l'hypothèse que la linéarité logique remplace la linéarité graphique. En effet, le texte peut être linéaire dans sa disposition formelle, mais l'écriture dramatique, en ce qu'elle peut bouleverser la construction temporelle et spatiale en défiant la logique, rompt avec la linéarité du discours. Ceci ne nie pas la singularité du rythme dans le langage, mais lui donne au contraire toute sa force : c'est bien parce que le rythme organise le sens qu'un bouleversement temporel dans le texte affecte la sensation de continuité. Les voix du texte, fragmentées, en attente, offrent ainsi de nouvelles expériences de l'espace-temps et nous pouvons peut-être ainsi réhabiliter l'utilisation de la notion de partition pour l'analyse dramaturgique. La partition comme outil d'analyse permet ainsi de saisir à la fois le mouvement des voix et le bouleversement irrégulier de la temporalité dans le texte.

3. Analyse dramaturgique des voix

3.1. *La mujer puerca* (2012)

Santiago Loza a écrit *La mujer puerca* à Buenos Aires en 2012. C'est un dialogue entre une femme qui possède une foi profonde et démesurée en Dieu et un homme dont on ne sait que peu de choses et qui ne parle presque pas. On comprend au fur et à mesure que la scène se déroule dans une clinique pour personnes âgées et que la femme s'occupe des vieux pensionnaires qui s'y trouvent. La femme raconte et revit sa vie entière en ressassant son désir inassouvi d'un miracle et d'un signe divin. Face à l'absence de réponse de Dieu, elle se tourne vers la prostitution comme un moyen d'annuler son corps et de s'approcher ainsi le plus possible de la sainteté.

Nous pouvons noter un décalage entre le titre de la pièce qui emploie le terme « Femme » et le dialogue qui fait référence à La Fille, comme si dans sa prise de parole la femme ne pouvait se défaire de sa naïveté enfantine. La pièce a été montée pendant de nombreuses années à Buenos Aires sous la forme d'un monologue avec l'actrice argentine

Valeria Lois. En effet, le parti pris du metteur en scène Lisandro Rodrigues¹ a été de supprimer le personnage de l'Homme. Cependant, ce choix affecte radicalement la dramaturgie de la pièce car cet Homme empêche la continuité du discours de La Fille. Il est une figure trouble qui possède un vocabulaire restreint et un langage qui ne lui permet pas de s'exprimer de façon continue et cohérente ; l'Homme a des propos qui s'assimilent à une perte progressive du langage et qui faussent la conversation entre les deux personnages. Il semble écouter le récit de La Fille mais pourtant l'interrompt sans cesse. Cette fausse possibilité d'une conversation accentue la solitude de la Fille face à l'humanité et face à Dieu. Si nous analysons le mouvement des voix de la pièce en reprenant la notion de partition, la voix de La Fille correspond à une ligne mélodique, dominante, et celle de l'Homme à une basse qui l'accompagne. Cet accompagnement se fait soit de manière consonante soit de manière dissonante. En effet, soit l'Homme reprend les mots de La Fille et crée un système d'écho soit il s'oppose à elle ou l'interrompt. C'est peut-être parce que l'Homme ne peut pas véritablement parler, qu'il n'est qu'une basse dans cette partition, que La Fille peut enfin le faire.

Afin d'aller plus loin dans la compréhension de la dramaturgie des voix, nous pouvons prendre appui sur le concept d'*espace phoné* élaboré par Sandrine Le Pors qui permet de penser une géographie des voix dans le texte :

L'articulation entre l'émergence de voix et la construction d'un travail rythmique où les répliques composent un large éventail de signaux sonores contribue à façonner ce que j'appellerais un « espace phoné ». L'espace phoné qui se caractérise d'abord par une absence de point centrifuge (il est souvent le carrefour de voix entremêlées) est travaillé selon une logique de composition rythmique qui place les locuteurs non pas en premier chef dans une "situation dramatique" mais dans une "situation d'énonciation" qui engage un jeu sur la surface du langage.²

La définition de Sandrine Le Pors est intéressante, car elle permet de préciser le rapport particulier entre personnage et voix et, à première vue, ce concept semble étranger à la composition de La Fille. En effet, dans *La mujer puerca*, La Fille est au centre, toute parole part d'elle et tourne autour d'elle, et au fur et à mesure de son récit la situation dramatique – c'est-à-dire celle qui répond aux questions où, qui, quoi – se dévoile. Cependant, dans le personnage de La Fille nous pouvons également retrouver ce carrefour

¹Lisandro Rodriguez (1980) est un metteur en scène, acteur et dramaturge argentin. Il met en scène pour la première fois un texte de Santiago Loza en 2013 avec *La mujer puerca*. Il a, par la suite, également mis en scène *Pudor en animales de invierno* et *He nacido para verte sonreír*.

²Sandrine Le Pors, *op. cit.*, p.43.

de voix entremêlées. Loin d'être une identité unique, La Fille porte en elle les voix qui la traversent et qui la construisent depuis l'enfance, ces voix qui forment *l'espace phoné*. Cette présence multiple semble d'autant plus justifier l'intuition de la partition comme métaphore directrice de l'analyse dramaturgique : percevoir la densité dramaturgique du personnage, c'est faire attention aux différentes notes qui composent un accord. Au cours du récit rétrospectif se croisent, non seulement les différentes versions de La Fille, mais également les voix de sa mère, de sa tante, de toute une mémoire du sacrifice des femmes, des injonctions familiales et du discours religieux qui ordonne les comportements :

C'est quoi truie ? Je lui ai demandé.

Truie c'est le féminin des cochons.

Truie c'est une cochonne.

Moi je suis une cochonne.

Je suis sale.¹

Ce passage qui donne une clef de compréhension du titre de la pièce montre comment la voix de la tante se mêle à celle de La Fille pour finir par se confondre avec celle-ci. Dans *Le théâtre des voix*, Sandrine Le Pors se réfère à la « situation de langage »², décrite par Roland Barthes, dans laquelle semble s'inscrire la voix de La Fille. Nous voyons progressivement apparaître toutes les voix de sa vie, ce « langage antérieur »³ qui hurle que « ce langage n'est même pas tout à fait le sien »⁴. De cette façon, la notion d'*espace phoné* permet la rencontre entre le personnage et la voix, dans l'effacement progressif du centre au fur et à mesure que les voix multiples se révèlent, toujours en mouvement.

En effet, la voix de La Fille, prisonnière de ces voix multiples, opère un jeu sur la surface du langage en ce que son récit rétrospectif brouille la temporalité entre présent et passé. Le récit sort d'une structure linéaire logique et la simultanéité des temporalités justifie ici l'emploi de l'image de la partition. Comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, dans *L'Avenir du drame*, le personnage réflexif du théâtre contemporain, parce qu'il fait un retour sur un drame qui a déjà eu lieu, se situe fondamentalement entre deux

¹Santiago Loza, *La mujer puerca* in *Textos reunidos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014 p.168. [Nous traduisons] «Que es puerca? Le pregunté. / Puerca es el femenino de los chanchos. / Puerca es una chancha. / Yo soy una chancha. / Estoy sucia».

²Sandrine Le Pors, *op. cit.*, p.105.

³Roland Barthes, « Adamov et le langage », *Mythologies* in Sandrine Le Pors, *op. cit.*, p.105.

⁴*Idem.*

temporalités (celle du passé et celle du présent) et tend à effacer progressivement la frontière entre les deux. Par exemple, l'Homme fait des références à des actions concrètes qui deviennent parfois des supports de la parole de La Fille. Ainsi la pièce s'ouvre sur La Fille qui donne de l'eau à l'Homme avant de, très vite, se faire rattraper par son passé :

C'est bon ?

Vous en avez eu assez ?

Vous vous êtes hydraté ?

Moi l'eau que j'aurais voulu boire c'est celle qui surgit à Lourdes, quand la Vierge cessa d'apparaître.¹

L'eau entraîne le glissement du souvenir, et les questions restent suspendues, sans réponse. Cette échappée dans une autre temporalité se referme ensuite avec la parole de l'Homme qui revient sur sa soif tout en reprenant quelques mots de la fille : « Eau sainte. / Soif et sèche. / Saint. / Saint. / Saint. »²

Au-delà de l'évènement qui a déjà eu lieu, « le drame dans la vie »³, le viol que son cousin a commis sur elle et qui a brisé la confiance qu'elle avait en la bonté humaine, tout le récit tend vers « le drame de la vie »⁴. Ce drame, c'est celui d'une vocation ratée et d'illusions de sainteté réduites en poussière dans le silence :

Seigneur, voilà ma vie, je t'en fais don pour que tu fasses avec elle ce que tu veux.

Seigneur, tu m'écoutes ?

Seigneur, je t'en supplie.⁵

La voix de La Fille correspondrait selon Jean-Pierre Sarrazac à la *figure tragique moderne* qui subit et qui s'efforce d'être « [...] en plus de martyr, témoin (l'étymologie est la même). Témoin d'elle-même, de ses propres souffrances »⁶. L'abondance de la parole

¹Santiago Loza, *op. cit.*, p.165. [Nous traduisons] «Ya está? / Es suficiente? / Se hidrató? / A mi el agua que me hubiese gustado probar es la que brotó en Lourdes, cuando la Virgen dejó de aparecer».

²*Idem.* [Nous traduisons] «Agua Santa. / Sed y Seca. / Santo. / Santo. / Santo».

³Jean-Pierre Sarrazac, « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien », *Études théâtrales*, 2013, N°56-57, p.197-207. Jean-Pierre Sarrazac distingue deux paradigmes de la forme dramaturgique : celle qui se construit autour de l'évènement, « le-drame-dans-la-vie » et celle dont le fait d'être en vie est la source du drame, « le-drame-de-la-vie ».

⁴*Idem.*

⁵Santiago Loza, *op. cit.*, p.170. [Nous traduisons] «Señor, aquí está mi vida, te la ofrendo para que hagas con ella lo que se te antoje. / Señor me estás escuchando? / Señor, te lo suplico».

⁶Jean-Pierre Sarrazac, *loc. cit.*

laisse entendre le silence profond qui entoure La Fille. L'adresse directe à Dieu, au présent, oscille entre remémoration du passé et réactivation de l'espoir d'un miracle et d'une vie sainte. Cette ambiguïté trouble la nature du discours et de la temporalité. La construction rythmique perturbée, entre stagnation et envolée, accentue la nécessité qu'a La Fille de parler.

3.2. *El corazón del mundo* (2014)

Santiago Loza a écrit *El corazón del mundo*, une pièce dense aux phrases courtes, sans actes ni scènes, à Buenos Aires en 2014. La fiche technique sur le site Alternative Théâtrale, créée à l'occasion de la mise en scène de la pièce par Lautaro Delgado Tymruk en 2019, la résume ainsi :

Un homme marche seul dans la rue et il est soudainement frappé d'un coup de bâton par un vagabond dans la nuit. Il tombe et avant d'arriver au sol son corps explose et il vit en un instant trois vies différentes. Ou peut-être plus. Il naît et meurt et renaît en d'autres corps. Parfois il est un et parfois il est toute l'humanité.¹

Afin d'opérer des distinctions formelles entre les voix de la pièce et de mieux saisir leur caractérisation et leur mouvement, nous allons nous appuyer à nouveau sur la métaphore de la partition. Le texte est réparti entre A, B et C qui ne correspondent pas à des identités stables. Dans un premier temps, nous allons séparer les voix en deux groupes : *symphonie* (union des sons) et *mélodie* (suite de sons). Dans la *symphonie*, nous retrouvons les voix de la situation cadre, c'est-à-dire renvoyant à cet homme qui se voit tomber et s'éparpiller en différentes voix. À l'intérieur de ce groupe, nous observons deux modalités d'énonciation : l'*unisson*, chœur de A, B et C où il n'y qu'un seul son et une seule et même voix, et la *polyphonie* où A, B et C construisent une seule et même voix à trois sons. Le groupe *mélodie* correspond, quant à lui, aux différentes voix de l'humanité qui s'expriment à travers A, B et C². En ce sens les instances d'énonciation A, B et C font

¹ Auteur inconnu, *Alternativa Teatral*, [en ligne], consulté le 15.11.19, URL : <http://www.alternativateatral.com/obra67926-el-corazon-del-mundo>. [Nous traduisons] «Un hombre camina solo por la calle y es golpeado sorpresivamente de un palazo por un vagabundo en la noche. Cae y antes de llegar al piso su cuerpo estalla y vive en un instante tres vidas distintas. O quizás más. Nace y muere y vuelve a nacer en otros cuerpos. A veces es uno y a veces es toda la humanidad».

²Comme le laisse entendre le résumé de la pièce, il existe une zone trouble quant à une possible continuité entre les voix qui passent par A, B, C. Ces voix peuvent tout aussi bien correspondre à trois voix qu'à une

office de canal. Ainsi, la voix de la *mélodie* peut se jouer en solo, lorsqu'une seule voix passe à travers un seul canal, ou en duo – et même une fois en trio – lorsqu'une même voix sort à travers plusieurs canaux.

Selon la pensée de Sandrine Le Pors, que nous avons précédemment abordée, si la voix qui parle ne renvoie pas à une individualité, elle peut cependant être fortement caractérisée, c'est-à-dire présenter des traits typiques reconnaissables. Dans *El corazón del mundo*, le niveau de caractérisation n'est pas le même suivant les voix. Ainsi, en suivant le parcours dans la pièce de toutes les voix du groupe *mélodie* qui traversent le canal A (certaines revenant plusieurs fois), nous avons : la voix qui a peur du silence, la voix obsédée par l'addiction d'une petite fille de trois ans, la voix qui attend le retour de ses fils devant la télévision, la voix qui s'est transformée en chat, la voix qui raconte le jour de sa mort. Nous voyons qu'en fonction des voix, différents lieux, intensités de liens, détails, niveaux d'étrangeté apparaissent.¹ Si la situation d'énonciation peut parfois rester floue, l'obsession des voix devient un trait de leur caractérisation. En effet, les voix les plus caractérisées sont celles qui reviennent sans cesse et construisent des *leitmotifs* dans le texte-partition. Par exemple, la voix obsédée par un blouson rouge passe à trois reprises par le canal C et commence ses prises de parole successives par : « J'ai eu un blouson rouge », « Dès que le froid arrivait j'enfilais le blouson rouge », « Un jour j'ai dû arrêter de porter le blouson rouge »². L'obsession est le moteur de ces voix prises dans un mouvement rétrospectif vis-à-vis de leur vie, ce qui produit un perpétuel retour de la parole sur elle-même.

Concernant le groupe *symphonie*, parler de caractérisation semble plus délicat car en effet, il n'y a pas de différences de traits entre A, B et C qui tendent à devenir une seule et même voix lors des moments d'unisson. A, B et C au moment de la tripartition – l'homme qui tombe à terre – se rendent disponibles aux voix désirant parler, qui peuvent désormais s'exprimer à travers elles. En ce sens, A, B et C pourraient être le niveau supérieur de l'impersonnage de Jean-Pierre Sarrazac³ : ce dernier n'est plus seulement

multiplicité de voix de l'humanité. Il ne s'agit pas pour nous de trancher mais de souligner ce choix qui concerne la mise en scène.

¹Nous pouvons remarquer deux cas de figure de reconnaissance des voix. Le premier, quand les voix reprennent un thème déjà abordé et qu'on les reconnaît de façon explicite. Le second, qui renvoie à la zone trouble que nous évoquions, quand les voix ont un discours qui n'entre pas en contradiction avec ce qu'elles ont déjà pu dire mais que rien n'est clairement défini.

²Santiago Loza, *El corazón del mundo* in *Textos reunidos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014. [Nous traduisons] «Tuve una campera roja», p.234, «Ni bien comenzaba el frío me calzaba la campera roja», p.235, «Un día tuve que dejar de usar la campera roja», p.237.

³Jean-Pierre Sarrazac, cité in Sandrine Le Pors, *op. cit.*, p.104.

traversé par le pluriel mais est pluriel lui-même, un personnage multiple (correspondant au carrefour de voix de *l'espace phoné*) se manifestant à travers trois canaux (A, B, C) différents, mais équivalents ou interchangeables.

Cette construction plurielle des voix nous invite à nous intéresser à la notion dramaturgique de choralité. Selon Mireille Losco et Martin Mégevand, dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, au niveau de la parole, la choralité « se manifeste comme un ensemble de répliques qui échappe à l'avancée logique de l'action, et qui peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix »¹. La choralité ne doit pas se confondre avec le chœur ni l'exclure. Elle est un mouvement de voix qui induit un rapport différent à la temporalité. Dans la pièce de Santiago Loza, nous pouvons constater des moments de choralité dans la polyphonie de la situation cadre car le traitement de l'action sort de la temporalité logique :

B.- Cette nuit il ne le voit pas.

A.- Je ne le vois pas. Mais cela ne me surprend pas non plus.

Cela fait un moment que je ne remarque même plus sa présence.

Par habitude.

C.- Ils deviennent invisibles.

Les autres. Disparaissent.

A.- Cette nuit il ne le voit pas.

Cela ne le surprend pas non plus.²

Nous pouvons voir dans ce fragment du début de la pièce que la répétition retarde le déroulement de l'action. La reprise des termes crée un écho entre A et B et dessine ainsi un mouvement cyclique à travers un glissement entre intériorité et extériorité. En effet, B parle d'abord à la troisième personne du singulier puis A répond à la première personne du singulier, complétant par un autre point de vue ce que B vient de dire. À la fin de l'extrait, A reprend les deux propos à la troisième personne en passant du « je » au « il » comme dans un mouvement de détachement de la situation. La création de cette résonance fait sortir de la temporalité logique pour entrer dans une temporalité poétique qui n'est

¹Mireille Losco et Martin Mégevand, « Choralité » in *Le lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Paris, Circé, 2010, p.26.

²Santiago Loza, *El corazón del mundo*, op. cit., p.225. [Nous soulignons et traduisons] «B- Esta noche no le ve. / A- No lo veo. Pero tampoco me llama la atención. / Hace tiempo que no reparo en su presencia. / A fuerza de costumbre. / C- Se vuelven invisibles. / Los otros. Desaparecen. / A- Esta noche no lo ve. / Tampoco le llama la atención».

plus prévisible. Pour Mireille Losco et Martin Mégevand, la choralité inscrit le lyrique¹ dans le dramatique et une des caractéristiques de cette parole lyrique est l'« indifférenciation entre l'intérieur et l'extérieur »². La parole lyrique induit un certain rapport à la vie : les frontières entre le monde et le moi tendent à s'effacer, ce qui participe de la création de cette voix, *trans* car elle traverse les frontières du corps, glissant entre intériorité et extériorité. Cependant, la choralité n'est pas un repli intimiste sur soi sans lien avec « l'espace de la cité »³. Le détour sans cesse opéré par les voix est de l'ordre d'un rapport poétique qui est également politique en ce qu'il nous parle d'une tentative d'harmonie à plusieurs, d'un être-ensemble. La voix poétique n'est pas cantonnée à la psyché qui se coupe du rapport au monde et à l'Autre, à un être-ensemble qui semble s'extraire du texte pour aller aussi engager le récepteur⁴. En effet, toujours selon Sandrine Le Pors, le dispositif choral crée « un pluriel sonore où se croisent les imaginaires »⁵. Non seulement les différents imaginaires des voix qui s'appellent et s'effacent mais aussi l'imaginaire du récepteur. En effet, la création de l'*espace phoné* « ne lui imposant pas d'histoire unique ni de silhouettes nettement définies [...] laissent la possibilité de se projeter dans sa propre histoire : une histoire en rencontre une autre ; une voix en (r) appelle une autre »⁶. L'effacement des individualités et les récits toujours en mouvement laissent le récepteur s'inscrire lui-même dans le discours. Un pluriel sonore qui franchit la barrière du livre et produit une expérience singulière pour le récepteur :

B.- Si tu savais tout ce que j'ai vu.

Tu aurais le vertige.

Ne t'en fais pas.

B.- Je t'accompagne.

C.- Allons-y ensemble.

A.- Nous sommes trois.⁷

¹« Se dit plus généralement d'œuvres en vers ou en prose où sont exprimés avec émotion, avec ferveur, des sentiments intimes. », *Dictionnaire de l'Académie française*, 1990.

²Mireille Losco et Martin Mégevand, *loc. cit.*

³Sandrine Le Pors, *op. cit.*, p.77.

⁴Afin de continuer dans une perspective dramaturgique nous choisissons d'employer le terme de « récepteur » qui englobe à la fois le lecteur et le spectateur.

⁵Sandrine Le Pors, *op. cit.*, p.84.

⁶*Ibid.*, p.83.

⁷Santiago Loza, *op. cit.*, p.228. [Nous traduisons] «B- Si supieras todo lo que vi. Te daría vértigo. No te preocupes / B- Yo te acompaño. / C- Vamos juntos. / A- Somos tres».

Dans la pièce, la deuxième personne du singulier peut être dirigée au récepteur qui est inclus dans l'expérience sensible. Ainsi, le récepteur est invité à laisser de côté la temporalité rationnelle : « A - Ce qui suit à continuation se déroule approximativement en quinze secondes »¹. L'horizon d'attente du récepteur est déplacé et se produit une distension profonde du temps qui éloigne le temps du récit du temps réel. La perte de repères temporels logiques conduit le récepteur à sortir de la tentative d'une construction rationnelle de sens. Les voix *trans*, en s'affranchissant des limites physiques et temporelles, dessinent un récit à plusieurs dimensions : un pluriel atemporel. Ainsi, la limite entre le passé, le futur et le présent devient poreuse :

- C.- À Paris il neige de temps en temps.
Mais peu.
- B.- Quelques années après, il neigera à Buenos Aires.
[...]
- B.- Ce n'est rien. Il se dit.
Je suis à Paris.
L'hiver arrive.
Je suis dans un cimetière.
Je dois découvrir la sortie.
Ce n'est rien de plus.
- C.- Le jour où il a neigé à Buenos Aires il portait l'écharpe violette.
Et il s'est souvenu de cet après-midi dans le cimetière parisien.
- B.- À ce moment-là, à quelques mètres, il aperçoit une tombe qui est différente des autres.²

Cet extrait présente une construction temporelle à trois temps, entre Paris, Buenos Aires et le moment du récit. Le souvenir d'une voix traverse B et C dans une alternance entre intériorité et extériorité dans le récit. La voix se place dans ce mouvement rétrospectif car elle a accès à un futur déjà passé mais non encore advenu dans le présent du souvenir raconté. Cette mouvance du récit est accentuée par le fait que les voix opèrent entre elles et à l'intérieur de leur parole des glissements entre intériorité et extériorité. Ces allées et

¹*Ibid.*, p.225. [Nous traduisons] «A- Lo que sigue a continuación dura aproximadamente quince segundos».
²*Ibid.*, p.230. [Nous traduisons] «B- No pasa nada. Se dice. Estoy en Paris. Esta llegando el invierno. Estoy en un cementerio. Tengo que descubrir la salida. Nada mas. / C- El día que nevó en Buenos Aires él tenía la bufanda violeta. Y recordó la tarde del cementerio parisino. / B- En ese momento, a unos metros, repara una tumba que difiere de las otras».

venues entre le passé, le futur et le présent correspondent à la distension du temps dont nous parlions. Le temps ne semble plus avoir de consistance, ni d'enjeu, comme le dit « A » quelques pages plus loin : « On était en décembre, début décembre. / C'est-à-dire, le mois dernier, qu'est-ce que je dis, je confonds tout, dans deux mois ou trois ans »¹. Il n'y a plus de temps. Au même moment où l'enchaînement des voix s'accélère, le temps disparaît en tant que durée mais se remplit du moment présent. Comme le rappellent Mireille Losco et Martin Mégevand : « La choralité n'implique donc pas seulement une remise en question du personnage et du dialogue dramatique traditionnels, elle motive aussi une refonte radicale de l'espace-temps théâtral »². La choralité de *El corazón del mundo* construit une temporalité radicalement perturbée qui entraîne le récepteur dans un voyage hors de la logique.

Cette première approche de l'écriture de Santiago Loza en tant que traductrice-dramaturge nous a conduite à considérer la désobéissance dans la pratique artistique argentine comme une construction complexe entre héritage et renouveau que nous avons appelé « l'état d'esprit disruptif ». Santiago Loza se situe dans cet état d'esprit disruptif qui refuse la continuité de soi à soi et qui, à travers l'idée d'une dynamique créatrice irrégulière, affirme la liberté de l'artiste. Cette vision influence le texte et ces notions sont devenues des appuis de l'analyse dramaturgique afin d'étudier le rapport à l'espace et au temps. Désormais, nous pouvons aller à la rencontre de cet Autre dans le texte à traduire afin d'étudier la fabrique de son écriture et le déploiement concret de cet état d'esprit disruptif dans le processus de création.

¹*Ibid.*, p.237. [Nous traduisons] «A- Era diciembre, inicio de diciembre. O sea, el mes pasado, que digo, confundo todo, dentro de dos meses o tres años».

²Mireille Losco et Martin Mégevand, *loc. cit.*, p.27.

II. LA FABRIQUE D'UNE ÉCRITURE : LE DÉBUT D'UN ACTE ÉTHIQUE

Après avoir parcouru la dramaturgie de Santiago Loza, nous allons désormais nous intéresser plus intimement à la construction de cet état d'esprit disruptif. En effet, le traducteur-dramaturge se met non seulement à l'écoute du texte mais également à l'écoute de la conception de la langue de l'auteur, ce qui fait système dans son écriture. Comme le souligne Eloi Recoing¹, il faut prendre en compte les intentions de l'auteur tout en ayant conscience de leurs propres limites. Le regard attentif du traducteur-dramaturge peut révéler des choses peut-être inconnues de l'auteur mais il faut, pour de ne pas parler à la place de l'Autre, toujours « tenter d'apercevoir quel fut le projet de celui qu'on traduit »². Et c'est en cela, comme nous avons pu le voir en introduction, que le regard dramaturgique du traducteur se rapproche de la construction d'une éthique. En effet, ce mouvement vers l'Autre est un cheminement qui vise à trouver la bonne distance à adopter. L'étude de la fabrique d'une écriture est également la mise en pratique de la fabrique de ce rapport à l'Autre. Le passage de l'analyse dramaturgique à la traduction se fait à travers une réflexion autour de cet état d'esprit disruptif dans le geste de création, c'est-à-dire une étude – sous différents prismes – du sujet qui écrit : celui de sa dynamique créatrice, de son processus de création puis du rapport singulier qu'il entretient avec l'inspiration. Il nous semble toutefois utile de rappeler que bien que cette partie du travail se construise de manière évidente autour de détails singuliers de la vie de Santiago Loza, il ne s'agit en aucun cas ici de faire une analyse à visée psychologisante. Cette réflexion sur le processus de création se nourrit d'une conversation³ avec Santiago Loza que nous

¹Eloi Recoing, « Portrait du traducteur en dramaturge », *loc. cit.*

²*Ibid.*, p.110.

³Voir l'extrait de l'entretien en ligne dans l'annexe 2.

avons tenue en octobre 2020 et de l'entretien mené par Andrés Gallina dans *Textos reunidos*. Nous allons dans cette partie faire référence soit à Santiago Loza directement soit au *sujet*. Nous préférons la notion de sujet, c'est-à-dire « l'être vivant considéré dans son individualité [...] à l'initiative de l'action »¹, à celle d'auteur ou d'artiste qui restreindrait la réflexion à un métier ou à une fonction. D'un point de vue philosophique, le sujet est considéré comme « le principe unificateur de toutes nos représentations »². La notion de sujet s'inscrit dans une durée, plus exactement ici dans celle de la dynamique créatrice que nous avons abordée précédemment. Penser le sujet nous permet d'élargir la réflexion et d'étudier de quelle manière s'articule l'écriture, la spontanéité et l'ordre dans l'état d'esprit disruptif.

1. La dynamique créatrice

1.1. Le prisme du sujet

Nous avons évoqué lors de notre analyse dramaturgique que le dépassement de la dualité fond-forme dans l'état d'esprit disruptif, par la re-conceptualisation de la notion de rythme, se lie à la nécessité de la dynamique créatrice. Cette notion de rythme peut désormais également nous éclairer sur le sujet de cet état d'esprit disruptif. En effet, en pensant le rythme comme organisateur de sens dans et par le discours, Henri Meschonnic le lie à la notion de sujet. Il envisage ainsi un rapport réciproque et dynamique entre rythme et sujet : « le sens est générateur de rythme autant que le rythme est générateur sens »³ avec la particularité que le sens du rythme est le sens du sujet. Dans son ouvrage *La critique du rythme*, il écrit : « si le sujet de l'écriture est sujet par l'écriture, c'est le rythme qui le produit, transforme le sujet, autant que le sujet émet un rythme »⁴. Le sujet qui écrit se retrouve affecté et c'est pour cela qu'il devient visible. Si nous repensons à l'analyse dramaturgique de *La mujer puerca* et de *El corazón del mundo*, le rythme et le mouvement des voix y deviennent le lieu de passage du sujet qui écrit, c'est-à-dire Santiago Loza. Il s'agit d'un sujet en mouvement qui se construit au moment où il se

¹Laurence Hansen-Love (dir.), *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2011, p.436.

²*Idem*.

³Henri Meschonnic, *La critique du rythme. Anthropologie historique du langage, op. cit.*, p.225.

⁴*Ibid.*, p.83.

montre et qui s'appréhende désormais dans l'écriture. Dans le texte, le sujet a une présence diffuse au sens où elle est difficilement saisissable. Une sorte de tension existe autour de cette présence révélée qui ne passe pas par le *je* autobiographique mais qui existe intimement. Et c'est à la rencontre de ce sujet que le traducteur-dramaturge se dirige.

Le sujet que l'on observe sans pouvoir le saisir réellement, c'est peut-être aussi celui que l'on reconnaît. De cette manière le sujet s'inscrit bien au sein d'une même dynamique créatrice composée de différents témoignages. L'irrégularité des étapes de la création ne s'inscrit pas à l'encontre de la notion de sujet et de son regard singulier sur le monde. Cette sensibilité fait que lorsque l'écriture est invention d'une nouvelle langue, on peut reconnaître le sujet qui écrit d'un texte à l'autre. Cette reconnaissance semble pouvoir intuitivement se déployer de deux façons entrelacées. Premièrement en référence au style de celui qui écrit, qui permet de reconnaître de texte en texte son écriture, son apport linguistique au monde (et cela tout autant quand l'auteur refuse l'idée d'une continuité de soi à soi dans la création, d'une certaine prévisibilité de son art, Jorge Luis Borges en constitue un exemple). Deuxièmement, en référence aux thèmes de recherche qui reviennent de manière obsessionnelle. Cette distinction ne nous convainc que partiellement car elle s'inscrit dans une dissociation du fond et de la forme. Cependant, par soucis de clarté, nous allons la conserver pour nous intéresser à ces obsessions ou leitmotivs, pour filer la métaphore de la partition dans la dynamique créative. Ces leitmotivs sont à appréhender comme intimement liés au sujet, qui s'empare de l'écriture pour faire sens dans le monde. Il est nourri par les interrogations d'une époque : ce sujet que nous observons est inscrit dans un contexte qu'il construit autant que celui-ci l'influence. Dans *Antiestética*, Luis Felipe Noé décrit la relation entre l'artiste¹ et son temps en ces termes :

[...] l'artiste a toujours témoigné de son époque. Un témoignage vif, pas illustratif, un témoignage de la relation homme-époque. Or, soutenir que l'artiste témoigne ne signifie pas qu'il soit lui-même témoin. C'est l'acteur, pas le spectateur.²

Si penser le sujet en lien avec son contexte n'entre pas en contradiction avec la création artistique comme moyen de faire advenir un ordre nouveau, c'est parce que Luis Felipe

¹Nous utiliserons, quant à nous, dans le cadre de cette analyse, le terme de sujet.

²Luis Felipe Noé, *Antiestética*, Buenos Aires, Editorial De la Flor, 2015, [1965], p.43.

Noé opère une distinction entre témoin et témoignage. En effet, parler de témoin attribue au sujet un rôle descriptif et informatif alors que le terme de témoignage met l'accent sur son acte créatif. Le témoin se pense dans la perspective d'une adéquation entre le réel et la narration ; le témoignage se détache de la notion de vérité et devient une marque de l'époque : ce dont témoigne le témoin est plus grand que le témoin lui-même. Le sujet de l'état d'esprit disruptif est en lien avec le monde, contre lequel il s'oppose et duquel il est héritier, et par son art, il crée son époque en même temps qu'il entre en dialogue avec elle. L'état d'esprit disruptif tisse des liens multiples avec le contexte qui rendent le sujet pleinement actif.

1.2 La beauté du quotidien

Un des leitmotifs de l'écriture de Santiago Loza, qui se retrouve également dans son travail cinématographique¹, est l'intérêt porté à ce qui est de l'ordre du quotidien, ce qui se fait tous les jours, ce qui est banal. Dans un premier sens, est banal ce qui est commun, ordinaire, c'est-à-dire ce que nous partageons tous. Santiago Loza confie à Andrés Gallina : « mes œuvres travaillent sur l'affectif, l'émotionnel, les liens qui se perdent, la solitude, les amoureux, la mort. Ce ne sont pas des thèmes très originaux, ce sont les trois ou quatre thèmes qui nous concernent tous »². Il travaille, avec une certaine forme d'humilité, autour de quelques notions essentielles auxquelles l'on pourrait tout ramener. Cet intérêt pour le quotidien s'inscrit dans le changement du drame moderne depuis le début du XX^e siècle qu'identifie Jean-Pierre Sarrazac à partir *des dramaturgies de la subjectivité* de Ibsen et Strindberg. La vie humaine est désormais évoquée « à travers une série d'associations subjectives et d'actions fragmentaires où l'onirisme prend une large part »³ et le quotidien devient le point de tension du drame. Dans un deuxième sens, est banal ce que l'on a cessé de voir la plupart du temps. Or, Santiago Loza porte une attention particulière aux petites choses qui nous entourent et qui construisent ainsi autant la vie que la narration. D'après lui, « les détails sont

¹Le travail cinématographique de Santiago Loza a été évoqué en introduction. Nous faisons ici notamment référence à son premier long métrage, *Extraños* (2003) avec Julio Chávez et Valeria Bertolucci, dont le tournage commença le premier jour de la crise économique argentine en 2001.

²Andrés Gallina, *loc. cit.*, p.19.

³Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud, 1992, p.71.

apparemment triviaux mais ils parlent d'un tout »¹ et lient de cette façon l'écriture au transcendantal². L'infiniment petit renvoie à l'infiniment grand³ et à ce que l'on ne peut pas totalement parvenir à nommer. Par la valorisation du quotidien, sa recherche artistique participe à la redéfinition de l'idéal de beauté dans l'art. La beauté n'est pas, selon Santiago Loza, définie en termes de contenu, comme un idéal correspondant à une idée d'harmonie et de perfection qui suscite du plaisir. Cela réactive le refus de la conception de l'esthétique comme une catégorie de pensée. La beauté, comme point de tension, n'est pas l'objet mais l'horizon vers lequel tend l'écriture :

Il me semble que la beauté réside dans ce que l'écriture essaie mais ne peut nommer, elle se manifeste comme une pulsion bouleversante, émotionnelle, que l'écriture arrive parfois à effleurer.⁴

L'écriture correspond ainsi à une tentative de réduire la distance, à jamais irréductible, avec la beauté du monde. Cette beauté ne répond plus à des notions figées de beau ou de laid, elle comprend tout, du plus sublime au plus monstrueux⁵. L'état d'esprit disruptif de Santiago Loza est avant tout une écoute sensible de la vie composée de détails qui oscillent entre trivialité et grandes émotions, entre monstruosité et sublime, et qui cristallisent une tension dans laquelle les voix de son théâtre sont prises :

Ce sont des personnages très ordinaires qui, d'un coup, au cours du récit, ont la possibilité d'entrer en contact avec quelque chose d'extraordinaire. Ensuite ils retourneront probablement à leur quotidien, mais ils ont pu percevoir quelque chose, et s'apercevoir eux-mêmes. Ce sont des étincelles.⁶

¹Santiago Loza à Emilia Fullana, *loc. cit.*

²Ce qui est au-delà de l'expérience.

³Au cours de l'entretien (voir annexe 2), Santiago Loza a illustré cette pensée avec son travail de poésie autour des natures mortes : « Ce qui m'a plu c'est que quand le genre apparaît, la nature morte était considérée comme un art mineur et ça s'appelait la peinture des petites choses. Mais tout cela évoquait l'autre œuvre, c'était comme le côté B d'une œuvre importante. Ensuite la nature morte a commencé à avoir de la valeur en elle-même parce qu'elle évoquait les figures des rois, des saints ou des martyrs ».

⁴Valeria Tanton, «La idea de obra maestra me es completamente ajena», entretien avec Santiago Loza, *Eterna Cadencia*, [en ligne], 16.08.19, consulté le 03.04.20, URL : <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/santiago-loza-la-idea-de-obra-maestra-me-es-totalmente-ajena.html>. [Nous traduisons] «Me parece que la belleza está en lo que la palabra intenta y no puede llegar a nominar, aparece como un pulso conmovedor, emocional, que la palabra a veces llega a rozar».

⁵*Idem.* [Nous traduisons] «Hablo de la belleza y de lo que se puede o no fijar, y también de la belleza más monstruosa: no tiene que ver con lo lindo y lo feo».

⁶*Idem.* [Nous traduisons] «Son personajes muy ordinarios que, de pronto, en el transcurso del relato, tienen la posibilidad de contactarse con algo extraordinario. Después probablemente vuelvan a lo ordinario, pero pudieron vislumbrar algo, y vislumbrarse. Son fogonazos».

Il convient de signaler ici que plus que leur caractère ordinaire, c'est la quotidienneté des personnages qui transparaît. Le terme *quotidien* apporte une nuance que souligne très justement Pierre Macherey, qui conçoit l'ordinaire dans le domaine du prévisible et le quotidien dans le domaine de ce qui peut donner lieu à l'imprévisible :

Le quotidien, ce n'est pas exactement la même chose que l'ordinaire, c'est-à-dire un ensemble systématique de pratiques soumises à des régularités figées : le quotidien est en effet exposé en permanence au risque de l'irrégularité, qui, sans transition, le fait basculer dans l'extraordinaire. De là une permanente co-présence de l'accoutumé et de l'insolite, source de surprise et de tension, qui fait la trame du quotidien, où certitude et incertitude sont inextricablement mêlées.¹

L'étincelle au cours du récit, cette sorte de possibilité miraculeuse du quotidien, semble se retrouver de façon paradigmatique dans *El corazón del mundo* lorsque l'homme se fait frapper par un homme de la rue et que cet événement permet une démultiplication des voix : « B : Et comme si une vie ne suffisait pas. / A cet instant. / J'en vis trois »². Les voix, dans leurs récits, par ces moments étincelants, font l'expérience de cette co-présence de ce qui est commun et de ce qui est insolite et qui peut à tout moment advenir. Nous retrouvons dans cette définition du quotidien la présence de *l'irrégularité* ; si la création artistique ne peut être envisagée comme une continuité de soi à soi, c'est parce que la vie elle-même échappe à cette régularité.

1.3. La crise de la représentation réaliste : l'ascension du kitsch

Cette irrégularité du quotidien, qui se retrouve dans la dynamique créatrice de Santiago Loza, semble s'inscrire dans le mouvement de la crise de la représentation réaliste identifiée par Beatriz Sarlo dans la littérature argentine à partir des années 1980. Dans sa thèse³, María Florencia Dansilio reprend cette pensée pour caractériser le rapport du théâtre argentin à la fiction. L'un des changements majeurs qu'identifie Beatriz Sarlo est la valorisation des récits autour de l'expression du présent. Pour María Florencia Dansilio, l'intérêt pour le présent s'accompagne à la fois d'un repli vers le micro-drame

¹Pierre Macherey, « Le quotidien, objet philosophique ? », *Journal of Urban Research*, [en ligne], 1/2005, 24.10.05, consulté le 12.04.20, URL : <http://journals.openedition.org/articulo/871>.

²Santiago Loza, *El corazón del mundo*, *op. cit.*, p. 226. [Nous traduisons] «B- Y como si una vida no bastara/ En este segundo / Vivo tres».

³María Florencia Dansilio, *op. cit.*

et d'une extension de ce qui peut devenir producteur de théâtralité, comme l'expérience de la vie quotidienne. Le réalisme se détache du quotidien et l'état d'esprit disruptif apporte une nouvelle vision de ce qui est familier en remettant en question les images installées. Selon María Florencia Dansilio, cette vie quotidienne englobe désormais des « symboles du “mauvais goût” ou de la “décadence” culturelle »¹ qui renversent les conceptions de ce qui est valorisé et qui brouillent « l'opposition entre culture populaire et culture savante, en affirmant que l'une et l'autre font partie de l'imaginaire collectif, culturellement hybride des Argentins »². L'état d'esprit disruptif est également nourri de cette hybridité et du croisement de l'influence de l'Europe et des traditions autochtones et populaires.

En valorisant le détail, Santiago Loza introduit dans son écriture l'étrangeté de la vie et assume ainsi une part de kitsch³. Le kitsch est un concept qui fait référence au goût outrancier, parfois démodé, et souvent associé à l'excès. Chez Santiago Loza le kitsch se retrouve dans l'attention donnée aux détails et aux passages rapides de l'humour à la tristesse, du profane au sacré, ainsi que dans l'apparition de l'irrégularité dans le quotidien. Dans les deux pièces étudiées dans la première partie, ces jeux sont nombreux : le pingouin qui se rend dans un quartier populaire en plein été, le vieux pensionnaire qui, devenu soudainement curé, pratique un exorcisme, un miracle qui repose sur un problème de fabrication à l'usine de General Motors, un Bouddha fumeur de cigarettes mentholées et terriblement anxieux qui apparaît d'entre les flammes, et bien d'autres. Nous ne souhaitons pas ici entrer dans une analyse littéraire des pièces, mais ces exemples permettent de souligner la forte co-présence, dans l'écriture de Santiago Loza, du quotidien et de l'extraordinaire qui créent du comique et permettent de voir autrement le réel. Ce rapport au kitsch nous rappelle, bien que Santiago Loza n'y fasse pas référence, les photographies de l'artiste argentin Marcos López qui font partie de sa série « sous-réalisme autochtone »⁴. Ces photos, très colorées, associent culture savante et culture

¹*Ibid.*, p.460.

²*Idem.*

³Santiago Loza à Emilia Fullana, *loc. cit.*

⁴Le concept de « sub-réalisme criollo » est complexe à traduire en français. Le terme de « criollo » est apparu à l'époque coloniale pour désigner les personnes nées en Amérique de parents espagnols. Désormais ce terme est utilisé pour mettre en avant l'identité latino-américaine et désigne en Argentine ce qui est de l'ordre de l'autochtone et du populaire. Nous avons donc adopté le terme « autochtone » bien qu'il perde la spécificité latino-américaine car le terme de « créole », qui serait la traduction littérale, renvoie en français à un autre héritage colonial. Julian Pérez Porto et María Merino, «Criollo», *Definicion.de*, [en ligne], 2009, consulté le 10.04.21, URL : <https://definicion.de/criollo/>.

populaire dans une volonté de « théâtraliser la réalité »¹ selon l'idée de sortir du réalisme pour aller vers le réel. Marcos López joue avec le terme « sous-développé » pour souligner qu'il parle bien d'une réalité des pays d'Amérique Latine toujours en train de regarder les modèles occidentaux². Il s'agit de faire un « surréalisme français mais mal fait »³ sans pour autant que cela se définisse par rapport au surréalisme en tant qu'esthétique. Marcos López décale et détourne des situations par l'ironie, qui est une nécessité⁴ face à la dureté de la vie en Amérique Latine, et, par-delà l'ironie, il essaye de trouver « un peu de tendresse »⁵. Cette union d'humour et de tendresse traverse l'écriture de Santiago Loza. En effet, le comique ne se produit jamais contre les voix, il apparaît seulement des effets de contraste dans les situations ou les images. Santiago Loza ne se place pas dans une position de supériorité vis-à-vis des personnages et revendique au contraire un rapport d'amabilité avec ceux-ci : « que la personne qui lit sente qu'il y a de la douleur et certaines zones d'angoisse, mais que dans l'écriture il y ait quelque chose de doux, de l'ordre de l'amabilité »⁶. Si ces voix ne peuvent s'arrêter de parler⁷, c'est parce qu'elles témoignent d'une grande souffrance et d'une grande solitude. Santiago Loza dit lui-même de ses personnages qu'ils semblent « avoir été abandonnés par un dieu, comme s'ils souffraient d'être orphelins et d'une nécessité de croire »⁸. Face à cette solitude, Santiago Loza veut établir un rapport qui ne soit pas imprégné d'hostilité, le propre de la société, et laisse place à une forme de compassion. La co-présence du quotidien et de l'extraordinaire permet de parler, avec tendresse et humour, de la vie, et l'importance du détail devient alors un endroit de rencontre de l'intime et du politique.

¹Gloria Crespo Macleannan, «El “sub-realismo” criollo de Marcos López», *El País*, [en ligne], 24.03.20, consulté le 13.10.20, URL : https://elpais.com/cultura/2020/03/26/babelia/1585226152_379597.html.

²Cela peut également renvoyer à la complexe construction de l'hybridité argentine – principalement autour du centre de Buenos Aires – vis-à-vis de l'Europe.

³Gloria Crespo Macleannan, *loc. cit.*

⁴Carlos Olimpo Restrepo S., «“Sub-realismo criollo”, el Frankenstein de Marcos López», *Gabo*, [en ligne], 30.09.18, consulté le 13.10.20, URL : <https://premioggm.org/noticias/2018/09/el-sub-realismo-criollo-el-frankenstein-de-marcos-lopez/>. « Ici l'ironie est un genre qui nous permet d'avancer et de rendre la vie plus aimable. Si tu n'utilises pas l'ironie dans cette Amérique Latine, tu meurs de tristesse devant la somme d'assassinats, de corruption et de désastres. » [Nous traduisons] «Aquí la ironía es un género que nos permite transitar y hacer la vida mas amable. Si no usas la ironía en esta América Latina, te morís de tristeza ante la suma de asesinatos, de corrupción, de desastres».

⁵*Idem.* [Nous traduisons] «Pero además de la ironía, también trato de encontrar un poco de ternura».

⁶Andrés Gallina, *loc. cit.* [Nous traduisons] «Que la persona que lea sienta que hay dolor y ciertas zonas de angustia, pero que en la escritura haya algo de tierno, de amabilidad».

⁷*Idem.*

⁸María Daniela Yaccar, «Lo que tengo para descubrir recién esta empezando», entretien avec Santiago Loza, Pagina 12, [en ligne], 24.05.2015, consulté le 05.04.20, URL : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-35615-2015-05-24.html>. [Nous traduisons] «Por otro lado, los míos son personajes que parece que hubieran sido abandonados por un dios, como si sufrieran una orfandad y una necesidad de creer».

2. Le processus de création : de la fabrique à l'éthique

2.1. Le social et la désobéissance

Au moment du processus de création, comme nous l'avons vu en introduction, quelque chose dans l'écriture désobéit à Santiago Loza qui se fait ainsi presque dépasser par celle-ci. Afin de comprendre de quelle façon se structure cet état d'esprit disruptif, nous allons observer le cadre matériel qu'il met en place pour écrire et les différentes déclinaisons de la désobéissance qui traversent l'ensemble du processus créatif. Lorsque nous pensons à l'écriture, nous sommes renvoyés presque instinctivement à un processus solitaire. Cependant, le théâtre, parce qu'il va au-delà de la lecture et qu'il implique une équipe et *in fine* un public, pose la question du social. Ce rapport complexe entre soi et les autres se retrouve dans le processus de création de Santiago Loza. Le point de départ de création des pièces de théâtre semble se nourrir de ce rapport social. Ses pièces partent souvent d'un premier échange avec des artistes, de la commande d'un metteur en scène ou d'un théâtre, ou de l'idée d'un acteur ou d'une actrice (sans pour autant qu'ils jouent nécessairement le rôle plus tard). Cependant, Santiago Loza entend brouiller les frontières entre théâtre et littérature, en pensant au plaisir de la lecture indépendamment de la mise en scène et en imaginant une expérience de lecture théâtrale qui n'implique personne d'autre que soi. Pour Santiago Loza, la mise en scène n'est pas tant la réalisation de la pièce qu'une continuité possible dont il se sent détaché ; ses pièces sont autonomes vis-à-vis du plateau. Le point de départ social de son processus de création ne réduit pas sa liberté créatrice car celui-ci ne devient pas moteur de son inspiration. En effet, Santiago Loza dit ne pas se sentir limité par le réel des acteurs : « En réalité quand j'écris du théâtre, je n'imagine pas la scène. Je n'imagine ni la scène, ni la résolution, ni le visage de l'actrice. J'accompagne réellement le personnage et son devenir »¹. Lors du processus de création, il n'y a pas de projection scénique, la voix du personnage agit comme le fil conducteur de son inspiration. Santiago Loza ne cherche pas à garder une emprise sur l'œuvre lors de sa représentation scénique. Il se détache de la figure du *teatrlista*² argentin sans pour

¹Santiago Loza à Emilia Fullana, *loc. cit.*

² Cf p.15.

autant revenir au modèle de l'auteur tout puissant. La temporalité particulière des productions théâtrales fait que les pièces peuvent être montées longtemps après leur écriture si bien que « parfois je suis détaché de la pièce, je suis déjà en train de penser à quelque chose de nouveau. Je suis très peu nostalgique »¹. Ce détachement du devenir des pièces semble inscrire d'autant plus Santiago Loza dans la pensée de l'art comme recherche. En effet, son domaine est l'écriture, et ses pièces constituent des témoignages d'une recherche qui fait que ce qui a été écrit n'est plus à écrire et ne s'écrirait sûrement plus de la même manière. La recherche créative de cet état d'esprit disruptif continue et ne suit pas la temporalité des productions théâtrales : le temps de la création et le temps du social sont bien distincts. C'est parce qu'il répond à la nécessité d'écrire et non à celle de plaire que le geste artistique peut être disruptif. Comme Santiago Loza le dit lui-même « N'écris pas pour être joué, n'écris pas pour plaire »².

2.2. Le cadre de l'imprévisible

Penser l'imprévisibilité de l'écriture n'entre pas en totale opposition avec l'idée d'une régularité comme fondement du processus de création. En effet, pour Santiago Loza la créativité s'alimente de rigueur et de discipline, et le premier pilier concret du processus d'écriture est le temps que l'on y consacre. Le surgissement de l'imprévisible se prépare sur le long terme. Cette temporalité diffuse de l'acte créatif est en quelque sorte presque déjà un acte politique, notamment à Buenos Aires qui est une grande ville au rythme effréné où les artistes ont souvent plusieurs emplois et peu de subventions. Consacrer du temps, régulièrement, pour créer, c'est construire un espace hors du temps capitaliste et social. Intuitivement Santiago Loza associe l'ordre à l'acte créatif : « Pour moi l'écriture a quelque chose à voir avec l'ordre ; on range une série d'idées et d'autres apparaissent justement parce qu'il y a cet ordre »³. Cet ordre établit un dialogue entre spontanéité et décision. C'est une tentative consciente d'ordre afin qu'un ordre inconscient se libère. L'imprévisible ne surgit pas du vide mais de la matière et de la tentative de l'appréhender. Dans le rapport qu'entretient Santiago Loza avec l'inspiration, il n'y a pas de mépris ou de rejet de certains matériaux, c'est le fait de vivre, d'observer et d'entendre toute sortes

¹*Idem.*

²Santiago Loza, «Consejos descartables para escribir teatro según Santiago Loza», *loc. cit.*

³Santiago Loza à Emilia Fullana, *loc. cit.*

d'images, de paroles, de situations qui la nourrit. Dans notre conversation, Santiago Loza nous confie : « Dans les moments où je n'écris pas, je me sens abandonné par ces forces. Dans cette période de quarantaine, il y a des jours où je me suis dit que j'avais peut-être perdu ce pouvoir de médium. Je n'aurais plus le pouvoir de convoquer l'esprit »¹. Ce qui est intéressant ici, c'est le lien organique entre la vie et l'écriture. En effet, si le confinement² a affecté le lien à l'inspiration artistique c'est qu'il a été un moment de repli sur soi, de restriction de l'imaginaire. Le cadre rigoureux à lui tout seul ne suffit pas, il doit pouvoir servir de support à l'inspiration.

2.3. Le lien au sacré

En ce qu'il associe sa posture à celle d'un médium, le cadre de création mis en place par Santiago Loza se rapproche d'un rituel spirituel. Pour Santiago Loza l'écriture et la foi sont intimement liées. Il a reçu une éducation catholique d'où il a tiré, pendant de nombreuses années, une vocation de sacerdoce, puis, vers la fin de son adolescence, après sa rupture avec la religion, il décide de se tourner vers la littérature. L'écriture devient le prolongement de son rapport à la foi, un acte qui le lie au monde et qui lui permet de dire : « je crois que les choses peuvent avoir un sens, je ne sais pas si c'est le cas, c'est un abîme »³. Santiago Loza va jusqu'à comparer le fait d'écrire à une prière ou à une méditation, c'est-à-dire à l'acte quotidien dans les religions qui lie intimement le sujet aux forces spirituelles. La régularité est un fondement du rapport à la foi et le temps consacré à l'écriture non seulement se détache du social mais devient le moment d'une connexion intime avec soi. Le processus de création de Santiago Loza est organisé selon un ordre spirituel, qui apporte une certaine sérénité, et ne place pas l'idée de la désobéissance dans l'écriture comme celle d'une souffrance. Santiago Loza nous confie que l'art, par son lien au transcendantal, lui permet de sortir d'un état de confusion permanent⁴. De cette façon nous pouvons voir le double rapport qui s'installe entre l'écriture et la vie quotidienne : l'écriture est une réponse à l'angoisse d'être en vie et le quotidien est une source d'inspiration pour la fiction. En disant « peut-être que ma

¹*Idem.*

²Lié à la pandémie suite à la propagation du virus SARS-Cov-2 au début de l'année 2020.

³Santiago Loza à Emilia Fullana, *loc. cit.*

⁴*Idem.* Il nous confie : « comme si en écrivant de la fiction, je sentais plus de lucidité que dans ma vie quotidienne ».

religion c'est la fiction »¹, Santiago Loza fait de la fiction ce qui lie l'homme à lui-même et aux autres, comme une nécessité face au manque de sens du monde. Cette conception fait écho à la pensée d'Antonin Artaud² pour qui « la manipulation des signes est une manipulation des forces : elle est activité par laquelle l'homme participe à la Création »³. L'écriture réinvestit l'endroit de la religion en inscrivant l'homme dans la Création, dans une époque à travers la notion de témoignage, dans l'humanité entière par le lien avec le sacré. Le sujet connecté au monde spirituel peut davantage s'étendre et s'épanouir. Il devient ainsi, comme le dit Michel Leiris, total : « c'est dans le sacré qu'on est à la fois le plus soi et le plus hors-de-soi. Parce qu'on se meut, alors, sur le plan de la totalité »⁴. Dans ce rapport au sacré, ce que nous observions jusqu'alors comme la fabrique de l'écriture devient un rapport éthique. En effet, dans cet élan vers le sacré, le sujet s'élargit et se détache en partie de son individualité. L'écriture ne suit plus simplement une méthode, une série de règles, mais correspond à un être-au-monde particulier qui s'ouvre à l'Autre, à une éthique. La force disruptive de l'état créatif se trouve ainsi renforcée par ce lien au sacré qui n'est pas prescriptif mais total et qui libère le sujet.

3. Le rapport intime à l'écriture

3.1. Un acte éthique

Après avoir analysé le processus de création de Santiago Loza, en tant que traductrice-dramaturge, nous allons désormais nous placer au plus près de l'écriture, au moment du jaillissement de l'inspiration, afin d'observer comment cette irruption transforme le sujet qui écrit. La nouvelle conception du rythme, où le rythme transforme le sujet autant que ce dernier le produit, fait, pour Henri Meschonnic, que la parole, au

¹*Idem.*

²Le rapprochement entre Santiago Loza et Antonin Artaud semble à première vue paradoxal. En effet, non seulement leur rapport au texte théâtral diverge fondamentalement, mais le caractère extravagant et radical d'Antonin Artaud en fait une catégorie à part. Cependant, de manière assez surprenante, nous pouvons esquisser de nombreux points communs, notamment le rapport à la crise psychotique qui entraîne une écriture hors de la raison, comme réponse à la souffrance d'être en vie.

³Monique Borie, *Le théâtre ou le retour aux sources*, cité in Michel Corvin, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique*, [en ligne], 26/1996, document 5, 01.01.15, consulté le 30.03.20, URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2983>.

⁴Michel Leiris, *L'homme sans honneur. Notes pour le sacré dans la vie quotidienne*, Paris, Edition Jean-Michel Place, 1994, p.88.

sens de l'écrit et de l'oral, devient un acte éthique, c'est-à-dire un acte « qui a pour enjeu la constitution du sujet »¹. Il définit l'éthique par rapport au sujet qui est non seulement le sujet qui écrit mais également le sujet qui reçoit : « car le sujet invente sa pensée et l'invention de cette pensée – quand elle est entendue ou lue par d'autres – transforme aussi les sujets qui lisent ou qui écoutent »². Si l'écriture devient un acte éthique, c'est alors parce que celui qui écrit tente de dire quelque chose sur le monde dans une langue qu'il invente, qui crée un nouveau rapport singulier aux choses et qui peut transformer celui qui reçoit. Le sujet perturbe la langue, ce qui est acquis, et par un jeu dans celle-ci, il crée une pensée. Parler de l'écriture comme d'un *acte* éthique renvoie à une décision, à une initiative qui engage la responsabilité du sujet. Et si cette décision de créer est éthique, selon Paul Ricœur, c'est parce qu'elle engage la liberté du sujet : lorsque je décide, « je m'arrache au cours des choses, à la nature et à ses lois, à la vie même et à ses besoins. La liberté se pose comme l'autre à la nature »³. La liberté, en tant que possibilité, est violence car elle se détache de l'ordre connu. La nature représente ici ce que l'on ne questionne plus comme l'implicite fonctionnement normé de la langue ou l'esthétique comme mode de pensée. Cette décision pour le sujet, dans son acte de création, semble répondre alors à une nécessité de l'ordre de « l'évidence génétique »⁴ en correspondance avec sa sensibilité. De cette façon, il allie technique et sensibilité et nous pensons ici à la définition que fait le peintre abstrait tchèque Frantisek Kupka de l'artiste : « un mécanisme psychique où les impulsions de la sensibilité et de la volonté créatrice sont aussitôt assimilées en tant que possibilités techniques »⁵. La sensibilité ne s'oppose plus à la technique mais est comprise dans un même continuum. Le lien éthique que tisse le traducteur-dramaturge avec l'auteur est celui de transmettre et de permettre cette transformation que la langue peut produire dans celui qui reçoit. Pour aller vers cette transformation, il convient désormais d'appréhender ce continuum sensible-technique et la manière dont le sujet est transformé dans ce mouvement.

¹Mélanie Bourlet et Chantal Gishoma, « Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic », *Études littéraires africaines*, [en ligne], Numéro 24, 2007, consulté le 18.03.20, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2007-n24-ela02388/1035338ar/>.

²*Idem*.

³Paul Ricœur, « Fondements de l'éthique », *Autre Temps, Les cahiers du christianisme social*, N°3, 1984, p.62.

⁴Marc-Matthieu Münch, « Le corollaire "jeu" de l'effet de vie », cité in Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Le surgissement créateur. Jeu, hasard ou inconscient*, Paris, Édition L'Harmattan, 2011, p.27.

⁵Frantisek Kupka, *La Création dans les arts plastiques* in *Ibid.*, p.29.

3.2. Le continuum sensible-technique

Le rapport qu'entretient Santiago Loza avec la désobéissance est celui d'une acceptation tranquille : il y a des choses qui sont au-delà de son contrôle¹. Cependant, lorsqu'il dit que l'écriture lui désobéit, Santiago Loza ne s'en détache pas entièrement car cette insoumission présente en lui le lie intimement à l'écriture : « je suis de plus en plus ésotérique : ce qu'on fait c'est être disponible, être sensible et se laisser traverser par certaines forces qui transitent en nous »². Sa posture ésotérique associe son inspiration, le geste de liberté de création, à quelque chose de mystérieux, qui est caché aux sens et qui ne se révèle qu'à des initiés. Santiago Loza accepte l'énigme de son propre élan créateur et la nécessité du geste s'imbrique avec l'acceptation de l'inconnu et de l'imprévisible. L'imaginaire littéraire associe l'inspiration, en reprenant sa première acception qui renvoie au souffle, à la voix. Cette voix fait écho à l'enthousiasme, d'une part dans le sens de recevoir un dieu en soi et, d'autre part, en tant qu'« état d'exaltation de l'âme chez le poète en proie à l'inspiration »³. De cette façon, la notion d'enthousiasme lie inspiration et impulsion divine, et l'énigme de l'élan créateur prend la forme d'une révélation, c'est-à-dire ce qui fait « connaître à d'autres ce qui est ignoré ou tenu secret »⁴. De fait, pour Santiago Loza, ces voix de l'inspiration le situent entre le profane et le sacré, dans une posture de médium. Le médium – situé entre deux mondes, entre la trivialité de la vie et le monde spirituel – est celui qui est censé pouvoir communiquer avec les esprits. Ainsi, Santiago Loza explique que, par moments, il se sent « abandonné par ces forces »⁵ et souligne que ce rapport de perte de contrôle vis-à-vis de l'écriture induit également une forme de fragilité dans le processus créatif.

Ces forces qui prennent le contrôle renvoient au mythe du poète romantique, une comparaison que Santiago Loza ne refuse pas⁶. Le poète est inspiré parce qu'il se met à l'écoute du monde et de soi-même comme l'écrit Alfred de Musset :

C'est comme un inconnu qui vous parle à voix basse.

¹Andrés Gallina, *loc. cit.* p.26. « Tout cela dit comme ça paraît très calculé et, en vérité, doit avoir lieu au-delà du calcul. » [Nous traduisons] «Todo ésto dicho así parece muy calculado y, en verdad, tiene que suceder más allá del cálculo».

²*Ibid.*, p. 23. [Nous traduisons] «Estoy cada vez un poco más esotérico: lo que uno ha hecho es estar disponible, sensibilizarse y dejarse atravesar por ciertas fuerzas que nos transitan».

³ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), [en ligne], consulté le 10.04.20.

⁴*Dictionnaire de l'Académie française*, 1990.

⁵Santiago Loza à Emilia Fullana, *loc. cit.*

⁶*Idem.*

On reste quelques fois une nuit sur la place.
Sans faire un mouvement et sans se retourner.¹

Le corps du poète est en tension, en attente, à l'écoute de cette voix intime qui apparaîtra on ne sait quand. Cependant, s'il n'est pas question pour Santiago Loza de clarifier ces forces qui le traversent, le sensible et la passivité ne se confondent pas. Certes, le sujet se met à l'écoute et se laisse traverser mais il ne devient pas objet de l'écriture au sens d'être manipulé sans possibilité d'action. En effet, pour laisser advenir l'écriture, le sujet doit être entièrement engagé physiquement et spirituellement. Ce sujet, qui se laisse transformer, se « permet d'entrer dans un état de chair à vif, de transiter sur les bords émotionnels, sensoriels »² et devient explorateur de sa propre géographie. Santiago Loza joue sur les frontières et il y a ici une découverte, dans le processus de création, d'un nouveau rapport à soi qui le lie au corps. Ce corps est avant tout chair, c'est-à-dire intériorité mise à nue, dont l'exploration rend le sujet actif car c'est lui-même qui s'autorise à entrer dans cet état. Le pendant de la nécessité du geste d'écriture semble être une forme de danger dans l'exploration des limites du sujet. Le jeu autour de cette frontière fait écho au rapport particulier que tisse Santiago Loza avec le conscient et l'inconscient. Dans l'entretien avec Andrés Gallina, il souligne le lien entre son rapport à l'écriture et des fortes crises psychotiques vécues dans sa jeunesse qui l'ont fait basculer, dit-il, de *l'autre côté*. Santiago Loza associe ainsi lui-même cet évènement à une « désarticulation du langage »³ et évoque la nécessité concrète de réapprendre à parler. Ce qui était inné, le langage, a dû être acquis et apprivoisé. L'écriture est alors devenue le moyen de, à nouveau, nommer les choses : un acte de survie.

Dans son processus de création Santiago Loza se laisse traverser par des « forces » et allie sensibilité et technique dans un même mouvement. Dans cette posture de poète romantique inspiré, il en revient même à dire : « une fois que le personnage commence à parler, il ne peut plus s'arrêter. C'est un peu schizophrénique »⁴. La mention du terme

¹ Alfred Musset, « Dédicace à Alfred T. », *La Coupe et les lèvres*, in *Poésies complètes*, Paris, La Pléiade, 1967, p.153.

² Andrés Gallina, *loc. cit.*, p.22. [Nous traduisons] «Me permito entrar en un estado de carne viva, transitar bordes emocionales, sensoriales».

³ *Ibid.*, p.21. [Nous traduisons] «La desarticulación del lenguaje».

⁴ *Ibid.*, p.25. [Nous traduisons] «Cuando encuentro la voz del personaje, una vez que el personaje comienza a hablar, no puede parar. Esto es un poco esquizofrénico».

schizophrénie¹ peut renvoyer non seulement à un sujet dont l'unicité est remise en question, et qui se met aux frontières de sa propre conscience, mais également à la notion définie par Gilles Deleuze² qui en fait une force révolutionnaire désirante remettant en question l'ordre dominant. Le processus de création semble ainsi réaliser une mise en retrait du sujet rationnel pour privilégier son aspect sensible. Santiago Loza se met en effet à l'écoute de ce qui lui est encore inconnu, imprévisible : « j'écris parce que je ne sais pas ce que je vais écrire, j'écris parce que je veux savoir »³. L'écriture apparaît comme un horizon à atteindre, poussée par le désir de s'approcher de l'énigme en soi. Le désir est moteur dans son processus de création, il est source d'action. Comme le dit Spinoza dans *L'Éthique*⁴, le désir est une puissance créatrice qui met en mouvement l'homme. L'artiste est poussé par le désir de s'ouvrir à l'opacité du monde et de son être. Si c'est un désir vers l'inconnu, vers ce qui est hors de la conscience, alors quel est objet de ce désir ? S'il n'est pas contradictoire d'associer la notion de nécessité à celle de désir c'est parce que nous nous plaçons dans la conception de Gilles Deleuze. Dans *L'abécédaire* à la lettre D pour Désirer il affirme que, contrairement aux idées reçues, le désir n'a pas d'objet. Pour Gilles Deleuze, c'est une vision réductrice du désir que de le rabattre sur un objet car une fois obtenu le désir part. Or le propre de cette vision est d'appréhender le désir comme mouvement perpétuel. Si le désir est mouvement, c'est justement parce qu'il n'a pas d'objet. Le désir est un état du sujet : « Je ne désire jamais quelque chose de tout seul. Je ne désire pas un ensemble non plus, je désire dans l'ensemble »⁵. Ainsi, penser le désir sans objet, c'est penser le sujet pleinement *dans* ce désir. En reportant cette réflexion à l'écriture, on s'aperçoit que penser le désir comme ayant un objet nous priverait de cette part d'inconnu. En effet, l'objet serait déjà là. Au contraire, penser le désir dans l'ensemble c'est multiplier le champ des possibles artistiques car c'est une démarche vers l'inconnu, vers ce qui est déjà présent en soi mais encore opaque. Et cette pensée entre en résonance avec l'idée d'une volonté créatrice qui

¹« Psychose caractérisée par une dissociation mentale qui entraîne une désagrégation de la personnalité, une perte de contact avec le monde réel, ainsi que divers troubles affectifs, sensoriels et psychomoteurs », *Dictionnaire de l'Académie française*, 1990.

²Dans *L'Anti-Œdipe*, Gilles Deleuze effectue une distinction entre le schizophrène, produit diminué et coupé de son désir vital par la psychiatrie, et le processus schizophrénique, qui, en tant que force révolutionnaire désirante remet en question l'ordre dominant. Assumer cette part de multiplicité et de folie est une forme de révolution et le sujet engagé devient pleinement humain en s'opposant à la raison et au contrôle.

³Andrés Gallina, *loc. cit.*, p.22. [Nous traduisons] « escribo porque no conozco lo que voy a escribir, porque quiero saber ».

⁴Baruch Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1994 [1677].

⁵Pierre-André Beutang, « L'Abécédaire de Gilles Deleuze » (film), diffusé sur Arte en 1995.

se découvre dans et par l'œuvre. Dans ce désir en mouvement, on retrouve l'énigme et le corps en action dans un au-delà de la conscience. Le poète inspiré ne refuse pas l'idée de rigueur ou de discipline, mais ces notions ne sont pas conçues comme une sphère séparée de la sensibilité. Il trouve en lui-même les ressources de sa propre technique, mu par le désir de l'inconnu, et ce qu'il crée est alors intimement singulier. *Rien ne se crée tout se découvre* pourrait-on alors dire.

Après ce deuxième temps de la réflexion, nous avons une connaissance plus précise du travail de Santiago Loza et de la façon multiple dont la désobéissance s'imbrique dans son processus de création jusqu'à devenir un rapport éthique qui le construit en tant que sujet en même temps qu'il écrit. Ce rapport éthique est une porte d'entrée vers notre traduction. La réflexion sur le sujet et le surgissement de l'inspiration questionnent également notre propre place dans ce processus. Le désir comme moteur de l'écriture est présent dans notre approche, il nous a poussée vers ce texte afin de le traduire et nous pouvons désormais nous intéresser à la traduction de la pièce *El corazón del mundo*.

III. LA TRADUCTION COMME CONSTRUCTION D'UNE ÉTHIQUE DE LA DÉSOBÉISSANCE

Dans ce troisième temps vers la traduction de la pièce *El corazón del mundo*, nous allons adopter une posture méthodologique qui alterne entre des considérations théoriques sur le langage et la langue, une réflexion sur la pratique du traducteur et une mise en perspective concrète basée sur notre expérience de traduction. Nous avons jugé important de pouvoir lier théorie et pratique car le travail de recherche, la rédaction du mémoire et la traduction se sont développés conjointement. C'est notre première – et à ce jour unique – traduction. Cette expérience est devenue un terrain de jeu où nous avons pu éprouver concrètement nos intuitions et devenir de cette façon à la fois le sujet et l'objet de l'étude. Cette réflexion suivra ainsi l'ordre chronologique de notre traduction, réalisée en grande partie entre décembre 2019 et mars 2021. Le traducteur-dramaturge se doit de réfléchir à sa pratique et à son rapport à la langue afin d'éviter de faire une transposition ou une adaptation qui ne se met pas à l'écoute réelle de l'Autre. En effet pour Eloi Recoing¹, l'adaptation ne révèle pas le travail sur la langue fait par l'auteur mais l'ensemble des opinions communes entourant le langage et la traduction. L'adaptation n'entre pas dans la singularité de l'écriture et passe à côté de la rencontre entre les deux sujets. Le traducteur-dramaturge doit également y réfléchir car si, comme nous l'avons vu, le rythme est passage du sujet, alors quel est le sujet du texte traduit ? Celui de l'auteur ? Du traducteur ? Le rythme en tant que marqueur le plus subjectif du langage pose la question de la part d'implication du traducteur dans son geste.

Si l'on souhaite envisager le geste de traduire² dans le même rapport qu'entretient Santiago Loza avec l'écriture, il faut alors penser la traduction vis-à-vis de la

¹Eloi Recoing, « Portrait du traducteur en dramaturge », *loc. cit.*

²Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Broché, 2012, p.11. « Je dis *poétique du traduire*, plutôt que "poétique de la traduction", pour marquer qu'il s'agit de l'activité, à travers ses produits. Comme le

désobéissance. Cela peut paraître paradoxal car la désobéissance c'est le refus du respect des règles, le refus de se soumettre. C'est intuitivement une notion contre laquelle le traducteur se positionnerait. Cette notion comporte une composante de rébellion qui va à l'encontre d'une certaine fidélité qui est associée à l'imaginaire de la traduction. On pourrait penser alors que le traducteur qui désobéit serait celui qui contourne les réelles difficultés du texte ou qui assimile l'Autre à soi. De plus, le traducteur contrairement à l'auteur, a déjà le texte devant lui ce qui semble laisser peu de marge à la désobéissance. Comment comprendre alors la place de la désobéissance lorsque l'inconnu vers lequel tend le désir de traduire est déjà là ?

1. Première approche de traduction (décembre 2019 - mars 2020)

1.1. Que traduit-on ?

À la question *quoi traduire* Henri Meschonnic répond : l'oralité. Elle est caractérisée par un « primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens »¹. L'oralité ne se confond plus avec l'oral, elle devient une catégorie possible du « parlé » et de « l'écrit ». Henri Meschonnic se positionne contre les clichés contemporains qui refusent l'oralité à Proust, par exemple, parce qu'il aurait un style écrit. Pour Henri Meschonnic, « dans sa longue phrase, Proust a sa propre oralité, qui est la subjectivité de son rythme »². L'oralité permet de s'écarter de la notion de style et par conséquent de la vision du geste de traduire comme traduction du style d'un auteur. Penser la traduction en termes de style, c'est vouloir retrouver la manifestation superficielle de la singularité de l'écriture. En revanche, déplacer le regard vers l'oralité permet de sortir de la dualité fond-forme et empêche la réduction de la singularité à un rapport formel au langage. Ainsi définie, l'oralité devient la valeur de l'écriture. En effet, pour Henri Meschonnic « chaque écriture n'est une écriture que si elle est l'invention de sa propre oralité »³. De cette façon,

langage, la littérature, la poésie sont des activités avant de laisser des produits. » Nous opérons ici sur ce modèle une distinction entre le geste de traduire, l'action, et la traduction, le résultat.

¹Céline Hersant et Geneviève Jolly, « Oralité », in *Le lexique du drame moderne*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Paris, Circé, 2010, p.83.

²Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p.147.

³Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, cité in Marie Vrinat-Nikolov, Patrick Maurus, « Traduire le texte-monde », *Plume*, Presse de l'Université de Téhéran, 2013. hal-01486502.

la dynamique créatrice de l'écrivain est l'approfondissement d'un rapport singulier à l'écriture, c'est-à-dire l'invention de son oralité.

Afin d'explicitier la réflexion développée ci-dessus, nous allons comparer deux versions de traduction datant de décembre 2019 et de janvier 2020. L'écart entre ces deux dates correspond au début du séminaire *La traduction comme expérience de pensée* donné par Alexandra Moreira da Silva et Eloi Recoing dans le cadre du Master 1 en Études Théâtrales à Sorbonne Nouvelle. Ces tentatives de traduction sont très éloignées de notre approche actuelle mais nous tenons à les présenter comme un matériau brut en ce qu'elles ont été le point de départ de cette réflexion. À ce moment-là du travail de recherche, il n'était pas encore question de traduire la pièce entière, il s'agissait d'un exercice en vue d'une analyse dramaturgique. De plus, cette illustration nous permet de mettre en avant l'impact du début de la conscientisation du geste de traduction – c'est-à-dire la théorie – sur la traduction – la pratique. Nous retrouvons donc ici le texte en espagnol (V0) et les traductions du 16 décembre 2019 (V1) et du 21 janvier 2020 (V2). Nous disposons à chaque fois la traduction en face du texte en espagnol pour que le lecteur puisse lui-même observer le rapport entre les deux. Nous avons décidé, par souci de clarté, de ne pas faire apparaître la distribution des répliques entre A, B et C car ce sont trois instances d'une même voix. Nous avons également segmenté le passage en fonction des retours à la ligne allant de L1 à L8 afin de pouvoir l'analyser plus facilement.

	Texte à traduire (V0)	Traduction du 16 décembre 2019 (V1)
(L1)	La trama es ésta:	L'intrigue est celle-ci :
(L2)	Un hombre camina de noche. Por la vereda.	Un homme marche la nuit. Sur le trottoir.
(L3)	Tiene la mirada en el piso.	Il a le regard au sol.
(L4)	Una mirada que no mira.	Un regard qui ne regarde pas.
(L5)	Conoce el camino de memoria. Lo podría caminar con los ojos cerrados.	Il connaît le chemin de mémoire. Il pourrait marcher les yeux fermés.
(L6)	Eso pensó esa noche.	C'est ce qu'il a pensé cette nuit.
(L7)	Si fuera ciego también podría caminar igual que ahora.	Si j'étais aveugle je pourrais aussi marcher comme maintenant.
(L8)	El mismo camino haría sin equivocarme.	Le même chemin, je le ferais sans me tromper.

Ce que nous notons clairement dans la traduction V1, c'est le caractère littéral de la traduction qui se rapproche, en un sens, presque d'une transcription. La préoccupation

principale était l'ordre des mots dans la phrase. En effet, nous pouvons voir que le positionnement des mots dans les phrases est soigneusement respecté. Par exemple, en L5, nous retrouvons *connaît*, *camino* et *mémoire* respectivement *conoce*, *camino* et *memoria*. La traduction se construit entièrement sur la proximité entre l'espagnol et le français. Cependant, cette attention portée à l'agencement se fait ici au détriment du sens et de la poésie du texte. Par exemple, en L5, l'expression « *connaître de mémoire* » n'existe pas en français et crée une étrangeté là où il n'y en a pas dans le texte en espagnol. De la même manière, l'écho qui existe en espagnol entre *caminar* (marcher) et *camino* (chemin) a disparu.

	Texte à traduire (V0)	Traduction du 21 janvier 2020 (V2)
(L1)	La trama es ésta:	Voilà l'intrigue :
(L2)	Un hombre camina de noche. Por la vereda.	Un homme marche de nuit. Sur le trottoir.
(L3)	Tiene la mirada en el piso.	Il a le regard sur le sol.
(L4)	Una mirada que no mira.	Un regard qui ne regarde pas.
(L5)	Conoce el camino de memoria. Lo podría caminar con los ojos cerrados.	Il connaît cette marche de mémoire. Il pourrait marcher là les yeux fermés.
(L6)	Eso pensó esa noche.	C'est ce qu'il a pensé cette nuit.
(L7)	Si fuera ciego también podría caminar igual que ahora.	Si j'étais aveugle je pourrais marcher comme maintenant.
(L8)	El mismo camino haría sin equivocarme.	Cette marche, je la ferais sans me tromper.

Dans la traduction V2, la préoccupation principale était la sonorité et le rythme. Cette traduction a été faite après avoir commencé à étudier la notion d'oralité de Henri Meschonnic. En effet, nous nous sommes concentrée sur l'idée que le son faisait également sens et qu'ainsi l'agencement rythmique et sonore des mots participait de la construction du sens et de l'expérience du lecteur. En L1, la première phrase de la pièce donne le ton de ce qui suit et elle s'est donc éloignée de la version du 16 décembre car il nous semblait important de retrouver la brièveté du texte à traduire. En L5, la résolution de la proximité des termes *caminar* et *camino* a conduit à l'utilisation de l'expression « cette marche ». La volonté était, à défaut de pouvoir créer l'écho au sein de L5, de le retrouver entre L5 et L8. Cependant, en voulant à tout prix conserver l'écho, comme en L8 avec l'utilisation du mot « marche », la traduction retombe dans l'écueil de la littéralité. Ce déplacement avait pour but de répondre à un autre système d'écho présent dans le passage qui est celui du son « m ».

La **trama** es ésta:
Un hombre **camina** de noche.
Por la vereda.
Tiene la **mirada** en el piso. Una **mirada** que no **mira**.
Conoce el **camino** de **memoria**.
Lo podría **caminar** con los ojos cerrados.
Eso pensó esa noche.
Si fuera ciego también podría **caminar** igual que ahora.
El **mismo** **camino** haría sin equivocarme.

Il y a un effet d'écho entre les deux groupes de mots « regard-regarde » (*mirada-mira*) et « marcher-chemin » (*caminar-camino*). Ils se répondent en *mi*. L'utilisation du terme « marche » permettait de glisser la répétition du *m* au *r* en français. Cependant, cela produit un dérangement en français là où il n'y en a pas en espagnol. Cette traduction tombe dans un autre écueil, souligné par Henri Meschonnic, celui de considérer l'oralité comme un horizon inerte qui dissèque le langage.

1.2. Le rapport du traducteur à sa langue

Afin de comprendre le travail de Santiago Loza sur la langue, il convient peut-être d'explicitier le rapport que nous entretenons avec notre propre langue. Ainsi, nous pouvons entendre les paroles de Meschonnic qui dit que « Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte »¹ comme une invitation à réfléchir sur ce rapport singulier à la langue qui nous constitue en tant que sujet. C'est le moment de souligner que dans notre cas, le geste de traduire se nourrit du bilinguisme, de ces deux langues, l'espagnol et le français, apprises en même temps, en France, au sein d'une famille d'origine argentine. Le rapport que nous pouvons discerner entre ces langues n'est pas véritablement un rapport de traduction réciproque. Il est plutôt construit sur la complémentarité des langues sur le plan affectif et en conséquence sur le plan lexical ; le vocabulaire de certains domaines est davantage présent dans une des langues selon qu'il correspond à du vécu en français ou en espagnol.

¹Henri Meschonnic, *Poétique du traduire, op. cit.*, p.31.

Dans son mémoire sur le rôle des langues maternelle et étrangère sur la scène contemporaine, Marion Stenton souligne que la notion de langue maternelle perd son sens dans les cas de bilinguisme contrairement aux cas de monolinguisme :

Nous entretenons un rapport ambivalent à notre langue maternelle : elle est à la fois celle de notre première réalité, de notre évidence et de notre certitude, mais elle est aussi celle qui nous enferme, qui restreint et retient - alors que la langue étrangère introduit le doute, la possibilité de nommer le monde autrement et ainsi la possibilité d'une autre existence du monde.¹

Cette opposition entre langue étrangère et doute d'une part, et langue maternelle et certitude d'autre part ne se retrouve pas dans une situation de bilinguisme. Dans notre cas, aucune des langues – ni l'espagnol ni le français – ne représente la certitude et le doute se retrouve dans les deux. En effet, l'expérience de la traduction a mis en évidence la coexistence de grilles de lecture propres à l'espagnol et au français qui entraînent un certain amalgame syntaxique et alimentent le doute.

Nous avons auparavant souligné que pour Santiago Loza l'écriture était une ouverture sur l'inconnu portée par le désir de connaître. Cette acceptation de l'inconnu peut être dans ce travail de traduction le résultat du hasard de l'entremêlement des langues. Se placer dans la posture de Santiago Loza, c'est alors accepter la désobéissance de la langue (des langues) en nous. Ces deux langues apprises conjointement ne rentrent pas dans des cases distinctes. C'est accepter cette part de vie propre que représente la langue au-delà de la maîtrise et du calcul. La posture du traducteur devient celle de l'acceptation de la part de chaos ordonné de la langue en soi. Ce mélange de langues peut devenir la force ou l'impulsion de notre geste de traduction, un geste qui va à l'encontre des évidences et de la certitude. Au lieu de refuser cette particularité de notre rapport à la langue, elle se transforme en un moyen d'établir un nouveau regard sur celle-ci. Cette porosité peut devenir, sans pour autant être gratuite, la manière de renouveler le texte à un endroit singulier qui engage pleinement le traducteur dans son geste. En pensant notre propre geste de traduction en ces termes, voici notre traduction du fragment déjà étudié :

A. - Voici la trame :

Un homme marche la nuit. Sur le trottoir.

¹Marion Stenton, « Ce que parler des langues veut dire : le rôle des langues maternelles et langues étrangères sur la scène contemporaine », mémoire de M2, sous la direction de Alexandra Moreira Da Silva, Université Sorbonne Nouvelle, 2018.

- Le regard vers le sol.
Un regard qui ne regarde pas.
Il connaît le chemin par cœur. Il pourrait marcher sans regarder.
Il s'est dit ça cette nuit-là.
- B. - Si j'étais aveugle je pourrais quand même marcher comme maintenant.
Je ferais le même chemin, sans me tromper.
- A. - Il connaissait le chemin si bien.
Il l'avait fait un nombre infini de fois.
Toutes les nuits. Chaque nuit.
Au retour.

De cette façon, si le rapport éthique de la traduction consiste à adopter la posture de l'Autre, alors dans ce cas-ci, c'est bien d'une éthique de la désobéissance dont il s'agit. La notion de désobéissance se détache ainsi de l'adage *traduttore-tradittore* et il convient ici de distinguer ces deux termes de trahison et de désobéissance. En effet, la trahison est comprise en fonction du texte de l'auteur alors que la désobéissance telle que nous l'entendons se retrouve dans le rapport à l'écriture. Ainsi, quand nous postulons que la traduction a vocation à désobéir à l'écriture, ce n'est pas à l'écriture de l'auteur mais à celle du traducteur même. Et c'est ainsi que le rapport s'inverse : le traducteur doit désobéir pour ne pas trahir.

2. Une rencontre (juin - août 2020)

2.1. La rencontre de deux altérités

Le lien entre désobéissance et écriture reste encore à ce stade de l'ordre de la théorie. Nous allons donc suivre désormais les différentes étapes de la traduction intégrale de la pièce afin d'étudier comment ce lien se crée. Nous avons dit précédemment que le rythme interroge la part d'implication du traducteur. En effet, si le sujet dans le rythme du texte traduit n'est pas également le traducteur, qu'est-ce qui fait que c'est bien lui et pas un autre qui a traduit ? La différence entre les traductions, pour Henri Meschonnic, ne tient pas à la différence entre les langues parlées, par exemple entre l'espagnol et le français. Selon lui, ces différences sont toujours les mêmes, ce qui change ce sont les altérités qui

se rencontrent dans le geste de traduire. Cependant, pour lui, cela ne revient pas à avoir une conception figée et immuable des langues. Celles-ci sont bien inscrites dans leur historicité, en d'autres termes elles sont liées à une époque et à un usage déterminé. Ce qui fait que la traduction n'est pas transposition, c'est l'engagement de deux sujets et le marqueur de la différence des traductions est l'altérité¹. Dans son ouvrage *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, François Ost distingue deux rapports à l'altérité. L'un qui respecte la différence et l'autre qui la nie en l'assimilant. D'un côté, le rapport ouvert du « soi-même comme un autre »² est une recherche et une découverte de l'altérité en soi qui suppose une acceptation de ce qui n'est pas déjà connu. De l'autre, le rapport de « l'autre comme alter-ego »³ est une assimilation à soi et, en définitive, une reconnaissance de ce que l'on connaît déjà. Ainsi observons-nous deux mouvements, l'un vers l'extérieur qui est une recherche de l'inconnu et l'autre vers l'intérieur qui est une assimilation de l'autre à soi. En d'autres termes, l'on pourrait dire qu'il y a deux formes de traduction : la traduction comme réelle rencontre entre deux sujets et la traduction comme assimilation du sujet de l'auteur dans celui du traducteur.

En juin 2020, au moment de traduire *El corazón del mundo* la question qui s'est immédiatement posée est : par où commencer ? Ce qui dominait, dans un premier temps, c'était l'envie d'une vision d'ensemble. Cela a donné lieu à un premier jet de l'intégralité de la pièce. La peur de tomber dans la littéralité nous a conduite à une sorte d'exorcisme de l'assimilation. Il s'agissait de faire au mieux mais d'accepter quand même les propositions littérales, faute de mieux tout de suite, pour ensuite pouvoir s'en écarter. Pour cela, cette traduction s'est accompagnée de la création d'un code de couleur afin de distinguer la teneur des propositions, d'une mise en parallèle des alternatives et des premières interrogations en marge du document.

Été 2020	
C-	Si seulement il neigeait.
	Je pensais.
	Au moins le froid serait justifié.

¹Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p.100.

²François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme* in Marie Vrinat-Nikolov, « Traduire : une altérité en action (traduire l'altérité et non l'identité) » Séminaire INALCO/Quai Branly 2016 : l'altérité, Mar 2016, Paris, France - [en ligne], consulté le 21.12.20, URL : [https:// hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875).

³*Idem.*

B-	Il avait du temps, il lui restait trop de temps.	Il avait du temps, il avait bien assez de temps.
	Du temps et peu d'argent.	
	Quarante euros jusqu'à la fin de la semaine.	
	Et on était seulement* mardi.	Et on n'était que mardi.
	Il avait un froid qui ne partait avec rien.	
	Il marcha**. Il marchait rapidement pour	Il marcha. Il marcha rapidement pour réchauffer son corps.

* : répéter seulement ?

** : quelle traduction pour le passé simple ?

rouge : traduction littérale, à changer absolument

orange : doute présent

vert : possibilité de modification

Nous avons vu un peu plus tôt dans la réflexion, à travers la pensée de Henri Meschonnic, que le poème est un acte éthique en tant qu'il est constitution et expression du sujet. Plus généralement, écrire participe à la constitution du sujet qui écrit. Ce qui pourrait empêcher de tomber dans la dérive de l'assimilation, c'est donc de comprendre le sujet du traducteur tout autant en mouvement que celui de l'auteur. En effet, si l'auteur se constitue et s'exprime en tant que sujet dans et par le langage, on peut supposer que c'est également le cas du traducteur. Comme le souligne Eloi Recoing¹, l'enjeu éthique de la traduction réside dans la distance à prendre avec l'Autre. Ainsi, lorsque nous regardons cette traduction de l'été 2020, ce qui apparaît de manière évidente est la peur de s'affirmer dans le geste de traduire. Ce que montre l'évolution des traductions, c'est ce paradoxe évoqué par Henri Meschonnic de la révélation de la présence de l'auteur au fur et à mesure de l'affirmation de celle du traducteur.

2.2. Interprétation et traduction

Nous avons vu que l'oralité est ce qui détermine la singularité d'une écriture ; le risque n'est-il pas que la singularité du traducteur ne prenne le dessus sur celle de l'auteur ? Marie Vrinat-Nikolov et Patrick Maurus dans leur article « Traduire le texte-monde » soulignent la présence encore forte à la fin des années 1990 de la sacralisation du texte littéraire qui ferait du traducteur un passeur et non un créateur. Une sacralisation que l'on

¹Eloi Recoing, « Portrait du traducteur », *loc. cit.*

ne retrouverait pas dans le rapport du musicien à la partition musicale. Ce que les traducteurs revendiquent, c'est pouvoir retrouver en littérature la liberté que l'on accepte de la part du musicien qui joue un morceau :

[...] pourquoi ne refuse-t-on pas cette liberté (au contraire on la salue, on la réclame !) au musicien qui interprète pour la énième fois une œuvre musicale ? Parce que nous n'avons pas le même rapport sacralisant à la partition écrite que tout le monde ne sait pas lire et qui n'a pas le même statut, ni artistique, ni commercial, que l'objet livre ?¹

Cependant, de manière intuitive, il semble que l'on associe le geste du musicien à celui d'un interprète. Et que de manière analogue ce geste-là semble être plus celui de l'acteur que celui du traducteur car la transformation est interne à la performance de l'artiste et non pas inscrite dans le papier. Nous pensons que réintroduire une métaphore musicale obscurcit le rapport entre traduction et interprétation. Pourtant, il convient de se demander, lorsque l'on parle de subjectivité, si celle-ci est liée à l'interprétation et quelle est la place que prend l'interprétation dans le geste de traduire. Selon le linguiste français Antoine Berman, la lecture est une première interprétation : « c'est illuminer le texte d'une lumière qui n'est pas de l'ordre de l'herméneutique seulement »². Et en cela, la lecture est une première traduction, une « pré-traduction »³. Ce que Antoine Berman souligne, c'est qu'au départ de tout geste de traduction, il y a quelqu'un qui lit. C'est-à-dire une singularité qui porte un regard subjectif sur le texte originel. Un regard qui varie en fonction du moment et du lecteur. D'abord on interprète puis on traduit. Si Henri Meschonnic refuse cet enchaînement c'est parce que placer l'interprétation en amont de la traduction conduit d'une certaine manière à postuler qu'il est nécessaire de comprendre pour traduire. Or, si la traduction est antérieure à l'interprétation c'est parce que « son travail n'est pas d'en choisir une [...] son travail est de porter toutes les interprétations, comme le fait le texte lui-même »⁴. Le texte traduit doit contenir les potentialités du texte de l'auteur, et c'est pour cela que nous avons d'abord effectué une analyse dramaturgique de la pièce. L'interprétation doit rester du domaine du lecteur, et là où la liberté du

¹Marie Vrinat-Nikolov, Patrick Maurus, « Traduire le texte-monde », *Plume*, Presse de l'Université de Téhéran, 2013. hal-01486502.

²Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, cité in André Dussart, « Paul Ricœur, le deuil de la traduction absolue », *Équivalences*, 34^e année-n°1-2, pp.31-46, URL : https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2007_num_34_1_1317.

³*Idem.*

⁴Henri Meschonnic, *Poétique du traduire, op. cit.*, p.223.

traducteur ne se trouve pas diminuée, c'est qu'elle joue autour de cette tension qui doit rester. La liberté ne réside pas dans un choix fermé d'interprétation mais dans la mise en jeu des possibles.

3. Le geste d'écrivain (décembre 2020 - mars 2021)

3.1. Le travail du traducteur sur la langue

Après avoir laissé le texte de côté quelques mois, nous avons repris la traduction en décembre 2020 avec, désormais, l'idée que le geste de traduction est bel et bien un geste d'écrivain. En effet, notre recherche nous pousse à interroger de plus près le travail du traducteur sur la langue. D'après Maurice Blanchot dans « Amitié », le traducteur est « le maître secret de la différence des langues, non pas pour l'abolir, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller dans la sienne, par les changements violents ou subtils qu'il lui apporte, une présence de ce qu'il y a de différent, originellement, dans l'original »¹. Ici, il y a deux niveaux de différence qui se rejoignent dans le geste de traduire mais qu'il convient de distinguer. Le premier est celui des langues dans leur structure, leur fonctionnement, leur sous-texte. Les langues en elles-mêmes sont liées à une historicité et, en quelque sorte, la traduction permet de révéler le regard que porte sur elles une époque. Nous pouvons ainsi dire que la différence entre deux langues est toujours la même en ce que celles-ci sont instituées. Ce qui fait qu'une écriture se démarque, c'est que le sujet la bouleverse de l'intérieur. C'est le sujet qui écrit qui crée une différence dans le rapport à la langue instituée. Écrire, c'est bouleverser la langue. Et c'est cette seconde différence que le traducteur s'efforce de recréer en bouleversant sa langue de l'intérieur. Comme le dit Eloi Recoing : « C'est cette mise en variation que le traducteur se doit de réinventer concrètement par un travail d'imagination et pas seulement de traduction »². L'imagination, la capacité de se représenter ce qui n'existe pas encore, engage la créativité du traducteur et engage un geste d'écrivain. Le bouleversement n'est pas

¹Maurice Blanchot, « Amitié », cité in Marie Vrinat-Nikolov, « Traduire : une altérité en action (traduire l'altérité et non l'identité) » Séminaire INALCO/Quai Branly 2016 : l'altérité, Mar 2016, Paris, France, [en ligne], consulté le 21.12.20, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875>.

²Eloi Recoing, « Traduire Ibsen : une expérience de la pensée », *Klincksieck*, [en ligne], Avril 2007, n248, consulté le 17.03.20, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2007-4-page-905>.

seulement celui de l'écriture mais également celui que produit l'écriture. Ainsi, pour Henri Meschonnic « plus que ce qu'un texte dit, c'est ce qu'il fait qui est à traduire : plus que le sens, c'est la force, l'affect »¹. Si la traduction est rencontre, c'est également une rencontre des corps. Du corps qui écrit et du corps qui reçoit. Et dans cette rencontre le désir est en jeu. Comme le dit Lambert Barthelemy « Traduire commence par le désir du corps de l'autre, du texte de l'autre qui nous a arrêté, retenu. C'est une affaire de rapport, de "friction" »². Traduire, c'est aussi vouloir souvent partager ce qui fait que l'on ait voulu traduire ce texte-là. C'est un geste qui se désigne lui-même dans son désir de l'autre. Un désir qui peut être de l'ordre de l'indicible. C'est parce que le texte produit une expérience chez le lecteur par un bouleversement de la langue que le traducteur doit également bouleverser la langue pour, à son tour, produire une expérience chez le lecteur. Selon Marie Vrinat-Nikolov, « C'est ce que Meschonnic appelle "poétique pour poétique". Lorsqu'il y a une écriture pour une écriture »³. La traduction est une réponse à la hauteur du texte, pour rendre le désir de ce texte.

Il est intéressant de remarquer que Maurice Blanchot utilise le terme *original* pour parler du texte de l'auteur. *Original* veut dire « qui porte son origine en soi, qui n'a pas de modèle connu »⁴. Cette conception d'une certaine manière renferme le texte sur lui-même, sur sa propre création. Cela place le texte traduit dans un rapport secondaire. Certes, celui-ci lui succède inévitablement. La traduction vient après et ne peut pas avoir lieu si le texte de l'auteur n'est pas déjà écrit. Cependant Marie Vrinat-Nikolov, dans sa réflexion sur la traduction, essaye de penser le rapport entre ces deux textes de façon à replacer l'importance au geste du traducteur. Elle propose de sortir de la binarité original-traduction et de parler de *texte originel* et de *texte renouvelé*. Selon Marie Vrinat-Nikolov, parler de texte originel permet de déplacer le regard vers « ce qui est à l'origine de, qui provoque l'apparition de quelque chose »⁵. Le potentiel de la traduction s'inscrit dans le geste même de l'écriture et montre que le texte originel donne l'impulsion des textes renouvelés. Penser le texte du traducteur comme un renouvellement du texte originel

¹Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 55.

²Lambert Barthélémy, « Ma langue dans sa bouche », cité in Marie Vrinat-Nikolov, « Traduire la langue du corps et le corps de la langue d'un texte "toujours pluriel et paradoxal" » dans Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, L'Improviste, Paris, 2015, p.15-19.

³Marie Vrinat-Nikolov, « Traduire : une altérité en action (traduire l'altérité et non l'identité) » Séminaire INALCO/Quai Branly 2016 : l'altérité, Mar 2016, Paris, France, [en ligne], consulté le 21.12.20, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875>. p.9.

⁴*Ibid.*, p.6.

⁵*Idem.*

permet de concilier à la fois altérité et création. En effet, puisqu'il est impulsé par le texte originel, le texte renouvelé n'est pas l'annexion de l'autre dans le même. Et parce qu'il produit une transformation du texte originel, il offre une place au geste créatif du traducteur qui effectue un travail sur la langue et ses bouleversements.

3.2. L'énigme du texte

Le geste de traduction est aporétique. Il n'existe pas de traduction dite *parfaite* car la traduction est toujours là : l'altérité est toujours présente et l'écart demeure. C'est cet indicible qui justifie le geste de traduire. Mais comme nous venons de le voir, l'écart est présent également à l'intérieur et la traduction joue de ce qui n'est pas explicable dans la langue. Dans « Poétique de la traduction théâtrale », le mot d'ordre du traducteur selon Eloi Recoing est : « Tu ne résous pas l'énigme du texte »¹. Dans son travail de traduction, Eloi Recoing qualifie la langue d'Ibsen « d'inquiétante simplicité »². Il utilise la dualité simple-difficile afin de qualifier la tension autour de l'énigme du texte qu'il ne faut pas résoudre. Nous retrouvons cette dualité dans l'écriture de Santiago Loza. Simple car il emploie un langage courant avec un vocabulaire restreint et peu de régionalismes ou d'argot. Difficile car à travers la simplicité apparente du texte, l'écriture transmet un ton éminemment argentin et qu'un système d'écho se construit sur la proximité des mots choisis. Le texte présente par ailleurs deux particularités, à savoir l'omniprésence du passé simple, qui est courant dans l'espagnol-argentin et que nous avons traduit surtout en passé composé et parfois en passé simple ou imparfait, et le recours au sujet tacite qui brouille les dialogues et qui nous a amenée à faire des choix contextuels pour l'utilisation du je/il en français. Une inquiétante simplicité qui, sans le respect de l'énigme, pourrait conduire à une traduction trop littérale qui passe à côté des subtilités poétiques et humoristiques de l'écriture de Santiago Loza.

La reprise de la traduction en décembre 2020 a permis non seulement de nous éloigner de la traduction littérale mais également de se rapprocher de cette inquiétante simplicité dans l'écriture. Nous avons questionné plusieurs parties de notre traduction et

¹Eloi Recoing, « Poétique de la traduction théâtrale », *Traduire*, [En ligne], 222/2010, 12.11.13, consulté le 17.03.20, URL : <http://journals.openedition.org/traduire/450>.

²Eloi Recoing, « Traduire Ibsen : une expérience de la pensée », *Klincksieck*, [En ligne], 04.2007, n°248, consulté le 17.03.20, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2007-4-age-905.html>.

engagé des discussions sur des points précis avec des personnes ayant pour langue maternelle l'espagnol d'Argentine pour essayer de résoudre les apories. Ce qui est intéressant, c'est que débattre, se mettre d'accord ou au contraire s'opposer sur des points de traduction, nous a permis non seulement d'avancer dans notre compréhension de ce qu'est la traduction mais également de se mettre le plus possible à l'écoute de l'auteur. Nous avons alors réalisé une nouvelle version de la traduction qui comportait encore différentes alternatives.

Texte original	Été 2020	Décembre 2020
Y pidió con fuerzas por la llegada del amor.	Et il demanda avec force l'arrivée de l'amour.	Il souhaita / pria avec force pour que vienne l'amour.
Sólo eso.	Juste cela.	Pas plus.
Pidió desde su fondo.	Il demanda depuis ses profondeurs .	Il pria de tout son être.
Desde las entrañas.	Avec ses tripes.	Avec ses tripes.
Un amor que llegue y que proteja.	Un amour qui arrive et qui protège.	Un amour qui vienne et qui protège.
Pronto.	Bientôt.	Sans tarder.

orange : doute présent

vert : possibilité de modification

Les passages qui résistent encore à ce moment-là sont souvent de l'ordre de l'implicite ou du mystère qui peuvent conduire à une sur-traduction. Seulement prétendre résoudre l'énigme du texte reviendrait à dire que l'auteur lui-même la comprend entièrement. Or ce que l'auteur ne parvient pas à dire, le traducteur ne doit pas l'expliquer. C'est là aussi où s'effectue une réelle rencontre entre deux altérités qui n'est pas de l'ordre de l'assimilation. Le traducteur doit conserver la part d'opacité du texte dans sa propre langue.

3.3. L'éthique de la désobéissance

Au-delà du rapport singulier qu'entretient Santiago Loza avec l'écriture, la notion de désobéissance est révélatrice, dans tout geste créatif, de l'équilibre entre sensible et technique. En effet, l'éthique de la désobéissance comme posture du traducteur-

dramaturge dépasse le cadre de notre traduction et devient un concept qui nous permet de réfléchir sur la place du sujet qui traduit, sur son engagement créatif et sur l'acceptation d'une part d'inconnu. Si l'on suit la pensée de Jacques Derrida, l'éthique de la désobéissance comme posture du traducteur serait peut-être même l'éthique par excellence, car elle est celle de ce qui n'est pas encore advenu, de ce qui est au-delà du calcul. En effet, pour Derrida, l'éthique est une aporie et l'impossible devient son lieu par excellence. Au risque de sembler paradoxal, l'aporie serait le lieu de l'éthique car ce n'est que dans l'absence de règle, dans l'absence de savoir qu'il y a une décision :

Si je sais ce que je dois faire, je ne prends pas une décision, j'applique un savoir, je déploie un programme. Pour qu'il y ait décision, il faut que je ne sache pas quoi faire... le moment de la décision, le moment éthique, si vous voulez, est indépendant du savoir. C'est au moment du "je ne sais pas quelle est la bonne règle" que la question éthique se pose.¹

C'est en acceptant l'inconnu de la langue en nous que l'écriture advient, que la rencontre du traducteur et de l'auteur se fait. La désobéissance dans l'écriture, c'est accepter de ne pas savoir, de ne pas suivre des règles, de s'explorer soi-même comme sujet. Pour Derrida, l'impossible n'est plus opposé au possible. L'impossible n'est pas ce qui ne peut pas ne pas être, c'est ce qui est hors des « horizons d'anticipation offerts par le sujet »². En effet, accepter de penser le rapport à l'écriture comme celui de la désobéissance, c'est accepter la surprise. C'est accepter que ce que l'on ne connaît pas encore adviendra et que c'est là le lieu de la créativité. Cette éthique de l'impossible pourrait même se retrouver encore plus fortement dans le cas de la traduction théâtrale. En effet, la traduction théâtrale qui s'accompagne d'un regard dramaturgique, porte en elle ce qui pourra advenir au plateau, ce que les acteurs pourront rendre possible.

Comme dernière grande étape de la traduction de *El corazón del mundo*, nous avons confronté notre traduction à un groupe d'actrices. En mars 2021, une lecture privée a été réalisée avec les comédiennes Ève-Laure Lacroix, Alice Le Berre et Victoire Sébrier. Cela a été une manière concrète de voir dans quelle mesure le texte en français offrait de

¹Jacques Derrida à *L'Humanité*, entretien du 28 janvier 2004, cité in François Raffoul, « Derrida et l'éthique de l'impossible », *Revue de métaphysique et morale*, Presses Universitaires de France, 2007, n°53, pp.73-88.

²François Raffoul, « Derrida et l'éthique de l'impossible », *Revue de métaphysique et morale*, Presses Universitaires de France, 2007, n°53, pp.73-88.

la matière de jeu et de voir aussi si l'on pouvait retrouver l'humour que nous percevions dans le texte originel. Entendre pour la première fois le texte traduit dans un cadre autre que celui du travail de recherche a enrichi notre regard sur celui-ci ; un regard désormais plus attentif aux possibles dissonances du texte en français et aux passages du texte originel qui étaient *a priori* moins complexes à traduire. La lecture de cette traduction par des personnes de langue française non-bilingues a permis, dans la reprise de la traduction, de se détacher un peu plus du texte originel et de consolider davantage le geste du traducteur. La traduction de la pièce est présentée en annexe.

CONCLUSION

La rencontre avec l'écriture de Santiago Loza et la traduction de la pièce *El corazón del mundo* nous a permis de préciser le rapport de l'auteur du texte *originel* et du traducteur à l'écriture et de concevoir l'éthique de la désobéissance comme posture du traducteur-dramaturge. Nous avons ainsi proposé le concept d'état d'esprit disruptif afin de mieux caractériser le renouveau des auteurs de théâtre de la post-dictature argentine. L'état d'esprit disruptif permet de concevoir à la fois une idée non-binaire de la rupture – qui entretient un rapport multiple et singulier à l'héritage – et une volonté de liberté de création, d'une non-régularité de soi à soi dans la pratique artistique. L'exploration de l'écriture de Santiago Loza à la lumière de ce concept nous a aidée à envisager l'articulation de la désobéissance propre à son écriture dans un continuum sensible-technique. Cet état d'esprit disruptif, lié intimement au théâtre argentin par l'importance que prend la désobéissance dans celui-ci, nous parle également de l'acte de création en lui-même. En effet, l'état d'esprit disruptif tel que nous l'avons étudié est composé à la fois d'un aspect technique – la mise en place du processus de création, la source de l'inspiration – et d'un aspect sensible – l'élan créateur, spontané, imprévisible ou encore *impossible*. Au moment de traduire Santiago Loza, afin de retrouver ce continuum sensible-technique, cet état d'esprit disruptif de l'auteur, nous avons dans un premier temps construit le chantier de la traduction – composé d'une réflexion sur le contexte, d'une analyse dramaturgique et d'une étude du processus de création – puis, dans un second temps, entrepris de traduire la pièce en alliant une réflexion sur le sujet qui traduit et l'idée d'une désobéissance de l'écriture.

Cette expérience nous a amenée à réfléchir sur la posture du traducteur-dramaturge au-delà de Santiago Loza, en ce que l'acte d'écrire comprend une zone de désobéissance, de perte de contrôle, d'imprévisibilité. La singularité de l'écriture de Santiago Loza a été un appui dans la construction du concept d'éthique de la désobéissance en tant que révélateur du lien entre sujet, spontanéité et inconscient.

L'éthique de la désobéissance comme posture du traducteur-dramaturge est une construction qui passe par la conscientisation du rapport à l'Autre tout au long du processus et, en même temps, par une réflexion sur son propre rapport à l'écriture. Cette éthique porte l'exigence de la liberté créatrice du traducteur, de la désobéissance dans son rapport à l'écriture et de la fondamentale nécessité de s'affirmer en tant que sujet pour aller à la rencontre de l'auteur. La désobéissance devient le fondement de la liberté créatrice, qui se nourrit, se construit sur le temps et ne s'oppose pas à la discipline ou à la rigueur. La traduction devient une rencontre car l'éthique de la désobéissance demande au traducteur-dramaturge d'oser s'exprimer en tant que sujet. L'éthique de la désobéissance est donc une posture pour faire advenir ce qui n'est pas encore *possible*, l'élan créateur.

Désormais notre voyage en tant que traductrice-dramaturge touche à sa fin. Après avoir mené cette recherche pendant presque deux ans, la pièce *El corazón del mundo* est traduite en français. La dernière action du traducteur-dramaturge est d'accepter de lâcher prise, de laisser la traduction prendre son envol et se confronter aux lecteurs. La traduction est toujours aporétique, impossible, car la distance entre les langues est à jamais irréductible. Mais c'est cette impossibilité même qui la rend vivante et qui montre l'importance de continuer à traduire ce qui a déjà été traduit. Une traduction n'est jamais une version épuisée du texte originel mais une version singulière, originale, incomplète et nécessaire.

ANNEXE 1. TRADUCTION de EL CORAZÓN DEL MUNDO

Le cœur du monde

(page 1)

A. - Voici la trame :

Un homme marche la nuit. Sur le trottoir.

Le regard vers le sol.

Un regard qui ne regarde pas.

Il connaît le chemin par cœur. Il pourrait marcher sans regarder.

Il s'est dit ça cette nuit-là.

B. - Si j'étais aveugle je pourrais quand même marcher comme maintenant.

Je ferais le même chemin, sans me tromper.

A. - Il connaissait le chemin si bien.

Il l'avait fait un nombre infini de fois.

Toutes les nuits. Chaque nuit.

Au retour.

C. - Il rentrait fatigué la plupart du temps.

A. - Sur le chemin, il y avait toujours des présences familières.

Une station de taxi.

Un travesti un peu vieux qui se prostituait dans un coin de rue.

Un kiosque ouvert vingt-quatre heures sur vingt-quatre tenu sans enthousiasme par une dame très grosse.

Devant l'entrée d'un collège, entre les ombres, chaque nuit, un vieux mendiant improvisait une maison avec des cartons et un matelas usé.

B. - Des fois ce n'était pas la fatigue.

C'était autre chose.

Quelque chose d'indéfini.

C'était de l'apathie, peut-être.

A. - Il passait à côté du clochard tous les soirs.

Le type avait un âge imprécis.

Il pouvait bien avoir quarante ou cent ans.

B. - Plus encore.

Un homme archaïque.

C. - Cent ou deux cents.

(page 2)

Biblique presque.

Abraham. Moïse, un de ceux-là.

Il avait un bâton, en guise de canne. Et il criait au milieu de la rue.

A. - Il criait au milieu de la rue son discours sur la fin.

Sur la fin des temps.

B. - Cette nuit il ne le voit pas.

A. - Je ne le vois pas. Mais cela ne me surprend pas non plus.

Cela fait un moment que je ne remarque même plus sa présence.

Par habitude.

C. - Ils deviennent invisibles.

Les autres. Disparaissent.

A. - Cette nuit il ne le voit pas.

Cela ne le surprend pas non plus.

Ces gens ont l'habitude de disparaître.

Ils meurent sans que personne ne s'en rende compte.

B. - Le froid, la mauvaise alimentation, va savoir ce que ça peut être.

On les retrouve morts à l'aube, en général.

On les emmène à la morgue.

Les corps sont conservés là pendant un certain un temps, non-identifiés.

Ensuite les étudiants de médecine s'en servent pour leurs travaux pratiques.

Ils ont tous ce même destin.

A. - Oui, cette nuit-là il n'était pas là.

Mais il ne se demande à aucun moment où est l'homme apocalyptique.

C. - Les choses arrivent quand on cesse de se demander.

À ce moment-là.

Quand on baisse la garde.

A. - Ce qui suit se déroule approximativement en quinze secondes.

B.- Je n'ai pas bien compris au début.

A. - Au début on ne comprend jamais tout.

- C.** - Il faut s'habituer, comme à l'ombre ou à la lumière. On met un temps avant de s'habituer.
- B.** - Il sort de l'ombre.
Sans cris, en silence.
Je n'ai pas le temps de le voir.
J'entends un coup sec.
Je jure que je ne sens rien.
- A.** - Au début on ne le sent pas.
Comme si c'était le corps de quelqu'un d'autre.
Ce genre coup semble irréel.
Je me retourne et je le regarde.
L'homme archaïque me regardait muet.
Il garde le bâton dans sa main après le coup.

(page 3)

- B.** - Le bâton a une tache de sang et des cheveux collés.
- C.** - Je les reconnais.
Ce sont mes cheveux.
Je me dis avant de tomber.
- A.** - Et pendant qu'il tombe, il essaye de s'accrocher.
Il fait un geste dans l'air avec les mains. Pendant qu'il tombe.
Un geste inutile.
Le coup fut net.
Sec.
- A.** - Et alors.
Avant d'atteindre le sol.
Quelques millimètres avant que la tête ne touche les dalles du trottoir.
Il explose.
À la vue de l'homme qui l'avait frappé.
Dans l'obscurité.
- B.** - On ne le remarque pas.
Ce n'est pas quelque chose que l'on puisse voir.
C'est une explosion interne.
- C.** - Il triple.
- A.** - Le monde s'ouvre comme une blessure.

Comme s'ouvre une pastèque qui tombe du camion qui la transporte.

Comme elle s'ouvre et se désintègre sur l'asphalte.

Comme moi.

B. - Et comme si une vie ne suffisait pas.

À cet instant.

Je vis trois vies.

(Unisson)

TROIS VIES NOUS AVONS VÉCUES. À DÉFAUT D'UNE. TROIS FOIS NOUS
SOMMES NÉS. TROIS FOIS NOS NOMS NOUS ONT ÉTÉ DIT. TROIS FOIS
NOUS AVONS ÉTÉ TROIS.

B. - Le goût de la pomme râpée n'est pas le même.

Quand la texture change, le goût change aussi.

Maman oubliait qu'elle l'avait râpée. On était nombreux, elle faisait toujours autre chose en même temps. Je suis resté là à regarder la pomme râpée, dans l'assiette bleu ciel, sur la table de la cuisine, celle qu'elle couvrait avec la toile cirée, celle qui avait des fleurs jaunes.

Elle rangeait les chambres, parlait au téléphone, pendant ce temps-là, je suis resté à regarder comment noircissait la pomme râpée. De plus en plus terne.

(page 4)

Ensuite, plus tard, une demi-heure ou plus, elle est venue et m'a donné à manger à la cuillère. J'ai eu du mal au début, je regardais la couleur, de blanc à tacheté, et petit à petit j'ai commencé à manger.

Je mange.

Je mange cette noirceur, elle passe dans ma gorge. Je reste comme ça. Noir.

A. - Quel silence.

Je n'en ai jamais eu peur.

Maintenant oui.

Deux jours passent depuis que Rachel est partie.

Je ne suis pas sûr qu'elle me manque.

Parfois je la cherche au lit.

Je ne la cherche pas consciemment, c'est mon corps qui la cherche.

Et je dois avertir mon corps qu'elle n'est plus là, elle est partie.

L'esprit donne le signal de l'absence au reste du corps.

Alors je reste immobile.

Complètement immobile.

Corps et esprit.

En silence.

Je n'ai jamais eu peur du silence.

Maintenant oui.

C. - Je vais essayer de me mettre debout.

Ça fait des jours que je ne marche pas.

Quatre, si je n'ai pas perdu le fil.

Depuis que ma petite-fille est venue.

Comment s'appelle-t-elle ?

Son nom m'échappe.

Je le confonds avec le nom de l'autre.

L'autre s'appelle...non, il m'échappe aussi.

J'aurais besoin d'un massage du dos.

Comme ceux que je me faisais donner à une époque.

Quand je m'échappais de mon travail.

Des massages complets.

Je ne le disais à personne.

Je m'évaporais.

C'étaient des heures à moi.

Seulement à moi.

Une ou deux fois je suis retournée la voir.

Je mens, c'était plus.

Quatre fois.

Elle n'était pas excessivement belle mais elle avait un parfum que je n'ai plus jamais senti.

Son touché aussi : elle me touchait comme personne.

(page 5)

Je m'en souviens encore.

J'ai même pensé lui dire de se voir ailleurs.

L'inviter boire un verre. Lui poser des questions sur sa vie.

Mais je ne l'ai pas fait.

Ça n'aurait pas eu de sens.

Aucun sens.

Il y avait un tableau d'un paysage tropical sur le mur et des rideaux rouges.

Rien de plus.

C'était une petite chambre.

La première partie du massage était tête en bas.

Ensuite je me retournais.

De temps en temps je la regardais et de temps en temps je regardais le tableau.

Je n'ai jamais pu connaître les tropiques.

Jamais.

J'en rêvais mais je n'ai pas pu.

Être aux tropiques, avec elle.

Après je retournais au bureau.

Détendu.

Différent.

Pareil mais différent.

Parfois c'est dur de revenir.

Parfois je resterais bien.

Je devrais me mettre debout maintenant.

Si je continue comme ça, un jour je ne me lèverai plus.

Mes muscles sont raides.

Je devrais me faire donner un massage.

Ça ne me ferait pas de mal.

Qu'on me touche, qu'on me touche et sentir ce corps.

Des fois elle me manque.

Qui ça ?

Comment elle s'appelait ?

Ma petite-fille a grandi.

Elle ressemble à une femme.

À une actrice de cinéma aussi.

Tout me manque.

Je devrais me mettre debout.

A. - Si tu savais tout ce que j'ai vu.

B. - Si tu savais tout ce que j'ai vu.

C. - J'ai tout vu.

A. - Tout à la fois.

B. - J'ai été tout.

Nous avons été tout.

(page 6) Un et tous en même temps.

A. - Si tu savais tout ce que j'ai vu.

C. - Des années ont passé...

B. - J'ai été avec tant de gens.

A. - Dans tant d'endroits.

C. - Tant de fois.

B. - Si tu savais tout ce que j'ai vu.

Tu aurais le vertige.

Ne t'en fais pas.

B. - Je t'accompagne.

C. - Allons-y ensemble.

A. - Nous sommes trois.

B. - Il était à Paris.

Il faisait assez froid.

C. - Si seulement il neigeait.

Il se dit.

Au moins le froid serait justifié.

B. - Il avait du temps, il avait beaucoup de temps.

Du temps et peu d'argent.

Quarante euros jusqu'à la fin de semaine.

Et on n'était que mardi.

Il avait si froid et ça ne partait avec rien.

Il a marché. Il a marché rapidement pour réchauffer son corps.

C. - Les touristes marchent en se promenant.

Lui n'était plus un touriste.

Il regardait avec désintérêt.

Il faisait partie des gens étranges qui vivent dans la ville.

Un de plus.

Personne.

B. - Il est passé devant le cimetière.

Il n'était jamais entré.

Pourquoi pas ?

Il se dit.

Je fais passer le temps.

Si seulement il neigeait dans le cimetière.

C. - À Paris il neige de temps en temps.

Mais peu.

B. - Quelques années plus tard, il neigea à Buenos Aires.

C. - Pas beaucoup de monde dans le cimetière.

Des touristes perdus, à la recherche de morts célèbres.

Tremblant à cause du froid.

Pour chercher les tombes il faut s'arrêter, regarder de tous les côtés.

(page 7)

B. - Il y a un plan qui te guide. Qui signale les tombes des gens illustres.

C. - Le plan est confus.

Quelques tombes ont été enlevées.

D'autres ont des inscriptions illisibles.

Et en plus il fait froid.

B. - Avec le froid on n'a pas de patience pour chercher.

C - Alors il se mit à marcher.

Sans s'arrêter.

En survolant tout par son regard.

B. - Il portait une écharpe violette.

On le voit avec cette écharpe sur plusieurs photos.

L'écharpe, c'est la mère de Manuel qui l'a tricotée.

Il n'a pas d'autre souvenir.

Il n'a gardé que l'écharpe.

C. - Les cimetières l'oppressent un peu.

Maintenant il veut sortir dans la rue mais il ne trouve pas la sortie.

Il marche et marche sans trouver.

Il marche là où il a déjà marché.

Il est perdu.

B. - Il respire agité.

Il transpire.

Il n'a pas froid.

Le froid est passé.

Mais il ne peut pas s'en apercevoir.

C. - Il essaye de se calmer.

B. - Ce n'est rien. Il se dit.

Je suis à Paris.

L'hiver arrive.

Je suis dans un cimetière.

Je dois découvrir la sortie.

Ce n'est rien de plus.

C. - Le jour où il a neigé à Buenos Aires il portait l'écharpe violette.

Et il s'est souvenu de cet après-midi dans le cimetière parisien.

B. - À ce moment-là, à quelques mètres, il aperçoit une tombe qui est différente des autres.

Il s'approche.

Attiré.

C. - Ce point d'attraction, l'extirpe de la panique dans laquelle il était tombé.

Le distrait.

B. - La tombe est surplombée d'un monument géométrique. Une espèce de cube. Sur sa cime un ange allongé.

Ce n'est pas un ange ordinaire. Par sa forme on peut déduire que c'est un ange, mais il ne ressemble pas aux anges des autres tombes. Ce n'est pas un ange classique, pour ainsi dire.

(page 8) C'est un ange d'un autre genre.

C. - Et la pierre du cube qui soutient l'ange.

Toute la pierre a des traces de baisers.

B. - De baisers de rouge à lèvres.

Des milliers de baisers accumulés.

Des baisers et des baisers et encore plus de baisers.

Des milliers et des milliers de lèvres avaient embrassé la pierre.

C. - Je ne l'ai pas encore dit.

C'est la tombe d'Oscar Wilde.

B. - Il regardait ébahi.

Toutes ces traces d'amour.

Il pensa à cet Oscar Wilde.

Il avait peu lu, dans sa jeunesse, il se souvenait à peine.
Bien sûr, il savait pour la prison et sa détérioration ultérieure.
Sodomite.

C. - Quelqu'un lui toucha l'épaule.

Ça le sortit de ses pensées.

Il se retourna.

B. - Une femme aux cheveux blancs et les yeux très clairs le regardait.

Elle dit quelque chose dans une langue qu'il ne connaissait pas.

Il fit un geste d'incompréhension, en s'excusant.

C. - Elle insista.

Elle prononça quelque chose de plus long.

La femme était douce.

Pas du tout dangereuse.

Elle lui rappelait un peu sa grand-mère.

À ce moment-là, sa pensée se retrouva dans un autre cimetière.

Dans le Sud, où on avait enterré sa grand-mère.

Un jour de grande chaleur.

Ils étaient peu nombreux. Ensuite ils ont mangé des empanadas¹ chez une tante et il a fait une sieste profonde et il n'est plus jamais retourné visiter la tombe de sa grand-mère.

B. - Il pensa à tout cela pendant que la femme fouillait dans un sac à main noir qu'elle portait.

Elle sortit un rouge à lèvres.

Elle tendit sa main vers lui, qui pendant quelques secondes regarda l'objet déconcerté.

C. - Alors il réagit.

Sans réfléchir.

Il se maquilla les lèvres.

Comme il avait vu se maquiller sa grand-mère.

(page 9) Avec le même soin et le même tremblement.

Il le rendit à la femme qui lui souriait.

Et doucement, très doucement, il s'est approché de la pierre.

¹Nous avons choisi de ne pas traduire ce terme qui désigne un chausson fourré traditionnel argentin.

Pendant qu'il approchait ses lèvres, il fermait ses yeux.

B. - Les lèvres touchèrent la pierre et elle n'était pas froide comme on aurait pu le penser.

Elle était tiède.

Malgré le rude hiver qui arrivait.

Les lèvres sur la pierre.

Il serra encore plus les yeux.

Et il pria avec force pour qu'arrive l'amour.

Rien d'autre.

C. - Il pria de tout son être.

Avec ses tripes.

Un amour qui arrive et protège.

Vite.

B. - En ouvrant les yeux, il s'aperçut que la femme était partie.

Il était seul dans le cimetière et il lui fut simple d'apercevoir la sortie.

Ensuite il marcha pendant le reste de la journée.

Sans direction.

Tranquille.

A. - J'ai entendu parler d'une enfant chinoise qui avait eu un accident avec ses parents.

Dans une voiture. Sur la route. Le choc fut violent. Les trois furent hospitalisés.

Un mois.

À cause de l'accident. Ensuite ils sont revenus chez eux comme quelqu'un qui revient de vacances. Pareil mais différent.

La maison paraissait étrange après l'accident.

L'enfant avait trois ans.

Tout ça est paru dans le journal.

Je l'ai lu avec attention.

Elle a commencé à fumer en cachette de ses parents.

Elle buvait aussi.

Un verre de bière les premières nuits, ensuite plus.

Les parents chinois ont été compréhensifs.

Ils l'ont laissé fumer.

À cause du traumatisme.

L'alcool on le lui limitait.

Pas plus de trois verres par jour.

Quarante cigarettes par jour.

Ça c'est tout ce que je sais.

B. - Je t'ai vu tomber.

C. - J'ai vu l'homme archaïque quand il te frappait.

J'ai vu comme il restait immobile comme un totem devant ta chute.

(page 10) J'ai vu comme tu tombais.

Toute la trajectoire j'ai vu.

Il faisait nuit.

Il y avait du vent.

A. - Ceci ne peut pas être la fin.

J'ai réussi à penser cela pendant que je tombais.

B. - Ceci ne peut pas se terminer ici.

Ne peut pas être la fin.

Ne peut pas être si ridicule.

C. - Mort d'un coup de massue.

Je ne veux pas que ça se sache.

Un mort distrait.

B. - Ce n'était pas la fin.

À peine un nouveau départ.

A. - Trois portes.

Je ne sais pas par laquelle entrer.

Il y a quelque chose derrière chaque porte.

Je ne sais pas laquelle ouvrir.

Je ne sais pas où chacune m'amène.

B. - Je ne sais pas où a bien fini cette écharpe, la violette.

Un jour, quand j'ai revu Manuel, j'ai été tenté de lui demander.

On est allés dans un bar. La conversation était forcée. Gênante.

On n'avait pas grand-chose à se dire.

J'avais tout le temps à l'esprit la question de l'écharpe.

Je voulais lui demander si elle était restée chez lui, entre ses affaires.

Au début de notre relation, chacun avait ses propres vêtements, mais avec le temps tout s'est peu à peu mélangé.

Et j'ai eu peu de temps pour trier quand je suis parti.

Peut-être qu'elle est restée là.

Même quand on s'est dit au revoir dans la rue et qu'on s'est dit des banalités,
même à ce moment-là, je me suis demandé pour l'écharpe.

C. - Elle était comment l'écharpe ?

B. - Violette. Tricotée par ta mère.

Tu me l'as offerte la première fois que je suis allé chez toi, la température avait
baissé et j'étais sorti peu couvert.

C. - Tout va et revient.

B. - Mais je ne lui ai pas demandé.

Je l'ai laissé partir.

Je l'ai regardé monter dans le bus.

Ensuite je ne l'ai plus vu.

(page 11)

A. - On se demande quand même à quel moment une enfant de trois ans commence à
fumer.

Comment a été la première bouffée.

On se demande ce genre de choses.

C'est de l'imitation.

L'enfant imite ses parents, ça doit être ça.

La lassitude aussi.

Les parents qui l'ont laissé faire.

Quoi d'autre aurait pu être fait ?

Rien. C'est une enfant.

Il faut la laisser.

Que faire avec sa tristesse chinoise ?

C. - J'ai eu un blouson rouge.

On l'a acheté avec Andrea à Bariloche¹.

Celui que j'avais apporté n'était pas suffisant pour un tel froid.

C'était un blouson rouge de la toile avec laquelle on fait les parachutes.

C'est ce qu'a dit la vendeuse.

¹ San Carlos de Bariloche généralement appelée Bariloche est une ville de la Province de Rio Negro au pied de la cordillère des Andes.

Andrea s'est mise de mauvaise humeur, elle a dit plus tard que j'avais flirté avec la fille, mais ce n'était pas vrai. Rien à voir.

J'aimais sa manière de me convaincre d'acheter le blouson.

Je lui disais que le rouge n'était pas une couleur que je porte.

Et la jeune fille a dit que le rouge était une couleur nécessaire.

B. - J'ai eu un blanc.

Parfois ça m'arrive.

Aucune pensée ne me vient à l'esprit.

Je n'ai rien à dire.

Je reste muet.

Comme maintenant.

Je suis sur le point d'entrer dans le silence.

A. - Ils n'ont peut-être pas accordé d'importance à la première cigarette.

Ils se sont dit : c'est un jeu, elle est triste et elle joue.

Une cigarette ne fait pas de mal.

Ils ont compris après la gravité, quand il était trop tard.

Avec l'alcool ça a été la même chose.

Ça les a même un peu amusés, la première canette de bière qu'elle a bue.

Les enfants n'aiment pas le goût de la bière.

Ni ici ni en Chine, la bière est amère partout.

Petit on préfère le sucré, les autres goûts donnent du plaisir avec le temps.

Ses parents ne savaient pas qu'ils avaient une enfant compulsive.

Elle était triste, ils se sont dit.

(page 12) Ils ne savaient pas quel genre d'enfant ils avaient.

L'accident, ils ont pensé, le traumatisme.

Ils ne savaient pas qu'apparaissait en elle une force nouvelle, inattendue, une force vorace.

C. - Dès que le froid arrivait j'enfilais le blouson rouge.

Et je le portais encore quand l'été pointait son nez.

Oui, pour dormir et à l'intérieur, là, je l'enlevais.

Mais ce n'était pas facile.

Si j'étais invité à une soirée, par exemple.

Si en arrivant à la soirée, l'hôte nous proposait d'enlever nos manteaux et de les garder dans une chambre vide, sur le lit en général ; si je devais céder, pour être aimable.

Si le blouson allait dans cette chambre. Dans un tas de manteaux mélangés.

Je n'arrivais pas à être tranquille pendant la soirée.

Andrea me demandait pourquoi j'étais si mal à l'aise.

Je ne pouvais pas lui répondre.

De temps en temps je faisais comme si j'allais aux toilettes, je me faufilais dans la chambre et je cherchais le blouson rouge au milieu de tous les manteaux. Comme ça j'étais tranquille.

Je n'ai jamais eu d'attachement pour les biens matériels.

Ni avant ni après.

Seulement le blouson rouge.

A. - Mes enfants ont deux ans d'écart.

Par chance ils ont été assez proches.

J'ai des enfants pré-universitaires.

J'ai eu jusqu'à il n'y a pas si longtemps leur âge.

J'ai eu moins de vingt ans.

Qui plus est, je ressemblais au plus jeune.

Ils sont allés danser.

Ma femme dort.

Pas moi.

Je ne dors jamais si tout le monde n'est¹ pas à la maison.

Je suis le dernier à dormir. Toujours.

Je suis tranquille une fois que tout le monde est couché.

Au moindre bruit je suis debout. Aux aguets.

Je suis le gardien.

D'autres naissent pour d'autres choses.

Ils écrivent des livres, ils construisent des monuments, ils vont à la guerre, ils sont présidents et ce genre de choses...

Moi je suis né pour veiller sur eux.

¹Nous avons souhaité conserver le temps de la phrase en espagnol qui est bien au présent et non au subjonctif : «Nunca duermo hasta que todos están en la casa».

(page 13)

Sur tous.

J'ai compris il y a peu pourquoi je suis né.

Avant j'étais perdu.

Ma femme m'a sauvé.

Je lui dois tout.

Les deux fils qu'elle m'a donnés.

Je l'ai déjà dit, un des deux me ressemble beaucoup.

Ce n'est pas que j'ai une prédilection.

J'essaye d'être juste.

Parfois la ressemblance fait peur.

Parfois, quand je suis distrait et que je le regarde, pendant un instant, je crois que c'est moi.

Je crois être lui un instant.

Immédiatement, cette illusion disparaît.

Nos regards sont différents.

J'avais un regard apeuré qu'heureusement il n'a pas.

Je ne peux pas dormir avant qu'ils rentrent et qu'ils se couchent.

Je ne suis pas tranquille.

Ma femme dort.

Ma femme dort sans rêver.

Elle me l'a avoué une fois. Elle m'a dit qu'elle n'avait jamais rêvé.

Les gens qui ne rêvent pas partent en vrille.

Tôt ou tard ça arrive. Ceux qui ne rêvent pas deviennent fous.

Ce qui n'arrive pas en rêve surgit le jour.

Rêver détend.

J'attends que ça arrive.

Qu'elle perde la raison.

Parfois je remarque des indices.

Des signes d'une folie qui se rapproche.

Maintenant elle dort.

Je lui ferais don de rêves si c'était possible.

Comme on donne du sang ou un rein, je ferais don de mes rêves.

Des rêves qui lui irriguent l'esprit.

Elle bouge. Elle est encore endormie.

Mes fils n'arrivent pas. Je ne peux pas dormir.

La télévision est allumée.

Je regarde les infos.

Je ne suis pas concentré.

Je regarde distraitement.

C. - L'info du jour est l'apparition mystérieuse d'un pingouin dans un quartier de la périphérie.

Une femme édentée raconte que l'animal, c'est son fils qui l'a découvert, en rentrant d'un bal, un peu saoul.

A. - C'est connu que les travailleurs gaspillent leurs salaires et se saoulent le week-end.

(page 14) Le repos bien mérité du week-end. La perte de contrôle nécessaire pour supporter la routine.

C. - Le jeune était en train de garer sa mobylette et il l'a vu arriver du bout de la rue.

B. - Au début, dit la mère, en se couvrant la bouche avec ses mains, pour que la caméra ne filme pas l'absence de dents.

Au début, mon garçon a cru qu'il s'agissait d'un elfe, d'un martien, quelque chose de ce genre.

A. - Il a mis du temps à découvrir un pingouin dans cette ombre basse qui bougeait.

C. - Il n'a jamais vu un pingouin mais il sait qu'ils vivent dans le froid.

B. - Que fait un pingouin en été ?

A. - On était en décembre, début décembre.

C'est-à-dire, le mois dernier, qu'est-ce que je dis, je confonds tout, dans deux mois ou trois ans.

C. - Heureusement la petite piscine en toile était installée au fond du jardin.

Il a réveillé tout le monde.

La nouvelle s'est répandue de maison en maison.

B. - Les voisins ramenaient des glaçons. Les quelques bacs à glaçons qu'ils avaient dans leurs frigos.

C. - Il faisait chaud, très chaud. Ce genre de chaleur qui ne cède pas la nuit.

A. - Je l'ai vu à la télé.

J'ai vu le pingouin barboter dans la piscine en toile.

J'ai vu les voisins jeter des cubes de glace pour qu'il survive.

J'ai vu la gratitude du pingouin.

Je n'ai jamais vu un pingouin aussi heureux que celui-ci.

B. - Des centaines, des milliers de voisins rassemblés autour de la maison, formaient des queues interminables pour voir le pingouin.

Tous apportaient des glaçons, pendant plusieurs jours.

Le pingouin n'en pouvait plus de joie.

A. - Les défavorisés ont cette forme de solidarité.

Le don de celui qui n'a rien.

Je n'ai plus rien su de cette histoire.

C'était l'info du jour.

Et mes enfants qui n'arrivaient pas.

B. - D'où venait le pingouin ?

C. - Il marchait depuis longtemps ?

A. - Ces choses-là arrivent tous les jours, sauf qu'on ne le sait pas.

B. - C'est une fable de la pauvreté.

Le côté joyeux de la pauvreté.

L'autre côté ne compte pas.

C. - Un jour j'ai dû arrêter de porter le blouson rouge.

Il était trop usé.

(page 15) J'avais honte.

Dans toutes les photos d'hiver, des cinq dernières années, je porte le blouson rouge.

Il me semblait que je ne pouvais pas le laisser juste comme ça, je ne pouvais pas le mettre dans un sac et le donner.

B. - Le genre de don qu'on fait aux pauvres.

C. - Je n'imaginai pas un clochard au chaud avec mon blouson.

Ça ne me semblait pas juste.

Ce n'était pas le destin que j'avais rêvé pour lui.

Alors j'ai décidé de le brûler.

J'étais à la campagne.

Personne ne me voyait.

J'ai fait un tas de branches, de feuilles mortes.

J'ai placé le blouson au sommet et j'ai allumé le feu.

Ça a mis peu de temps à brûler.

Rouge sur rouge.

Encore plus rouge.
Il se consumait.
Et à cet instant, avant l'extinction.
Au milieu du feu.
Est apparu le Bouddha.
Il m'a regardé avec sa sagesse éternelle.
Je l'ai regardé avec le même émerveillement avec lequel on regarde les formes vivantes du feu.
Le Bouddha était en train de fumer, des cigarettes mentholées.
Je lui ai demandé pourquoi il fumait.
Il a répondu qu'il était anxieux depuis un moment.
Quel genre de Bouddha est-il s'il est anxieux ? Je me le suis demandé, mais je ne lui ai pas dit.
Je n'ai pas voulu le vexer.
Il a continué à fumer, il me regardait.
J'ai baissé mon regard, mal à l'aise. Je ne peux pas soutenir beaucoup le regard.
Pas plus de ce qui est socialement acceptable, cinq secondes, dix, après je suis mal à l'aise.
Je lui ai dit que toute la vie j'avais attendu une apparition comme celle-ci.
Il s'est senti flatté.
Il m'a dit que si je voulais lui demander quelque chose, j'avais l'opportunité de le faire.
Une opportunité unique dans la vie.
C'est fou l'esprit quand même : toute la vie à attendre et à ce moment-là rien ne me passait par la tête.
On peut le laisser pour un autre moment ? Je lui ai dit.
Non, il n'y a pas d'autre moment.
Nous sommes le présent.
Et après avoir dit cela, il a commencé à disparaître dans la fumée.
Il s'est volatilisé, comme qui dirait, il est parti en fumée.
Il restait des braises.
Des restes en train de brûler.
Je suis resté immobile.

(page 16)

Unisson

NOUS SOMMES LA CHUTE.
JE TE VOIS TOMBER.
TU TOMBES DOUCEMENT, AU RALENTI.
AVANT D'ARRIVER AU SOL TU EXPLOSES.
TU TE BRISES EN MILLE MORCEAUX.
IL RESTE DES PARTIES DE TOI PARTOUT.
J'AI COMPTÉ LES MORCEAUX.
JE LES AI RÉUNIES.
ELLES SONT LÀ.
NOUS SOMMES LÀ.
NOUS SOMMES LA CHUTE ET SES MORCEAUX.
NOUS TROIS.
AVANT ET PENDANT.
APRÈS AUSSI.

C. - Moi j'ai vu le Bouddha.

B. - J'ai l'habitude depuis tout petit.

Quand je rends visite à ma mère, à la première inattention, je plonge dans son sac à main et je lui prends de l'argent.

Ce n'est pas que je rencontre des difficultés économiques, ça fait un moment que je suis autosuffisant. C'est l'habitude. La force de l'habitude.

Depuis tout petit je lui prenais de l'argent. Des pièces au début, ensuite des billets.

Je lui ai toujours volé de l'argent.

Elle le sait.

Elle sait que chaque visite est un vol.

Elle le sait depuis toujours.

Elle ne le dit pas.

Elle connaît son fils voleur.

Elle l'aime ainsi.

Depuis tout petit j'ai craint d'être surpris.

Qu'on me surprenne avec les mains dans son sac.

Je ne peux pas l'éviter, la pulsion du vol est plus forte que la honte que je pourrais avoir en me faisant prendre.

Je volais aussi à ses amies, dans leurs moments d'inattention.

Quand elles parlaient dans la cuisine et qu'elles laissaient leurs sacs à main dans le salon.

(page 17)

Je volais. Vite, dans cet instant d'inattention.

Parfois à la visite suivante, on mentionnait à ma mère l'argent manquant.

On a même insinué que c'était peut-être moi le coupable.

Ma mère se vexait beaucoup. Elle s'est éloignée des amies accusatrices.

Elle était vexée.

Et moi je volais.

Depuis petit.

Toujours.

Toujours voleur.

J'ai une vie parallèle.

Je suis clandestin.

J'ai appris à voler.

Cette pulsion.

Là on ne me voit pas.

C'est le moment.

Au début ça paraît difficile.

Après ça devient naturel.

Je vole tout.

Tout s'offre à moi.

Je possède tout.

J'ai ce talent.

A. - Et alors je me suis transformé en chat.

Je ne peux pas bien expliquer comment ça s'est passé.

J'étais prédestiné à être chat.

J'aimais être affalé, dans des recoins pendant des heures.

Je suis farouche et dépendant.

Affectueux et violent.

J'étais chat avant de l'être.

Seulement un jour ça s'est manifesté.

J'ai sauté du toit.

J'ai cru que je ne pouvais pas.

J'ai sauté avec la peur de me blesser.

Mais en tombant, j'étais devenu chat.

J'insiste, on ne devient pas chat juste comme ça.

Il y a quelque chose de chat en soi avant.

Je me suis fait chat.

C. - Il y a un phénomène qui se présente de temps à autre.

C'est la désintégration d'un corps avant l'impact final.

Je m'explique :

Un corps est en train de tomber. Et avant la fin de la chute.

(C'est imperceptible pour l'œil humain, mais ça a lieu.)

(page 18)

Des millimètres avant l'impact contre une surface.

Ce corps réagit en se désintégrant.

Ce n'est pas quelque chose de facile à constater.

C'est aussi en rapport avec l'auto-combustion.

Avec la libre détermination des corps.

Avec la décision finale.

Avec la fin.

Avec s'abandonner.

Aucun rapport avec rien.

C'est ça.

Un corps tombe et par crainte, devance son explosion.

C'est la crainte de tomber.

La peur de se perdre qui précipite la fin.

B. - J'ai un chat qui a quelques traits humains.

Il fait des choses que les chats ne font pas.

J'ai un chat avec de la mémoire.

Quelques après-midis, avec une lumière particulière, quand ça rafraîchit surtout, le chat devient mélancolique. Ses petits yeux s'emplissent de larmes. Il s'appuie sur ses pattes avant et se laisse vivre.

Je ne supporte pas la mélancolie du chat.

C'est plus fort que moi.

Je lui parle, je le caresse, mais ces après-midi-là le chat est inconsolable.

Heureusement il y a des jours meilleurs.
Des jours où il ne fait que sauter de toit en toit.
Et il s'approche et il me suit.
Agréable compagnie que celle de ce chat.
Nous sommes nous-mêmes mais nous sommes aussi nos animaux.
Nous sommes ce que nous avons fait de nos animaux.
La façon dont on prend soin d'eux.
Nous nous définissons par cette relation.
Homme / animal de compagnie.
Mon chat m'a moi.
Je fais partie du chat.
Je suis chat.

A. - Le jour de ma mort il pleuvait.

Le jour s'est levé froid et nuageux.
J'ai regardé par la fenêtre et j'ai pensé : quel triste jour.
Je suis mort cet après-midi.
Après avoir déjeuner.
Des escalopes milanaises.
Préparées par Graciela, la dame qui s'occupait de moi.

(page 19)

Du flan en dessert. Elle n'a pas mis de confiture de lait pour ne pas faire monter mon cholestérol.
Je l'ai traitée de radine. Je lui ai dit que c'était sûrement pour économiser quelques sous.
Elle s'est vexée.
Je la vexais souvent.
Elle est partie sans me dire au revoir.
J'ai entendu quand elle fermait la porte.
Je me suis couché pour faire la sieste.
J'avais une douleur ici, au milieu de la poitrine, très forte.
J'ai pensé que ça pouvait être de l'angoisse.
Je me suis assis au bord du lit.
J'ai allumé la lampe de chevet.
La lumière entrainait peu.
Il pleuvait.

J'ai regardé par la fenêtre.
Toute l'eau qui tombait.
Je suis sec, je me suis dit.
La douleur s'est faite plus intense.
Je me suis recouché.
J'ai pris un oreiller et je l'ai enlacé.
J'ai imaginé que je serrais dans mes bras une personne.
Comme ça, dans le lit.
Ça faisait plusieurs années que je ne serrais personne dans mes bras, dans mon lit
je veux dire.
Depuis que je suis veuf.
Avant.
Ma femme, les dernières années, je ne la serrais pas dans mes bras non plus.
Elle ne se laissait pas faire.
Et moi je ne la cherchais pas.
Je ne m'étais pas rendu compte de cette question de serrer quelqu'un dans ses bras
jusqu'à ce moment.
Enlacé à l'oreiller.
J'ai pensé que l'oreiller était toutes les femmes que j'avais enlacées.
Là, en y pensant, je me suis rendu compte que je partais.
Pas avant.
C'est une seconde.
J'ai serré plus fort.
Un talisman amoureux.
Ça m'a fait rire.
Un rire sec.
Ça m'a fait mal.
(page 20) J'ai fermé les yeux.
J'ai écouté mes battements.
Et aussi, en arrière-plan, le bruit de la pluie.
Il bat encore, j'ai pensé.
Moins, mais il bat.
Je devrais dire au revoir, j'ai pensé.
À qui ?

À Graciela, j'aurais dû lui dire que je partais.

Le lendemain, quand elle est venue faire le ménage elle m'a retrouvé mort.

La pauvre, elle est restée immobile, un long moment, sans savoir quoi faire.

Elle a allumé une cigarette et elle l'a fumé en entier à mes côtés.

En silence.

En regardant la fenêtre.

Le lendemain il y avait du soleil et de l'humidité dans l'air.

B. - Le jour où je suis né il y avait eu un orage.

Maman était avec ma tante, elles appelaient des taxis et elles n'en trouvaient pas.

Papa à cette époque avait perdu la voiture.

Par perdu, je veux dire, qu'il avait dû la vendre pour payer des dettes.

Il faisait déjà nuit. De temps en temps il y avait des éclairs.

Un orage électrique.

Le trafic bloqué.

Un voisin les a emmenées à l'hôpital à défaut de taxi.

Maman a perdu les eaux dans la voiture et le voisin était assez agacé mais il l'a dissimulé.

Voilà ce qui m'arrive quand je suis aimable, s'est dit le voisin.

Peu de brancards. Il y avait eu beaucoup d'accidents dans l'après-midi. Les rues mouillées sont glissantes, ça je l'ai appris plus tard. La pluie diminue la visibilité.

L'eau a ses dangers.

Ils ont tardé à s'occuper d'elle.

Quand enfin ils l'ont emmenée dans la salle d'accouchement, le courant a sauté.

Ils ont sorti le brancard dans le couloir où il y avait une faible lumière de secours.

C'est là qu'a eu lieu l'accouchement.

Maman criait beaucoup.

Et il y avait des gens dans le couloir, effrayés.

Des enfants se sont mis à pleurer.

Ils ne connaissent pas encore la violence avec laquelle arrive la vie.

Elle a eu du mal à accoucher.

Elle a toujours dit, de tous mes enfants, tu as été celui qui m'a donné le plus de mal.

Elle disait aussi : ce qui donne du mal, a de la valeur.

Et ça me rendait heureux.

L'effort fut si grand qu'après l'accouchement, dans la minute, elle perdit trois dents.

(page 21)

Elles sont restées sur l'oreiller, personne ne s'est aperçu de cette perte avec tout le déversement de liquides et de cris qu'il y avait.

Comme si ce n'était pas assez. Je suis né avec le cordon ombilical tout emmêlé.

J'ai failli m'asphyxier.

Dans l'obscurité ils m'ont démêlé. Comme ils ont pu. Car j'ai mis du temps à respirer.

J'ai gardé une marque au-dessus de la taille, sur les côtes, pour toujours.

Elle a la forme d'un archipel. Avec les années, elle se transforme, mais disparaître, jamais.

Quand tout fut fini.

Maman resta dans l'obscurité.

Essoufflée.

Elle me serrait bien fort.

Comme si elle craignait qu'une fois la lumière revenue quelqu'un m'eut volé.

Elle me serra dans ses bras et pensa.

Après tout ça. Rien de pire ne peut lui arriver.

Après l'obscurité dans laquelle il est venu, tout sera lumineux.

Elle a pensé ça dans sa tête.

Et d'un coup il y a eu un grand silence.

Dans l'hôpital.

Ce fut un moment.

Dans le noir.

Partout du silence.

Et elle s'est dit.

Ceci est le cœur du monde.

C. - Le cœur du monde.

Nous sommes arrivés au centre.

À partir de maintenant tout sera possible.

Dans toutes les directions.

L'endroit d'où partent tous les chemins.

Vers tous les lieux.

Propulsé vers le début et vers la fin.

A. - Dans cette obscurité je te sens tout près.

De l'autre côté de la planète, juste de l'autre côté il y a la lumière et le jour.

B. - Je suis tous et tout en une fraction de seconde.

Je traverse tous les temps.

Depuis le pré-homme¹ né des larves et des cendres volcaniques, en passant par les cavernes et la guerre, par la roue, et le feu et l'invention du pain.

A. - Et je vis toutes les vies. On m'incinère avec des fleurs dans un radeau de cannes sur le Ganges. On me couronne en Suède. Je suis un enfant cambodgien étourdi par les

(page 22)

bombes, la femme hébraïque marchant dans le désert parce qu'elle a cru au rêve de la terre promise, le soldat français dans la tranchée, la prostituée guatémaltèque dans un appartement sans fenêtre à New York, le pêcheur chilien aux mains rugueuses, la petite fille toute nue dansant devant le miroir, le vieux qui voyage à Luján² pendant qu'il oublie sa prière, je suis eux et plus et encore plus et en même temps. Je suis une multitude.

C. - Car il s'est ouvert dans toutes les directions et à cet instant même, avec la même force inversée, il commence à se fermer.

A. - On ne peut pas vivre en expansion.

Il n'y a pas de corps qui le supporte.

Ni un ni trois ni dix.

B. - Il se ferme comme cicatrisent les blessures, doucement, les tissus se reconstruisent.

C. - Et alors, après être resté immobile sur le trottoir.

Il a pu bouger le bout de ses doigts.

A. - Il y a toujours une partie du corps qui se réveille avant nous.

Une partie qui signale la vie au reste.

B. - L'homme à la matraque était parti.

J'étais seul, gisant par terre.

Et il faisait nuit.

Encore.

C. - Alors je me suis réveillé sans comprendre où j'étais.

¹Santiago Loza utilise le terme « prehombre » pour désigner l'homme préhistorique.

²Lieu de pérégrination dans la Province de Buenos Aires, en Argentine.

- A.** - Alors je me suis réveillé sans comprendre ce qu'il s'était passé.
- B.** - Je me suis réveillé assoiffé.
Une soif terrible.
Comme si j'avais traversé un désert sans boire une goutte d'eau.
- C.** - Je me suis mis debout, comme j'ai pu.
J'ai marché quelques pas.
- A.** - Un pas après l'autre.
La mémoire motrice.
- B.** - En silence.
Ils étaient tous partis.
Moi j'entrais dans le silence.
- A.** - Étourdi et en silence.
Je me suis palpé le corps.
Pour confirmer que j'étais encore là.
- C.** - Je suis cela.
Je suis ici.
- B.** - Je suis le silence.
- A.** - Je suis vivant.

ANNEXE 2. ENTRETIEN AVEC SANTIAGO LOZA

Extrait de l'entretien¹ en ligne réalisé en octobre 2020, que nous traduisons de l'espagnol.

Quel est ton ressenti sur la traduction ?

Je ne m'y connais pas tellement, je ne parle pas d'autres langues. J'ai très peu participé dans les traductions qui ont été faites de mes pièces, j'ai fait des petites corrections, des choses ponctuelles. C'est comme un acte de foi la traduction, on espère que quelque chose de l'écriture pourra être reçu. Cela m'a toujours paru beau que l'on traduise, c'est un geste très généreux de la personne que de se laisser traverser par une écriture et de la rendre accessible à d'autres.

Il y a quelque chose dans l'écriture qui est très peu contrôlable, elle est toujours en train de me surprendre et de m'échapper. On aimerait que la traduction produise cette même surprise, que la traduction se laisse teindre par la surprise. Je sens que l'écriture fini par s'imposer, je planifie quelque chose mais elle m'échappe sans cesse, comme un animal, et je m'amuse encore de cela.

As-tu besoin d'une forme de discipline pour alimenter cette liberté ?

La discipline c'est tout d'abord consacrer à l'écriture un espace réel dans la semaine, dans le quotidien. Je me sens très ignorant, je n'ai pas reçu de formation académique et je crois que celle-ci te donne une certaine organisation de l'écriture ou de la connaissance. J'ai été peu soigneux dans ma manière de faire mais désormais je dédie un horaire spécifique à l'écriture dans la semaine. Je sens également que je ne peux pas m'asseoir pour écrire si je n'ai pas été totalement enivré par le thème sur lequel je vais écrire. Je pense que l'écriture n'est pas seulement les heures concrètes que l'on consacre au geste physique d'écrire mais également tout ce qui a été pensé, vécu, lu. J'aime beaucoup l'idée d'être infecté. Comme si on se laissait contaminer par beaucoup de matériaux qui vont déboucher sur l'écriture. Cela me semble bizarre de m'asseoir pour écrire si je ne sais pas

¹Au début de notre conversation, Santiago Loza nous a demandé de le tutoyer. Le tutoiement est courant en Argentine et n'affecte pas le caractère formel de la situation.

plus ou moins vers où peut aller la chose. Je dois lui donner le cadre. Marguerite Duras disait – elle était vraiment géniale – qu’elle devait avoir fait le lit pour écrire. Comme si un certain ordre extérieur devait exister pour pouvoir mettre de l’ordre dans l’écriture. Pour moi l’écriture a quelque chose à voir avec l’ordre ; on range une série d’idées et d’autres apparaissent justement parce qu’il y a cet ordre, quelque chose qui l’a transformé.

Buenos Aires est une ville chaotique. Ici en Argentine, on vit de réunion en réunion, de cours en cours, on doit avoir plusieurs boulots pour vivre. La discipline c’est de consacrer des heures volées, un petit espace quotidien ou hebdomadaire et savoir qu’il va être alimenté de ce qu’on a vécu, consommé, des conversations passées. J’aime beaucoup intégrer des sources variées comme la télévision ou, maintenant pendant la quarantaine, la radio, mais aussi de ce que dit une voisine ou des ragots. Ces narrations mineures m’ont toujours intéressé.

De quoi parlent tes pièces ?

Les thèmes de mes pièces sont peu nombreux et ont à voir avec la mort, l’amour, la perte de l’amour, la douleur. Ce sont des thèmes toujours très importants. J’aime le banal, je passe du profane au sacré, de l’humour à la tristesse, presque toujours sans prévenir. Je n’ai pas peur des genres comme le mélodrame ou la *telenovela*. Dans l’écriture j’ai toujours été sans gêne avec l’émotionnel, avec le sentimental, je n’ai aucune pudeur là-dessus. Cela m’est égal que ce soit le roman d’un auteur ou une autrice consacrée ou le ragot de la dame d’à côté. Finalement, les matériaux sont les mêmes, je me nourris de la vie et j’aime conjuguer ce qui est apparemment insignifiant avec ce qui est supposément important. Parce que je pense que la vie, le récit et la narration sont surtout fait de détails. Les détails sont apparemment triviaux mais ils parlent d’un tout.

Pendant cette période de quarantaine, je suis en train de suivre un cours de poésie, où l’on a commencé à travailler sur les natures mortes. Ce qui m’a plu c’est que quand le genre apparaît, la nature morte était considérée comme un art mineur et ça s’appelait la peinture des petites choses. Mais tout cela évoquait l’autre œuvre, c’était comme le côté B d’une œuvre importante. Ensuite la nature morte a commencé à avoir de la valeur en elle-même parce qu’elle évoquait les figures des rois, des saints ou des martyrs. J’aime

penser que j'écris des petites choses qui font référence à un monde plus important que je ne peux nommer. C'est peut-être assumer le kitsch, la petitesse, l'absurdité.

Quelle est la relation de ton écriture avec la foi ?

J'ai eu une formation religieuse que j'ai abandonné adolescent, et pendant de nombreuses années il y a eu quelque chose de l'ordre de la foi qui ne s'agençait pas bien. J'ai alors essayé avec d'autres religions et j'ai mis beaucoup de temps à comprendre que ma manière d'être en relation avec la foi – la foi au sens de croire à un sens, de donner un sens à la vie qu'elle n'a pas en général – que ma manière de construire du sens, c'était l'écriture. L'écriture construisait du sens face au chaos ou au non-sens. Pour moi c'était très clair que l'écriture était un acte quotidien comme les autres religions ont la méditation ou la prière. Pour moi l'écriture est comme une prière, ma connexion avec un acte de foi, avec un acte qui dit « je crois que les choses peuvent avoir un sens je ne sais pas si c'est le cas, c'est un abîme ».

Peut-être que ma religion c'est la fiction. Je crois en ce que l'on construit, en ce petit dispositif artificiel qui porte et ordonne une vérité. Et je crois qu'en cela ça a avoir avec la prière. Parce que je pense que l'on devrait s'approcher de l'écriture avec la même humilité avec laquelle on prie. En écrivant de la fiction, j'ai senti plus de lucidité que dans ma vie quotidienne. Dans la vie quotidienne je vis dans une éternelle confusion et un éternel doute, mais de temps en temps en écrivant avec ce costume de la fiction des éclairs de lucidité apparaissent.

Il me semble qu'un acte proche de la prière c'est la correction. Corriger est comme un acte d'humilité et d'acceptation que ce que l'on a écrit est fragile, raté, que ce n'est peut-être pas aussi génial qu'on ne le voulait ou prétendait, qu'il faut travailler.

Justement quel rapport entretiens-tu désormais avec la correction ?

J'essaye de corriger plus. Les premiers textes étaient écrits dans un système de production qu'il y avait à Buenos Aires, et peut-être que je les ai lâchés trop tôt. Ce qui se passe c'est qu'après j'ai du mal à me reconnecter avec ces textes. Peut-être qu'avec le temps je me donne le temps de les travailler un peu plus. Andrés Gallina lui aussi corrige

mes matériaux. Peut-être que l'on cesse d'être jeune, et qu'il y a moins de hâte. Je suis moins désespéré. A un moment tout était devenu un peu frénétique avec les représentations à Buenos Aires, je travaillais dans une salle et j'écrivais pour cette salle qui avait une programmation permanente. Avec le temps, je n'ai plus la pression de devoir rendre un manuscrit. Ces jours-ci je suis en train de travailler sur un scénario pour un dessin animé argentin. C'est une commande, je ne sens pas que c'est un matériel propre.

Quelle est la part de l'extérieur dans ton processus de création ?

Ce sont mes idées qui vont vers les artistes. Il y a au début des actrices et des acteurs pressentis pour la mise en scène même si finalement ce n'est pas eux. Toujours dans le théâtre je finis par travailler en lien avec des situations de production. La suite est étrange, car il y a d'autres versions, des reprises de représentation, qui n'ont plus à voir avec ces situations de production.

Et malgré cela, arrives-tu à créer un espace de solitude pour écrire ?

En réalité quand j'écris du théâtre, je n'imagine pas la scène. Je n'imagine ni la scène, ni la résolution, ni le visage de l'actrice. J'accompagne réellement le personnage et son devenir. Je ne mets pas en scène. Je n'ai pas beaucoup d'imagination, je suis condamné au texte. Et en plus j'ai toujours eu le fantasme que ces textes puissent être lus comme de la littérature. Alors quand je rends un texte, j'ai cet espoir que l'on retrouve le plaisir de la lecture même s'il n'y a pas de représentation possible. Que le texte puisse avoir de l'autonomie, qu'il puisse être lu. *La mujer puerca* a été une réussite, l'actrice était géniale, mais je crois que même ceux qui ne l'ont pas vu peuvent profiter de ce texte.

Que veux-tu dire par « l'œuvre ne m'appartient plus » ?

Je la sens complètement étrangère. Il y a une pièce qui s'est produite pendant de nombreuses années ici en Argentine, *Nada del amor me produce envidia*. Elle a été programmée pendant 13 ans. Et la vérité c'est que quand je vois la pièce, elle m'est complètement inconnue. Bien sûr je sais que je l'ai écrite, je peux en parler et j'ai comme un souvenir diffus de comment je l'ai écrite mais je n'en suis pas proche. Ce qui arrive c'est que quand les gens me félicitent, parfois je suis détaché de la pièce, je suis déjà en

train de penser à quelque chose de nouveau. Je suis très peu nostalgique. Des fois la relation que l'on a avec l'extérieur est très différente de celle que l'on a avec le fait de faire. Je suis toujours dans un moment très différent de celui du dehors qui arrive avec la reconnaissance ou l'échec. C'est toujours déphasé. L'écriture est toujours un processus interne mais le théâtre est un fait social. Alors inévitablement, le théâtre fait que l'on doive sociabiliser ; on écoute, on remercie, et c'est agréable ou pas mais cela ne se conjugue pas bien avec les questionnements de ce moment-là, ni avec ce sur quoi on travaille. C'est comme un monde parallèle. C'est ce qui m'arrive avec *La mujer puerca*. Je ne l'écrirais pas comme ça aujourd'hui. J'ai adoré l'écrire mais j'écrirais autre chose.

Comment expliques-tu cela ?

C'était étrange, les gens riaient des mêmes choses qu'à Buenos Aires. Aux États-Unis *Nada del amor me produce envidia* a été monté aussi. C'est une pièce hyper locale parce qu'elle travaille autour du mythe d'Eva Perón avec une actrice argentine qui s'appelle Libertad Lamarque. On m'a envoyé la vidéo et les gens riaient aux mêmes répliques. Il manquait des choses mais le comique apparaît quand même. Peut-être que le public fait des analogies, je ne sais pas, mais il finit par situer les choses.

Pourquoi dis-tu que ce détachement dans l'écriture n'est plus à la mode ?

Il y a peut-être comme une vision un peu romantique de ça, de dire que je travaille avec des voix et que ce que j'écris ne m'appartient pas totalement. Peut-être il y a d'autres écritures qui sont plus pragmatiques et plus conscientes. Je crois qu'il y a quelque chose de l'ordre de l'ésotérique qui m'intéresse. Je crois que je le vis comme cela. Et aussi parce que pendant les moments où je n'écris pas, je me sens abandonné par ces forces. Dans cette période de quarantaine, il y a des jours où je me suis dit que j'avais peut-être perdu ce pouvoir de médium. Je n'aurais plus le pouvoir de convoquer l'esprit. Il y a quelque chose de cela, d'une part de l'écriture qui ne travaille pas avec la conscience.

BIBLIOGRAPHIE

Santiago Loza

Source primaire :

LOZA, Santiago, *Textos reunidos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.

Sources secondaires :

Auteur inconnu, *Alternativa Teatral*, [en ligne], consulté le 15.11.19, URL : <http://www.alternativateatral.com/obra67926-el-corazón-del-mundo>.

GALLINA, Andrés, «Sólo Voces», in *Textos reunidos*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.

LOZA, Santiago, «Consejos descartables para escribir teatro según Santiago Loza», *El Teatro*, [en ligne], 22.08.18, consulté le 08.05.21, URL : <https://www.el-teatro.com/consejos-escribir-teatro/>.

TANTONI, Valeria, «La idea de obra maestra me es completamente ajena», entretien avec Santiago Loza, *Eterna Cadencia*, [en ligne], 16.08.19, consulté le 3.04.20, URL : <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/santiago-loza-la-idea-de-obra-maestra-me-es-totalmente-ajena.html>.

YACCAR, María Daniela, «Lo que tengo para descubrir recién está empezando», entretien avec Santiago Loza, *Pagina 12*, [en ligne], 24.05.15, consulté le 05.04.20, URL : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-35615-2015-05-24.html>.

Dramaturgie

BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, Coll. « Tel quel », 1964.

CORVIN, Michel, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique*, [en ligne], 26/1996, document 5, 01.01.15, consulté le 30.03.20, URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/2983>.

DANSILIO, María Florencia, « La théâtralité retrouvée. Étude socio-esthétique du théâtre indépendant de Buenos Aires (1983-2003) », thèse de doctorat, sous la direction de Denis Merklen et Bruno Péquignot, Sociologie, Université Sorbonne Paris Cité, 2017.

DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, janvier-février 1986.

ENGOYEN, Lucie, *Le théâtre communautaire argentin, Quand les voisins montent sur scène*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2016.

HERSANT, Céline, JOLLY, Geneviève, « Oralité », in *Le lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Paris, Circé, 2010.

LAVATELLI, Julia, « Les nouvelles dramaturgies argentines (1985-2000) », thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Théâtre, Université Sorbonne Nouvelle, 2003.

LE PORS, Sandrine, *Le théâtre des voix*, Coll. Le Spectaculaire, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

LOSCO, Mireille, MÉGEVAND, Martin, « Choralité » in *Le lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Paris, Circé, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud, 1992.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien », *Études théâtrales*, 2013, N°56-57.

Traduction

BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000.

DUSSART, André, « Paul Ricœur, le deuil de la traduction absolue », *Équivalences*, 34^eannée, n°12, pp.3146,

URL : https://www.persee.fr/doc/equiv_07519532_2007_num_34_1_1317.

GODARD, Barbara, « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique en traduction », *TRR*, [en ligne], 14, 2001, p.49-82, consulté le 04.05.21, URL : <https://doi.org/10.7202/000569ar>.

MAURUS, Patrick, VRINAT-NIKOLOV, Marie, « Traduire le texte-monde », *Plume*, Presse de l'Université de Téhéran, 2013. hal-01486502.

MESCHONNIC, Henri, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Lagrasse, Verdier, 2007.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Broché, 2012.

RAKOVA, Zuzana, *Les théories de la traduction*, Brno, Masarykova Univerzita, 2014.

VRINAT-NIKOLOV, Marie, « Traduire la langue du corps et le corps de la langue d'un texte "toujours pluriel et paradoxal" » in Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015.

VRINAT-NIKOLOV, Marie, « Traduire : une altérité en action (traduire l'altérité et non l'identité) », [en ligne], Séminaire INALCO/Quai Branly 2016 : l'altérité, Mars 2016, Paris, France, consulté le 21.12.20, URL : [https:// hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01301875).

Traduction et dramaturgie

RECOING, Eloi, « Traduire Ibsen : une expérience de la pensée », *Klincksieck*, [en ligne], Avril 2007, n°248, consulté le 17.03.20, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2007-4>.

RECOING, Eloi, « Portrait du traducteur en dramaturge », in « Dramaturgie au présent », *Registres*, n°14, Hiver 2010, Joseph Danan (dir.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, n°14.

RECOING, Eloi, « Poétique de la traduction théâtrale », *Traduire*, [en ligne], 222/2010, 12.11.13, consulté le 17.03.20, URL : <http://journals.openedition.org/traduire/450>.

Langue et langage

BOURLET, Mélanie, GISHOMA, Chantal, « Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic », *Études littéraires africaines*, [en ligne], Numéro 24, 2007, consulté le 18.03.20, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2007-n24-ela02388/1035338ar/>.

MESCHONNIC, Henri, *La critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 2009, [1982].

STENTON, Marion, « Ce que parler des langues veut dire : le rôle des langues maternelles et langues étrangères sur la scène contemporaine », Mémoire de Master 2, sous la direction de Alexandra Moreira Da Silva, Université Sorbonne Nouvelle, 2018.

Philosophie

BOUTANG, Pierre-André, « L'Abécédaire de Gilles Deleuze » [film], diffusé sur Arte en 1995.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*. Paris, Éditions de Minuit, 1973.

JANSEN, Mickaël, « Processus schizophrénique et schizo-analyse », *Philosophique*, [en ligne], 15 / 2012, 14.03.12, consulté le 21.03.20, URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/702>.

LEIRIS, Michel, *L'homme sans honneur. Notes pour le sacré dans la vie quotidienne*, Paris, Édition Jean-Michel Place, 1994.

MARCHEREY, Pierre, « Le quotidien, objet philosophique ? », *Journal of Urban Research*, [en ligne], 1/2005, mis en ligne le 24.10.05, consulté le 12.04.20, URL : <http://journals.openedition.org/articulo.871>.

RAFFOUL, François, « Derrida et l'éthique de l'impossible », *Revue de métaphysique et morale*, Presses Universitaires de France, 2007, n°53.

RICŒUR, Paul, « Fondements de l'éthique », *Autre Temps, Les cahiers du christianisme social*, N°3, 1984.

RICŒUR, Paul, « Avant la loi morale : l'éthique », *Encyclopaedia Universalis*, supplément 1985.

SCHWARZBOCK, Silvia, *Los espantos. Estética y postdictadura*, Buenos Aires, Cuarenta Ríos, 2015.

SPINOZA, Baruch, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1994 [1677].

Art

Sources primaires :

CHAPUIS, Yvane, SERMON, Julie, *Partition (s) : objet et concept des pratiques scéniques (XX et XXI siècles)*, Paris, Les Presses du réel, 2016.

MUSSET, Alfred, « Dédicace à Alfred T. », *La Coupe et les lièvres*, in *Poésies complètes*, Paris, La Pléiade, 1967.

NOÉ, Luis Felipe, *Antiéstética*, Buenos Aires, Editorial De la Flor, 2015, [1965].

Sources secondaires :

ALEXANDRE JOURNEAU, Véronique (dir.), *Le surgissement créateur. Jeu, hasard ou inconscient*, Paris, Édition L'Harmattan, 2011.

CRESPO MACLEANNAN, Gloria «El “sub-realismo” criollo de Marcos López», *El País*, [en ligne], 24.03.20, consulté le 13.10.20, URL : https://elpais.com/cultura/2020/03/26/babelia/1585226152_379597.html.

LEAVITT, John, « Inspiration et enchantement chez deux poètes de langue indo-européenne », *Cahiers de littérature orale*, [en ligne], 81 / 2017, 16.05.18, consulté le 31.03.20, URL : <http://journals.openedition.org/clo/3197>.

RESTREPO S, Carlos Olimpo, «“Sub-realismo criollo”, el Frankenstein de Marcos López», *Gabo*, [en ligne], 30.09.18, consulté le 13.10.20, URL : <https://premioggm.org/noticias/2018/09/el-sub-realismo-criollo-el-frankenstein-de-marcos-lopez>.

Définitions

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

Dictionnaire de l'Académie française, 1990.

HANSEN-LOVE, Laurence Hansen-Love (dir.), *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2011.

MERINO, María, PEREZ PORTO, Julián, «Criollo», *Definicion.de*, [en ligne], 2009, consulté le 10.04.21, URL : <https://definicion.de/criollo/>.

TABLE DE MATIERES

Remerciements.....	3
Résumé.....	4
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
I. REGARD DRAMATURGIQUE SUR LE THÉÂTRE DE VOIX DE SANTIAGO LOZA : UNE ANTI-ESTHETIQUE	14
1. Esthétique théâtrale et désobéissance	14
1.1. Un état d'esprit disruptif.....	14
1.2. L'anti-esthétique comme méthodologie dramaturgique	19
2. Le texte comme partition : une réflexion sur le rythme.....	21
2.1. Le théâtre de voix	21
2.2. La notion de partition	22
2.3. Le renouveau du rythme.....	24
3. Analyse dramaturgique des voix.....	25
3.1. <i>La mujer puerca</i> (2012).....	25
3.2. <i>El corazón del mundo</i> (2014).....	29
II. LA FABRIQUE D'UNE ÉCRITURE : LE DÉBUT D'UN ACTE ÉTHIQUE	35
1. La dynamique créatrice.....	36
1.1. Le prisme du sujet	36
1.2 La beauté du quotidien	38
1.3. La crise de la représentation réaliste : l'ascension du kitsch.....	40
2. Le processus de création : de la fabrique à l'éthique.....	43
2.1. Le social et la désobéissance	43
2.2. Le cadre de l'imprévisible	44
2.3. Le lien au sacré.....	45
3. Le rapport intime à l'écriture	46
3.1. Un acte éthique.....	46
3.2. Le continuum sensible-technique.....	48

III. LA TRADUCTION COMME CONSTRUCTION D'UNE ÉTHIQUE DE LA DÉSOBÉISSANCE.....	52
1. Première approche de traduction (décembre 2019 - mars 2020)	53
1.1. Que traduit-on ?	53
1.2. Le rapport du traducteur à sa langue.....	56
2. Une rencontre (juin - août 2020).....	58
2.1. La rencontre de deux altérités.....	58
2.2. Interprétation et traduction	60
3. Le geste d'écrivain (décembre 2020 - mars 2021).....	62
3.1. Le travail du traducteur sur la langue	62
3.2. L'énigme du texte	64
3.3. L'éthique de la désobéissance.....	65
CONCLUSION.....	68
ANNEXE 1. TRADUCTION de EL CORAZÓN DEL MUNDO.....	70
ANNEXE 2. ENTRETIEN AVEC SANTIAGO LOZA	98
BIBLIOGRAPHIE	103