# Engagement, art et communication

## A propos de mon théâtre

Juana ESCABIAS

Université Complutense (Madrid)

**DOI :** https ://doi.org/10.17184/eac.9451

**Résumé :** Cet article est une réflexion sur le texte dramatique en tant qu'outil de sensibilisation sociale et interroge, d'une part, les outils dont les créateurs ont besoin pour transmettre au public ces messages sociaux, éthiques et politiques d'une manière efficace, et, d'autre part, le processus même de cette transmission. J'illustre mon propos avec quelques exemples puisés dans mes propres textes dramatiques, notamment dans *Babel*, pièce dont l'objectif est de sensibiliser les lecteurs/spectateurs à la tragique question de l'immigration aujourd'hui en Espagne et en Europe.

**Mots-clés :** engagement – théâtre espagnol – XXIe siècle – Juana Escabias – immigration et art

**Abstract:** This article is a reflection on the dramatic text as a tool for raising social awareness, and questions both the tools that creators need to convey these social, ethical and political messages to the public in an effective way, and the process of doing so itself. I illustrate my point with a few examples drawn from my own dramatic texts, in particular *Babel*, a play whose aim is to make readers/viewers aware of the tragic issue of immigration today.

**Keywords:** commitment – 21st century – Spanish theatre – Juana Escabias – immigration and art

## 1 Introduction

Je dois dire d'emblée que je ne comprends ce que pourrait-être l'art et la littérature sans engagement. À mon sens, il existe deux types d'écrivains, ceux qui écrivent par vanité et ceux qui le font par nécessité. J'appartiens à ce second groupe. Pour moi, l'art est un moyen de rendre meilleur le monde, un outil pour aider l'humanité à comprendre la réalité qui l'entoure et inciter les êtres humains à intervenir sur cette réalité afin d'améliorer leur propre vie et celle des autres. L'art ne peut jamais rester neutre, ne doit jamais être tiède, il n'est pas dans son intérêt de s'installer sur le bord de l'évolution humaine et de contempler le cours de l'eau. L'artiste se doit

de s'immerger dans ces eaux, de s'impliquer, de "se mouiller", de s'imprégner de la souffrance de l'autre comme s'il s'agissait de la sienne.

Je ne comprends pas l'art "digestif", comme loisir puéril, vide de contenu et de message, ni l'indifférence et la froideur d'un produit artistique qui n'a cure du destin des êtres humains. Lorsque l'homme s'est consolidé comme être dominant sur notre planète, est apparue la culture qui est devenue le chef d'orchestre de l'évolution, et c'est la culture même qui, dès lors, a commencé à évoluer dans un sens et selon un processus équivalents de l'évolution biologique. Cependant, ce développement et cette progression que la culture doit afficher en permanence ne peuvent se limiter à la forme, mais doivent également englober le contenu et marcher à l'unisson d'une planète mondialisée qui exige à notre époque, plus que jamais, une solidarité envers les autres.

Toute ma production dramatique est imprégnée d'engagement. Dans *Cartas desde prisión : la odisea de Juana Doña* (2022) et *Cautivas* (2015), par exemple, j'ai dénoncé les souffrances endurées par les femmes prisonnières politiques pendant la dictature franquiste en Espagne. Dans *Aullidos* (2021), je rappelle la torture et l'assassinat des dissidents politiques marocains à l'heure actuelle et la violence faite aux femmes au sein du couple, thème que j'ai abordé à de nombreuses reprises, notamment dans *Cartas de amor después de una paliza* (2019), *WhatsApp* (2015), *Baja autoestima* (2018), *Sinfonía desencajada* (2018), *Solo de trompeta* (2017), *No le cuentes a mi marido que sueño con otro hombre cualquiera* (2015), *Crimen imperfecto* (2015) ou encore *Esbozo sobre una teoría de las emociones* (2013). Le manque de solidarité humaine et la prédation des plus faibles par les plus forts sont au cœur de *Acoso laboral y otros textos* (2015). *Voracidad de los parques* (2013), *Historia de un imbécil* (2010), *Tierra convexa* (2009) ou *La fiesta* (2014) mettent en scène l'exploitation de l'homme par l'homme sous tous ses aspects. *La puta de las mil noches* (2019) nous entraîne dans les mécanismes de la domination masculine et les rouages destructeurs de la prostitution. *Retrato de mujer con sombrero* (2016) montre le harcèlement sexuel subi par les femmes sur leur lieu de travail. *Fantasmas* dénonce les abus commis sur des mineurs. L'exclusion sociale de certains groupes comme les immigrés ou les malades du sida est le thème de *Tu sangre sobre la arena* (2011), *Invisibles* (2006) ou *Ícaros* (2006).

Un autre de mes thèmes de prédilection est l'incommunicabilité, l'impossibilité pour certains êtres humains de se faire comprendre et de comprendre les autres. Cette question traverse l'ensemble de mon œuvre, mais elle est plus prégnante dans des pièces comme *Interiores* (2010), *Hojas de algún calendario* (2011), *Deseo* (2013), *Vías férreas* (2013), *El sucesor* (2013), *Desencuentros* (2016), *Diario de una prófuga* (2019) ou *Negro* (2022). C'est aussi qu'elle m'est apparue, peut-être en raison d'une vie professionnelle consacrée au journalisme – en tant que journaliste et professeure à la faculté de journalisme de l'Université Complutense (Madrid) – comme l'un des problèmes fondamentaux, non seulement de notre époque, mais de l'humanité de tous les temps. Je suis toujours perplexe face aux paroles et aux attitudes de l'autre. Comment les interpréter et les comprendre, car les êtres humains peuvent-être si différents en fonction des nombreux paramètres, par ailleurs intersectés, qui les déterminent : leur

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

culture, leur idéologie, leur contexte social, leur âge ou encore leur état émotionnel. Sans compter les fluctuations perceptives que l'environnement suscite.

Ne pas prendre en compte la variable communicationnelle est l'une des plus grandes erreurs qu'un artiste puisse commettre. Son œuvre est faite pour être communiquée, et c'est dans le transfert de cette œuvre, créée dans l'intériorité et la subjectivité de l'artiste, vers un public externe que se posent les problèmes de communication. L'artiste aiguise ses stratégies – dans mon cas mes outils dramaturgiques –, en s'appuyant sur les processus cognitifs et les mécanismes de l'émotion et du jugement à l'œuvre dans ce contexte spécifique de communication, pour atteindre le plus grand nombre alors même qu'il ignore encore qui sera son public. Les erreurs de communication sont à l'origine de nombreux échecs artistiques. Le créateur se doit de prendre de la distance et de garder à l'esprit que sa façon de sentir, d'apprécier, d'aimer ou de souffrir ne doit pas nécessairement être partagée par d'autres, que ses vérités ou ses non-vérités ne sont pas universelles.

Je parle d'expérience, de ma propre expérience. Pendant longtemps, j'ai éprouvé d'innombrables difficultés à faire passer mes messages créatifs. Probablement par manque de maturité au début. J'ai en effet commencé à écrire à un âge peut-être trop précoce. Depuis mes plus lointains souvenirs, j'ai su que je serai écrivaine, que c'était mon destin. J'avais le fort sentiment que ce n'était nullement quelque chose que j'avais décidée moi-même, mais bien que le destin avait choisie pour moi. Mais ma relation à l'art restait secrète, je ne l'exposais pas, je ne l'annonçais pas, j'écrivais pour moi, pour apprendre à bien écrire. Je rêvais de me mettre au service de l'Art, avec un A majuscule. C'était la mission que la vie m'avait confiée et j'en étais si intimement persuadée.

Vassili Kandinsky n'affirme-t-il pas dans son livre *Sur le spirituel dans l'art* que la véritable œuvre d'art naît mystérieusement de l'artiste par la voie mystique. En ce qui me concerne, c'est bien un processus de cet ordre. Je me situe dans un rapport mystique à mes créations. Il y a de la frénésie et du ravissement dans mon écriture, et la spiritualité est sans doute ce qui informe mon rapport à l'écriture, que je ne conçois, depuis mon enfance, qu'au service d'une seule cause : l'Art. Ce qui signifie pour moi participer à l'enrichissement de cet univers qui est le mien, l'Art, par le progrès et l'innovation. Il ne s'agit pas de vivre "de" l'écriture ou du théâtre, mais de les pratiquer "pour" l'Art. Le dévouement, la dévotion et la ferveur à l'égard de l'acte de création sont pour moi consubstantielles au processus créatif lui-même.

Dans mes premières créations – mes premiers romans publiés et mon premier théâtre – les personnages d'écrivains sont très nombreux et les dialogues déploient des réflexions sur le processus créatif. Aujourd'hui, j'interprète ces textes comme une manière d'explorer ma propre relation à ce métier, et de comprendre cette vocation que j'ai ressentie dès le plus jeune âge, avant même que je n'en ai saisi les raisons. La sacralisation était l'état émotionnel dans lequel j'exerçais l'écriture. Je ne savais qu'une chose : je devais m'y consacrer. Si cette question de mon rapport à la création n'est plus autant au centre de mes œuvres, les années écoulées n'ont rien atténué de cet élan créatif qui m'a animée dès mon enfance. Bien sûr, avec la maturité, le raisonnement est entré – de lui-même – dans le jeu et s'est définitivement installé, agissant sur mon écriture sous la forme d'une rétroaction permanente entre la viscéralité, qui avait été

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

un moment mon seul guide, et la lucidité, plus récemment acquise, venue se combiner à la première.

## 2 Travailler la question de l'engagement dans l'Art

La question de l'engagement est abordée dans beaucoup de mes pièces. Elle l'est selon trois modalités : (1) dans une temporalité ouverte, non définie et diffuse, (2) en relation avec le passé, (3) en relation avec le présent. *Historia de un imbécil* (2010) illustre bien la première. La pièce met en scène un journaliste. L'action dramatique se construit autour du périple de ce reporter tout au long de sa vie, nous faisant voyager avec lui, à travers le temps et l'espace, sur les lieux les plus divers de ses reportages. Les spectateurs sont ainsi confrontés aux questions les plus controversées, au cours de ces années et jusqu'à nos jours, concernant la politique et le développement social tant en Espagne que dans d'autres pays sur différents continents. *Dinero negro* (2017), bien que de structure et de thématique différentes, en est un autre exemple.

En ce qui concerne la deuxième modalité – un engagement direct avec le passé –, les pièces les plus significatives sont celles que j'ai citées en préambule, *Cautivas* (2015) et *Cartas desde prisión : la odisea de Juana Doña* (2022), qui relèvent d'un travail "engagé" de récupération de la mémoire historique. Elles mettent en scène et dénoncent les exactions commises contre les prisonniers politiques espagnols incarcérés dans les prisons du dictateur Francisco Franco. Leur écriture repose sur une réalité historique et des données et des faits concrets qui ont exigé un travail de recherche et de documentation, et les combine avec la fiction d'un groupe de femmes incarcérées dans la prison madrilène de Ventas. L'enchevêtrement de la réalité et de la fiction vise à créer une émotion et un impact tels que les spectateurs aient la certitude que ce qu'ils voient sur scène a bien eu lieu.

Quant à la troisième modalité – l'engagement avec le présent – une bonne illustration en est *Babel* (2016). Cette pièce, relevant de la petite forme, a été publiée dans un volume collectif, *Los mares de Caronte*, consacré à la question de l'immigration actuelle : son objectif a été de sensibiliser le public à la tragédie humaine de ceux qui se sont vus contraints de quitter leur terre d'origine, fuyant la guerre ou la misère. Concha Fernández Soto et Francisco Checa y Olmos, les concepteurs de ce volume, m'invitèrent à participer à ce projet courageux et nécessaire. J'ai accepté sans hésiter une seconde. C'était en 2015, au moment culminant de la crise migratoire en Europe, continent auquel sont arrivés d'innombrables réfugiés fuyant la guerre, l'horreur et la désolation qui frappaient la Syrie et les territoires voisins. J'ai aussitôt décidé que ce serait l'histoire dont j'allais parler, l'histoire de tous ces gens fuyant l'horreur.

Je dois dire que je n'aime pas trop les œuvres de commande. D'abord, en raison de la contrainte à écrire sur un sujet spécifique et non dicté par la propre liberté créative. Ensuite, par scrupules, en raison de l'engagement auprès de la personne qui a commandé le texte : le texte correspondra-t-il aux attentes de cette personne ? Mais le plus compliqué est que le texte réponde avant tout à mes propres attentes en tant qu'autrice. Je suis très exigeante envers moi-même et le respect dû au public, à l'Art et à la culture. Si j'achève un texte et qu'il ne me satisfait pas, je le détruis. Or accepter une commande, c'est rompre avec ce principe de base puisqu'on s'engage à

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

livrer un texte sur un thème imposé et à une date déterminée, et courir le risque de ne pas respecter cet autre engagement, plus important que celui que l'on a à son égard, la parole promise à d'autres, sa parole.

Je me suis donc mise au travail, non sans me sentir prise dans une tempête d'angoisses, me demandant plus d'une fois pourquoi j'avais accepté cette commande. Malgré ces tourments émotionnels, j'ai persévéré. Toute pièce de théâtre exige une importante préparation intellectuelle en amont, un processus de planification lent et laborieux. Selon moi, pour le texte théâtral, il y a deux techniques d'écriture : "à rebours" et "vers l'avant" ("*hacia atrás*" et "*hacia delante"*). Écrire une pièce à rebours signifie avoir un scénario prédéterminé, parfaitement élaboré et couronné par une fin qui, en mathématiques, équivaudrait à l'un des extrêmes. Écrire vers l'avant c'est se placer à l'extrémité opposée, au début. Et, dans ce début, on n'a rien, juste quelques idées, et on se met à écrire.

Écrire à rebours c'est avoir déjà la fin et une structure parfaitement délimitée et découpée en scènes, autrement dit le squelette de la pièce ; c'est avoir prévu tout ce qui va se passer. Il suffit juste ensuite de partir de la première scène, de dérouler les scènes suivantes, et, au fur et à mesure, de revêtir de chair le squelette pour donner forme au corps avec sa peau et ses organes. Dans un langage plus orthodoxe, nous dirions qu'il s'agit d'organiser l'histoire à partir du scénario, en interprétant les personnages esquissés. Elles sont nombreuses les pièces écrites à rebours. On le sent dès la première lecture. Dans le pire des cas – heureusement pas dans tous –, elles sont prévisibles. À tout moment, on connait déjà l'étape suivante. Elles sont coincées dans une prison. Elles sont terriblement ennuyeuses.

## 3 Donner chair à des personnages de papier : un exemple *Babel* (2016)

Écrire vers l'avant a partie liée avec l'improvisation théâtrale. On a une idée minimale, parfois une simple impulsion ou un désir d'explorer un aspect. Rien de plus. Et à partir de là, l'intrigue avance et se construit, entraînée par la force de sa propre traction motrice. La scène actuelle a massivement recours à cette modalité d'écriture. Certains en font une invention de notre époque et la présentent comme une innovation, alors qu'André Breton et le surréalisme, qui en pratiquaient déjà une certaine forme avec l'écriture automatique, nous en ont laissé de très beaux exemples. Le risque de cette méthode est que l'histoire ne mène nulle part, qu'elle se transforme en un carrefour de situations sans direction ni cohérence. Pour utiliser à nouveau une image, ce serait un ballon qui nous échappe des mains chaque fois que nous essayons de l'attraper.

C'est la combinaison des deux méthodes qui me semble, selon mon expérience, la plus utile. La plupart de mes œuvres dramatiques ont été esquissées selon cette double modalité. Cependant, *Babel* a été conçue d'un jet, comme une explosion, dans un état d'incandescence mentale que je ne m'explique pas. Lorsqu'on écrit dans un tel état, on est assurés que la pièce sera riche de l'affrontement de forces intérieures, empreinte de liberté et capable de produire les plus grandes vibrations. Une bonne pièce est

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

celle qu'on ne peut modifier en aucun cas, au risque de détruire sa force intérieure. La passion et la combustion mentale aident le créateur dans ce processus.

Lorsqu'on entre dans cette phase, on suit son instinct. L'histoire prend vie d'elle-même. Des idées arrivent sans qu'on sache d'où ou pourquoi elles surgissent. C'est un curieux phénomène : tout vient de soi, de ses expériences, de ses souvenirs, de ce que l'on est, mais on ne sait ni d'où exactement ni pourquoi. Beaucoup d'écrivains en plaisantent, assurant que l'œuvre s'écrit ou s'élabore d'elle-même, qu'elle les utilise comme un simple outil pour se construire. Assurément, on sous-estime l'importance de l'inconscient dans le processus créatif. On sous-estime la place centrale de l'artisanat. On sous-estime la persistance et la force du raisonnement lorsqu'on entre dans cet état de transe qui génère une hyper-concentration.

Quand on décide d'écrire le type de théâtre dans lequel s'inscrit *Babel*, c'est-à-dire le théâtre documentaire ou de témoignage, on doit éviter l'écueil du journalisme, car ce n'est pas du journalisme mais bien de l'art. On écrit pour le théâtre et on crée pour la scène des personnages contrastés, aux caractères marqués, interagissant avec les circonstances. Quand j'ai commencé à écrire *Babel*, je ne savais pas par où commencer. Je savais seulement que je voulais écrire une pièce de dénonciation capable à la fois d'inciter les spectateurs à une réflexion et de les toucher, de les émouvoir, pour mieux leur faire prendre conscience de la souffrance de ces êtres humains sous leurs yeux au quotidien. Il s'agissait d'une œuvre basée sur des faits réels, aussi fallait-il qu'elle soit parfaitement documentée. En peu de temps, j'ai rassemblé le maximum de statistiques sur les réfugiés, que communiquaient et publiaient, entre autres, les organisations internationales dédiées et les journaux. C'étaient des milliers de chiffres, aseptisés, inutiles. Chaque jour, je lisais les journaux à la recherche d'histoires sur les migrants. Tout y était si aseptisé aussi. Alors, je me suis dit qu'il fallait transformer tout cela en humanité, en art. Mais comment ?

J'avais lu un fait divers dans la presse. Au Soudan, une fillette de neuf ans avait été violée par le chef religieux de sa communauté. Sa famille, dont l'honneur se trouvait ainsi entaché, avait décidé de lui donner la mort. Il fallait effacer la honte et étouffer l'affaire. Une ONG locale cacha la fillette pour tenter de l'emmener en Europe. Les médias ont rapporté la nouvelle avec une froideur à glacer le sang. J'ai lu cette histoire et je l'ai classée, comme toutes les autres. J'ai continué à travailler, mais l'inspiration n'était toujours pas au rendez-vous. L'échéance approchait, mon angoisse grandissait de minute en minute. Je ne faisais que me répéter : mais, pourquoi as-tu accepté cette mission ?

Puis, un deuxième fait divers est paru dans la presse. En première page, une image insoutenable : le cadavre d'un petit garçon de trois ans échoué sur le sable d'une plage turque. À côté de lui, un garde-côte en uniforme le regarde. Sur un deuxième cliché, le garde-côte porte le corps de l'enfant dans ses bras. C'est le corps de l'enfant Aylan Kurdi. Ce fut l'élément déclencheur de mon inspiration, l'étincelle qui a provoqué ce big bang qu'est devenu *Babel*. Indignée, je me suis mise à écrire, possédée par une force qui me dépassait, poussée par une véritable explosion créative au sens plein du terme. Mes réflexions des mois précédents, mon travail, ma compilation de données,

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

étaient en moi, dans mon cerveau. Un mécanisme semblable à un réseau de vases communicants reliait tout automatiquement.

J'ai eu l'idée de confronter les chiffres froids et austères, les données et les statistiques glaciales aux histoires individuelles de chair et de sang que je construirais. J'ai choisi les deux histoires réelles, de la petite fille violée au Soudan et du petit garçon Aylan Kurdi. J'avais déjà la structure ! Elle serait chorale, composée de cas multiples, un croisement entre des informations sèches, "mortes" et des histoires "vivantes", un choc frontal, une polyphonie de voix et de situations. J'avais mes protagonistes. D'une part, un chœur et des polyphonies vocales : Le Chœur des suppliants (*Coro de Suplicantes*), composé des voix multiples des immigrés ; Le messager des Dieux (*el Mensajero de los Dioses*), polyphonie des voix des journalistes et des porte-parole des institutions ; Les trafiquants d'esclaves (*Los traficantes de esclavos*), figuration de l'exploitation de ces êtres humains. D'autre part, du Chœur des suppliants j'ai fait émerger plusieurs personnages : individualisés – Reem, Berishna – ou plus génériques – Une petite fille, Une femme, Un homme, Une mère, Un père, Le jeune homme, La jeune fille, Une fille.

L'interaction du personnage et de sa personnalité avec l'environnement (la situation dramatique créée) est une clé fondamentale du processus d'écriture théâtrale, qui s'élabore à base de questions : dans cette situation, qu'est censé faire la femme ? Et, l'homme, comment devrait-il réagir ? Comment ce qui arrive à la fille l'affecte-t-il ? Comment le garçon ressent-il ce qui se passe sous ses yeux ? C'est la seule façon de créer un matériau véritablement humain. Mais avant de faire réagir le personnage, il faut s'interroger sur lui : quelle est sa plus grande peur ? Comment se comporte-t-il face à l'adversité ? Et face à la facilité ? Comment s'enthousiasme-t-il ? Pourquoi dit-il ce qu'il dit ? Pourquoi se tait-il ? Comment haït-il et comment tombe-t-il amoureux ? Quels sont ses rêves ? Il est essentiel de se mettre dans leur peau, de ressentir ce qu'ils ressentent, d'être eux, de défendre ce qu'ils disent et ce qu'ils font comme si on était eux. Et en même temps, il ne faut être aucun d'entre eux, ne prendre parti pour aucun d'entre eux. C'est qu'une création littéraire doit être comme la vie, la VIE, et la vie n'est pas simple mais complexe. Ce n'est pas une question de bien et de mal, c'est bien plus que cela. Entrer dans la peau du personnage, c'est s'assurer que le message sera reçu par l'ensemble des récepteurs ; c'est le meilleur outil de communication.

C'est ainsi qu'est né le premier discours du Chœur des suppliants, un plaidoyer que j'ai écrit sur le mode de la complainte lancée au monde premier et demandant de l'aide.

> Nous avons fait saigner vos oreilles avec des gémissements sans fin semblables en intensité à la fureur qui détruit et bombarde nos maisons et nos villes. L'école et l'hôpital, le champ et la route : la guerre domine en maître et seigneur. Le feu et le vacarme se sont emparés de l'aube. Le lit dans lequel nous sommes nés et sont nés nos pères n'est que dévastation. Écoute-nous, Europe, nous te désirons comme la savane sèche attend la rosée qui la réconforte, comme les fleurs se tournent vers le soleil dont elles tirent leur vie. Nous sommes arrivés jusqu'à toi, Europe. Nous t'avons aperçue au loin, une ligne minuscule, une côte qui se découpe soudain sur

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> l'horizon. Depuis le petit bateau qui nous a conduits jusqu'à toi, nous t'avons vue t'approcher et devenir imposante, Europe. Voilà que nous te foulons maintenant. (Escabias 2016 : 252)

J'ai donné chair ensuite au reste de mes personnages, m'attelant d'abord à la création de l'enfant noyé. Comment entrer dans la peau d'un enfant de trois ans qui se noie ? Que se passe-t-il dans sa tête à cet instant précis ? Comment faire de lui le porte-parole de l'horreur de cette odyssée, à partir de son âge et de son langage, et émouvoir les lecteurs et spectateurs ? Ce fut pour moi un travail épuisant. Voici quelques lignes de son récit :

> Nous étions en route vers la terre promise quand le bateau a sombré dans la mer. La main de ma mère a glissé entre mes doigts. Les vagues m'ont englouti, m'ont poussé vers le fond. L'eau est un cristal en mouvement devant mes pupilles. Plongé dans les profondeurs, j'ai vu des hippocampes et des étoiles bouger. Puis la lumière s'est éteinte. Le soir, les vagues m'ont rejeté sur le rivage. Mon corps est allongé sur ta plage. Échoué sur le sable, le voyage a pris fin pour moi. Je ne sais pas encore écrire mon nom. Je ne sais pas encore que je porte le nom de mon père, celui du père de mon père, celui du père du père de mon père. Je ne sais pas encore écrire mon nom, mais on le lit dans le journal. Ils l'écrivent pour moi. Ils ont déposé mon nom dans tes mains, dans ta maison. Sur la nappe immaculée où tu vas prendre ton petit déjeuner, quelqu'un a laissé les pages d'un journal et mon image, un cadavre de cinquante-deux centimètres échoué sur le sable de ta côte. J'ai accompagné ton café. J'ai perturbé l'équilibre émotionnel que tu atteins chaque matin grâce à tant d'efforts et à ta technique thérapeutique de la méditation. Mon image, cadavre de cinquante-deux centimètres échoué sur ta plage, est resté collé à ta rétine. Maintenant, toi aussi tu hurles mon nom Aylan Kurdi, le nom de famille de mes ancêtres, un nom que je ne sais pas encore écrire ni lire. (Escabias 2016 : 252-253)

C'est ainsi que j'ai avancé dans mon écriture, avec effort, dévouement et dans la solitude. Juste moi et ma feuille de papier enfermées dans la même pièce, y laissant ma peau jour après jour, choisissant puis changeant d'avis, trouvant une solution puis doutant, doutant à nouveau puis trouvant des solutions. J'ai continué ainsi tant que le travail ne m'a pas satisfaite. Quand il a atteint le niveau d'exigence que je m'étais fixé, je l'ai envoyé aux éditeurs.

## Bibliographie

Fernández Soto, Concha ; Checa y Olmos, Francisco (dir.) (2016), *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones,* Madrid, Editorial Fundamentos.

Escabias, Juana (2016), *Babel*, in : Fernández Soto, Concha ; Checa y Olmos ; Francisco (dir.), *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*, Madrid, Fundamentos, p. 249-251.

Kandinsky, Vasili (1989), *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël (1ère édition en allemand : *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Munich, R. Piper & Co., 1911).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793