



**ILCEA**

Revue de l'Institut des langues et cultures  
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

**22 | 2015**

**La révolution théâtrale dans le Río de la Plata**

---

## Daniel Guebel : de la dramaturgie à quatre mains à l'expérience solitaire, de *Dos obras ordinarias* à *Tres obras para desesperar*

*Daniel Guebel: From Four-Handed Dramaturgy to Solo Experience, from Dos obras ordinarias to Tres obras para desesperar*

**Karen Cervera**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3232>

DOI : 10.4000/ilcea.3232

ISSN : 2101-0609

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-295-0

ISSN : 1639-6073

### Référence électronique

Karen Cervera, « Daniel Guebel : de la dramaturgie à quatre mains à l'expérience solitaire, de *Dos obras ordinarias* à *Tres obras para desesperar* », *ILCEA* [En ligne], 22 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3232> ; DOI : 10.4000/ilcea.3232

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© ILCEA

---

# Daniel Guebel : de la dramaturgie à quatre mains à l'expérience solitaire, de *Dos obras ordinarias* à *Tres obras para desesperar*

*Daniel Guebel: From Four-Handed Dramaturgy to Solo Experience, from Dos obras ordinarias to Tres obras para desesperar*

Karen Cervera

---

- 1 Daniel Guebel (Buenos Aires, 1956) est un auteur qui confirme, comme tous ceux de sa génération, le foisonnement et la qualité des Lettres argentines qui, depuis le *Martín Fierro* jusqu'à *Ficciones*, s'écrivent en majuscules. Prolifique et engagé, Daniel Guebel est un touche-à-tout de la littérature, comme le sont souvent les auteurs argentins. Son œuvre compte quinze romans, deux recueils de nouvelles et trois recueils de pièces de théâtre. Il est également journaliste et enfin scénariste pour la télévision et le cinéma. Si le romancier prime souvent sur le dramaturge, Daniel Guebel confie pourtant avoir un goût particulier pour le théâtre depuis son écriture jusqu'à sa mise en scène, expérience à laquelle il s'est déjà livré en mettant en scène l'une de ses pièces intitulée « Dos cirujas ». De plus, sa dernière parution, *La carne de Evita*, curieux objet littéraire renfermant deux romans brefs, une nouvelle et une pièce de théâtre, confirme ce vif penchant pour la dramaturgie qu'il ne cesse d'exploiter, comme le démontre cette parution récente. C'est ce pendant de son œuvre qui nous intéressera au travers de deux ouvrages. Le premier, *Dos obras ordinarias* (1994), recueil de deux pièces : « La China » et « El amor », est le fruit d'une collaboration avec Sergio Bizzio. Quant au second, qui a été écrit seul, il s'intitule *Tres obras para desesperar* (2009) et compte trois pièces : « Matrimonio », « Pobre Cristo » et « Dos cirujas ». C'est à ce couple d'apprentis-dramaturges en 1994 (pour ne pas dire d'apprentis écrivains, puisque Sergio Bizzio publie son premier roman en 1990) que je m'intéresserai dans un premier temps : à leur pratique de la collaboration comme espace de jeu. Puis nous verrons de quelles façons, sur fond de facétie, *Dos obras ordinarias* pose

les bases d'une réflexion théâtrale commune qui se parachèvera, quinze ans après, par l'écriture en solo de *Tres obras para desesperar*.

## La collaboration, un espace de jeu

- 2 Le mythe de l'écrivain, seul face à sa page blanche, n'a pas résisté au XXI<sup>e</sup> siècle et à l'explosion des nouvelles technologies. Il avait été ébranlé, une première fois, par un phénomène peu étudié, presque inavouable : l'écriture en collaboration. Cette entreprise de création plurielle, dont la réussite dépend de l'alchimie des auteurs, repose le plus souvent sur des liens familiaux, tel est le cas des frères Goncourt, conjugaux ou encore amicaux, comment alors ne pas citer le merveilleux « couple littéraire » que formaient Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares<sup>1</sup>. L'amitié semble être également le lien qui unit Daniel Guebel à Sergio Bizzio, une amitié de longue date puisqu'ils se sont rencontrés lorsqu'ils avaient dix-huit ans<sup>2</sup>. La pérennité de leur lien amical repose sans doute sur leurs similitudes tant biographiques que professionnelles. En effet, ils appartiennent à la même génération d'écrivains, tous deux sont nés en 1956, ils sont aussi dramaturges et scénaristes.
- 3 Sergio Bizzio publie son premier roman tardivement, il a 34 ans quand paraît, en 1990, *El divino convertible*, suivi de *Infierno albino* (1992), *Son del África* (1993), *Más allá del bien y lentamente* (1995), *Planet* (1998), *En esa época* qui lui a valu le prix Emecé des romans en 2001, *Rabia* également couronné d'un prix, le prix international du Roman de la diversité en 2005, *Era el cielo* (2007), *Realidad* (2009), *Aiwa* (2009), *Soy un vende humo* (2009). Auteur prolifique comme tous ceux de sa génération, y compris Daniel Guebel, il est aussi un caméléon de l'écriture. Il compte également plusieurs recueils de poésie, genre qu'il ne partage pas avec Daniel Guebel : *Gran salón con piano* (1982), *Mínimo figurado* (1990), *Paraguay* (1995), *El abanico matamoscas* (2002), et plus récemment, *Te desafío a correr como un idiota por el jardín* (2008). Comme dramaturge, il compte deux œuvres en collaboration, *Carnicerías argentinas* (1993) et *Dos obras ordinarias* (1997), co-écrites avec Daniel Guebel ; seule *Gravedad* (2000) échappe au duo. Enfin, le septième art marque la trajectoire de l'artiste, passion qui lui vient de son enfance passée dans le cinéma tenu par son père et qu'il partage avec sa compagne Lucía Puenzo, réalisatrice qui a adapté sa nouvelle *Chicos* (2006) au cinéma sous le titre de *XXY*, film remarqué lors de la semaine de la critique du festival de Cannes 2007, où il a obtenu quatre distinctions, ainsi que le prix du meilleur film étranger au festival de Bangkok. Le cinéma représente une grande partie de sa production artistique, Sergio Bizzio est réalisateur, *Animalada* (2000), scénariste, *XXY* (2007), producteur et même acteur.
- 4 Daniel Guebel publie son premier roman quelques années avant Sergio Bizzio. En 1987, il est âgé de 31 ans quand paraît *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, puis en 1990 *La perla del Emperador*, qui obtient le prix Emecé du meilleur roman et le second prix municipal de littérature de Buenos Aires. Daniel Guebel est aussi scénariste, il a écrit le scénario de *Tesoro mío* (1999), *Sudeste* (2003), adaptation d'un roman d'Haroldo Conti, et *La vida por Perón* (2005), adaptation de son propre roman. S'ils ont en commun une passion pour le septième art, le début de la collaboration ne peut toutefois pas être envisagé en relation à ce médium puisque Daniel Guebel ne s'y essayera que plus tard, dix ans après son confrère. La pratique de ce médium artistique pourrait d'ailleurs avoir été influencée par son ami.

- 5 Les arts visuels (principalement la télévision et le cinéma) représentent un trait d'union entre ces deux artistes au même titre que la prose. Ce goût pour les arts visuels a peut-être dicté le choix du genre dramatique dans la collaboration. D'emblée, précisons que les premières collaborations ne sont pas celles qui sont connues et publiées à ce jour, elles remontent à l'année 1990. Autant dire qu'ils collaborent dès le début de leurs carrières personnelles :

Bizzio : — *Desde hace unos cuatro años escribimos tres o cuatro obras. La primera por encargo de dos importantes actores, fue una comedia veraniega. Después vino Carnicerías argentinas, una especie de lectura alucinada de El Matadero de Echeverría, en la que dos carniceros trozan y venden cadáveres humanos. Un día Daniel (Guebel) trajo un título: Esperando a Godoy. A partir de esa idea surgió la imagen de dos gauchos en un rancho esperando a una prostituta llamada "la China". Daniel pensó que sería mejor que fueran dos paisanos y se nos ocurrió ubicarlos en un lugar perdido entre el campo y la nada. Así nació La China. La escribimos en un par de semanas.* (Dubatti, 1995)

- 6 *Dos obras ordinarias* (1994) se trouve être le premier recueil en collaboration publié, mais le passage cité atteste d'une pratique antérieure. La genèse de la collaboration qui se dessine à travers cette déclaration laisse entrevoir qu'au-delà de l'amitié, ce qui a réuni les deux auteurs dans l'écriture est une commande, l'aspect financier semblant primer. Cependant, la poursuite de la collaboration doit son succès à la complicité des deux écrivains puisque très vite ils décident de travailler ensemble sur un autre projet, l'écriture d'un recueil de pièces de théâtre, *Carnicerías argentinas*, qui sera publié en 1993, et poursuivent leur collaboration avec deux pièces, « La China » et « El amor », rassemblées dans un recueil intitulé *Dos obras ordinarias* (1994).
- 7 D'ordinaire, elles n'en portent que le titre car leur lecture est déroutante. La parution de cette œuvre donne naissance publiquement à un couple littéraire qui se fait remarquer dans le panorama théâtral dans lequel ils font tous deux leur entrée. Jorge Dubatti, dans son article « Los gauchos de Beckett » (1995), souligne le début prometteur de deux écrivains pourtant issus du roman en précisant toutefois leur lien avec les arts visuels en général. Il n'est pas rare qu'une collaboration littéraire propulse la carrière de l'un des co-auteurs quand elle est envisagée avec un auteur ou dramaturge reconnu. Cependant, l'alliance de deux novices pourrait être appréhendée comme la naissance d'un couple aux premiers pas timides dans le monde du théâtre, uni face à l'adversité de la critique. Les éloges contenus en quatrième de couverture d'Adolfo Bioy Casares, Ricardo Piglia, Ernesto Sábato, ou encore César Aira — tous apocryphes — rendent hommage à la vitalité de la collaboration, qui se meut entre jeu littéraire et volonté de subversion.
- 8 Le lecteur comprend vite que le sérieux n'est pas de rigueur quand il se penche sur ce couple atypique. L'humour révèle ainsi la clé : le plaisir. La notion de plaisir doit être envisagée comme jeu littéraire ; le plaisir de création commune, d'écriture conjointe, de partage littéraire se retrouve dans l'humour qui tisse une toile de fond dans ces deux œuvres : « Relisons la Poétique d'Aristote ; celui-ci cherche dans la nature de l'homme à quel point répond l'art ; or, il découvre un besoin et, par la suite un plaisir d'imiter. » (Gouhier, 1989 : 23-24) La clé de l'écriture de ce duo — et peut-être aussi de toute écriture collaborative — est le plaisir d'imiter que la quatrième de couverture de *Dos obras ordinarias* illustre à merveille : le Adolfo Bioy Casares de Guebel et Bizzio souligne la ressemblance qu'entretient ce couple avec celui qu'il formait avec Jorge Luis Borges — l'analogie étant fort flatteuse ! — et au sein duquel le lecteur comprend que l'humour jouait également un grand rôle : « *Estos dos jóvenes, a quienes no conozco pero cuyas Dos obras ordinarias he disfrutado muchísimo, me recuerdan las épocas en que Borges y yo escribíamos*

*juntos*. » (Bizzio & Guebel, 1994) Le couple Bizzio-Guebel fait revivre à ce Bioy fictif la nostalgie d'un temps agréable, celui de la création de tout un univers, celui de Honorio Bustos Domecq, et avec lui ressurgissent l'humour et la complicité qui entourent les deux inventions de ces deux couples qui s'entrecroisent le temps – furtif – de cette citation. Le plaisir de l'imitation, voire du travestissement, transparait clairement dans la quatrième de couverture, mais il anime aussi les auteurs qui créent conjointement : « Le mot "imitation" est bien faible. Nietzsche a trouvé celui qui convient : "métamorphose". (Gouhier, 1989 : 23-24)

- 9 Si *Nous est un autre*, comme le souligne le titre de l'ouvrage de Michel Lafon et Benoît Peeters (2006), alors cet autre est métamorphose, travestissement du duo en une seule entité. La naissance d'un tiers que l'on va inventer puis imiter. Les deux dramaturges doivent alors tenter d'entrer dans ce « tiers » qu'ils ont créé – en démiurges – à leur image. Dans un sens, celui-ci « incarne » au même titre que l'acteur : « Dans les arts à deux temps, ce qui se passera au second doit ou devrait tout naturellement hanter l'imagination en travail dans le premier. » (Gouhier, 1989 : 120) Ce tiers qu'ils tentent d'incarner à deux pourrait être, dans le cas du théâtre, le metteur en scène (mais également un personnage), qui a déjà, d'une certaine façon, sa place dans le texte et dans la collaboration, comme le souligne la réflexion d'Henri Gouhier. L'écriture collaborative (en duo dans ce cas) devient un jeu de rôle, et dans ce sens, la quatrième de couverture constitue alors une mise en abyme de l'écriture collaborative. Ainsi, ce n'est pas le texte qui fait le jeu dans ce duo mais le jeu qui fait le texte. « En d'autres termes, créer, c'est jouer, et jouer, c'est créer. » (Gouhier, 1989 : 146)

## ***Dos obras ordinarias*, les bases d'une réflexion théâtrale commune sur fond de facétie**

- 10 La complicité éclate dans le choix du genre mais également dans la forme, la prédilection pour la parodie jusqu'à l'absurde et la reprise, sur un mode dégradé, de chefs-d'œuvre tels que *El Matadero* dans le recueil *Carnicerías argentinas*, ou encore *Esperando a Godot* dans « La China ». Sergio Bizzio octroie la paternité de « La China » à Daniel Guebel, cependant, la réflexion autour de cette idée initiale ainsi que l'écriture ont été conjointes. « La China », pastiche de l'œuvre de Beckett, réunit deux *gauchos*, Sosa et Páez, retranchés dans un ranch, qui attendent la venue d'une prostituée appelée La China, et non celle de Godot. Au fil de cette longue attente, un an s'écoule dans cette pièce en cinq actes qui tient en 63 pages, les protagonistes échangent des anecdotes et commentent leurs vies sur un mode dégradé et mensonger. Le recours à des motifs de la littérature *gauchesca* se retrouve dans le choix des personnages mais également dans le goût pour le comique populaire et local mêlé ici à l'absurde. Dans ce sens, l'utilisation dégradée de la figure du *gaucho* permet la résurgence, sur un mode décalé, du topique civilisation *versus* barbarie. Cette réutilisation d'une tradition littéraire fortement ancrée dans cette zone géographique et dans l'esprit des lecteurs n'est pas sans rappeler le *Fausto criollo*. De même, le recours à la parodie permet de faire voler en éclats des formes cristallisées en les vampirisant. À la différence de la tradition littéraire *gauchesca*, les deux protagonistes ne livrent aucun combat, si ce n'est contre le temps. Au fil de la pièce, les deux protagonistes perdent ce qui leur reste de dignité, voire d'humanité, allant jusqu'à s'entretuer. Ce goût pour la subversion rejoint alors, dans « La China », celui de la perversion.

- 11 La pratique théâtrale autant que romanesque de Guebel montre un attrait pour les thématiques sentimentales. Cette dimension personnelle déborde dans *Dos obras ordinarias* pour rejoindre l'espace collaboratif. Chez l'auteur, l'approche du thème sentimental, d'un point de vue théâtral, montre un désir expiatoire, celui de trouver dans ce médium à la fois visuel et littéraire un espace plus ouvert à des folies interprétatives. Ainsi, l'espace de la collaboration permet de créer des objets littéraires qui surpassent le reste de l'œuvre. Cette liberté se ressent dans le choix des thèmes et l'utilisation d'un langage souvent obscène, principalement dans *Dos obras ordinarias*, pour les développer. De même, la portée ontologique de certaines pièces révèle une réflexion sur la noirceur de l'homme aux prises avec ses démons. Le genre théâtral représenterait alors un laboratoire où ces motifs fictionnels, comme dans une caisse de résonance, trouveraient un espace cathartique pour se libérer. Ces mêmes thèmes, intimes, se retrouvent également dans ces ouvrages en prose ; cependant, leur traitement révèle un respect pour la forme en prose, probablement destiné à un plus large public et soumis à des impératifs éditoriaux plus stricts. Deirdre Bair qualifiait *En attendant Godot* de « merveilleuse diversion libératrice » (1990 : 347). C'est avec cette même approche, à la fois divertissante et cathartique, que Guebel et Bizzio ont composé « La China ».
- 12 *Dos obras ordinarias* s'ouvre sur l'exposition du projet énonciatif faite par un présentateur (qui ressemble fortement à un présentateur télévisuel) qui nous annonce le programme qui va suivre : « *A telón cerrado, sale un presentador vestido de frac, engominado y con moño, y lee el siguiente texto.* » (Bizzio & Guebel, 1994 : 11) Henri Gouhier, dans son ouvrage *Le théâtre et les arts à deux temps* (1989), oppose le théâtre, art voué à la re-création, à la télévision, médium qui, lui, ne fait que reproduire. Doit-on alors comprendre par la présence de ce présentateur que le spectateur n'assistera pas à une représentation ou re-création — le passage d'une forme esthétique à une forme scénique —, mais à une reproduction comme en propose la télévision ? Si tel est le cas, alors le lecteur-spectateur peut penser que la première représentation a déjà été assurée, par les auteurs eux-mêmes projetés dans le jeu de rôles, dans l'écriture dramatique.
- 13 Ce présentateur fait toutefois partie intégrante de la pièce, c'est un personnage intradiégétique couché dans la liste des personnages, et à ce titre, il se place sur l'espace scénique mais séparé de l'espace théâtral, au seuil de celui-ci, devant le rideau, frontière entre la salle et la scène, entre le monde et le théâtre, comme pour incarner un espace intermédiaire. À l'instar d'André Green qui voyait dans la rampe la matérialisation d'une coupure qui séparait le spectateur du monde réel et parvenait ainsi à une psychologisation de la scène (Caune, 1996 : 133), le présentateur, à cheval entre deux espaces ou deux mondes crée un troisième espace, seuil de l'illusion. Sorte de médiateur entre la salle et la scène, il va permettre au spectateur de traverser le rideau, et métaphoriquement, d'entrer dans l'illusion : « *Es idea de los autores que la puesta acentúa el paso del tiempo con una vertiginosa sucesión de anochececeres, amaneceres, lluvias, vientos, hojas que golpean contra el vidrio, nieve, etc.* » (Bizzio & Guebel, 1994 : 11) En mentionnant les auteurs et leur projet énonciatif et scénique, le présentateur pourtant rompt l'illusion qui ne sera, dès lors, pas au rendez-vous. Le rideau représente un obstacle au regard qui bute contre lui et qui, de fait, doit être conditionné par l'avertissement du présentateur. Il instaure aussi un face à face avec les spectateurs, qui vont alors devenir les témoins de ce qui va se jouer. Ce rideau évoque un espace vierge de toute contamination par rapport à ce qu'il va dévoiler.

- 14 Cependant, les codes qu'il représente se voient détournés, ce présentateur de télévision caricaturé présente une pièce de théâtre en expliquant que son intérêt repose sur l'attente et l'inertie, thématique antithétique au théâtre qui représente, par la parole et le geste mimétique, l'action du monde. De plus, en introduisant la pièce par la formule « *“La China” es una obra sobre la espera* » (Bizzio & Guebel, 1994 : 11), il rompt toute expectative — de même que toute illusion — et, de ce fait, annihile toute attente du lecteur-spectateur. Ce procédé laisse ce dernier perplexe, il l'invite paradoxalement à ne rien attendre d'une pièce sur l'attente. Le présentateur, qui introduit la thématique et guide la réception, nous invite à apprécier la dimension subjective du temps : « *Estas pausas poseen un carácter denso, de hundimiento, que refleja la dimensión subjetiva del tiempo de la espera.* » (Bizzio & Guebel, 1994 : 11) Le temps de la représentation, temps objectif, vient se heurter au temps de la diégèse, temps subjectif qui, lui, dure un an. Cette représentation subjective s'apprécie par le biais des pauses mais également de quelques références temporelles présentes dans les didascalies ou les répliques. De plus, cette note précise que le temps dépend de la perception des personnages mais qu'il est aussi indépendant. Il existe « trois sortes de temps impliqués dans l'œuvre théâtrale : le temps que dure la représentation, le temps propre à l'action dramatique, l'idée que l'auteur se fait du temps » (Gouhier, 1989 : 108). L'écart entre ces différents temps de la représentation semble donc être le projet narratif de cette pièce. En outre, cette dimension du temps, insondable, est aussi injouable par sa complexité. « La compréhension doit être immédiate ; ce qui se passe sur la scène doit être aussitôt intelligible dans la salle. » (Gouhier, 1989 : 110) La fonction du présentateur, dont le but était de mettre en lumière la représentation qui suit, nous ouvre paradoxalement le chemin de l'absurde. Son apparence soignée, le poème qui suit l'avertissement, et dont il précise qu'il est l'auteur, de même que l'espace qu'il occupe sur la scène, le coupent de toute contamination avec l'espace théâtral. Il représente alors la civilisation qui va lever le voile — le rideau — sur la barbarie. L'absurde fonctionne alors, pour les auteurs, comme espace de la barbarie.
- 15 La China apparaît comme l'objet suprême du désir. Elle n'est que mentionnée dans le récit, avant d'apparaître après la mort des deux protagonistes. Ainsi, cette figure se charge d'une dimension mystique qui s'oppose à son rôle au sein de la pièce puisqu'il s'agit d'une prostituée. Cette sacralisation illustre le goût des auteurs pour le mélange des genres, ici le sacré côtoie le profane, à l'instar de « Pobre Cristo » dans *Tres obras para desesperar*, pièce dans laquelle un rat dialogue avec le Christ. L'absence de La China construit, autour de son personnage, une aura messianique — qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les différentes lectures de Godot qui voyaient à travers le mot *God*, Dieu en anglais, l'attente du Messie — et tend à plonger la pièce dans l'absurde. En effet, ce messie féminin constitue un élément significatif, puisqu'il est l'objet de l'attente, mais déconstructeur dans le même temps, puisque cet objet ne se manifeste jamais. Son absence remet en question le statut de la pièce. Le lecteur-spectateur a l'impression de glisser peu à peu dans la folie des personnages. Cependant, la venue de La China à la fin de la pièce renverse l'absurdité initiale et installe le récit dans le vraisemblable. De plus, la corrélation entre la mort des personnages et la venue de La China tend à renforcer la dimension messianique de cette figure. Finalement, la portée ontologique de la pièce se dévoile, elle représente le cheminement de l'homme jusqu'à la mort certaine, une allégorie sur un mode dynamité. Le combat qui se déroule entre la civilisation et la barbarie est représenté par l'espace scénique et les personnages. En effet, le présentateur

qui ouvre la pièce se trouve au seuil de la scène, de même que La China, dont nous devinons la présence sur scène mais qui ne se laisse pas voir. Si le présentateur fait plonger la pièce dans l'absurde, La China, dont on pense qu'elle confirme cette dimension absurde, vient en fait la rompre. L'isolement et l'attente les conduisent vers une fin inévitable où les deux héros s'entretuent ; arrive alors La China qui fait basculer le récit vers la vraisemblance que toute la pièce tentait d'écarter. Soudain, l'attente ne semble plus vaine, voire irréaliste :

[Bizzio :] *Igual me parece que el tema recurrente en mi literatura no es el del intruso o el del testigo sino el del encierro. En Rabia, un asesino vive oculto en el último piso de una mansión sin que sus dueños sospechen de su presencia allí; en En esa época hay dos extraterrestres que nacieron en un plato volador enterrado en la pampa durante la Conquista del Desierto. El año que viene voy a publicar una novela que se llama Realidad en la que un grupo de terroristas queda encerrado en un estudio de televisión. Yo mismo vivo encerrado, escribiendo. Salgo nada más que para llevar a mi hijo al colegio.* (Sasturain, 2007)

- 16 Cette réponse de Sergio Bizzio lors d'une entrevue accordée au journal *Clarín* pointe en direction d'une constante thématique dans son œuvre. Cette thématique personnelle vient trouver sa place dans cet espace collaboratif. L'enfermement semble, au-delà du motif, représenter un mode de vie. Il fonctionne alors comme un biographème, façon pour l'un des auteurs de se projeter dans le récit et dans la représentation. L'espace collaboratif, qui se construit par l'interaction des deux auteurs, représente un espace où fusionnent deux imaginaires tous deux chargés d'un héritage à la fois personnel et commun. Ainsi, dans les pièces de *Tres obras para desesperar*, l'espace présenté dans la didascalie inaugurale ne change pas tout au long des scènes, signalant ainsi l'absence de perspective et le confinement des protagonistes. De plus, l'absence d'issue spatiale renvoie à la fin tragique de chacune des pièces dans les deux recueils. Les deux héros sombrent dans la folie, ce qui n'est pas sans rappeler « Dos cirujas », publiée dans le dernier recueil de théâtre de Daniel Guebel paru en 2009, *Tres obras para desesperar*.

## La poursuite solitaire de la collaboration dans *Tres obras para desesperar*

- 17 D'emblée, les titres des deux recueils invitent à penser les deux ouvrages selon une logique de filiation. Cependant, Daniel Guebel se lance seul dans l'écriture de ce recueil publié quinze ans après sa genèse. En effet, le titre n'est pas le seul trait d'union entre les deux recueils, mais il laisse néanmoins penser que les trois pièces contenues dans *Tres obras para desesperar* pourraient émaner de cette ancienne collaboration, d'idées ayant germé pendant l'écriture du recueil commun, tant les similitudes entre les deux ouvrages sont importantes. Une logique d'évolution, de transformation se dessine. Le recueil *Tres obras para desesperar* ressemble particulièrement, par sa thématique et ses personnages, à « La China » et à « El amor ». Dans « Matrimonio », le temps est au cœur du développement théâtral. Il s'y déroule un temps qui n'est qu'une construction langagière. « Pobre Cristo » partage avec « El amor » la personnification d'un animal. Enfin, « Dos cirujas » reprend la thématique du face à face entre deux personnages en marge de la société. Ce recueil, qui devait initialement s'intituler *Irrepresentable* (injouable ou irreprésentable) témoigne d'une approche à la fois subversive et expiatoire qui tente d'épurer le théâtre, de le définir par son rapport au langage. En cela, le recueil entretient des liens significatifs avec l'œuvre en prose de l'écrivain, dans le sens où ses approches sont souvent déconstructives.



- 18 Ce processus de recentrage s'appuie, entre autres, sur l'élimination des didascalies. Dépourvu de didascalie, c'est-à-dire d'indication scénique, précieux sésame pour le metteur en scène autant que pour le lecteur et le comédien, le premier acte de « Matrimonio » glisse peu à peu vers le dialogue romanesque. Le théâtre, selon Daniel Guebel, doit être épuré ; pour cela, il discute le recours à la didascalie et préfère intégrer dans le corps même du texte, par les actions ou le jeu d'acteur, les indications scéniques. Cependant, dans « Matrimonio » les quelques didascalies ne sont pas secondées par des références dans le texte mais par une absence d'action, qui conduit à la mise en scène, si toutefois elle n'est pas trop oxymorique, de l'inertie. Par ce fait, Daniel Guebel rompt avec les codes du théâtre en écartant toute indication spatiale ou temporelle, ainsi que les indications relatives à la mise en scène (décors, lumières, etc.), laissant le corps du texte presque nu et le langage porter à lui seul le poids de la représentation. Certes, le langage, puissant moteur, peut être constructeur. Dans « Matrimonio », il construit le temps, à l'inverse de « La China » où il est contenu en grande partie dans les pauses, comme le précise la note initiale, puisque le texte dure le temps de la représentation. Cette construction originale du temps est secondée par trois didascalies quasiment identiques : « *(Mira el reloj e indica el tiempo real que dura la representación)* », « *(El hombre vuelve a mirar su reloj)* », et finalement, « *(La mujer mira el reloj)* » (Guebel, 2009 : 26-27, 30). La didascalie permet de ralentir le temps de l'échange verbal. Il s'en dégage une vision cyclique du temps, qui donne au personnage comme au spectateur l'impression de tourner en rond, le dialogue nous ramenant inévitablement à cette montre. À l'instar du présentateur dans « La China », la didascalie nous invite à focaliser notre attention sur le temps comme élément faussement constructeur : le temps déconstruit pour essayer de faire sens. Le langage peut également être constructeur de l'action mais il n'est pas constructeur de sens dans cette première œuvre du recueil. En effet, dans « Matrimonio », le verbal devient réel, les mots s'incarnent, mettant en scène l'essence même du théâtre :

HOMBRE: *¿Cuando empezó lo nuestro?*

*La mujer mira el reloj.*

MUJER: *Apenas hace ... minutos.*

HOMBRE: *¿Recién empezamos a conocernos?*

MUJER: *Entonces... ¿me mentiste?*

MUJER: *Claro.*

[...]

HOMBRE: *¿Y cuánto va a durar lo nuestro?*

MUJER: *Para siempre.*

HOMBRE: *Hay algo que no entiendo. ¿Acabamos de conocernos y yo te dije que tuviéramos un hijo?*

MUJER: *Sí.*

HOMBRE: *¿Cómo me atreví a eso?*

MUJER: *Era tu manera de empezar.*

HOMBRE: *Ah. ¿Y ahora? ¿Qué hacemos ahora?*

MUJER: *Tenés que venir a conocer a mis padres.*

HOMBRE: *¿Ya? ¿Tan pronto?*

MUJER: *Hay que darles la noticia.*

HOMBRE: *¿Cuál?*

MUJER: *Estoy embarazada.*

*Apagón.*

ACTO 2

*La mujer está sentada en la misma silla. Tiene cara de cansada. Sobre sus rodillas, con cofia de bebé, chupete colgando sobre el pecho, y mantilla que lo envuelve, está su criatura. Es el*

*actor que en el primer acto hacía de hombre. Habla como éste, carece de inflexión infantil.*

(Guebel, 2009 : 30-31)

- 19 Dans ce passage se croisent la thématique temporelle (le temps cyclique, déconstructeur et qui éloigne le sens) et la thématique du langage. Ainsi, une grossesse fantasmée verbalement donne naissance à un nouveau personnage ; l'incarnation ne se joue pas mais s'impose de fait aux lecteurs-spectateurs, produisant une perte du sens. Cette perte de sens est d'ailleurs renforcée par l'utilisation du même acteur pour le rôle de l'enfant. L'originalité réside dans le fait de « parler corps là où il est d'abord question de sens » (Caune, 1996 : 9). L'incarnation des mots ne fait pas sens, elle éloigne le texte de la représentation scénique, de sa théâtralité. Ainsi, le langage déconstruit, il n'est plus opérant, il avance, recule, à l'image de ce face à face entre les deux personnages dont le dialogue ressemble à un match de ping-pong, il dit puis nie, il ment aussi. Le langage qui devait porter la représentation dévoile un peu plus son irréprésentabilité :

*Cuando me senté a escribir ["Dos cirujas"], tuve la impresión de que ni siquiera era una obra para ser representada, en el sentido de que estaba llevando al extremo ciertas cuestiones que había venido desarrollando en piezas anteriores respecto de la eliminación de todo realismo, psicologismo: la evidencia de que la obra es puro acto de lenguaje. (Soto, 2007)*

- 20 Cette réflexion, qui renvoie à la troisième pièce du recueil intitulée « Dos cirujas », dévoile un projet énonciatif que tout le recueil illustre. Revenir à l'essence du théâtre signifie, pour Guebel, une focalisation sur le langage. Ainsi, il épure le genre de telle façon qu'il le limite à n'être qu'une enveloppe désincarnée alors que paradoxalement, le langage, comme nous venons de le voir, suffit à incarner dans cette pièce. De plus, dans son utilisation du langage, qui par son action déconstructrice tend à « déthéâtraliser » et contribue à l'irréprésentabilité du texte, Daniel Guebel ajoute un ton « trash » qui, sans être un élément incompatible avec une représentation, pose à celle-ci des limites. Alors peut-on tout représenter ? Le langage se déchaîne et se lie au corps. Le corps devient objet de discours et de pratiques, il se noue au corps, pas seulement après dans l'expression scénique mais surtout avant, dans la poétique même, qui rappelons-le, adopte un style dégradé. Ensemble, langage et corps deviennent vulgaires, ils disent la sexualité débridée, la pornographie, la sodomie, la scatologie ou encore le travestissement, autant de thèmes et de registres qui se croisent dans les deux recueils étudiés : « Ainsi le corps est censé disposer d'un pouvoir de libération de la personne : dépositaire de l'expressivité, il paraît représenter le moyen privilégié de l'épanouissement du sujet. » (Caune, 1996 : 206)
- 21 Cependant, le corps ne peut se libérer dans « Dos cirujas » de *Tres obras para desesperar* tout comme dans « La China » de *Dos obras ordinarias*, et il concentre l'essentiel de la violence latente contenue derrière chacun de ces termes. Le corps se dit plus qu'il ne se joue, il devient l'« opération castratrice qui fixe le théâtre au stade oral » (Caune, 1996 : 138). C'est finalement le corps dans ses possibles autant que dans ses limites qui est exploité dans les deux pièces, le corps comme un territoire sauvage, un lieu d'expression de la barbarie. Il devient expérience, expérience du temps dans « La China » ou expérience sociale dans « Dos cirujas ».
- 22 C'est sur le personnage que va peser, en l'absence de didascalies, la lourde tâche de contenir celles-ci ou de les inventer par son jeu et son élocution. Le comédien dispose alors d'une grande liberté et devient le centre de la re-création de l'œuvre. Le personnage, qui participe de la « déthéâtralisation » au même titre que l'absence de didascalies ou la fonction destructrice du langage, représente un obstacle difficilement

franchissable pour la représentation. Les pièces des deux recueils se construisent selon la logique du face à face, forme réflexive où les deux personnages, comme devant un miroir, peuvent être à la fois un personnage double et unique. Alors que « Matrimonio », met en scène un couple où chacun tient son rôle en fonction de son genre, dans « Pobre Cristo », le face à face se déroule entre un rat et le Christ, le vil côtoyant le sublime. Au pied du Christ crucifié qui attend la mort, un rat, lui, attend son repas, et ce faisant il entame un débat hérétique sur l'existence du Christ et sur les fondements de la religion. L'originalité, sans compter la personnification de l'animal dont on ne peut que souligner la ressemblance avec le chien dans « El amor », tient au fait qu'au cours de la représentation les rôles s'inversent, chaque acteur récupérant le personnage de l'autre pour signifier la réversibilité, déstructurant la notion même de personnage, en lui ôtant toute singularité et toute crédibilité dans ce tête-à-tête idéologique :

*La rata sonrío y no dice nada.*

*Cristo baja de la cruz, agarra un látigo y empieza a azotar a la rata, que chillaba y chillaba. Cristo la azota hasta agotarse.*

*CRISTO: Jesús... Cuánto trabajo.*

*RATA: Qué satisfacción.*

*CRISTO: Te he corregido.*

*RATA: Ni un poco.*

*Se miran. La rata sube a la cruz y se convierte en Cristo. Cristo se convierte en la rata.*

*Oscurece gradualmente hasta apagón.*

*ACTO 3*

*Truenos y relámpagos. Amanece. El actor que hacía de rata está en la cruz y el que hacía de Cristo desempeña el papel de rata. (Guebel, 2009 : 70-71)*

- 23 Ce principe de réversibilité est également exploité jusqu'à son paroxysme dans « Dos cirujas », œuvre dans laquelle les personnages pourraient intervertir leurs rôles constamment, voire tendre à se confondre.

## La dramaturgie à quatre mains, une expérience schizophrénique ?

- 24 Dans la didascalie d'ouverture de « Dos cirujas », les personnages ne bénéficient d'aucune description, d'aucune détermination, ils sont des êtres hybrides se mouvant entre le genre humain et le genre animal :

*Suena un canto budista. Escenario en negro. El canto empieza a disminuir y se escucha lentamente el murmullo de Loro, es como un rumor de animal. [...] En el centro una tapera de la que cuelga una cortina mugrienta. Loro y Toto, dos hombres de edad indefinida, vestidos con ropas rotas. (Guebel, 2009 : 85)*

- 25 Ils sont innommables, à tel point que l'auteur choisira initialement de leur attribuer des numéros (1 et 2)<sup>3</sup> et qu'ils seront ensuite baptisés Toto et Loro, noms phonétiquement similaires et pratiquement réversibles pour prêter volontairement à confusion. De plus, Daniel Guebel choisira, au moment de la mise en scène, deux actrices féminines, représentant ainsi des êtres androgynes afin de signifier le flou qui entoure leur genre ou leur nature. Le corps de l'acteur est dépouillé des attributs qui le définissent. Le passage à la scène permet ainsi, par rapport à la didascalie d'ouverture, de préciser et d'affiner le rapport au texte. Il permet à l'auteur, qui endosse également le rôle de metteur en scène, de parachever son projet :

*A "Dos cirujas" la pensaba como una obra donde lo que funciona es la permutación: de identidades, de roles, de discursos. Porque no se sabe muy bien quién dice y quién contesta,*

*eso está todavía más presente en el texto. Los personajes se llaman Toto y Loro y mientras iba escribiendo ni siquiera recordaba quién había dicho tal cosa y quién tal otra. (Soto, 2007)*

- 26 Cette confusion semble également gagner l'auteur lui-même, contaminé par son propre projet énonciatif. Ainsi, par la confusion des genres, la confusion des sexes, la confusion des noms, il invite le lecteur à envisager le personnage dans sa singularité. La confusion est également encouragée par la mort récurrente des protagonistes dans les deux recueils. La fusion finale des personnages en une seule entité se retrouve également dans *Dos obras ordinarias*. En effet, « La China » se termine par la mort des deux protagonistes qui s'entretuent, tout comme dans l'acte 2 de « El amor » :

*Apagón. Inmediatamente vuelve la luz y Hugo y el Negro aparecen acuchillados, uno en el piso, otro sobre la cama. Hay sangre por todos lados: en las paredes, en el suelo, en la cama. La habitación presenta los signos de una lucha furiosa. (Bizzio & Guebel, 1994 : 109)*

Et dans l'acte 3 de « Dos cirujas » :

*Loro se vuelve hacia su derecha, como si se acomodara para dormir; Toto hace lo propio, volviéndose hacia su izquierda. De repente, al unísono, cada uno gira, alza su cuchillo y su navaja, y lo clava en el corazón del otro. (Guebel, 2009 : 107)*

- 27 La symétrie finale dans « Dos cirujas » qui caractérise également les deux pièces de *Dos obras ordinarias* où les deux personnages se donnent la mort réciproquement ou trouvent la mort simultanément, nous conforte dans cette idée et nous invite à envisager ces œuvres comme une possible représentation de l'inconscient voire d'une pathologie schizophrénique. « Pour André Green, la faveur particulière dont jouit le théâtre tiendrait au fait qu'il serait la meilleure incarnation de cette scène qu'est l'inconscient. » (Caune, 1996 : 132)
- 28 La symétrie finale dévoile la possible singularité du personnage. En effet, le duo créatif se reflèterait-il dans le choix quasi exclusif de la mise en scène de face à face ? La scène devient alors une projection de l'espace collaboratif. Ce qui se jouerait alors, au-delà de toute pièce, serait la reproduction de la scène originale et originelle, celle de la collaboration entre Guebel et Bizzio. Le face à face deviendrait alors le moyen d'écrire ensemble sans devoir inventer un tiers imaginaire. Cette projection des auteurs se fait d'égal à égal, nul vainqueur dans ces duels où deux héros trouvent la mort simultanément. Guebel poursuit la réflexion seul dans *Tres obras para desesperar* (peut-on alors imaginer qu'il écrive avec un Bizzio fantasmé ?), il pousse cette approche du face à face forgée dans leur duo par une approche de la réversibilité dans « Pobre Cristo », jusqu'à la confusion. Enfin, c'est en prose que cette réflexion trouvera son aboutissement avec la publication de *Un día en la vida de Charlie Feiling* (2006), roman écrit en collaboration avec Sergio Bizzio, dans lequel ils pratiquent une écriture successive, en écrivant des passages l'un après l'autre. Impossible de déceler alors qui est l'auteur de quel passage, l'ouvrage formant un tout harmonieux. L'écriture successive en prose représente le même face à face que celui de l'écriture dramatique. Après vingt années d'écriture conjointe, Guebel et Bizzio ne sont toujours pas parvenus à créer ce tiers collaboratif.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BAIR Deirdre (1990), « *En attendant Godot* : une merveilleuse diversion libératrice », *Samuel Beckett* (L. Dilé, trad.), Paris : Fayard.

BIZZIO Sergio & GUEBEL Daniel (1994), *Dos obras ordinarias*, Buenos Aires : Beatriz Viterbo editora.

CAUNE Jean (1996), *Acteur-Spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Saint-Genouph : Librairie Nizet.

DUBATTI Jorge (1995), « Los gauchos de Beckett », *El cronista*, site officiel de Daniel Guebel : <<http://www.danielguebel.com.ar/>> (consulté le 19 décembre 2011).

GOUHIER Henri (1989), *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris : Flammarion.

GUEBEL Daniel (2009), *Tres obras para desesperar*, Buenos Aires : Ladosur.

LAFON Michel & PEETERS Benoît (2006), *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains*, Paris : Flammarion.

SASTURAIN Diego (2007), « Conté una separación como un estallido », *Clarín*, 10, <<http://edant.clarin.com/diario/2007/12/10/sociedad/s-04401.htm>> (consulté le 22 novembre 2011).

SOTO Moira (2007), « Degenerarse », *Página/12*, <[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3679-2007-10-26.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3679-2007-10-26.html)> (consulté le 14 février 2012).

VÁZQUEZ Christian (2006-2007), « La literatura puede ser mucho más dolorosa si la tragedia se cuenta con humor », *Revistateína*, 13, <[www.revistateina.org/teina13/lit6.htm](http://www.revistateina.org/teina13/lit6.htm)> (consulté le 20 janvier 2012).

## NOTES

1. Voir à ce sujet l'étude de Lafon & Peeters (2006), *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains*, Paris : Flammarion.
2. « *Con Daniel Guebel somos amigos desde que teníamos 18 años, así que es una larga amistad. Supongo que nos hemos influenciado mutuamente a lo largo del tiempo.* » (Vázquez, 2006-2007)
3. Entretien personnel avec Daniel Guebel, réalisé à Buenos Aires, le 3 mai 2011.

---

## RÉSUMÉS

Daniel Guebel et Sergio Bizzio, duo d'écrivains argentins, unis par l'amitié et la passion commune pour les arts visuels, s'essayent dans *Dos obras ordinarias* (1994) à l'écriture dramatique à quatre mains. Sur fond de facétie et d'humour, caractéristiques de ce duo, l'espace de création devient espace de jeux où s'épanouit un double « je ». La mise en scène, en face à face, contribue à

refléter cette création commune et laisse deviner, derrière les personnages, les ombres des auteurs. La représentation devient alors re-création de la scène originelle de la création commune. *Dos obras ordinarias* se parachèvera quinze ans plus tard par la publication de *Tres obras para desesperar*, que Daniel Guebel écrira seul. Là encore, le face à face devient un lieu d'expression, un espace de confrontation où écrivain et acteur tendent à se confondre.

Daniel Guebel and Sergio Bizzio, duo of Argentine writers, united by friendship and passion for the visual arts, experience in *Dos obras ordinarias* (1994) the playwriting in collaboration. With a background of joke and humor characteristic of this duo, the space of creation becomes a playground where grows a double "I". The staging, with face to face, helps to reflect this shared creation and hints, behind the characters, at the shadows of the authors. The performance becomes re-creation of the original scene of the shared creation. *Dos obras ordinarias* will be completed fifteen years later with the publication of *Tres obras para desesperar*, written by Daniel Guebel. Here again, the face to face becomes a place of expression, an area of confrontation where writer and actor tend to merge.

## INDEX

**Mots-clés** : Daniel Guebel, dramaturgie, écriture en collaboration, jeu, face à face, représentation

**Keywords** : Daniel Guebel, dramaturgy, writing in collaboration, acting, face to face, performance

## AUTEUR

**KAREN CERVERA**

Université Grenoble Alpes, ILCEA 4-CERHIUS