

Edoardo Giorgi

## ***Du sexe de la femme de Matei Vişniec :* l'histoire d'un carnage incarné racontée à travers une superposition de voix**

**MATEI VIŞNIEC'S ABOUT THE WOMEN'S SEX:  
THE HISTORY OF AN EMBODIED CARNAGE NARRATED  
BY A SUPERPOSITION OF VOICES**

**Abstract:** This article focuses on one of the few dramas of Matei Vişniec analysing the effects of war (in this case the Yugoslavian one) on the innocents. It is through their superposing voices that the dramatist expresses all the horror and conflict, also utilizing characters that coincide in one person and that are different to one another by intentions and by “sources”. The victim and protagonist assume – willingly or not – two incorporeal voices, the foetus' and the Balkan's men. All of this happens inside the context of the Yugoslav war (1991-2001), which forced many to flee abroad to escape persecutions dictated by a profound and unbridled political hate.

**Keywords:** Theatre; Yugoslavian Wars; Superposing Voices; Violence; Perception of Difference; Forced Diaspora.

**EDOARDO GIORGI**

University of Pisa, Italy

e.giorgi13@studenti.unipi.it

DOI: 10.24193/cechinox.2023.45.20

La pièce *Du sexe de la femme comme le champ de bataille dans la guerre en Bosnie* (1996) est une composition anormale dans le corpus du dramaturge roumano-français Matei Vişniec. Alors que l'auteur privilégie généralement les personnages sans histoire et les situations surréalistes (comme dans son *Théâtre décomposé*), cette pièce concerne des événements historico-sociaux précis et présente des personnages très détaillés et réalistes, réellement vus comme des personnes. Au sein de la dramaturgie visniecienne, *Du sexe de la femme* joue un rôle particulièrement important. Ses sujets sont la guerre des Balkans des années '90, la centralité des personnages féminins et l'engagement civil, mais aussi le réalisme situationnel, la forte présence d'informations historiques – avec des références à l'activité journalistique du dramaturge – ainsi que l'importance du fond. De plus :

[La pièce] pose tout d'abord le problème de l'identité de l'individu, perdue à cause de la guerre, et aussi celui de l'identité collective des nations des Balkans et de l'Europe elle-même.

Elle met en discussion le sort de la femme sacrifiée en temps de guerre. Elle pose le problème des relations entre l'Europe et l'Amérique, dont il y aurait beaucoup à dire car Dorra manifeste une forte méfiance envers le pays de Kate. La pièce remet en question les stéréotypes, des surfaces et des réalités profondes. Elle pose le problème de la nature bestiale de l'humanité et du mal généralisé. Enfin, elle pose maints problèmes de psychologie et d'histoire, entrelacés<sup>1</sup>.

L'auteur a consulté, dans le but de créer cet ouvrage, une bibliographie impressionnante pour raconter l'horreur des fosses communes et créer la description terrible et poétique (dans la scène 29) du Pays de Dorra. Il a notamment utilisé les témoignages que Velibor Čolić insère dans son livre *Chronique des oubliés : Bosnie 1992-93*<sup>2</sup>. Dans cette pièce, l'auteur

renonce à la poétique congéniale de l'Absurde, pour aborder sans filtres métaphoriques un sujet contemporain qui le pousse à expérimenter un réalisme d'avant-garde, où l'imitation apparente des données de la réalité est combinée avec des modalités dialogiques et monologiques, épiques et confessionnelles différenciées<sup>3</sup>.

Scéniquement parlant, l'adaptation mise en scène par Alexandra Badea au Festival d'Avignon 2006 est extrêmement importante ; la scène et la salle ne sont plus divisées mais s'interpénètrent dans un seul scénario, avec les spectateurs qui entourent littéralement les actrices, placées dans un espace essentiel qui est

constitué d'un ensemble de matelas posés par terre de manière désordonnée comme dans un hôpital militaire improvisé sur le front. Tout [est] blanc pour créer la sensation d'un espace propre, stérile et paisible qui dissimule les drames et les horreurs vécus par ses patients. La disposition de matelas doit rappeler celle d'un labyrinthe d'où il est impossible de s'échapper<sup>4</sup>.

Dans cette scénographie, les spectateurs se font passer pour des personnages, presque comme « des témoins clandestins qui veulent comprendre comment tout cela a été possible »<sup>5</sup>.

Je voudrais maintenant émettre une prémisse utile pour placer, au niveau anthropologique, l'horrible situation qui a été créée à quelques kilomètres de l'Italie, mon pays d'origine, dans les années '90, et qui est racontée dans la pièce ; une situation qui devrait nous faire beaucoup réfléchir à la lumière des développements récents. Dans ce contexte, il y a eu une dépersonnalisation (objectivation) de l'individu dans l'altérité conflictuelle, consistant en une bipartition homme-femme (intérieure à la société) et ami-ennemi (extérieure à la société) ; une vision d'altérité totalement au détriment d'autres personnes que l'observateur, qui sont différentes par sexe, race ou religion.

Tzvetan Todorov, dans son essai *Le siècle des ténèbres*, a parlé du XX<sup>e</sup> siècle précisément dans les termes exprimés par le titre. L'anthropologue Fabio Dei considère le terme excessif, mais reconnaît à juste titre que l'utilisation technico-administrative visant la violence a atteint des sommets sans précédent pendant le siècle dernier, presque comme si le gène des Lumières

avait pris une dérive démoniaque-extrémiste<sup>6</sup>. C'est seulement dans ces dernières années, avec le dépassement du « réalisme ethnographique », que le voile a été levé sur le mécanisme de la violence au niveau historico-politique<sup>7</sup>.

Depuis la fin de la guerre froide, les conflits locaux, dits de « faible intensité », se sont multipliés à des fins ethniques et religieuses. Cette pratique systématique de la guerre sale (j'accepte le terme même si, éthiquement parlant, il n'y a pas de guerres « propres ») et du terrorisme, qui avait déjà été vu en partie sur certains fronts de la Seconde Guerre mondiale, rend la différence entre soldats et civils insignifiante. Selon Fabio Dei, dans les conflits de la fin du siècle, les victimes civiles sont de l'ordre de 80 ou 90% du total. Détruire la vie quotidienne derrière les lignes ennemies devient un point focal de la guerre, une action déstabilisante lorsque les forces s'affrontent sur le terrain. À part son pragmatisme, l'action terroriste se justifie par rapport à la fureur ethnique et génocidaire ; en effet, dans cette pièce<sup>8</sup>, Matei Vişniec examine la guerre en Bosnie.

Les pires violences du conflit bosniaque ont toujours été déclenchées dans des régions aux populations plus mixtes, dans une tentative de purger le territoire en établissant également des communautés ethniques imaginaires<sup>9</sup>. Les raisons fondamentales de la guerre sale en Bosnie sont les suivantes :

Les opérations de nettoyage ethnique, comme l'observe Mary Kaldor (1999, p. 116), visent à rendre un territoire inhabitable, non seulement en affectant son organisation productive, mais aussi en « instillant des souvenirs insupportables de la patrie d'antan ou

en profanant tout ce qui a une signification sociale » : par exemple, « en supprimant les points de référence physiques qui définissent l'environnement social de groupes particuliers de personnes », ou « contamination par le viol et les abus sexuels systématiques... ou par d'autres actes de brutalité publics et très visibles »<sup>10</sup>.

La terreur qui en résulte est « construite » sur la

déconstruction forcée des réalités acceptées dans la vie quotidienne, afin de désactiver les systèmes de base du sens et de la connaissance, ceux qui définissent les mondes de la vie des gens et rendent l'action compréhensible [...]. Si la culture fonde la société, et la société fonde la construction sociale de la réalité, alors désactiver les cadres culturels équivaut à désactiver, pour la population civile, le sens même d'une réalité vivable, ainsi que la capacité individuelle d'agir [...] (Nordstrom, 1992, p. 261)<sup>11</sup>.

Fabio Dei a justement noté comment la nouvelle ethnographie qui décrit les guerres contemporaines n'hésite pas à raconter le sang, les tortures, les viols et les génocides ; bien que cela engendre un sentiment d'horreur chez le lecteur, il peut dégénérer en pornographie<sup>12</sup>. C'est la principale différence entre les études ethnographiques et *Du sexe de la femme* : Vişniec ne décrit rien du viol de Dorra, il laisse tout à l'imagination (l'arme la plus puissante) du lecteur/spectateur; de cette façon, il réussit à montrer l'horreur sans tomber dans le voyeurisme. Dei se demande si

la transparence ethnographique est une attitude moralement légitime face à la souffrance, et si l'indignation militante ne peut pas trop facilement basculer dans la morbidité : d'autant plus dans un contexte communicatif et médiatique qui nous a trop habitués à l'exploitation des images de violence et à la pénétration morbide de l'intimité émotionnelle à des fins d'audience et de succès commercial (Sontag 2003, p. 83 et suivantes). N'est-il pas immoral d'utiliser cette douleur pour soutenir notre entreprise représentative ? Ne serait-il pas plus correct et respectueux de se taire, de dépeindre son regard au nom d'une pitié qui n'est peut-être pas tout à fait compatible avec la raison ethnographique ? Mais, bien sûr, le silence ne sert pas à témoigner, à rendre ou du moins à demander publiquement justice pour les victimes<sup>13</sup>.

Comment Vişniec évite la pornographie me semble clair : pas de morbidité, pas d'immoralité, pas de « pénétration » ; seulement une femme blessée refermée sur elle-même et dans son silence, qui compte pour mille mots.

Kaldor a montré qu'une caractéristique particulière des guerres sales de la nouvelle génération est la présence d'un lien avec les politiques identitaires qui revendiquent le droit à leur propre État ethnique ; celles-ci reposent sur le partage des traits culturels considérés comme un patrimoine à défendre, et sur des haines ancestrales qui explosent périodiquement. Dans le cas exemplaire de l'ex-Yougoslavie, les différents nationalismes ont fait pression sur l'opinion publique sur l'impossibilité de la

coexistence des Serbes, des Croates et des Musulmans (Bosniaques), une impossibilité qui n'existait pas<sup>14</sup>. John R. Bowen, en fait, affirme que les mariages mixtes en Bosnie représentaient 30% de tous les mariages de ce pays. Cette ligne de démarcation, qui devait être si claire aux yeux des nationalistes, n'était pas du tout définie<sup>15</sup>. En fait : « lorsque les hommes entrent en conflit, ce n'est pas parce qu'ils ont des coutumes ou des cultures différentes, mais pour conquérir le pouvoir, et quand ils le font en suivant des alignements ethniques, c'est parce que l'ethnicité devient le moyen le plus efficace de le faire (Fabietti 1995, p. 151) »<sup>16</sup>.

Pour Bowen, ce n'est qu'avec la modernité, l'épopée colonialiste et la formation d'États-nations que la conception de groupes ethniques opposés commence à se former<sup>17</sup>. Bowen et Robert M. Hayden ont noté que les conflits « ethniques » sont en fait le résultat des choix politiques plutôt que des tensions sociales réelles (le Croate Franjo Tuđman prenait tous les Serbes pour des meurtriers tchetniks<sup>18</sup>, et le Serbe Slobodan Milošević, considérait que tous les Croates étaient *ustaša*<sup>19</sup> ; tous les deux désapprouvaient les musulmans<sup>20</sup>).

Selon Dei, cependant, la capacité rhétorique d'un leader politique ne suffit pas à elle seule à pousser toute une population à commettre un génocide : le résultat génocidaire dépend des comportements individuels et collectifs qui peuplent une société donnée<sup>21</sup>.

Le lien entre la violence de masse et le contrôle de l'État est très profond, et Nancy Scheper-Hughes l'identifie dans le « continuum génocidaire » qui se greffe dans la violence quotidienne, cachée et admissible :

dans les écoles publiques, dans les cliniques, dans les salles d'urgence, dans les services hospitaliers, dans les maisons de retraite, dans les tribunaux, les prisons, les réformateurs et les morgues publiques. Ce continuum fait référence à la capacité humaine de réduire les autres au statut de non-personnes, de monstres ou de choses, un mécanisme qui donne une structure, un sens et une logique aux pratiques quotidiennes de violence. Il est essentiel que nous reconnaissons dans notre espèce (et en nous-mêmes) une capacité génocidaire et que nous fassions preuve d'une hypervigilance défensive, d'une hypersensibilité face à des actes de violence peut-être moins évidents, mais autorisés et quotidiens qui, dans d'autres conditions, permettent de participer à des génocides, et ce peut-être plus facilement qu'on ne voudrait le croire<sup>22</sup>.

Dans le viol de la femme, le terreur parvient à frapper l'intérieur du corps et l'intimité la plus profonde : « s'il y a des traits universels dans le dispositif anti-culturel de la violence, le viol est certainement l'un d'entre eux »<sup>23</sup>. Cette violence agit paradoxalement et subtilement, donnant naissance à un sentiment de culpabilité chez la victime, atteinte dans sa dignité personnelle et relationnelle<sup>24</sup>. Dans le cas de la guerre en Bosnie

la violation du corps féminin devient même l'instrument principal, symbolique et biologique à la fois, de l'affirmation d'une identité raciale, presque une caricature grotesque de ces thèses sociobiologiques qui pensent pouvoir

expliquer tout comportement humain par rapport à l'objectif de maximiser la capacité de reproduction<sup>25</sup>.

Le viol est la forme médiane entre les crimes de guerre (dont la fonction est de déstabiliser la population et l'armée ennemie) et les crimes de paix (souvent commis pour le plaisir personnel), offrant au guerrier une nouvelle stratégie : celle de prévenir la valeur protectrice de la fonction maternelle<sup>26</sup>.

Je voudrais maintenant revenir, après cette introduction substantielle, sur une analyse de la pièce *Du sexe de la femme* d'un point de vue vocal. Le drame se déroule dans un hôpital américain sur le lac de Constance, pour être précis, du côté allemand, pendant à peu près huit mois. Višniec ne met en scène que deux personnages, en particulier deux femmes : Dorra<sup>27</sup> – une femme violée pendant la guerre en Bosnie – et Kate (son homologue et psychologue américaine) ; par leur interaction<sup>28</sup> sans vicissitudes (en fait, le viol et la guerre ne sont jamais racontés, seulement suggérés), il raconte les racines culturelles et sociales du conflit et de ses horribles massacres envers les « ennemis » qui sont racontés au cours du drame. Comme Todorov utilise les termes « pulsion de mort » et « instinct de maîtrise » se référant à la violence des conquistadors espagnols, de la même manière dans la guerre de Bosnie, nous pouvons observer (avec Kate) que, dans la nature humaine, à travers le temps et l'espace, certains concepts de psychanalyse tels que *Bemächtigungstrieb* [Pulsion de mort] et *Instinct of mastery* [Instinct de maîtrise] sont immuables<sup>29</sup>. Todorov note également qu'en fait « le massacre [...] révèle la faiblesse du tissu social, la perte des principes

morales qui garantissaient la cohésion du groupe. Elle est réalisée de préférence dans des endroits éloignés, où la loi est difficile à respecter »<sup>30</sup>.

Le drame commence avec l'absence de la voix de la fille bosniaque. Dorra, dans la première partie de la pièce, est totalement enfermée dans la prison de son corps ; elle ne peut pas communiquer volontairement avec la thérapeute, et donc, avec l'extérieur (son silence est absolu dans les scènes 2, 4 et 11), tandis que – après s'être finalement ouverte à la psychologue – elle commence à dialoguer avec elle-même, ou plutôt avec son alter ego, le « fœtus-démon » qu'elle porte dans son ventre (j'utilise ce terme uniquement parce qu'il me semble que la fille elle-même le considère ainsi). Je considère que la femme bosniaque est affectée par une scission interne, une triple personnalité dérivant certainement du viol subi, qui s'incarne dans le fœtus et dans l'homme des Balkans, figure qui apparaîtra plus tard. Guccini note avec acuité que « son [temps] est un temps synchronique<sup>31</sup>, bloqué par la violence dans un système statique de références »<sup>32</sup>; ce facteur chronologique, ajouté à la perception de son propre corps comme une prison et à l'impossibilité de réagir aux stimuli extérieurs, constitue sa « non-existence », le traumatisme qui l'empêche de vivre.

Kate, plus tard dans la pièce, sera capable de briser le mur de mutisme de Dorra à travers ses questions mais sans pouvoir la guérir. Les deux femmes s'approchent l'une de l'autre, se saoulent ensemble et exposent dans une sorte de parodie syllogistique<sup>33</sup> – apparemment comique mais d'une signification profonde<sup>34</sup> – les doutes existentiels de l'homme balkanique (scène 20, mais qui apparaît

aussi en monologue dans la scène 12), qui « possède » Dorra sur la scène (donc du Je on passe à l'Autre<sup>35</sup>), peut-être aussi parce que la fille n'a pas d'antécédents ; il s'agit donc d'une feuille blanche qui contient toute la situation des Balkans. Dorra, n'ayant pas d'histoire, s'approprie les histoires de centaines de milliers de femmes ; elle se différencie de Kate en devenant une interprète épique (dans le sens du mot *épos*, « narration »), donc une interprète qui raconte, et chorale (étant donné qu'elle est littéralement possédée par d'autres personnages qui n'apparaissent pas sur scène). Nous n'avons pas besoin de savoir quoi que ce soit sur la vie antérieure de la jeune fille : juste en la regardant se battre pour survivre, nous avons l'impression de l'accompagner dans ses efforts. Plus tard dans le drame, le rôle de thérapeute semble être joué par Dorra ; elle interroge le médecin et lui avoue qu'elle est allée à l'hôpital du lac de Constance pour échapper à l'horreur insupportable des charniers ; de cette façon se crée un lien fort entre Kate et son patient, rendant son personnage plus humain.

Pour revenir aux considérations historico-sociologiques, dans la guerre, la femme perd le plus. La femme, déjà considérée comme « Autre » (dans ce cas est une altérité au sein de la société masculine), devient, si elle est d'une autre ethnie, une « Autre » à la fois extérieure et intérieure. Nous comprenons facilement les implications de cette situation. Todorov considère que la relation avec « l'Autre » suppose au moins trois axes<sup>36</sup>, ou :

1. Le plan axiologique (un jugement de valeur) : l'autre peut être bon ou mauvais, on peut l'aimer ou non, être notre égal ou inférieur.

2. Le plan praxéologique (l'approche ou la distanciation envers l'autre) : on peut embrasser les valeurs de ceux qui sont en face de nous, ou, comme cela arrive, malheureusement, dans la plupart des cas, on assimile l'autre à nous-mêmes. Entre ces deux pôles, cependant, nous avons une troisième voie : l'indifférence.

3. Le niveau épistémologique (connaître ou ignorer l'identité de l'autre) : ici nous n'avons pas de polarité, mais des gradations comportementales infinies.

Ces trois niveaux se sont mélangés au moment de l'éclatement de la Yougoslavie, bien qu'ils aient toujours existé, mais l'unification socialiste les avait un peu atténués. Dans une réalité aux multiples facettes comme celle des Balkans, mais pas seulement, « chacun est le barbare de l'autre ; il suffit, pour l'être, de parler une langue que l'autre ne connaît pas »<sup>37</sup>. Cette prémisse, qui est tout à fait juste, n'est cependant pas reflétée dans le contexte yougoslave, puisque les parties adverses parlaient toutes la même langue. Dans le cas de la guerre de Bosnie, l'altérité s'est « incarnée » en professant une foi (politique et/ou religieuse) différente de celle de l'observateur.

L'histoire troublée de la Yougoslavie se reflète dans le sort de la fille violée. Comme le note Guccini :

Contrairement à ce qui se passe dans ses autres œuvres théâtrales, ici, le passé imprègne le présent des personnages, qui luttent contre ses effets et manifestent leurs évolutions. Il y a l'histoire de Kate qui se révèle peu à peu au spectateur ; il y a la violence subie par Dorra, dont on ne sait presque rien, mais qui ouvre, comme une fenêtre psychique, sur un paysage

anthropologique dévasté et féroce, pourtant caractérisé de manière très humaine<sup>38</sup>.

Dans cette pièce, le fil conducteur est donné précisément par cette confluence du passé et du présent ; cependant, les mêmes formes réalistes ne sont pas restaurées : effectivement, il n'y a pas de liaison entre les scènes ; la réalité dramatique n'est pas détachée du contexte et l'action intersubjective n'est pas la seule loi de la représentation.

En effet, on passe du dialogue au monologue, de la rupture du quatrième mur à la lecture des lettres intimes : le discours est donc fragmenté en parties inégales, ce qui met certainement à l'épreuve la capacité de l'actrice à passer d'un registre sentimental, intime, à un registre épique, destiné au public. Višniec se réfère à une réalité historique de manière probable mais aussi à ne pas renoncer à tester de solutions innovantes. Pour en revenir à la représentation temporelle dans le drame, on observe qu'elle est forgée par une concaténation de présents scéniques qui font référence à la relation intersubjective entre les deux femmes, à leurs flux de pensée et au rapport des personnages et avec le public<sup>39</sup>.

Cependant, ce ne sont pas seulement les flux mnémotechniques et les sédimentations psychiques du passé qui distinguent Kate et Dorra des autres portraits féminins visniechiens : les deux incarnent un mélange différent entre fabula et intrigue. La psychologue est consciente de ses origines et de ses traumatismes, que Višniec fait subtilement ressortir au fur et à mesure que l'histoire se déroule, et passe ainsi d'un personnage apparemment fort et détaché, à une figure plus humaine et fragile. Le

temps que Kate incarne est diachronique, les événements sont reliés par une relation de cause à effet<sup>40</sup>.

Aurelia Roman a identifié les trois étapes de l'action scénique ; chaque étape correspond à un monologue-clé (et monologues-dialogues), ce qui conduit à une forme de méta-théâtre<sup>41</sup>. Voici les étapes :

1. Le silence devient parole (dans les scènes 6, 8, 12).

2. Le monologue devient méta-théâtre (scène 20) : à travers une séquence de monologues ludiques mais sans excès, Dorra expose la condition de l'homme balkanique, changeant constamment le point de vue ; dans ce monologue il y a un accent particulier sur l'expérience, la mémoire historique de l'individu,

3. Le point culminant tragique avant le dévoilement (scènes 24 et 25) : deux courtes scènes, très intéressantes, où le surréalisme et l'absurde sont plus visibles à travers la conversation terrifiante entre Dorra et le fœtus.

À la fin de la pièce apparaît, selon Roman, un « monologue de clôture, un véritable poème qui pourrait s'intituler : 'Ma patrie' »<sup>42</sup>.

Presque immédiatement, nous apprenons que Kate est venue en Bosnie comme soutien psychologique pour les équipes de l'ONU qui creusaient dans les charniers. C'est ici que le médecin est marqué du point de vue émotionnel (car après tout, dans un tel travail, il n'y a pas de psychologue pour le psychologue) après le dix-septième contact avec les restes des massacrés dans les fosses communes, qui devaient être méticuleusement rangés avec les effets personnels. L'Américaine demande alors à être transférée à la clinique où elle rencontrera Dorra. Pour Kate, le temps du conte

comprend l'échec de la mission bosniaque et, en remontant dans le temps, les raisons qui l'ont amenée à quitter Boston pour la Bosnie et sa vie de famille ; l'intrigue se déroule entièrement dans la clinique et commence avec Kate lisant un passage de son journal ; ce passage contient des références précises au conflit ethnique en cours à l'époque et des observations personnelles de nature psychanalytique (scènes 1, 3, 5). Ces fragments de journal tentent en vain de donner un sens à l'horreur de la guerre<sup>43</sup>. Cet échec est extrêmement important pour la pièce, précisément parce que, comme le note Nordstrom, tenter de rationaliser la violence conduit à l'objectif dangereux de rendre la guerre raisonnable<sup>44</sup>. Dans la scène suivante, le psychologue tente d'entamer une conversation avec la fille violée, sans y parvenir (scène 2). Le même passage de la lecture (destinée au public) du journal intime est répété jusqu'à la VI<sup>e</sup> scène dans laquelle « le silence devient parole, parole chuchotée »<sup>45</sup> ; la jeune fille violée répète incessamment « Je te hais » ; ce sont aussi les premiers mots que les lecteurs entendent de sa part. Roman note comment la répétition de la consonne fricative [z] = j rappelle le souffle d'un serpent, ce serpent qui est dans la tradition biblique toujours lié à la femme, mais qui ne signifie pas le péché individuel, mais le Mal, le véritable ennemi d'Eve, selon Mircea Eliade (dans son *Traité d'histoire des Religions*, Payot, Paris, 1949). Le serpent est attaché à l'arbre (qui remplira une fonction capitale à la fin de la pièce), et change de peau, comme Dorra lorsqu'elle se fait passer pour différents hommes vivant dans les Balkans dans la scène 20<sup>46</sup>. Il n'est pas clair ici à qui la jeune fille adresse sa haine, mais le destinataire, révélé dans la scène 8, est



Dieu. Dans la scène 8 nous assistons à un monologue touchant de Dorra, qui, étouffée par la colère et la haine, proclame son aversion pour Dieu, le premier être (existant ou inexistant) à qui elle parle, qui devient – à travers l'énumération de son « non-pouvoir » – une existence vide de sens, ataraxique. Je crois, cependant, que le simple fait de se tourner vers cette Entité, bien qu'haïe, suppose la reconnaissance de son existence, et donc l'existence d'une certaine spiritualité en Dorra, même si elle est brisée en mille morceaux par le viol subi. Il convient également de noter que Dieu n'est pas directement blâmé pour la laideur du monde, mais seule la violence commise par l'homme est mentionnée. Finalement « Dorra clôt son insolite 'prière' en exprimant sa confusion et son désarroi : 'Je ne crois pas qu'il y ait un sens dans ce que je dis' »<sup>47</sup>. Je dirais donc que Dorra est restée un être spirituel et c'est peut-être cette légère présence religieuse qui l'aide à maintenir une lueur de raison.

Dans la scène 10, l'action – qui passe alternativement du présent intersubjectif au présent personnel – devient un « pacte perceptuel avec le spectateur »<sup>48</sup>. Kate, en fait, résume ce qui a été démêlé précédemment en s'adressant directement au public ; elle explique comment le soldat des Balkans viole la femme pour donner un nouveau coup à l'ennemi ethnique. Le sexe féminin est alors transformé en champ de bataille (ce qui nous permet de mieux comprendre le titre de la pièce). Dans le drame, les réflexions de la psychologue américaine reprennent les idées du dramaturge : « le thérapeute doit en effet connaître les racines et les origines des traumatismes, sortir de l'impasse et promouvoir de nouveaux développements. Kate [...] ne reflète

pas l'auteur en tant que personne, mais intègre ses fonctions créatives dans son profil »<sup>49</sup>.

Dans *Du sexe de la femme*, le journal de Kate lu au cours de l'ouvrage analyse en profondeur les horreurs de la guerre ; cet examen attentif a une forte dimension psychanalytique, vu la profession de l'Américaine et le viol de la jeune fille bosniaque. De plus, ces deux personnages offrent une image complexe de la guerre, créant une certaine familiarité qui rapproche le lecteur/spectateur du drame que la patiente a vécu et vit toujours. N'oublions pas qu'il y a dans cette pièce également l'investigation des symptômes et des pathologies.

Au début, Kate tente, à travers la communication, de détruire l'isolement de Dorra comme traitement psychanalytique ; ce remède, dans la scène 13, s'avère être un château de cartes, à cause de la sensibilité psychique intrinsèque de Kate, qui refuse d'écouter l'histoire du viol (qui, cependant, comme le note Danan, ne se serait pas produit car ce n'est qu'une provocation contre l'Américaine<sup>50</sup>) et nie, par conséquent, son rôle de thérapeute, qui devrait d'abord savoir écouter.

Nous sommes ici à mi-chemin du drame ; on voit que la relation entre les deux femmes n'est pas établie dans une solide hiérarchie psychiatre-patient. Les hésitations et les insécurités de Kate émergent lentement dans le texte.

Pendant l'histoire de la famille McNoil que Kate raconte à Dorra, allongée sur son lit, est entendue à peine ; en effet, « la thérapie est une attitude et un son, pas une communication »<sup>51</sup>. Ensuite, l'histoire prend deux facettes : dans la scène 21, Kate illustre le travail des charniers et son échec psychologique à soutenir les autres et

elle-même dans la réalisation de cette activité macabre. La scène 23 montre plutôt la suite de la « saga américaine de la famille McNoil »<sup>52</sup> ; on y décrit également le *modus operandi* de l'ouverture des charniers, une métaphore physique de l'ensemble du récit. Les événements passés sont découverts, les signes sont décryptés et paraphrasés, et les corps des victimes s'élèvent dans la lumière du soleil. Le narrateur, contrairement au fossoyeur, donne vie à ses personnages en les sortant de la mémoire du passé. C'est le rôle de Kate, qui n'a pas envie de révéler des cadavres mais de pouvoir donner naissance aux corps qu'elle extrait (scène 28). Elle abandonne son attitude réfléchie, propre à son rôle de thérapeute, pour empêcher Dorra de tuer l'enfant qu'elle porte dans un utérus qui est un vrai charnier, dans lequel vous pouvez entendre une faible voix vivante demandant à vivre<sup>53</sup>.

L'Américaine projette sur la jeune fille bosniaque son besoin de compenser tous ces décès par une naissance. C'est à ce moment que Kate assume une fonction d'auteur dans son intégralité : Kate est donc une sorte d'*alter ego* de Vişniec ; c'est elle qui affirme le besoin de rédemption, vu l'impuissance de l'auteur roumain à raconter les guerres yougoslaves en tant que journaliste. Alors que Kate se rachète avec la naissance d'une nouvelle vie, Vişniec donne naissance à des existences imaginaires qui ont plus d'impact sur le spectateur que ce qui est possible par la diffusion journalistique. L'auteur ne se superpose par à son personnage, mais il emprunte à Kate ses éléments biographiques et ses pensées<sup>54</sup>.

Kate, dont le père a sauvé des vies en transportant des organes, est une métaphore vivante : elle représente les fonctions de l'acte narratif. Le cas de Dorra est

différent. Le personnage de Dorra vit et n'existe que dans le cercle du silence initial et de la violence subie.

Les lacunes sont les véritables clés de la lecture de ce drame, comme les *blanks* de Wolfgang Iser : elles soutiennent l'imaginaire et donnent naissance à l'existence des personnages. Dorra ne se souvient pas le viol subi, comme le note Guccini, « mais cela se divise [...] de la linéarité de l'expérience à l'objectivation dans une gamme de relations scéniques 'à vue' avec le psychologue, le public, le fœtus, le mobilier numéroté de la pièce, l'identité de 'l'homme des Balkans' »<sup>55</sup>. Danan, dans *Le cerveau du guerrier. Sur deux pièces de Matei Vişniec*, a montré comment les trous de mémoire reconstruisent sur la scène un passé récent et problématique ; les trous « mnémotiques » entraînent également une perte de sens religieux et éthique :

Lacunaire, c'est la réalité qui est devenue pour nous problématique. De quoi pourrions-nous être sûr, si le sol s'est ouvert une fois sous nos pieds (*La Femme comme champ de bataille*), si nous ne savons pas quel événement nous a mis là où nous sommes (*L'Histoire des ours pandas...*) ? [...] Les premières paroles que prononce Dorra, ce que nous avons appelé sa « prière négative », sont l'expression radicale d'un refus de toute croyance et de toute idéologie humaniste ou religieuse. Plus rien n'est possible, ni la consolation, ni le pardon, ni la justice. La « vérité » est une des victimes de marque de cette *tabula rasa*, qui s'achève sur la perte du sens, y compris celui de son propre discours, celui-ci s'autodétruisant à la fin de la prière<sup>56</sup>.

Effacer le passé n'affaiblit pas le potentiel communicatif du personnage, mais renforce la capacité énonciatrice du mot, sa capacité à transmettre des significations.

Passant brièvement à une considération anthropologique, Fabio Dei souligne ce qui se passe dans la scène 20 : lorsque Dorra découvre que les objets qu'elle utilise proviennent de fournitures américaines, elle commence à avoir une crise névrotique et dit qu'elle n'a pas besoin de cette aide humanitaire, refusant avec véhémence l'aide de Kate, une Occidentale. On y voit le manque de compréhension entre les deux cultures ; Dorra pensait que « les organisations humanitaires, [et leurs] politiques, [sont fondées sur] des hypothèses ethnocentriques et une mauvaise compréhension des cultures locales »<sup>57</sup>. Dans la vision occidentale des conflits balkaniques est apparue la conception que « cette région [est] comme un chaudron bouillonnant de sentiments ethno-nationalistes, inexorablement destiné à déborder s'il n'est pas maintenu sous contrôle par des États forts »<sup>58</sup>. La résistance de Dorra à l'ingérence américaine est donc due à cette aversion envers l'intérêt humanitaire piétiste occidental, l'Occident est ressenti par Dorra comme un étranger qui regarde le chaudron des Balkans avec condescendance. On peut donc dire que, dans le sens occidental, « l'image du chaudron contraste avec celle du *melting pot* américain : un peu comme si l'on prétendait que les ethnies occidentales peuvent être mélangées, tandis que celles de l'Est doivent être supprimées par les désagréables, mais peut-être nécessaire, Tito ou Staline du moment »<sup>59</sup>.

Le point culminant tragique de l'histoire est atteint dans les scènes terrifiantes

24 et 25, où rêve et réalité se mélangent sans possibilité de séparation. Dans ses accès de colère, la jeune fille crie ; elle y emploie les mots qu'elle a probablement prononcés au moment du viol : « Non ! Non ! Merde ! Assez ! Assez ! [...] Non ! Aide ! Aide ! Aide ! Assez ! Assez ! Tuez-moi ! Tuez-moi ! »<sup>60</sup>. Ces crises s'accompagnent une fois de plus d'une transmigration du Je vers l'Autre (le fœtus, dans ce cas). Pour Roman, « les cris au moment du viol représentent en même temps les cris au moment de l'accouchement »<sup>61</sup>.

Vişniec réussit à créer de la poésie même dans le théâtre en prose ; dans le « poème » de la scène 29 nous découvrons une écriture poétique :

« image de [s]on pays » que décrit Dorra dans l'avant-dernière séquence à partir de « témoignages », comme tient à le préciser Visniec dans la note finale, véritable « point de butée » de la pièce, au-delà duquel (comme si le réel était regardé en face) il n'y aurait plus qu'à mourir... ou à renaître. Or, sur ces ruines, naît un enfant, et, avec lui, une tentative de refondation du monde terrestre (Dorra, en acceptant l'enfant par le truchement de l'arbre, échappe au fantasme du fœtus qui la dévore de l'intérieur)<sup>62</sup>.

Quant à la fonction « pythique » du mot, du signe compris comme prophétie accomplie, nous voyons bien que dans cette pièce celle-ci transparait dans la décision finale de Dorra de garder son enfant (scène 30) :

NOUS VOUS INFORMONS  
QUE CET ARBRE EST MORT.

IL SERA ABATTU DANS LA SEMAINE ENTRE LE 2 ET LE 8 AVRIL. A SA PLACE UN JEUNE ARBRE SERA PLANTÉ IMMÉDIATEMENT, POUR VOTRE JOIE ET VOTRE BONHEUR.  
Signé : LE SERVICE DES PARCS ET JARDINS<sup>63</sup>.

On remarque la renaissance inhérente de la date choisie: la Pâques – que Denys le Petit (religieux chrétien né dans l'Empire romain d'Orient et vécu entre le V<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle) a calculé entre le 22 mars et le 25 avril – du 1995 ; le signe devient un *deus ex machina* qui agit sur Dorra et l'influence sur la décision de garder l'enfant qu'elle a dans son ventre<sup>64</sup>. C'est ainsi que Vişniec prend sa revanche contre la guerre et la violence sexuelle : à travers l'amour inconditionnel d'une mère pour son fils et par la victoire de la vie sur la mort, de la naissance contre les charniers.

Vişniec, impuissant et passif en tant que journaliste, parvient à changer les

choses (quoique sur un plan fictif) en rapportant une histoire horrible mais qui contient une sorte de rédemption qui semble un signe divin, faisant preuve d'un certain optimisme religieux.

Enfin, j'espère avoir éclairci le thème de la superposition des voix qui engendrée à travers la « possession » du personnage de Dorra par d'autres personnages hors scène. Ce phénomène révèle les relations entre homme et femme, relations parfois conflictuelles, et donne un aperçu sur la situation sociale sous-jacente à la guerre yougoslave des années '90. De l'absence de voix de la femme bosniaque on arrive à la co-présence des voix de l'homme balkanique et du fœtus. Nous avons donc, par l'entremise de la fille, des voix problématiques qui reflètent à la fois le passé social yougoslave et la violence personnelle qu'elle a subie. Après la confrontation avec Kate (et surtout après avoir lu le message), peu à peu la vraie voix de la jeune fille émergera, redonnant à sa psyché une intégrité qui lui manquait auparavant.

## BIBLIOGRAPHIE

- Danan, Joseph, « Le cerveau du guerrier. Sur deux pièces de Matéi Visniec », in *Jouer le monde – la scène et le travail de l'imaginaire*, n° 20, 2001, p. 1-6.
- Dei, Fabio (dir.), *Antropologia della violenza. Saggi di: Talal Asad, John R. Bowen, Veena Das, Robert M. Hayden, Michael Taussing, Nancy Scheper-Hughes*, Rome, Meltemi, 2006.
- Guccini, Gerardo (dir.), *Prove di drammaturgia*, XV/1, Titivillus, Corazzano (avril 2009).
- Guccini, Gerardo, « Pensare i corpi. I teatri di Visniec », in Matéi Visniec, *Drammi di resistenza culturale. I Cavalli alla finestra. La Donna come campo di battaglia*, Corazzano, Titivillus, 2009, p. 5-65.
- Guccini, Gerardo, « La resistenza culturale nei paesi dell'Europa dell'Est attraverso il *projet de recherche* e la drammaturgia di Matéi Visniec », in Alessandra De Martino, Paolo Puppa, Paola Toninato (dir.), *Diversità sulla scena*, Turin, Accademia University Press, 2018, p. 3-24.
- Roman, Aurelia, « Matéi Visniec: Drame de la femme victime, ou Comment la douleur se fait art », in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, no. 2, 2005, p. 185-203.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1984.
- Vişniec, Matei, *La femme comme champ de bataille* (mise en scène de : Alexandra Badea, avec Madalina Constantin, Carine Piazzi, assistante artistique chargée de diffusion : Sylvia Botella, création lumières : Marie Ael Verrier, chargée de production : Mathilde Fléchais), Théâtre Le funambule, Festival d'Avignon Off, 2006.

Vişniec, Matei, *La femme comme champ de bataille* (présenté de la compagnie Terre Alpilles), Théâtre du Bourg-Neuf, Avignon, 22-23 février 2008.

Vişniec, Matéi, *La Donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia*, in *Drammi di resistenza culturale. I Cavalli alla finestra. La Donna come campo di battaglia*, Corazzano, Titivillus, 2009, p. 125-191.

## NOTES

1. Aurelia Roman, « Matéi Vişniec : Drame de la femme victime, ou Comment la douleur se fait art », in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, n° 2, University of Nebraska Press, Lincoln (automne 2005), p. 190. Toutes les études non rédigés en français sont traduits par moi-même.
2. Cf. la brochure de la pièce au Festival d'Avignon 2008 : Matei Vişniec, *La femme comme champ de bataille* (présenté de la compagnie Terre Alpilles), Théâtre du Bourg-Neuf, Avignon, 22-23 février 2008, p. 3.
3. Gerardo Guccini, « La resistenza culturale nei paesi dell'Europa dell'Est attraverso il projet de recherche e la drammaturgia di Matéi Vişniec », in Alessandra De Martino, Paolo Puppa, Paola Toninato (dir.), *Diversità sulla scena*, Accademia University Press, Turin, 2018, p. 11.
4. Matei Vişniec, *La femme comme champ de bataille* (mise en scène de : Alexandra Badea, avec : Madalina Constantin, Carine Piazzzi, assistante artistique chargée de diffusion : Sylvia Botella, création lumières : Marie Ael Verrier, chargée de production : Mathilde Fléchais), Théâtre Le funambule, Festival d'Avignon Off, 2006.
5. *Ibid.*
6. Je rappelle à titre d'exemple qu'un illuministe comme le marquis Donatien Alphonse François de Sade, dans *Les cent vingt journées de Sodome*, dresse une liste de tortures extrêmement mécanisées et schématisées qui semblent être parfaitement appliqués au XX<sup>e</sup> siècle.
7. Cf. Fabio Dei, « Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza », in Fabio Dei (dir.), *Antropologia della violenza. Saggi di: Talal Asad, John R. Bowen, Veena Das, Robert M. Hayden, Michael Taussing, Nancy Scheper-Hughes*, Meltemi, Rome, 2006, p. 7-10.
8. *Ibid.*, p. 12.
9. Cf. Robert M. Hayden, « Comunità immaginate e vittime reali: autodeterminazione e pulizia etnica in Iugoslavia », in Fabio Dei (dir.) *Antropologia della violenza*, p. 146.
10. Fabio Dei, « Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza », *op. cit.*, p. 14-15.
11. *Ibid.*, p. 15.
12. *Ibid.*, p. 18.
13. *Ibid.*, p. 18-19.
14. Cf. *ibid.*, p. 23- 24.
15. Cf. John R. Bowen, « Il mito del conflitto etnico globale », in Fabio Dei (dir.) *Antropologia della violenza*, p. 127.
16. Fabio Dei, « Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza », p. 25.
17. Cf. John R. Bowen, « Il mito del conflitto etnico globale », *op. cit.*, p. 126.
18. Les Tchetniks (du serbe *četa*, en fr. 'troupes') pendant la Seconde Guerre mondiale étaient un mouvement de guérilla fidèle au roi Pierre II Karađorđević de Yougoslavie.
19. Les ustaša (du verbe croate '*ustati/ustajati*', en fr. 'se lever, se rebeller') étaient membres du mouvement clérical-fasciste croate qui s'est allié aux forces de l'Axe pendant la Seconde Guerre mondiale.
20. Cf. John R. Bowen, « Il mito del conflitto etnico globale », *op. cit.*, p. 135-136.
21. Cf. Fabio Dei, *Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza*, *op. cit.*, p. 29-32.
22. Nancy Scheper-Hughes, « Questioni di coscienza. Antropologia e genocidio », in Fabio Dei (dir.) *Antropologia della violenza*, *op. cit.*, p. 282.
23. Fabio Dei, « Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza », *op. cit.*, p. 50.

24. Cf. *ibid.*
25. *Ibid.*
26. Cf. Fabio Dei, « Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza », *op. cit.*, p. 50-51.
27. Dont le nom devient aussi un nom parlant, qui rappelle, comme le note Roman, le terme polysémique roumain 'dor' [nostalgie, douleur, désir, tristesse]. Elle mentionne également que 'dor' donne à l'envers 'rod', un fruit récolté (peut-être une référence voilée au viol). De plus, 'rod' indique également la plante *arum maculatum* (en Italie communément appelée 'pan di serpe' [pain du serpent] ; le serpent est une figure que Roman lie davantage à Dorra et que nous verrons ci-dessous). Cf. Aurelia Roman, « Matéi Visniec : Drame de la femme victime », p. 191-192.
28. Suivant le théâtre narratif et présentant deux personnages, deux voix, deux psychologies différentes. Cf. Nicola Bonazzi, « A lavoro su *Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia* », in Gerardo Guccini (dir.), *Prove di drammaturgia*, XV/1, Titivillus, Corazzano (avril 2009), p. 32.
29. Cf. Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'"altro"*, Giulio Einaudi editore, Turin, 1984, p. 174.
30. *Ibid.*, p. 175.
31. Synchronique indique quelque chose qui se passe dans le même temps. Il s'écarte de diachronique, ce qui indique un changement qui se produit pendant le temps.
32. Gerardo Guccini, « Pensare i corpi. I teatri di Visniec », in Matéi Visniec, *Drammi di resistenza culturale. I Cavallo alla finestra. La Donna come campo di battaglia*, Titivillus, Corazzano, 2009, p. 63.
33. Et, selon Aurelia Roman, cathartique, car elle est préparatoire à l'explosion émotionnelle qui a lieu dans les scènes suivantes. Cf. Aurelia Roman, « Matéi Visniec : Drame de la femme victime », *op. cit.*, p. 198.
34. Aurelia Roman, « Matéi Visniec : Drame de la femme victime », *op. cit.*, p. 186. Je cite : « Tout comme dans le cas d'Eugène Ionesco, le théâtre de Visniec présente Janus aux deux visages, larmes et rire déroutant à la fois. Il provoque le rire, le même rire gêné, inquiétant que provoquèrent Tzara et Ionesco. 'Nous étions les maîtres de l'humour macabre. On pratiquait l'autodérision sans crainte et sans limites. Chez nous le rire était un moyen de survivre' ». Vişniec en effet libère un rire, mais un rire amer, selon le précepte exprimé par le dicton roumain 'Facem haz de necaz' [Nous rions de ce qui nous arrive de mal ].
35. *Ibid.* p. 195. Comme le note Roman, « le discours direct inséré dans le récit, signale toujours un changement de ton. Mais dans quel sens ? Nous découvrons ainsi que ce procédé discursif ludique intervient dans la tirade de Dorra chaque fois qu'elle relate un mécontentement ou une charge émotive trop lourde ».
36. Cf. Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America*, *op. cit.*, p. 225.
37. *Ibid.*, p. 231.
38. Gerardo Guccini, « Pensare i corpi. I teatri di Visniec », *op. cit.*, p. 55.
39. Cf. *ibid.*, p. 54-55.
40. Cf. *ibid.*, p. 56.
41. Cf. Aurelia Roman, « Matéi Visniec : Drame de la femme victime », *op. cit.*, p. 191.
42. *Ibid.*
43. Cf. Joseph Danan, « Le cerveau du guerrier. Sur deux pièces de Matéi Visniec », in *Jouer le monde – la scène et le travail de l'imaginaire*, no. 20, Centre d'étude théâtrale – Belgique, Ottignies-Louvain-la-Neuve, 2001, p. 2.
44. Cf. Fabio Dei, « Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza », *op. cit.*, p. 15.
45. Aurelia Roman, « Matéi Visniec : Drame de la femme victime », *op. cit.*, p. 192.
46. Cf. *ibid.*
47. Aurelia Roman, « Matéi Visniec : Drame de la femme victime », *op. cit.*, p. 193.
48. Gerardo Guccini, « Pensare i corpi. I teatri di Visniec », *op. cit.*, p. 57.
49. *Ibid.*

50. Cf. Joseph Danan, « Le cerveau du guerrier », *op. cit.*, p. 2.
51. Gerardo Guccini, « Pensare i corpi. I teatri di Visniec », *op. cit.*, p. 61.
52. *Ibid.*, p. 58.
53. Cf. *ibid.*, p. 58-59
54. Cf. *ibid.*, p. 60.
55. *Ibid.*, p. 39.
56. Joseph Danan, « Le cerveau du guerrier », *op. cit.*, p. 4.
57. Fabio Dei, « Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza », *op. cit.*, p. 13.
58. John R. Bowen, « Il mito del conflitto etnico globale », *op. cit.*, p. 126
59. *Ibid.*
60. Matéi Visniec, *Drammi di resistenza culturale*, *op. cit.*, p. 179.
61. Aurelia Roman, « Matéi Visniec : Drame de la femme victime », *op. cit.*, p. 200.
62. Joseph Danan, « Le cerveau du guerrier », *op. cit.*, p. 5.
63. Matéi Visniec, *Drammi di resistenza culturale*, *op. cit.*, p. 191.
64. Cf. Gerardo Guccini, « Pensare i corpi. I teatri di Visniec », *op. cit.*, p. 50.