

Les non-lieux de la mort : représentations de la guerre chez Matéi Visniec

Victorița TUDOR¹

Exorciser les démons de l'histoire, dénoncer l'absurdité de la guerre au nom des grandes idées, dévoiler le vide qui demeure caché derrière le mythe du héros, exhibant parfois une violence que le lecteur doit *digérer* et incorporer dans son système pour devenir auto-immune et échapper au cercle de la cruauté, vaincre les spectres du passé, révéler une écriture fluide qui nomme l'innommable, secouer les consciences, récupérer les réalités violentes et sanglantes de la guerre, de n'importe quelle guerre, parce que le crime est universel selon Durkheim² : tels sont les buts de la dramaturgie de Matéi Visniec.

Dans notre analyse, nous allons nous pencher sur les représentations de la guerre dans le théâtre de Visniec, en analysant les différents registres employés par l'auteur pour exploiter ce topos. Chez Visniec, la guerre peut prendre la forme d'une allégorie grotesque (*Les chevaux à la fenêtre*) où le soldat est mort après avoir été piétiné par les siens et sa femme reçoit les dix mille bottes qui l'ont piétiné, parce que les morceaux de son corps se trouvent sous les semelles. La guerre peut se transformer dans une comédie noire avec des soldats-fantômes où l'humour côtoie le viscéral et le grotesque (*Recviem*). Le chronotope théâtral de Matéi Visniec nous plonge dans un monde des charniers, des cadavres-pâte, du corps déchet, de *l'être-dans-la-mort* husserlien, du viol comme forme de Blitzkrieg, de l'anomie mortuaire (*Du sexe de la femme comme champ de*

¹ Université « Politehnica » de Bucarest, Roumanie.

² Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, P.U.F., 14^e édition, 1960, p. 65.

bataille dans la guerre en Bosnie, Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux, Les dents). Nous nous proposons d'explorer ces réseaux de sens et d'en analyser les étages métaphysiques ou psychanalytiques afin de rendre visible la géographie de la mémoire. Le travail ne demeurera pas éminemment textuel : il s'attaquera aussi à quelques actualisations scéniques et filmiques.

Certaines de ces pièces ont comme épïcêtre la guerre bosniaque, d'autres ne s'ancrent pas dans la réalité historique, en livrant plutôt au lecteur la réalité d'une guerre atemporelle, mais les défis restent les mêmes. Dans toutes ces pièces, le dramaturge dénonce les barbaries de l'histoire, verbalise l'indicible, sonde les tréfonds du passé afin de l'appriivoiser. Il y a l'image persistante et brûlante d'une Europe hantée par des fantômes, d'une Europe pleine de cicatrices, mais les textes dévoilent aussi une dimension réparatrice, cathartique et thérapeutique de l'écriture et l'idée que la littérature peut tout guérir.

À la fois écrivain et journaliste, l'écrivain avoue que sa nature de journaliste a voulu exorciser une impuissance et dire ce que les médias ne pouvaient pas et ce que le journaliste Matéi Visniec ne pouvait pas :

Mon travail de journaliste à Radio France Internationale m'a beaucoup aidé à écrire cette pièce sur une guerre qui avait lieu dans une région du monde que je connaissais bien (car né à l'Est), où j'avais voyagé, où j'avais des amis... J'ai eu un accès rapide, continu et parfois direct à l'information (il faut dire peut-être à l'horreur). Un jour, le journaliste que je suis a voulu exorciser son impuissance. Je voulais réagir contre la barbarie, mais je ne pouvais pas le faire physiquement, je ne pouvais pas me placer derrière chaque combattant en Bosnie pour dévier les balles qu'ils se tiraient dessus, pour les convaincre d'arrêter leur folie meurtrière. Alors j'ai réagi en écrivain engagé et j'ai écrit ces pièces³.

En conservant cette optique, les pièces de Visniec constituent un geste d'appropriation de l'histoire, parce que le créateur ou

³ Matéi Vişniec, *Note de l'auteur*, https://embellieturquoise.fr/www.embellieturquoise.fr/LFCCDB_-_Note_de_lauteur.html, consulté le 8 novembre 2021.

l'écrivain devient en quelque sorte l'historien de son siècle au sens donné par Walter Benjamin : l'écrivain découpe un épisode de l'histoire, en l'actualisant de manière fictionnelle et en lui exorcisant les démons. Il s'empare d'un souvenir afin de récupérer l'histoire entière, afin de reconstruire l'impalpable, de combler les creux et surtout, de traduire les silences. Au-delà de la poéticité inhérente à ses pièces, les textes représentent aussi une lutte acharnée et émouvante contre l'effacement, contre l'anesthésie de la mémoire, une archéologie étrange qui dévoile les points névralgiques de notre histoire récente. Ce sont des textes où l'imaginaire de la thanatologie et de la violence se dévoile en toute liberté, révélant que la vieille Europe n'est pas encore guérie, qu'elle se révolte toujours et crache ses morts : la folie meurtrière se dégage surtout quand on dirige son regard vers les fosses communes de Bosnie où l'on retrouve des morts en masse, des charniers qui engendrent tout un complexe d'images de l'innommable, des non-lieux où règne la mort.

Les pièces de Visniec constituent donc une protestation contre l'oubli, mais aussi une sorte de prise de conscience, un moyen de secouer les consciences endormies. De cette façon-là, le spectateur devient un témoin actif de l'histoire, d'un monde agonisant et déchiré : le public devient alors le dépositaire de la terreur et de l'horreur, le réceptacle d'une violence qu'il doit digérer et incorporer dans son système afin de devenir auto-immune.

Dans la pièce de théâtre *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, la guerre conduit à l'anomie mortuaire et à la déritualisation de la mort, parce que les cadavres des soldats sont introuvables et, par conséquent, il n'y a pas de tombe. Cette pièce se tisse autour du corps en tant que matrice et récipient dépositaire de l'identité de l'être et autour du cadavre en tant que « signe tangible du décès »⁴. Il y a la figure du soldat fantôme qui s'impose, un personnage liminal, bloqué dans une sorte de limbe, en rêvassant à l'au-delà, parce que sa mort n'a pas été ritualisée et apprivoisée. L'absence du cadavre le condamne à la liminalité, à une existence virtuelle, fantomatique dans un espace-seuil, dans un non-lieu, parce qu'une intégration dans la mémoire collective de la

⁴ Gaëlle Clavandier, *La Mort collective : pour une sociologie des catastrophes*, Paris, Éditions CNRS, 2004, p. 43.

communauté et une résolution du désordre initial déclenché par la mort exige une tombe et des rites qui compensent le vide. Mourir à la frontière, c'est mourir nulle part. Dans l'imaginaire des paysans, la tombe représente une manière de conserver la mémoire du défunt, de ne pas permettre que le mort et son héritage soient engloutis par l'oubli. Sans les cadavres, les vivants plongent dans un état de suspension du deuil qui les consume et les dévore graduellement. Visniec fixe une image douloureuse et brûlante de la mort en deuxième personne dans le sens forgé par Jankélévitch⁵ où une énorme couverture de chair fait pleurer les mères du pays qui mènent une lutte acharnée contre l'effacement, contre la dissolution de la mémoire dans le ventre noir de l'oubli.

Les mères de Visniec ne mangent pas, en fixant du regard la nourriture et en pensant obsessivement à leurs fils et à leurs bouches pleines de boue, dévoilant un autre *visage de la guerre* terrifiant dans la même mesure que le tableau de Dali. Elles enterrent les chemises des soldats disparus dans des brouettes pleines de terre, où la brouette devient un substitut de la tombe, une tombe mobile ou même un véhicule qui conduit le mort vers l'au-delà, fonctionnant comme une sorte de bateau de Charon. C'est une trouvaille pour remédier à la situation, pour normaliser la mort et résoudre la mise en anonymat des cadavres qui agonisent dans les entrailles de la terre. Cette lutte des vivants de préserver la mémoire des morts même après la guerre est rendue visible dans la mise en scène du Théâtre El Galpón de Montevideo par le biais des chaises vides disposées en cercle. C'est la mère qui insiste de garder les chaises vides afin d'attester la présence symbolique du fils et, par extension, de tous les fils perdus lors de la guerre, lorsque son fantôme attend tout recroquevillé dans un coin. Par contre, le père renverse les chaises à la fin, tandis qu'un thanatopracteur pointe du doigt un écran qui montre des crânes, les invitant à acheter des squelettes. Le renversement des chaises annule la présence du fils : il sera enterré et, par conséquent, sa verticalité dans le monde des vivants sera annulée aussi. Cela veut dire que finalement l'être a été expulsé du

⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 25.

réseau intermonadique husserlien et que l'équilibre a été restauré : « la séparation, l'élimination de la communauté omni-temporelle »⁶.

Dans ces micro-histoires qui dévoilent une géographie compliquée de la douleur et toute une grammaire de la mort, surgit ce personnage bien particulier : le thanatopracteur. Dans l'univers théâtral de Visniec, le thanatopracteur apparaît sous plusieurs formes, en recevant chaque fois d'autres valences et d'autres attributions, mais en conservant son squelette identitaire, sa fibre d'être marginal et sa relation avec la mort qui est inscrite dans son destin. Chez Visniec, on rencontre le thanatopracteur dans la figure distincte du nouveau voisin qui a mis les bases d'une sorte de supermarché où chaque famille peut venir acheter des squelettes pour faire son deuil. Il garde sa source de revenu dans un espace sinistre où le mal côtoie l'inférieur et qui déploie devant les yeux du lecteur tout un spectacle mortifère.

Des thanatopracteurs, des profiteurs de la guerre et de la mort, on rencontre aussi dans la pièce *Les dents* où deux personnages, Voleur 1 et Voleur 2, arrachent les dents en or des soldats morts lors du combat. Pour les deux personnages, les cadavres sont une source de revenu, une façon de gagner leur vie. Pour eux, le cadavre est devenu quelque chose de banal, parce qu'ils ont désacralisé la mort, ils ont réifié la mort, en transformant le sujet en objet. Il y a même un film réalisé par Rares Stoica, sorti en 2017, qui a comme point de départ cette pièce de Visniec. Le film, simple en apparence, s'alimente de la tension du dialogue qui a la potentialité de générer des images bien fortes et de transporter le spectateur dans un espace-seuil, dans un territoire où la vie côtoie la mort et où la mort a l'habitude d'être plus puissante.

Le film fixe l'image étrange et horrifique de deux voleurs qui rôdent sur un champ de bataille hérissé de cadavres congelés où la neige caresse et avale les soldats. Les deux personnages pénètrent dans un dédale de la mort, ignorant la capacité du paysage de les absorber et de les *convertir* à la mort. Ce qui bouleverse leur routine, c'est l'apparition d'un soldat blessé, mais vivant, dont les dents sont

⁶ Edmund Husserl, *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934)*. *Die C-Manuskripte*, Husserliana, Materialien (Mat), vol. VIII, Springer, Dordrecht, 2006, p. 442.

toutes en or. Comme ils étaient accoutumés à la mort et pas à la vie, ils ne savent pas comment *gérer* la vie, comment intégrer la vie dans leur rituel et, par conséquent, il faut attendre la mort du soldat avant de lui voler les dents pour que la situation soit familière et *gérable*, pour que le *sujet* devienne un objet. Le texte interroge aussi la capacité de l'être humain de garder son humanité jusqu'à la fin, au lieu de choisir le crime. Refusant de devenir des assassins, les deux voleurs sont assassinés, suggérant d'une certaine manière que les seuls statuts acceptés sur le champ de bataille sont les assassins et les assassinés, en érigeant cet espace de la guerre en conclave de la mort absolue. Un espace clos d'une cruauté poétique. Ce qui reste après la mort, c'est une sensation ineffable de légèreté. Leur monde s'est fermé rapidement *comme une paupière qui enveloppe le visible*. Les deux voleurs de dents sont devenus à leur tour des cadavres, des proies pour d'autres arracheurs de dents.

Dans la dramaturgie de Visniec, il y a l'idée du corps-déchet, des cadavres-pâtes, des morts en masse. Ce qui étonne le plus dans ces représentations de la mort, c'est que la mort est vidée d'importance, banalisée, réduite. Pour humaniser la mort, il faut l'individualiser, mais quand on se heurte à des drames collectifs, à des guerres, le cadavre devient un déchet, un objet en série, un rien. C'est la raison pour laquelle les parents de Vibko dans la pièce *Le Mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* doivent retrouver leur fils, pour le détacher de la masse homogène des cadavres, pour le séparer, pour lui donner une tombe et, par conséquent, l'individualiser, lui réaccorder son identité et lui conférer le statut de mort. Contrairement aux attentes du lecteur peut-être, les fosses communes décrites dans la pièce *Le Mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* ne dosent pas l'écriture avec des images crues et insupportables, au moins en apparence. Le charnier où se trouve le cadavre de Vibko est dépeint comme un monde idéal, utopique, où les soldats sont égaux, peu importe la nationalité. Les couches de morts sont fragiles et les soldats partagent le même territoire, le même espace clos, mais, malgré la situation, ils rigolent tout le temps et se mettent à chanter :

Le fils : Fais attention lorsque tu creuses, père. Dans cette forêt il y a plusieurs couches de morts... C'est des couches fragiles, père, ça

risque de s'écrouler à tout moment... C'est si comme on avait plusieurs toiles d'araignée tissées les unes sur les autres, avec un tas de gens engloutis à l'intérieur... On est une bonne trentaine de nationalités dans les entrailles de cette forêt, mais on s'entend bien ensemble... Parfois, on se met à chanter et alors, je te jure, c'est la rigolade, ça résonne en serbo-croate, en russe, en allemand, en italien, en albanais, en turc, en bulgare, en grec, même en roumain... Les jours de pluie où lorsque la terre s'affaisse et les couches se tassent, on se renvoie parfois, pour s'amuser, des petits cadeaux, des bottes, des boucliers, des vieilles décorations... [...] On dirait que personne n'avait envie de mourir chez soi et on venait de très loin pour crever ici... Mais, bon, rien à dire, tout le monde dit que c'est une bonne terre pour les morts, une terre chaleureuse, douce, meuble, pas trop lourde...⁷.

Ce territoire utopique de la mort reste quand même un espace seuil, un non-lieu qui rappelle la filmographie de Guillermo del Toro par le discours poétique sur l'enfantillage des morts : ils ont joué avec la guerre et maintenant ils jouent avec la mort. Même si dans les couches superposées de la terre, les morts de plusieurs siècles et de plusieurs guerres sont devenus les meilleurs amis, leur statut liminal demande une tombe et l'intégration dans la mémoire collective de la communauté.

L'image des morts en masse est transplantée dans une autre pièce de théâtre : *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*. Les charniers ne constituent pas le nœud principal de l'action de cette pièce, mais ils représentent un indicateur important des horreurs provoquées par la guerre en Bosnie. Après la guerre, la Bosnie semble être un immense trou. Il y a des fosses communes partout qui demandent au moins une cérémonie minimaliste pour que les rapports avec la mort soient réglés. Cette fois-ci, le choix du dramaturge en ce qui concerne la configuration des charniers est schématique, le langage employé est détaché, les descriptions des objets retrouvés dans les charniers sont d'une banalité apparente :

⁷ Matéi Visniec, *Le Mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Manage, Éditions Lansman, 2007, p. 30-31.

Si vous êtes dans une forêt autour de Srebrenica et que vous découvrez, dans une clairière, disséminés sur dix mètres carrés, dans l'herbe les objets suivants :

Deux cent quarante-sept douilles.

Une dynamo de bicyclette.

Une tétine.

Un casque des Nations unies avec les lettres UN presque entièrement effacées.

Des morceaux d'un brancard.

Trois paquets de cigarettes RONHIL.

Onze canettes vides de bière croate.

Un réveil cassé.

Un tube de dentifrice aplati.

Un fil barbelé d'une longueur de 3,5 mètres.

Une crosse de fusil.

Un sac en plastique plein de pommes de terre pourries.

Un T-shirt sur lequel est marqué ELVIS.

Une ceinture militaire toute noircie, en cuir, d'où on a enlevé les mousquetons servant à accrocher les grenades à main.

Une carte postale avec l'image de la tour Eiffel, les quelques lignes écrites au dos, illisibles.

Donc, si vous êtes dans une forêt autour de Srebrenica et que trouvez tout ça disséminé dans les herbes, il y a une chance sur deux pour que dans la proximité il y ait un charnier⁸.

Cette longue liste comportant des objets banals appartenant au quotidien renforce la misère de la guerre qui a effacé des vies et des drames personnels et les a mélangés dans le malaxeur de l'histoire. Kate, un psychiatre américain, le personnage principal de la pièce *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, essaie de remédier à la situation, de résoudre cette mise en anonymat des cadavres, de transformer cette poubelle qui contient les restes de plusieurs vies humaines dans une tombe digne, même dans sa variante collective. Les morts ne doivent pas rester des objets, car la mort doit être traitée en tant que mort. Les excavations servent à la

⁸ Matéi Visniec, *Paparazzi ou La Chronique d'un lever de soleil avorté suivi de La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, Paris, Actes Sud - Papiers, 1997, p. 99.

normalisation de la mort, à la débanalisation du corps et du cadavre. Ce désordre dans la mort et le thème des cadavres-pâte et de la mort anomique, banalisée, désindividualisée se retrouve aussi dans la pièce courte *Le Retour* ou dans sa version plus développée, *Recviem* :

On propose que tous les morts passent au moulin à légumes. Comme ça, on obtiendra une pâte parfaitement homogène, parfaitement molle, une vraie pâte à modeler, quoi... Et puis, on va peut-être la pétrir un petit peu, la travailler, quoi... Et on va la laisser se reposer... Peut-être qu'elle va lever un peu, on verra... Mais de toute façon, on pourra faire un gâteau géant... Et va rentrer comme ça chez nous...en gâteau... Et chaque famille pourra se couper une petite tranche... car chaque famille a droit à au moins un mort. Et comme ça tout le monde sera content...⁹.

Les soldats de la pièce *Le Retour à la maison* sont aussi des personnages liminaux comme Vibko, enfermés dans une sorte de limbe, parce que leur mort n'est pas réglée. Si dans la pièce *Le Mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, le drame du personnage liminal est traité au niveau individuel et présente le rapport qui s'établit entre les deux mondes, entre le monde des vivants et le monde des fantômes, des morts bloqués, même si, au fur et à mesure que le drame avance, on connaît d'autres personnages qui partagent la condition ontologique de Vibko, dans la deuxième pièce, *Le Retour à la maison*, l'action emploie seulement des soldats fantômes et la problématique est traitée au niveau collectif.

L'intrigue de la pièce est simple en apparence : après la guerre, les soldats vont rentrer chez eux. Le problème qui surgit, c'est que chaque catégorie de morts – ceux qui sont morts d'une balle dans la tête, ceux qui ont voulu la victoire, ceux qui ont eu peur, ceux qui ont déserté –, demande la première position dans la colonne des soldats qui vont rentrer à la maison. Chaque catégorie considère qu'elle mérite d'être récompensée et privilégiée. C'est le cuisinier chef du régiment qui trouve une solution géniale et macabre à la fois : il propose que tous les morts passent au moulin à légumes pour préparer

⁹ Matéi Visniec, *Le retour à la maison*, dans *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, Manage, Éditions Lansman, 2004, p. 38.

une pâte homogène et que chaque famille endeillée s'empare d'une portion de ce gâteau géant et terrifiant.

Il y a tout un spectacle cauchemardesque qui entremêle le grotesque et le kitsch dont le rôle est en fait de dénoncer les horreurs de la guerre, les génocides, les morts inutiles. Ces visions grotesques ne font en fait qu'éclaircir les obscurités de l'histoire.

En revenant à la pièce *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, c'est le conflit bosniaque qui alimente cette pièce de Visniec, en générant des géographies intimes et tout un réseau de points névralgiques. La macro-histoire esquisse la micro-histoire de deux femmes : Dorra, la femme violée et enceinte dont le ventre est devenu un charnier et une carcasse à la fois, en abritant tous les enfants morts de la guerre, et Kate, le psychiatre américain, diplômé de l'université Harvard, spécialiste de la névrose obsessionnelle et du traitement psychanalytique. Un drame abyssal se concrétise, mais réduit à un mutisme terrifiant, en dévoilant les ressorts intérieurs d'une histoire qui a transformé le corps de la femme dans un véritable champ de bataille dont la possession représente un moyen de vaincre la résistance de l'ennemi. C'est donc une pièce qui parle de la problématique du viol en tant qu'arme de guerre. La pièce *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* s'impose donc en tant que broderie fictionnelle sur la dimension de la mémoire et du trauma. C'est un huis clos sur le viol qui emploie deux personnages qui symbolisent deux mondes qui se rencontrent : l'Est et l'Ouest. Deux univers distanciés sont entrés en collision et ont fusionné dans un monde de la violence au nom de l'identité nationale et d'une reconstruction identitaire. Dès le début, l'accent tombe sur Dorra, la femme violée et souillée, la victime directe du conflit bosniaque. De l'autre côté, Kate est une victime psychologique de la guerre : elle est venue cueillir les restes de la guerre, faire des recherches, mais jusqu'à la fin, elle commence à éprouver la douleur de Dorra d'une façon presque viscérale.

Dans cette pièce, c'est le paradigme du corps violenté et souffrant qui est évoqué, exhibé, actualisé et livré au lecteur et au spectateur : il faut dévoiler cette expérience du corps qui veut se cacher sous le masque du silence, un silence qui étouffe. Pour sortir de cette mélasse psychologique, il faut verbaliser l'expérience vécue.

Le corps de la femme devient un véritable champ de bataille dont la possession constitue un moyen de vaincre la résistance de l'ennemi :

Le nouveau guerrier des Balkans viole la femme de son ennemi ethnique. Le sexe de la femme de son ennemi ethnique devient un champ de bataille à part entière. [...]. Le nouveau champ de bataille du nouveau guerrier : le sexe de la femme de son ancien voisin, le sexe de la femme de son ancien camarade d'école, le sexe de la femme de son proche qu'il a dû appeler « frère » pendant presque un demi-siècle. [...]. De nos jours, dans les guerres ethniques, le viol est une forme de blitzkrieg. Rien ne peut déstabiliser d'une manière plus efficace l'ennemi ethnique que lorsqu'on viole sa femme. Plus de la moitié des femmes violées dans le contexte des guerres interethniques sont victimes d'agresseurs qu'elles connaissent ou qu'elles ont croisés souvent dans un périmètre de moins de soixante kilomètres. [...]. Dans les guerres interethniques, le sexe de la femme incarne la résistance. Le nouveau guerrier viole pour briser cette résistance¹⁰.

Le corps de la femme de l'autre devient une sorte de territoire à conquérir, à accaparer, à dominer avec l'intention de détruire l'héritage de l'autre. Une image prégnante et choquante qui persiste sur la rétine jaillit au niveau textuel à travers les répliques de Kate : l'image d'une Dorra enceinte de tous les enfants morts de la guerre, le seul enfant vivant étant celui conçu lors du viol.

Ton ventre c'est un charnier, Dorra. Quand je pense à ton ventre, je vois un charnier plein de cadavres séchés, ou bouffis, ou pourris... Et dans ce charnier, voilà quelqu'un qui bouge... Un être... Parmi tous ces morts, il y a un être... Qui demande qu'on le sorte de là... Je ne laisserai jamais tuer cet enfant, Dorra. Je suis venue dans ton pays pour apprendre à ouvrir des charniers, je le faisais avec l'espoir bête qu'il y avait encore un survivant... Cet enfant est un survivant, Dorra... Et il faut le sauver, le tirer de là... Voilà... C'est aussi simple que ça... Il faut le tirer du charnier...¹¹.

Le ventre de Dorra apparaît donc ici comme une carcasse qui abrite tous les morts de la guerre. L'enfant qu'elle porte dans son

¹⁰ M. Visniec, *Paparazzi...*, op. cit., p. 66-67.

¹¹ *Ibidem*, p. 102.

ventre et qui la fait revivre son drame, c'est pour elle plutôt un monstre qui la dévore de l'intérieur et qui lui rappelle l'expérience vécue.

Mais la violence de la guerre bosniaque a supposé aussi la destruction des maisons. Dans l'imaginaire de Bachelard, la maison est vue comme un être vertical dépositaire d'une identité. Par conséquent, la destruction d'une maison constitue aussi une violence et une mort symbolique. La destruction des maisons de l'ennemi joue le même rôle que le viol : c'est une stratégie militaire qui vise à démoraliser la partie adverse. Revenant aux images cruelles des morts en masse, Kate utilise des concepts pour décrire cette autopsie de l'horreur et essaie de capter la violence interethnique par le biais du langage freudien : le sadisme ethnique infantile, la libido nationaliste, la pulsion nationaliste, la pulsion de destruction, le clivage du soi. Kate essaie d'expliquer les pulsions du peuple par un spleen ancestral qui justifierait cette altération du soi, cette névrose et cette pulsion suicidaire. Mais au fur et à mesure que le texte avance, Kate se rend compte que ses concepts freudiens ne peuvent pas incorporer l'horreur de la guerre.

Mais il ne s'agit pas seulement de la conservation de la mémoire d'un être, il s'agit de la conservation de la mémoire d'un génocide, d'un drame collectif, d'une violence extrême envers l'autre, d'une religion de la violence et, surtout, d'une lutte contre l'oubli. En fait, toutes ces pièces de Visniec qui récupèrent une certaine réalité de la guerre se concentrent sur les conséquences de la guerre et visent à montrer son absurdité et sa cruauté. Il est nécessaire que les fantasmes du passé restent encastrés dans nos têtes afin que les horreurs ne se reproduisent plus : tel est le but de la dramaturgie de Matéi Visniec.

Bibliographie

- Visniec, Matéi, *Le Mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Manage, Éditions Lansman, 2007.
- Visniec, Matéi, *Le Retour à la maison*, dans *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, Manage, Éditions Lansman, 2004.

- Visniec, Matéi, *Paparazzi ou La Chronique d'un lever de soleil avorté suivi de La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*, Paris, Actes Sud - Papiers, 1997.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 2012.
- Clavandier, Gaëlle, *La Mort collective : pour une sociologie des catastrophes*, Paris, Éditions CNRS, 2004.
- Durkheim, Émile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, P.U.F., 1960.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017.
- Husserl, Edmund, *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934). Die C-Manuskripte*, vol. VIII, Springer, Dordrecht, 2006.
- Jankélévitch, Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977.
- Von Gennep, Arnold, *Les Rites de passage*, Paris, Picard, 2011.