



HAL
open science

Theâtre in-yer-face dans l'espace roumanophone contemporain : mise en scène de la violence et rapport au réel

Priscilla Wind

► **To cite this version:**

Priscilla Wind. Theâtre in-yer-face dans l'espace roumanophone contemporain : mise en scène de la violence et rapport au réel. Coup de théâtre, 2015. hal-02368539

HAL Id: hal-02368539

<https://hal.science/hal-02368539v1>

Submitted on 22 Nov 2019

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

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

Théâtre *in-yer-face* dans l'espace roumanophone contemporain : mise en scène de la violence et rapport au réel, Priscilla Wind, maître de conférences, Université de Franche-Comté, C.R.I.T., EA 3224

Introduction

En 2001, Aleks Sierz théorise un théâtre *in-yer-face* déduit des pièces de Sarah Kane, Mark Ravenhill et Anthony Nielsen, dramaturges emblématiques de la scène britannique des années 1990. Il le définit comme « any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message » (Sierz : 4). Pour ces jeunes auteurs, il s'agit de dénoncer une société à la violence larvée et qui, par un processus de déréalisation médiatique, a progressivement tourné le dos à la violence réelle. Ces pièces se distinguent par l'utilisation d'un langage cru, de la mise en scène de comportements sexuels déviants (viol, inceste), de scènes violentes prompts à choquer le spectateur, à lui « jeter à la gueule » les aspects de notre réalité humaine que la société refoule, et à provoquer chez lui une réaction épidermique qui le force à réfléchir. Dans quelle mesure ce modèle théâtral est-il repris dans l'espace roumanophone contemporain ? Dans son article « Nouveau drame des Balkans et d'ailleurs », le metteur en scène serbe Miloš Lazin, pour parler de la scène européenne au début des années 2000, décrit l'émergence d'un « nouveau drame » qui englobe une nouvelle écriture dramatique « mondialisée ». L'auteur voit ici une suite logique à l'effondrement de l'idéologie communiste mais aussi, plus antérieurement, à la mise à mal de la philosophie des Lumières. C'est pour lui « la fin d'une double illusion, celle de la paix éternelle au sein de la civilisation occidentale et celle de son bien-être comme modèle planétaire » (Lazin : en ligne). La remise en question de la paix et du bien-être prépare le terrain d'un théâtre qui montre le malaise et la violence d'une société qui se délite. Ce théâtre jeune et radical, en Roumanie et en Moldavie, retrouve la parole et le goût de la vérité en reprenant plus ou moins consciemment une esthétique *in-yer-face*. En effet, si le théâtre britannique des années 1990 ne leur est pas inconnu, ces dramaturges connaissent également le manifeste publié en 1912 par un collectif futuriste russe, *Une gifle au goût du public*, qui appelait à la rupture avec les codes artistiques traditionnels et à choquer le bourgeois. Le recours à l'esthétique *in-yer-face* stigmatise une transition sociétale difficile après la chute du bloc soviétique, en entrechoquant de manière ironique un modèle déjà tombé en désuétude avant la fin de l'ère communiste, le réalisme socialiste soviétique (qui promouvait un art basé sur le réalisme social en accord avec les idéaux socialistes) et ces nouveaux codes postmodernes imposés par la plongée brutale dans une Europe capitaliste. Comment les ressorts du *in-yer-face-theatre* permettent-ils de critiquer le réalisme socialiste comme symbole d'un monde qui n'existe plus ? L'étude de trois pièces roumanophones, *U.F* (2004) de Peca Stefan, *Kebab* (2005) de Gianina Cărbunariu et *Le Septième Kafana* des dramaturges moldaves et roumains Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu et Mihai Fusu (2001), mettra en lumière comment une esthétique proche du *in-yer-face*, par le refus d'une société du simulacre, pose le réalisme social comme moyen de provocation.

In-yer-face post-communiste : L'impasse de la postmodernité dans le spectacle théâtral roumain

Post-communisme et postmodernité

Après l'effondrement du bloc soviétique, la Roumanie et la Moldavie se retrouvent englouties à très grande vitesse par le modèle sociétal de l'Europe de l'Ouest, caractérisé par sa logique

capitaliste de consommation et sa logique postmoderne. Le sociologue d'extrême-gauche Guy Debord fait le premier le lien entre capitalisme et postmodernité. Il identifie ainsi une « société du spectacle » comme étape ultime du capitalisme. Développant la pensée de Karl Marx pour qui le spectacle est une action à laquelle les hommes ne peuvent plus participer dans le monde industriel, Guy Debord considère le spectacle comme l'appareil de propagande du pouvoir capitaliste : il est « un rapport social, entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord : 4). Avec la chute du bloc communiste, la société arrive au stade du spectaculaire intégré, celui-ci devenant le seul et unique mode de communication – idéologique, totalitaire et donc faussé – entre les êtres. Il brouille en réalité les frontières entre le monde et le spectacle, entre la réalité et la mise en scène médiatique, pour mieux imposer son idéologie de consommation :

Il régit tout dans les relations entre les personnes, puisque désormais tous les rapports sociaux tendent à devenir des rapports marchands: les rapports sociaux ne sont plus que des rapports de seuls signifiants, autrement dit de simulacres. Ils sont eux-mêmes des simulacres. (Debord : 8)

Cette société du simulacre est au centre de l'analyse de Jean Baudrillard dans *La Société de consommation* (1970). La postmodernité est ainsi caractérisée par une morosité sous-jacente due à une évolution de nos sociétés que le sociologue Max Weber nomme « désenchantement du monde ». Ce concept correspond à la sécularisation du monde qui apparaît après le recul des religions, ou ici l'éradication de l'idéologie communiste. Dans ce contexte, Jean Baudrillard décrit l'apparition de « la société de consommation » comme une « société du simulacre » qui évacue le symbolique pour ne garder que des référents vides. Pour le sociologue, le *drugstore*, supermarché pratiquement ouvert toute la journée et proposant l'ensemble des gammes de produits disponibles sur le marché, est l'image même de notre société. À ses yeux, cet établissement ne généralise pas tellement la pratique de l'accumulation mais bien plutôt celle de « l'amalgame des signes, de toutes les catégories de biens considérés comme champs partiels d'une totalité consommatrice de signes » (Baudrillard : 21). Tous les éléments existants et placés les uns à côté des autres se retrouvent tous sur le même plan, si bien que la différence entre les produits – et plus généralement entre les domaines – devient ténue, voire inexistante. De cette ouverture de la culture à toutes sortes de domaines résulte une « néo-culture généralisée, où il n'y a plus de différence entre une épicerie fine et une galerie de peinture, entre Playboy et un Traité de Paléontologie » (Baudrillard : 22). Pour Jean Baudrillard, cette trivialisation de la culture entraîne de lourdes conséquences :

Nous sommes au point où la 'consommation' saisit toute la vie, où toutes les activités s'enchaînent sur le même mode combinatoire [...] où 'l'environnement' est total, totalement climatisé, aménagé, culturalisé. (Baudrillard : 23)

Culturaliser devient alors le moyen le plus sûr d'imposer sans résistance possible les valeurs d'une civilisation, comprendre un système de pensée. La généralisation de cette culture-là ôte toute possibilité de présence d'une civilisation autre, d'une vision du monde différente. La culture devient totale, voire totalitaire, et impose un seul chemin de vie. Fort de cette analyse, Baudrillard conclut au règne d'« une éternelle combinatoire d'ambiance », dans un printemps perpétuel » (Baudrillard : 26). Seuls restent des signes vidés de leur sens. C'est ce monde simulé et absurde, rempli de culture triviale, que Peca Stefan illustre dans sa pièce *U.F.*

U.F. : inceste, injures et violences insensés

Dramaturge roumain né en 1982, Peca Stefan, interviewé par la communauté d'auteurs Kanjy (Kanjy, 2014) sur ses influences, se dit fortement inspiré par la réalité extérieure, puis au niveau littéraire par Ionesco et Harold Pinter. Ce dernier est régulièrement cité par Aleks Sierz comme avant-coureur puis acteur du théâtre *in-yer-face*, notamment en tant que metteur en scène d'*Oleanna* de David Mamet au Royal Court de Londres en 1994, et dans ses pièces *Party Time* (1991), *Moonlight* (1993) et *Ashes to Ashes* (1996), à travers la reprise d'un langage sexuellement explicite et de l'exploitation des différentes formes de violence (Sierz : 32-33). Ce mélange entre réalisme, absurde et *in-yer-face* se retrouve dans la pièce *U.F.* (2004). Peca Stefan met ici en scène un huis-clos dont le personnage principal, U.F. (« Uncle Fucker »), s'est coupé du monde et le rejette à grands renforts d'injures. Le cadre de la pièce évoque *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane (1996), qui mettait également en scène de manière crue un inceste dans un huis-clos, la chambre d'Hippolyte, dans laquelle il « regarde la télévision. Il est vautré sur un canapé au milieu de jouets électroniques coûteux, de paquets vides de chips et de bonbons [...]. » (Kane : 13). Cette impassibilité sera dans l'une et l'autre de ces pièces la cause de la mort des amoureux éconduits. Hypnotisé par les jeux vidéos et la télévision, et plus particulièrement par la chanson « Uncle Fucker », U.F. rentre régulièrement dans une transe incestueuse, suivie d'une amnésie plus ou moins sincère. Cette chanson est issue de la série américaine animée et décalée *South Park*, dont la violence absurde reprend la « violence anodique et incontrôlable » (Baudrillard : 26). Le texte de cette chanson¹ est appliqué à la lettre sans distance critique, à l'image d'une génération qui ne maîtrise pas les codes de ce monde nouveau. En l'appliquant à la vie des personnages de la pièce, en la déplaçant du média télévisuel à la scène, la violence, tout en conservant sa dimension symbolique, remet pied dans le réel par l'illusion du vrai pratiqué sur scène. C'est cette méthode de décontextualisation que décryptait Elfriede Jelinek dans son essai *In Mediengewittern (Dans la tourmente médiatique)* en 2003. Elle y explique que la télévision est devenue omnipotente dans notre monde actuel, à l'inverse du théâtre qui n'a plus guère d'influence que sur le peu de public qu'il attire. Alors que la télévision est au service du pouvoir de la société actuelle, le changement de perspective qu'offre la possibilité de redire ou rejouer sur scène le contenu télévisuel permet d'exposer cette prise de pouvoir médiatique larvée et de la dénoncer. La violence absurde de *South Park* et des jeux vidéos de guerre reproduite sur le plateau peut ainsi illustrer les travers de notre société et ce désenchantement du monde, phase propre à l'effondrement d'un monde idéologique (ici le monde soviétique).

La télévision hors contexte : critique de la postmodernité.

U.F. dresse un portrait à charge du monde postmoderne directement accusé des maux que rencontrent les personnages. Ainsi l'oncle Dory décrit U.F. comme issu d'une vieille famille aristocratique polonaise, hier encore « un petit garçon aux cheveux bouclés et aux yeux bleus » (Stefan : 88), mais le neveu justifie son torrent d'injures :

« Depuis que notre société s'est émancipée, personne n'a plus le droit d'appeler les choses par leur nom, surtout depuis que, tout à coup, on a gagné notre indépendance économique? Tu sais quoi, oncle Frieda : on s'en bat les couilles et la chatte, de l'indépendance économique, et de toute cette société émancipée » (Stefan : 88).

Oncle Dory confirme d'ailleurs plus tard : « Le monde postmoderne est une merde » (Stefan : 108).

La structure de *U.F.* repose sur le principe de la variation d'une scène qui diffère légèrement à chaque fois selon les personnages présents au côté d'U.F. Cette répétitivité aboutit toujours à la même conclusion : le sexe collectif, le rejet du monde et le retour à la situation de départ (personnages affalés devant la télévision ou des jeux vidéos). C'est ici la reprise dans une

scène de vie du principe de l'éternel recommencement du monde postmoderne, ce que Jean Baudrillard nomme le *revival*. Cet éternel retour (récupération d'événements, de marronniers, de faits historiques banalisés) cache en réalité une orchestration précise des messages. Celle-ci passe par l'information télévisuelle qui transforme le réel en irréel intemporel :

L'efficace réel est plus subtil : c'est d'imposer par la succession systématique des messages l'équivalence de l'histoire et du fait divers, de l'événement et du spectacle, de l'information et de la publicité au niveau du signe. [...] Ce que nous consommons alors, ce n'est pas le spectacle ou telle image en soi : c'est la virtualité de la succession de tous les spectacles possibles – et la certitude que la loi de succession et de découpage des programmes fera que rien ne risque d'y émerger autrement que comme spectacle et signe parmi d'autres. (Baudrillard : 187)

U.F. illustre ce problème de frontières entre réalité et fiction par l'irruption progressive d'éléments surréalistes. Dans « Lieu 1 », le monde extérieur est devenu irréel : « un monstre extraterrestre envahit la ville » (Stefan : 86), évoquant la difficulté du personnage à ajuster une réalité post-communiste peu attrayante à l'intégration dans une Europe postmoderne dont seuls les signes extérieurs (la culture populaire relayée dans les médias) sont accessibles. Ainsi, le monde extérieur ne peut-il être qu'un fantasme inspiré de l'univers télévisuel. Dans « Lieu 2 », Oncle Dory, assassiné par *U.F.* à la fin de la première scène, est au purgatoire et tente de se purger au sens propre sur les toilettes. Dieu s'appelle aussi James et est décrit comme « une mite géante à tête humaine. Le visage de la mite est cadavérique, et ses crocs (façon Nosferatu 1992) sont tachés de sang » (Stefan : 91). À la fin de la scène, Oncle Dory finit par déféquer Dieu lui-même avant de lui lancer : « on va quand même finir par baiser ce soir?! » (Stefan : 96). Alors que le fantastique dans « Lieu 1 » disait un monde qui a perdu ses repères, l'auteur se réapproprie ici l'univers des *comics* et de ses légendes urbaines à travers la figure de « Mothmanⁱⁱ » représentant Dieu/James, afin de réintroduire ce que la société postmoderne avait perdu de vue : le symbolique. L'oncle, assis sur les toilettes, tente littéralement d'expulser les concepts divins et moraux selon lesquels il n'aurait pas le droit d'être l'amant de son neveu et embrasse son destin comme affirmation de soi et acte de liberté individuelle. Pourtant, à la fin du « Lieu 3 », hanté par le spectre de l'Oncle Dory, *U.F.* finit par appuyer sur la détente, plaçant « Lieu 4 », variation de la scène initiale, dans un au-delà identique à la vie terrestre, sorte de dédoublement de la situation initiale avec l'entrée sur scène de l'oncle de l'oncle Dory. L'auteur utilise ainsi à la fin de la pièce la dimension surréaliste pour esquisser un avenir sans échappatoire à ses personnages, enfermés pour l'éternité dans le même huis-clos scellé par la télévision, le sexe et la violence. Renouer avec le symbolique permet à l'auteur en définitive d'exprimer un nihilisme sarcastique pour montrer que ses personnages ne sont pas libérés de connaître leur destinée, mais bien prisonniers d'une fatalité, largement due aux travers de la société postmoderne.

In-yer-face et réalisme social

Née en 1977, Gianina Cărbunariu est une jeune dramaturge qui s'est formée dans la Roumanie post-communiste. En 2010, elle fonde avec plusieurs amis metteurs en scène l'association culturelle dramAcum qui soutient le développement national et international du théâtre roumain contemporain à travers des projets artistiques interdisciplinaires. Ces créations sont issues de la rencontre des artistes avec les différentes réalités de la société roumaine contemporaine. C'est dans ce même contexte d'émulation artistique qu'émerge en 2005 *Kebab*. Dans ce huis-clos entre trois personnages, les rêves de Madalena, 15 ans, venue en Irlande pour devenir une star du *showbiz*, de Bogdan, étudiant Erasmus en arts visuels et apprenti cinéaste, et de Voicu, « homme d'affaires » et surtout petit ami violent et proxénète, se heurtent à une réalité

sordide et à la marginalisation inexorable de ce trio d'immigrés aux deux tiers clandestins. Tous trois ne sauront s'extirper de leur communauté et s'échapper d'un « business cent pour cent roumain » (Cărbunariu : 80), entre prostitution et pornographie.

La pièce est écrite alors que Gianina Cărbunariu est en résidence au Royal Court Theatre de Londres, qui accueille les pièces de Sarah Kane et de nombreux autres auteurs du théâtre *in-yer-face*. La pièce est alors montée simultanément au Royal Court et à la Schaubühne de Berlin. La filiation paraît donc évidente, ce que souligne Michael Billington dans sa critique incendiaire de la pièce : « In the 1990s, our theatre proved there was mileage in youthful urban angst. Now everyone is doing it; this play [...] feels like a dozen other works I have seen over the past decade » (Billington). L'intrigue de *Kebab*, localisée en terre anglophone, n'est pas sans rappeler effectivement par exemple *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, pièce dans laquelle les jeunes personnages vendent des drogues, font du striptease et du téléphone rose pour s'en sortir mais s'enferment eux-mêmes dans cette spirale. Cependant, *Kebab* rappelle également le réalisme sociologique du *kitchen sink drama* britannique des années 1950-1960, qui inspira le théâtre *in-yer-face* des années 1990. La pièce possède des similitudes avec la pièce emblématique *La Paix du dimanche* (*Look Back in Anger* de John Osborne, 1956) qui fit émerger des « angry young men », à l'image de Voicu, la vingtaine violente. Là encore, la pièce se développe autour d'un triangle amoureux qui débouche sur la grossesse de Madalena. Celle-ci tente de fuir avec Bogdan, père présumé, venu en Irlande de manière légale : il est le personnage le plus « bourgeois » du trio et tente en vain de s'extirper de son origine roumaine. Personne ne pourra finalement sortir des griffes de Voicu qui détient leurs passeports, persuadé que seul le maintien de ce huis-clos leur permettra de survivre. *Kebab* néanmoins descend encore dans l'échelle sociale en ne se déroulant plus dans un milieu bourgeois ou ouvrier, mais à la marge de la société européenne.

À ces similitudes avec le théâtre britannique se superpose une référence ironique à un théâtre soviétique déliquescents. Pour une génération qui a connu la fin du monde communiste, le basculement du réalisme socialiste soviétique, mouvement littéraire voué à la propagande et symbole de cette ère idéologique déchu, vers le réalisme social, sans plus de message idéologique, s'effectue sur scène par un bris de tous les tabous à l'intérieur même du cadre de la littérature prolétarienne. La dégradation du statut de la femme, fortement valorisé par August Bebel dans *La Femme et le socialisme*, est certainement la plus grande attaque faite à l'héritage communiste. De l'image de la pionnière soviétique, on passe ainsi avec Mady à celle de la putain capitaliste alors même que la prostitution était stigmatisée par August Bebel comme « une institution sociale nécessaire du monde bourgeois ». La grossesse de Mady n'est pas une promesse d'avenir radieux mais une source d'enfermement et de violence renouvelée. Alors que le réalisme socialiste promouvait des personnages qui se réalisent par le travail, les trois protagonistes n'ont ici que peu d'opportunités d'emploi. Même Bogdan reste à la merci de Voicu par le biais du chantage. Toutes les valeurs soviétiques – le travail salvateur, la lutte contre l'exploitation, une société égalitaire – sont mises à mal dans la pièce. Le langage est libéré de toute idéologie mais aussi très appauvri et comblé par des insanités. D'autre part, tout comme le proposait le manifeste futuriste russe *Une gifle au goût du public*, Gianina Cărbunariu perpétue l'effet dans la gueule de la bourgeoisie, non plus capitaliste mais simplement européenne, en exposant une intrigue sordide et malheureusement vraisemblable. Tous les éléments de la pièce (intrigue, personnages, langage) respectent ainsi un réalisme social frappant qui renforce l'effet *in-yer-face*, une impression de choc qui rend crédible et d'autant plus dérangeante l'omniprésence d'un langage très cru, dû à la jeunesse et au manque d'éducation des protagonistes, et aux scènes de sexe et de violence que les personnages justifient par leurs origines. Charge contre une société européenne qui exclut au lieu d'unir, *Kebab* esquisse une situation d'enfermement dans un appartement, dans la violence, dans le sexe déviant. Les personnages sont d'abord prisonniers de la violence de Voicu.

Quand Bogdan finit par trouver un emploi et tente de quitter ce trio infernal, Voicu « tire le bras de Bogdan et lui donne un coup de genou à l'estomac. Il lui retourne la main, lui tord le bras et commence à lui donner des coups de poing sur la tête. Voicu tire sa ceinture de son pantalon, et attache les mains de Bogdan dans le dos » (Cărbunariu : 76). Bogdan est alors condamné à devenir la « vache à lait » de son bourreau. Ce dernier est lui-même enfermé dans ses origines et n'est capable de reproduire que ce qu'il connaît : « J'aime bien qu'on soit comme une famille. C'est la chose la plus difficile, ici : fonder une famille. [...] Après on se rend visite, on fait des fêtes terribles... et on se casse la gueule » (Cărbunariu : 64). La fatalité s'abat encore plus lourdement sur Mady, enfermée dans sa triple condition de jeune, de femme et de roumaine. Mineure tombée aux mains de son passeur, proxénète et petit ami de Voicu qui lui « a promis qu'il va [l']aider à faire une carrière en danse ou un truc du genre » (Cărbunariu : 11), elle est d'abord serveuse dans un kebab puis prostituée jetée aux bords d'une nationale ou « dans les chiottes d'un pub à Dublin » (Cărbunariu : 22). Avec l'arrivée de Bogdan, elle réalise ironiquement son rêve d'Hollywood lors de tournages sexuels en webcam durant laquelle Bogdan et Voicu la frappent également, car « [l]es trucs plus durs se vendent plus cher » (Cărbunariu : 65). Prisonnière de son apparence, Mady ne peut s'intégrer dans la société irlandaise parce qu'elle « ressemble [...] au Petit Chaperon Rouge qui s'est fait tringler par le loup, l'ours, le lapin et le chasseur » (Cărbunariu : 67). Enceinte de Bogdan, elle rêve de s'échapper avec lui et d'avoir une situation respectable, un avenir que Bogdan ne peut envisager avec elle. Les deux hommes tuent alors le bébé à coups de pied dans le ventre de la jeune femme parce que l'Irlande interdit l'avortement, rendant ainsi responsable la société de cette Europe d'en haut de ce cycle infernal de la violence, qui ne peut envisager Mady que dans ce destin, ce qu'elle confirme à la caméra dans la dernière scène : « Les Roumaines sont vraiment les meilleures. Pas parce que j'le dis, demande à n'importe qui... J'ai travaillé pour des clients de partout. 'Fucking good blow job! Where are you from?' 'Romania', j'ai répondu » (Cărbunariu : 83).

Enfin, en parallèle de cette intrigue, Bogdan travaille pour son master sur une vidéo artistique dans laquelle Mady, visage caché, montre et explique son quotidien de prostituée roumaine. Ensuite en emploi, Bogdan met en scène son corps meurtri au service d'une publicité pour une association caritative contre la violence familiale. Dans cette dérangeante mise en abîme du travail de la dramaturge, Gianina Cărbunariu semble, à travers l'oscillation du personnage de Bogdan entre dénonciation et hypocrisie, rajouter une invective supplémentaire à l'égard de son public en suggérant que nous, spectateurs bourgeois ou européens occidentaux d'un théâtre *underground* bobo (les deux premières ont eu lieu à Londres et à Berlin), ne sommes pas plus capables d'envisager qu'une pièce sur des immigrés roumains puissent présenter ceux-ci sous un autre visage que proxénète et prostituée. La jeune dramaturge écrit ici une pièce dont l'apparente simplicité du langage et des esprits sert un propos réflexif sur les préjugés qui empêchent toute intégration des personnages dans cette nouvelle Europe.

***Le Septième Kafana* : théâtre documentaire et effet coup-de-poing**

Le Septième Kafana est une pièce documentaire co-écrite par Nicoleta Esinencu, Dumitru Crudu, et Mihai Fusu à partir de témoignages de femmes moldaves, victimes de la prostitution forcée et des trafics d'êtres humains. Dans son article « Le théâtre provocateur de Nicoleta Esinencu, dramaturge « Dans ta gueule », Véronique Boutin décrit Nicoleta Esinencu comme une « *angry young girl*, qui s'inscrit dans un théâtre social et réaliste, dans la contemporanéité violente de la politique et moldave et européenne » (Boutin, 2013). Le titre fait référence là encore au huis-clos comme théâtre d'une violence privée, le *kafana* étant le nom des lieux de rencontre en Bosnie-Herzégovie, mais aussi celui des cellules dans lesquelles on en-

ferme ces femmes volées, des chambres où on les force à se prostituer, et enfin le piège duquel elles ne peuvent plus s'extirper. On dit qu'au-delà de sept *kafanas*, la victime perd la vie ou sombre dans la démente : la pièce s'écrit sur ce fond de folie et de mort. La mise en scène de ces témoignages repose sur des extraits d'entretiens avec le médecin puis avec « la journaliste ». Dans plusieurs scènes, les différentes réponses données par les cinq femmes afin de créer un effet d'écho et de démultiplication des violences et souffrances endurées par les victimes de la prostitution forcée. À chacune des cinq femmes est d'abord demandé comment elles sont tombées aux mains de ces réseaux de traite d'êtres humains. La journaliste leur demande ensuite de « raconter deux histoires, la plus tragique et la plus comique. Souvent, les histoires qu'elles trouvaient drôles, en fait, étaient très tristes » (Crudu, Esinencu, Fusu : 31). En toile de fond, une question traverse toute la pièce, celle que pose le médecin depuis le début : « Tu restes ici ou tu repars? » (Crudu, Esinencu, Fusu : 19), et pourquoi une majorité d'entre elles repartent. Si les dramaturges Peca et Cărbunariu travaillaient la notion de réalisme comme *in-yer-face*, les dramaturges choisissent ici la forme documentaire pour secouer encore plus les esprits en les confrontant à la réalité difficile de ces esclaves du sexe, loin de l'instrumentalisation, voire la banalisation, de ce sujet dans les médias. La réalité serait-elle l'ultime tactique de choc dans une société européenne qui nie la violence qu'elle engendre ?

Dans *La Société de consommation*, Jean Baudrillard souligne la déréalisation de la violence dans nos sociétés occidentales, « la quotidienneté 'pacifiée' s'aliment[ant] continuellement de violence [...] 'allusive' : faits divers, meurtres, révolutions, menace atomique ou bactériologique : toute la substance apocalyptique des mass media » (Baudrillard : 278). Il explique ainsi que cette société de l'abondance met en place des « modèles de violence » pour éviter la « violence anomique et incontrôlable ». D'une part, on nous vend « du souriant, du déculpabilisant, du lubrifiant psychologique », d'autre part une frange intellectuelle récupère cette culpabilité et cette violence comme « valeur d'échange/Culpabilité » (Baudrillard : 284). Dans le contexte de la prostitution forcée, nous avons ainsi donc tous conscience de son existence, mais celle-ci étant bien souvent transformée en objet de débats ou reportages médiatiques, sa violence réelle est par là-même neutralisée parce que mise à distance, aseptisée et intellectua-

lisée. Pour cette nouvelle génération théâtrale, l'enjeu est donc de replacer cette violence dans le réel, l'approche la plus juste possible étant celle du témoignage. Dans l'ensemble de la pièce, la violence est narrée mais n'en reste pas moins « coup de poing », car c'est le contenu du témoignage qui choque par la cruauté des anecdotes, les exactions sexuelles pratiquées et le langage injurieux des proxénètes. Cette fois-ci, le triptyque du langage cru, du sexe et de la violence dit une réalité à laquelle les spectateurs, enfermés dans l'espace théâtral, ne pourront plus se soustraire. Dans la scène 11, la quatrième femme raconte ainsi l'un des pires moments de son calvaire, alors qu'une des autres victimes était enceinte :

Ils l'ont battue tellement fort qu'ils ont massacré l'enfant. [...] Elle a accouché d'un bébé mort. Et après... ils l'ont jeté... aux chiens. [...] Il disait : « Je ne veux pas perdre mon fric, je veux récupérer mon fric. » [...] Dès qu'on disait quelque chose, il lui donnait des coups de pied dans le ventre. Il l'obligeait à soulever des objets lourds, à faire des efforts... et elle a perdu l'enfant. Il s'est tellement moqué d'elle, si vous aviez vu ça... (Crudu, Esinencu, Fusu : 43-44)

En l'absence de commentaires journalistiques, le témoignage retrouve de son authenticité et ainsi de sa forme provocatrice, au sens étymologique d'interpellation. Sans analyse médiatique de la parole de la victime, le spectateur est à nouveau en confrontation quasi-directe avec la violence de son monde. En privilégiant la forme courte de l'anecdote, les auteurs s'efforcent d'éviter l'écueil que représente, pour le théâtre documentaire, l'interprétation des

informations collectées et la subjectivité. Le témoignage est alors authentique, à défaut d'être direct. Le message final de la « journaliste » renoue quant à lui avec le symbolique comme un appel au secours, cet « appel au devant » qu'est également la provocation (pro-vocare) : « Je suis sur le toit, la neige tombe, elle me couvre de plus en plus. Je distingue au loin de l'arche de Noé : 'Il faudra construire une autre arche. Il faudra sauver la terre et les animaux' » (Crudu, Esinencu, Fusu : 64). Cette fuite dans la poésie semble ainsi évoquer au spectateur la limite de l'esthétique *in-yer-face*, sous peine de tomber dans le voyeurisme et l'obscène, l'irreprésentable, notions à même de desservir le but premier qui visait à dénoncer ces mêmes travers dans notre société.

Conclusion

Une nouvelle génération de dramaturges roumanophones se réapproprie, dans les années 2000, les codes du théâtre *in-yer-face* pour dénoncer une société européenne incapable de les intégrer. Dans les trois pièces analysées, le huis-clos théâtralise une violence de l'intime à l'effet cathartique limité puisque l'objectif de ces représentations est au contraire de nous faire prendre conscience de notre modèle sociétal qui déréalise la violence qu'elle engendre. Ce confinement dans le cercle privé illustre une impossibilité financière et médiatique de dire les rapports violents entre l'Europe et ceux qu'elle marginalise. Dans *U.F.*, Peca Stefan utilise cette esthétique pour proposer une bouffonnerie sexuelle surréaliste qui dit la vacuité d'un monde postmoderne que sa génération post-communiste découvre brutalement sans en maîtriser les rouages. La dramaturge Gianina Cărbunariu choisit quant à elle, dans *Kebab*, de créer un réalisme social *trash*, dégradation ironique du réalisme socialiste et du *kitchen-sink theater* pour dénoncer la face cachée de l'Europe, une marginalisation violente et terriblement présente. Enfin, l'illusion du vrai devient réalité dans la pièce *Le Septième Kafana*. Dans ce théâtre documentaire coup-de-poing, la volonté de retrait du commentateur pour laisser place à la parole des victimes remet au devant de la scène la réalité de la violence que notre société tend à refouler. Ainsi, Miloš Lazin explique :

La lucidité sur l'état du monde doit désormais primer le formatage idéologique ou l'esprit de rébellion. [...] Elle manifeste de surcroît que le monde n'a décidément rien d'absurde [...] Mal fichu, grotesque, infernal, esquinté, sans doute, mais tellement réel qu'il devient in-visible, ir-regardable au quotidien, le monde a besoin d'un théâtre pour « aller se faire voir » (Lazin, 2011).

Ce nouveau drame se donne ainsi pour mission de mettre en scène encore et toujours les refoulés de l'Europe, les tares et les limites de celle-ci pour un public habitué à se laisser rassurer par le discours omniprésent et déculpabilisant des médias.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

Cărbunariu Gianina (2007), *Kebab*, Paris, Actes Sud Papiers.

Crudu Dumitru, Esinencu Nicoleta, Fusu Mihai (2003), *Le Septième Kafana*, Paris, L'Espace d'un instant.

Kane, Sarah, *L'Amour de Phèdre*, Paris, L'Arche.

Osborne John (1995), *La Paix du dimanche*, Paris, Martel.
Stefan Peca (2004), *U.F.*, Paris, Climats et Maison Antoine Vitez.

Sources secondaires :

Baudrillard Jean, (1970), *La Société de consommation*, Paris, Denoël.
Bebel, August (1891), *La Femme et le socialisme*.
Debord, Guy (1992), *La Société du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.
Schiller Friedrich (2010), *Prosaische Schriften : erste Periode*, Tome 10, Leipzig, G. Fock.
Sierz Aleks (2001), *In-yer-face theatre: British drama today*, London, Faber and Faber.
Weber Max (1993), *Le savant et le politique*, Paris, Plon.

Sources en ligne :

Billington Michael (2007), critique de « Kebab » au Royal Court de Londres,
<http://www.theguardian.com/stage/2007/oct/25/theatre>
Boutin Véronique (2013), « Le théâtre provocateur de Nicoleta Esinencu, dramaturge ‘Dans ta gueule’ », Les Chantiers de la Création, <http://lcc.revues.org/592>
Henry (2014), Kanjy blog, Writer of the week: Peca Stefan, <http://blog.kanjy.co/writer-of-the-week/peca-stefan/>
Jelinek Elfriede (2003), *In Mediengewittern*, www.elfriedejelinek.com
Lazin Miloš (2011), “Nouveau drame des Balkans et d’ailleurs, revue Serbica, Université de Bordeaux : <http://serbica.u-bordeaux3.fr/index.php/component/content/article/156-revue/revues/425-sous-la-loupe-nouveau-drame-des-balkans-et-et-dailleurs-par-milo-lazin->

ⁱ Tray Parker, « Uncle Fucka » in *South Park* : «Shut your fucking face, Uncle Fucka /You’re the one that fucked your uncle, Uncle Fucka / You don’t eat or sleep or mow the lawn /You just fuck your uncle all day long ».

ⁱⁱ « Mothman », l’homme-phalène, est une créature mythique issue de légendes urbaines américaines des années 1960 selon lesquelles cet être hybride aurait été aperçu juste avant l’apparition de catastrophes, jouant ainsi la fonction de présage de mort, personnage proche de la Grande Faucheuse. « Mothman » a ensuite été repris dans la culture populaire, notamment dans les comics de *Watchmen* et de *Batman* sous la forme de la « Mite tueuse ». Enfin, on retrouve l’homme-phalène également dans plusieurs films, jeux vidéos et séries télévisées.