

Theatre

ÉCRIRE CONTRE L'OUBLI ET L'INACTION : POÉTIQUES DE
L'ENGAGEMENT DANS LE THÉÂTRE DE MATÉI VIȘNIEC¹

WRITING AGAINST OBLIVION AND INACTION: POETICS OF
ENGAGEMENT IN THE THEATRE OF MATEI VIȘNIEC

Abdellah ZINE EL ABIDINE

Université Mohammed V, Rabat, Maroc
Mohammed V University, Rabat, Morocco

e-mail: abdellahzineelabidine@gmail.com

Abstract

The dramatic work of Matéi Vișniec, centred on time, memory, and commitment, constitutes a privileged object of analysis for interrogating the modalities of a politically invested writing. This article examines the dramaturgical strategies through which the author confers an ethical dimension to his theatre. The analysis is structured according to three main axes: the representation of historical and traumatic memory, the denunciation of mechanisms of alienation and passive complicity, and the use of allegory and the grotesque as means to question the human condition. Through a varied corpus, the aim is to demonstrate how Vișniec transforms the stage into a space of resistance against oblivion and indifference, appealing to the spectator's responsibility.

Keywords: Matéi Vișniec; committed theatre; collective memory; dramaturgy of the unspeakable; political allegory; ethical responsibility.

Résumé

L'œuvre dramatique de Matéi Vișniec, articulée autour du temps, de la mémoire et de l'engagement, constitue un objet d'analyse privilégié pour interroger les modalités d'une écriture politiquement investie. Cet article examine les stratégies dramaturgiques par lesquelles l'auteur confère une portée éthique à son théâtre. L'analyse se structure selon trois axes principaux : la représentation de la mémoire historique et traumatique, la dénonciation des mécanismes d'aliénation et de complicité passive, et le recours à l'allégorie et au grotesque comme moyens de questionner la condition humaine. À travers un corpus varié, il s'agit de montrer comment Vișniec transforme la scène en espace de résistance contre l'oubli et l'indifférence, sollicitant la responsabilité du spectateur.

Mots-clés : Matéi Vișniec ; théâtre engagé ; mémoire collective ; dramaturgie de l'indicible ; allégorie politique ; responsabilité éthique.

¹ Article History: Received: 17.12.2025. Accepted: 24.01.2026. Published: 15.05.2026. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

1. Introduction

Vişniec, maître de l'écriture laconique et du petit format concentré, livre non pas de fragments, mais des véritables monades, textes autonomes, ronds, « tableaux d'une exposition ». Il déteste l'inachevé et cultive le texte accompli, soigné, poli, comme une pierre aux aspérités effacées afin que l'énigme surgisse et que le trouble s'installe. (Banu, in Vişniec, 1996, p. 8)

« Écrire [...] c'est aussi un jeu avec le temps. [...] ». (Dauphin, 2021, p. 352) Cette phrase, empruntée à Matéi Vişniec, signale d'emblée que son théâtre convoque le passé, interroge le présent, projette l'avenir, et installe le lecteur-spectateur dans un espace où mémoire, responsabilité et conscience collective se croisent. Le geste dramatique devient ainsi un acte d'engagement, non seulement contre la guerre, l'oppression ou l'injustice, mais aussi contre l'oubli, l'indifférence, l'inaction.

Le présent article explore comment cet engagement se manifeste dans l'écriture et les choix dramaturgiques de Vişniec, en s'appuyant sur un corpus allant des pièces liées à la guerre et aux crises, comme *La femme comme champ de bataille* [The woman as a battlefield] (Vişniec, 1998), à la dénonciation des mécanismes d'oppression dans *Le spectateur condamné à mort* [The spectator condemned to death] (Vişniec, 2006), en passant par l'image de *Du pain plein les poches* [Pockets full of bread]. (Vişniec, 2004) Cette inclusion montre que l'engagement de l'auteur ne se limite pas à la dénonciation des grandes tragédies ; il s'étend à la condition humaine, à la conscience morale, et à la responsabilité individuelle et collective dans un monde marqué par le silence, l'abandon, la souffrance ou la peur. Cet engagement s'inscrit dans la pensée du XXe siècle, qui voit dans l'écrivain un acteur politique. Jean-Paul Sartre fait de la littérature une plateforme d'action dans *Les Temps modernes* [Modern times] (1945). Albert Camus, dès ses articles dans *l'Express* [The Express] (1955-1956) dénonce la torture en Algérie et défend un engagement contre l'injustice. Il systématise cette pensée en 1957, déclarant que « tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps » (Camus, 1957) et, dans son *Discours de Stockholm*, il théorise cet « embarquement » (Camus, 1957) comme un devoir, un « service militaire obligatoire » (Camus, 1957). Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* [What is literature?] (1948a) affirme que l'écrivain est un « médiateur » face à l'Histoire et insiste que « l'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. (...) ». (Sartre, 1948b, p. 110). Lucien Goldmann rappelle aussi que l'écrivain « ne développe pas ses idées abstraites, mais crée une réalité imaginaire et que les possibilités de cette création ne dépendent pas de ses intentions mais de la réalité sociale au sein de laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer » (Goldmann, 1964, p. 239). L'œuvre de Vişniec prolonge cette tradition d'écriture « embarquée ».

À travers cette étude, nous interrogerons trois dimensions. D'abord, la mémoire historique et traumatique : comment Vişniec rend-il audible l'indicible de la guerre et de la violence faite aux corps et aux identités ? Ensuite, la dénonciation de l'aliénation, des systèmes oppressifs, et de la complicité par le silence. Enfin, la dimension métaphorique et allégorique du drame, par la fable, l'absurde, le grotesque ou la mise en abyme, pour questionner la condition humaine et la responsabilité collective. Il s'agit ainsi de rendre compte de la richesse polysémique de ce théâtre et d'interroger son potentiel éthique et politique : comment, par le théâtre, repenser le temps, la mémoire et le devenir de l'humain dans un monde traversé par la guerre, les crises, l'exil, l'oubli et l'indifférence ?

2. Du trauma individuel à la dénonciation universelle

L'écrivain engagé, en se faisant la voix de ceux que la société ou l'histoire s'efforcent de réduire au silence, utilise son art comme une arme de dévoilement. France-Marie Frémeaux

le souligne lorsqu'elle affirme que : « l'art permet en effet d'aller plus loin que le simple témoignage. Il est non seulement un outil de restitution de la réalité et un mode d'expression personnelle, il est aussi un moyen d'action et, enfin, un moyen de connaissance » (Frémeaux, 2012, p. 39). Cette triade fonctionnelle – restitution, action, connaissance – constitue précisément le fondement opératoire de l'engagement vişniecien. L'art n'y est pas un simple reflet, mais un dispositif actif de production de sens et de perturbation éthique. C'est précisément cet engagement que l'on retrouve chez Matéi Vişniec, qui, dans *La femme comme champ de bataille* [The woman as a battlefield], s'attache à montrer les opprimés et les injustices de la guerre. Pour ce faire, le dramaturge construit d'abord une véritable intrigue théâtrale pour incarner l'indicible. Selon Jean Luc Ollivier :

La femme comme champ de bataille est une confrontation d'extrême tension entre deux êtres que tout, au départ, semble séparer, excepté leur condition de femme. Matéi Vişniec ne se contente pas d'un plaidoyer, d'une dénonciation, il fabrique une histoire au plus près des personnages, avec une progression dramatique pleine de surprises, de ruptures, qui font de la pièce un vrai moment de théâtre. (Ollivier, 2019)

Cette notion de « fabrication d'une histoire » (Ollivier, 2019) est cruciale. Elle distingue le théâtre de l'engagement de la simple propagande. Vişniec n'utilise pas la scène comme une tribune, mais comme un laboratoire où la vérité historique est soumise à l'alchimie dramatique, produisant non pas un discours sur la guerre, mais l'expérience sensible de ses conséquences psychiques. Au cœur de cette intrigue, l'auteur aborde la guerre de Bosnie à travers le corps violé de Dorra. La violence n'est pas seulement un événement historique, elle se dépose dans la chair, elle se fixe dans la mémoire, elle génère un silence qui ronge. Cette violence est cliniquement exposée lorsque Kate diagnostique :

Scène 7 : *Kate entre dans la pièce de Dorra.*

KATE. Fiche d'observation numéro un. Le sujet souffre d'une névrose traumatique. Traumatic neurosis en anglais, traumatische Neurose en allemand, nevrose traumatica en italien. La cause de cette névrose traumatique est le viol que le sujet a subi il y a environ deux semaines. (Vişniec, 1998, p. 64)

Le choix de la terminologie clinique et sa déclinaison en plusieurs langues n'est pas anodin. Il opère une triple fonction : il objective la souffrance pour lui conférer une universalité médicale, il érige le viol en pathologie reconnue transculturellement, et il crée une distance froide qui contraste avec la douleur chaotique de Dorra, révélant ainsi l'inadéquation des catégories rationnelles face à l'horreur. La pièce révèle ainsi comment la guerre s'inscrit dans les corps féminins, transformés en champs de bataille par des logiques de domination, de purifications ethniques, de haine identitaire.

Le geste d'engagement de Vişniec consiste ici en une translation du politique vers le corporel. Le « Champ de bataille » cesse d'être un espace géographique pour devenir le corps même de la femme, lieu d'une guerre d'anéantissement symbolique et physique. Au-delà du cas individuel de Dorra, l'engagement de Vişniec consiste à universaliser cette injustice pour en révéler la logique systémique et politique. La pièce dépasse ainsi le simple fait divers pour dresser un constat historique et anthropologique glaçant, résumé par cette métaphore saisissante :

KATE. Dans les guerres interethniques, le sexe de la femme devient un champ de bataille. On a vu ça en Europe, à la fin de XXe siècle. Le pénis du nouveau guerrier est trempé dans le cri des femmes violées comme autrefois le couteau du chevalier dans le sang de son adversaire. (Vişniec, 1998, p. 59)

Cette métaphore est structurante. En comparant le viol de guerre à un rite chevaleresque perverti, Vişniec dévoile la continuité archaïque de la violence genrée. Il montre que « la purification ethnique » (Backmann, 1993) passe par une souillure ritualisée du corps de l'Autre, faisant de la sexualité une arme de destruction massive de l'identité et de la communauté. Dorra, violée par plusieurs soldats, ne peut plus retrouver son identité entière. Elle parle par fragments, par ruptures, par zones de silence. À travers elle, Vişniec montre que la guerre n'appartient plus aux champs de bataille : elle s'insinue dans l'intimité, dans la maternité brisée, dans les gestes quotidiens.

L'engagement se manifeste alors dans la dramaturgie même, qui épouse la forme de la dislocation traumatique. La structure de la pièce, par ses scènes courtes et ses ruptures, mime l'effritement de la conscience et l'impossibilité d'un récit linéaire. La manifestation la plus frappante de cette destruction intime réside dans le silence. En effet, Dorra, choisit à plusieurs reprises de se murer dans le silence, notamment dans les scènes 2, 4, 11 et 15. Ce silence constitue une réponse à la douleur innommable qu'elle porte. Ce mutisme n'est pas un vide, mais une réaction défensive que Kate analyse en ces termes :

Scène 9 : Kate au chevet de Dorra.

KATE. Fiche d'observation numéro deux. Le sujet souffre d'une altération du moi. Alteration of the ego en anglais. Ichveränderung en allemand. Modificazione dell'io en italien. Le sujet trouve refuge dans le silence et oppose une véritable résistance à toute tentative extérieure de communication. Ce montage comportemental n'est qu'un mécanisme de défense. Toute tentative d'entrer en communication avec lui est perçue par le sujet comme une agression. Pour le sujet, le viol continue. (Vişniec, 1998, p. 65)

La dernière phrase, « pour le sujet, le viol continue » (Vişniec, 1998, p. 65), est d'une puissance théorique et politique considérable. Elle énonce le principe d'une violence permanente, psychique, qui se perpétue bien au-delà de l'acte physique. Le silence de Dorra est ainsi à la fois symptôme de cette continuation et ultime rempart contre elle. L'engagement de l'auteur est de donner une présence scénique à ce silence, d'en faire non un manque, mais une parole pleine, chargée de l'indicible. Ce silence de Dorra apparaît donc comme une forme d'expression de son traumatisme, là où les mots échouent à capter la violence de ce qu'elle a vécu. La prise en charge psychologique par Kate ne révèle pas seulement un trauma individuel, mais un effondrement de l'humanité commune.

Vişniec réalise ainsi le programme de Frémeaux : son théâtre est un « moyen de connaissance » (Frémeaux, 2012, p. 39). Il ne nous informe pas sur la guerre de Bosnie ; il nous fait connaître, de l'intérieur, l'épistémè de la violence extrême, sa logique de destruction du langage et du lien. Pour traduire cette destruction intime, Vişniec déploie une dramaturgie de la fragmentation qui mime le processus de destruction interne provoqué par la guerre. Le dialogue se rompt, les phrases hésitent, la mémoire s'effrite. Le théâtre ne cherche pas la représentation spectaculaire de la violence, il offre à entendre la lente reconstitution d'un sujet brisé. Cette conception du théâtre comme recours contre l'oubli correspond parfaitement à la vision de Vişniec lui-même, qui affirme :

Lorsque les images des médias ne sont plus au rendez-vous pour nous rendre sensibles aux grands drames de l'humanité, c'est le théâtre qui doit prendre le relais pour créer des images contre l'oubli. La guerre en Bosnie, on a maintenant tendance à l'oublier, comme on a oublié la Somalie, comme on a oublié le Rwanda, le Tibet, le drame de millions d'enfants-esclaves en Asie, la tragédie du peuple kurde etc. (Vişniec cité par Gancevici, 2012, p. 109)

Cette citation définit la mission éthique que Vişniec assigne à son art face à l'amnésie médiatique. Le théâtre devient une machine à souvenir, non pas en archivant des faits, mais en

créant des images – au sens large de figures scéniques, de métaphores, de situations – qui marquent la conscience et résistent à l'érosion du temps. L'écrivain engagé est ici un contre-amnésique. Cette approche érige le dramaturge en témoin engagé, non pour dénoncer de manière idéologique, mais pour redonner voix à ceux que la guerre a réduits au silence.

En définitive, l'engagement de Vişniec atteint sa profondeur maximale en explorant les ruines du langage, démontrant que la guerre est d'abord un désastre sémiotique. La présence de la guerre dans son théâtre reste toujours liée à la déshumanisation, mais elle met également en lumière un autre motif essentiel : la fragilité du lien social. La guerre détruit les communautés, mais elle anéantit aussi la possibilité de se comprendre. Les dialogues fragmentés, les silences, les répétitions témoignent de la difficulté de reconstruire la communication après la violence. Dans *La femme comme champ de bataille* [The woman as a battlefield], les mots n'arrivent plus à unir les êtres, ils se heurtent, se brisent, trébuchent. La relation entre Kate et Dorra est le microcosme de cette impossibilité. Leur dialogue est un dialogue de sourdes, où la volonté de soigner (Kate) se heurte à l'expérience d'une violence qui a détruit les conditions mêmes de la relation (Dorra). Vişniec établit ainsi que la guerre n'est pas seulement un affrontement entre deux armées : elle représente une rupture ontologique dans le rapport à l'autre. Le langage, porteur de sens et de lien, se montre incapable de contenir l'ampleur de la douleur vécue. C'est en montrant cette rupture que son engagement artistique trouve sa plus grande résonance. L'arme de dévoilement est donc aussi un scalpel qui dissèque l'effondrement de la communication humaine, faisant du théâtre le lieu paradoxal où se montre, dans toute son horreur, la disparition de la parole commune.

En mettant en scène cette destruction intime du langage et du lien, Vişniec ne s'arrête pas au constat de la violence subie ; il ouvre déjà une réflexion plus large sur les formes ordinaires de l'inaction et de la démission morale. C'est ce déplacement, du trauma subi à la responsabilité de ceux qui regardent sans agir, que la pièce *Du pain plein les poches* [Pockets full of bread] radicalise sous une forme allégorique.

3. *Du pain plein les poches* [Pockets full of bread]: une allégorie de l'engagement face à l'oppression

Après avoir exploré l'inscription de la violence dans les corps, l'analyse se déplace, avec *Du pain plein les poches* [Pockets full of bread], vers les ressorts intimes et collectifs de l'indifférence. La pièce opère un glissement de perspective significatif : elle ne met plus en scène la victime directe de l'oppression, mais ses témoins passifs qui, par lâcheté, confort ou rationalisation, en deviennent les complices actifs. Cette mécanique de la complicité trouve sa source dans une expérience personnelle anodine, que le regard de l'artiste transmute en allégorie universelle. Comme Vişniec l'a raconté lui-même :

[...] J'étais, au début des années 80, professeur d'histoire dans un petit village de campagne [...]. Un beau jour, passant devant le puits abandonné du village, j'ai été choqué en découvrant un chien vivant. Quelqu'un l'avait jeté là-dedans, il aboyait en demandant de l'aide mais j'étais trop pressé pour faire tout de suite quelque chose [...]. J'ai continué ma course pour arriver à l'école mais je me suis senti terriblement coupable toute la journée. Le soir sur le chemin du retour, j'ai constaté qu'il avait été sauvé [...]. (Vişniec, cité par Gonnet, 2023, la Compagnie l'Antre-Sort)

Cette anecdote fondatrice opère une double alchimie : elle extrait de l'ordinaire une matière première dramatique et opère sa transmutation en allégorie politique. L'expérience initiale est celle d'une culpabilité diffuse, d'un conflit intérieur entre l'urgence du devoir professionnel et l'appel d'une détresse immédiate. Cette expérience apparemment simple prendra une dimension métaphorique cruciale lorsque l'auteur réalise que « ce chien, c'était

moi, ce chien, c'était tout le peuple roumain enfermé dans la dictature et à demander inutilement de l'aide (...) » (Vişniec, cité par Gonnet, 2023, la Compagnie l'Antre-Sort). Ce moment de révélation est essentiel à la compréhension de la démarche créatrice de Vişniec. Il s'agit d'un processus métonymique où l'élément singulier (le chien) se charge soudain de représenter la totalité d'une condition collective (le peuple sous la dictature). Cette révélation transforme un incident quotidien en une puissante allégorie politique et existentielle. La pièce met en scène deux personnages anonymes, « l'Homme à la canne » et « l'Homme au chapeau », qui se tiennent au bord d'un puits dans lequel un chien est tombé. Or, malgré la souffrance audible de l'animal, les deux personnages n'agissent pas vraiment : au mieux, ils jettent quelques miettes de pain dans le puits, geste symbolique, dérisoire et inadapté à la situation réelle. Leur dialogue construit une rhétorique de l'inaction, tissée de justifications philosophiques, de peurs irrationnelles et d'une paralysie décisionnelle qui traduit l'essence même de la lâcheté morale. Dans l'évolution de la situation, alors que la nuit tombe et que l'inaction persiste, l'absurdité et l'impuissance dominent, transformant l'attitude des personnages en un mélange de lâcheté, mauvaise foi, peur et paralysie morale.

Cette scène primitive, réduite à sa plus simple expression dramaturgique (deux hommes, un puits, un chien), fonctionne comme un laboratoire de la conscience humaine face à l'Autre souffrant. L'inaction des deux personnages, malgré la souffrance évidente du chien, symbolise notre tendance à philosopher, à tergiverser, à trouver des excuses, plutôt qu'à agir quand l'urgence morale se présente. Le pain jeté dans le puits devient le symbole par excellence de cette action palliative et spectaculaire, qui soulage la conscience de l'acteur sans répondre aux besoins réels de la victime. Cette posture peut s'appliquer non seulement à des cas individuels, mais plus largement à la violence, l'injustice, la guerre, l'oppression : souvent, la société se contente de jeter du pain, des mots, des promesses, des symboles sans jamais engager l'action concrète. Vişniec met en lumière ce décalage entre empathie verbale et inaction réelle. Comme dans d'autres de ses œuvres, Vişniec recourt à l'absurde, au grotesque, à la fable, plutôt qu'à une dénonciation réaliste frontale. Cette approche artistique s'inscrit dans ce qu'Olga Gancevici rapporte des mots de l'auteur : « L'univers de mes pièces se situe à la frontière du grotesque et de la poésie, ces deux forces qui organisent de tout temps notre existence, d'une façon parfois si discrète qu'on vieillit sans même les apercevoir » (Gancevici, 2012, p. 149). Cette frontière évoquée par Vişniec est l'espace liminal où le familier bascule dans l'étrange, où la logique apparente révèle son noyau d'absurdité. Le grotesque, ici, n'est pas un simple effet comique ; il est l'outil qui distord la réalité pour en exhiber les contradictions fondamentales, transformant la comédie des gestes en tragédie de l'impuissance. Cette distance rend le spectateur plus conscient de ses contradictions, le rire se mue en malaise, la comédie en tragédie humaine.

La force de cette dramaturgie réside dans son architecture symbolique minimaliste, qui garantit sa transposabilité et son actualité permanente. En effet, l'extraordinaire actualité de cette pièce tient à sa capacité à dialoguer avec les préoccupations contemporaines. Comme le note Michaël Gonnet, elle :

Interroge notre place et notre responsabilité dans le monde qui nous entoure et nous fait réfléchir sur le questionnement de l'individu d'autant plus en ces périodes de guerre, de troubles sanitaires, sociaux et environnementaux. L'univers fantastique de Matéi Vişniec, trop souvent qualifié « d'absurde », entraîne le spectateur dans un monde logique et rythmé par une terrible mécanique parfaitement huilée. (Gancevici, 2012, p. 149)

Cette « terrible mécanique parfaitement huilée » (Gancevici, 2012, p. 149) est précisément celle de la rationalisation de l'indifférence. Les personnages ne sont pas fous ; leur raisonnement suit une logique interne cohérente mais perversie, où l'auto-préservation et le confort psychologique l'emportent sur l'impératif catégorique de l'aide. Dans un monde

confronté à des crises multiples, la question de l'engagement et de la responsabilité individuelle prend une acuité particulière.

Ainsi, la pièce opère un renversement critique : ce n'est pas la souffrance qui est mise en scène, mais les mécanismes psychosociaux de son occultation et de sa justification. *Du pain plein les poches* [Pockets full of bread] est moins une fable animalière qu'une allégorie de l'inaction collective, de l'indifférence ou de la lâcheté devant la souffrance, ce qui en fait un instrument puissant d'engagement dramatique. La pièce nous confronte à cette question essentielle : face à l'injustice, qu'est-ce qui nous empêche véritablement d'agir ? Est-ce la complexité des situations, comme le prétendent les deux personnages, ou plutôt ce que Vişniec appelle « la cage de nos obsessions et de nos désespoirs ? » (Gancevici, 2012, p. 149). Cette cage métaphorique désigne les prisons intérieures de la peur, de l'égoïsme et de la résignation, qui prévalent souvent sur l'élan de la solidarité. L'analyse révèle que l'obstacle principal à l'action n'est pas externe (la profondeur du puits), mais interne (la profondeur de nos rationalisations).

Le génie de l'allégorie vişniecienne est dans son dépouillement formel, qui assure sa portée universelle. La situation, un chien tombé, un puits, deux passants, est minimale, abstraite, mais son sens est universel : souffrance, injustice, abandon, indifférence. Cela rejoint l'effort de Vişniec pour dépasser le local ou historique, pour toucher à l'universel. En refusant tout ancrage spatio-temporel précis et en utilisant des archétypes (le puits, le chien, les passants), l'auteur élève l'anecdote à la dignité du mythe, créant un schéma narratif applicable à une infinité de contextes d'oppression. Par l'allégorie, la pièce parle de toute société, de toute époque, invitant le spectateur à s'interroger, ici et maintenant. Contrairement aux pièces explicitement politiques, *Du pain plein les poches* [Pockets full of bread] propose un engagement plus diffus, plus intérieur, plus moral : la culpabilité, le remords, l'impuissance sont exposés. L'engagement ne se situe donc pas dans un message idéologique direct, mais dans la mise à nu des processus intimes qui conduisent à la démission éthique. Le spectateur n'est pas sommé de prendre parti pour une cause, mais contraint de reconnaître en lui-même les germes de cette même inaction. Cela rend l'engagement de Vişniec plus subtil, plus introspectif, mais non moins radical. Il interroge la conscience humaine, la responsabilité quotidienne, l'éthique de l'indifférence, faisant de cette pièce une œuvre profondément engagée qui transcende son contexte initial pour parler à toutes les formes d'oppression. Bref, l'analyse montre que la radicalité de Vişniec réside dans ce déplacement du politique vers l'éthique, et de la dénonciation des systèmes vers l'auscultation impitoyable de la subjectivité complice.

L'allégorie de l'inaction dans *Du pain plein les poches* [Pockets full of bread] dévoile ainsi les racines intimes de la complicité passive. Cette réflexion sur la position du témoin inactif trouve son prolongement et son achèvement dans *Le spectateur condamné à mort* [The spectator condemned to death], où Vişniec pousse la logique à son paroxysme en faisant du regard lui-même un crime. Le dispositif théâtral devient alors le miroir grossissant de notre propre condition de spectateurs du monde, achevant le mouvement qui conduit de l'analyse d'une situation historique particulière à une interrogation universelle sur la responsabilité du regard.

4. *Le Spectateur condamné à mort* [The spectator condemned to death] : le tribunal du regard complice

La pièce *Le spectateur condamné à mort* [The spectator condemned to death] (Vişniec, 2006) incarne avec une force remarquable la démarche engagée de Matéi Vişniec dans sa dénonciation des mécanismes d'oppression. En tant que texte dramatique, l'œuvre construit une matrice scénique à travers ses didascalies et sa structure dialogique, transformant radicalement l'espace théâtral imaginé en une vaste métaphore judiciaire où chaque élément participe à une

remise en question fondamentale de notre responsabilité individuelle et collective. Dès les premières indications scéniques, le texte plonge le lecteur dans une fiction déstabilisante : les didascalies prescrivent que l'espace reproduise minutieusement l'architecture d'un tribunal, effaçant délibérément la frontière traditionnelle entre la scène et la salle. Cette injonction textuelle à une configuration spatiale précise instaure immédiatement, dans l'imaginaire du lecteur, un rapport de force symbolique où le public devient acteur malgré lui d'un procès dont il ignore les règles. Les spectateurs se retrouvent répartis en deux groupes distincts - les jurés et les témoins - sans autre critère que le hasard de leur placement. Cette répartition aléatoire souligne l'arbitraire des systèmes judiciaires dans les régimes totalitaires, où la justice devient un instrument au service du pouvoir. L'originalité du texte de Vişniec réside dans le fait que les didascalies ne décrivent pas seulement un décor, mais programment une expérience de lecture et de représentation potentielle. Elles contraignent l'imagination à concevoir un espace qui est déjà une allégorie en action. Le lecteur est ainsi placé dans une position double : il visualise la scène tout en prenant conscience du piège dans lequel seraient pris les spectateurs. L'analyse textuelle doit donc considérer ces didascalies non comme des accessoires, mais comme le cœur de la proposition dramaturgique et politique de la pièce.

Le cœur de la pièce, tel que construit par le dialogue et les indications de jeu, repose sur la désignation aléatoire d'un spectateur qui devient l'accusé. Ce procédé, d'une redoutable efficacité dramatique, fonctionne à plusieurs niveaux dans l'économie du texte. Il reproduit d'abord la logique capricieuse des régimes répressifs où n'importe qui peut devenir coupable du simple fait d'exister au mauvais endroit au mauvais moment. Il matérialise ensuite, par la structure même de la pièce, la peur diffuse qui habite chaque individu dans une société de surveillance. Le spectateur-accusé incarne cette victime potentielle que nous pourrions tous devenir. Son statut de parfait inconnu, sans histoire préétablie, sans crime spécifique, renforce l'absurdité de l'accusation. L'absence totale de caractérisation préalable de l'accusé dans le script est un choix textuel fondamental. Le personnage n'existe que par sa fonction dans le procès. Cette vacuité initiale, cette absence de biographie, est ce qui permet au mécanisme absurde de l'accusation de se remplir de n'importe quel contenu. Le texte se construit ainsi autour d'un vide central, un rôle sans répliques pré-écrites, faisant de l'arbitraire le principe moteur de la dramaturgie. Vişniec montre ainsi comment les systèmes totalitaires créent de toute pièce la culpabilité, fabriquent des prévenus à partir de citoyens ordinaires, et transforment l'innocence en crime.

Le défilé des témoins à charge constitue une galerie saisissante des complices ordinaires de l'oppression. L'Homme qui déchire les billets symbolise la bureaucratie aveugle, cet exécutant qui suit les règles sans se préoccuper de leur sens. La Femme du vestiaire incarne la surveillance quotidienne, celle qui observe sans comprendre. La grosse serveuse du buffet représente l'indifférence alimentée par le confort matériel. Le photographe du théâtre évoque la société du spectacle qui transforme la souffrance en image. Le metteur en scène personnifie l'artiste compromis avec le pouvoir. L'homme qui attend devant le théâtre figure l'attentisme complice. Le clochard aveugle qui joue de l'harmonica incarne quant à lui la société qui refuse de voir et se réfugie dans l'insouciance. Ces figures sont moins des personnages psychologiquement fouillés que des fonctions discursives et symboliques dans la mécanique textuelle de la pièce. Leur langage est souvent court, péremptoire, absurde ou tautologique. L'accumulation de leurs brefs témoignages, prévue par la structure du texte, crée un rythme saccadé et implacable. Le texte orchestre ainsi une rhétorique de la banalité du mal où la superficialité des accusations devient, par répétition, un élément terrifiant. Chaque témoignage, plus absurde et insignifiant que le précédent, démontre comment la banalité du mal s'insinue dans les interstices du quotidien. Aucun de ces témoins n'est fondamentalement mauvais, mais leur accumulation programmée par la succession des scènes crée une machine infernale qui broie l'individu désigné.

Vişniec pousse la logique kafkaïenne jusqu'à son paroxysme en faisant de ce procès une parodie de justice où toutes les garanties élémentaires sont violées. L'accusé ignore les charges retenues contre lui, ne peut se défendre efficacement, et se voit confronté à des preuves si dérisoires qu'elles en deviennent terrifiantes. Cette déconstruction systématique du processus judiciaire met à nu les mécanismes par lesquels les régimes autoritaires utilisent les apparences de la légalité pour masquer l'arbitraire. Le texte excelle dans l'imitation et la subversion d'un langage judiciaire factice. Les questions du « juge » (Vişniec, 2006), les dépositions des témoins, utilisent un formalisme creux, des connecteurs logiques tels que « par conséquent » (Vişniec, 2006, p. 46), « il est évident que » (Vişniec, 2006, p. 88) pour donner une apparence de rationalité à l'absurde. L'analyse textuelle révèle comment la pièce est un travail sur la perversion des discours institutionnels, où la forme linguistique est conservée pour mieux en trahir la fonction. La sentence de culpabilité, inéluctable, ne sanctionne aucun crime précis, mais simplement le fait d'être là, d'avoir assisté, d'avoir regardé sans agir. C'est ici que réside la force subversive de la pièce : le crime, c'est précisément la position de spectateur que nous occupons tous dans la vie réelle face aux injustices du monde.

La question centrale que Vişniec adresse à son public - « Êtes-vous coupable simplement parce que vous regardez et n'agissez pas ? » (Vişniec, 2006, p. 26), résonne bien au-delà du cadre théâtral. Elle engage une réflexion profonde sur notre responsabilité en tant que témoins des injustices sociales, politiques et humaines. En transformant la passivité du spectateur en crime punissable, l'auteur inverse radicalement la perspective habituelle. Cette question est l'axe sémantique autour duquel tout le texte s'articule. Elle est rarement posée explicitement, mais elle est mise en acte par la structure dramatique tout entière. Chaque réplique, chaque didascalie, concourt à matérialiser cette accusation métathéâtrale. Le texte est donc auto-réflexif : il parle du théâtre (le spectacle, le spectateur) pour parler de la société. Cette œuvre s'inscrit dans la tradition du théâtre de la culpabilité, mais en lui donnant une dimension résolument contemporaine par sa forme écrite qui anticipe et conditionne une expérience immersive. À l'ère de l'information continue, où nous sommes bombardés d'images de souffrance sans avoir les moyens d'intervenir directement, la question de la complicité par l'inaction prend une acuité particulière. Vişniec nous rappelle que regarder sans agir, c'est déjà participer à l'oppression.

Si la pièce puise ses racines dans l'expérience concrète des régimes totalitaires, sa portée dépasse largement ce contexte spécifique. Le spectateur condamné à mort devient le symbole de toutes les victimes de l'injustice, de l'arbitraire et de l'indifférence. Son procès reflète ces situations où des individus sont sacrifiés sur l'autel de la raison d'État, de l'idéologie ou simplement de la lâcheté collective. La force du texte est d'offrir un canevas dramaturgique universel - le procès absurde - dont les détails (les métiers des témoins, les preuves avancées) peuvent être perçus comme des variables. Cette structure le rend adaptable et percutant dans divers contextes socio-politiques. Son analyse révèle une écriture à la fois très précise dans ses intentions et ouverte dans ses applications allégoriques. La force de Vişniec réside dans sa capacité à transformer une situation politique précise en une allégorie universelle. Le tribunal devient le monde, les spectateurs deviennent l'humanité tout entière, et la condamnation symbolise cette culpabilité diffuse qui habite chaque être humain conscient des malheurs du monde mais impuissant à les réparer.

En définitive, *Le spectateur condamné à mort* [The spectator condemned to death] représente une forme aboutie de théâtre politique qui refuse le didactisme au profit d'une expérience sensorielle et émotionnelle profonde. En nous faisant vivre concrètement la terreur de l'arbitraire et l'angoisse de l'injustice, Vişniec réussit là où les discours échouent : il transforme la conscience politique en expérience existentielle. La pièce ne se contente pas de dénoncer l'oppression, elle en fait ressentir physiquement les effets, créant ainsi chez le spectateur une mémoire corporelle de l'injustice qui, peut-être, le rendra plus vigilant dans la vie réelle. Par ce dispositif ingénieux qui brouille les frontières entre réalité et fiction, entre

acteur et public, entre juge et accusé, Vişniec réalise pleinement la vocation du théâtre engagé : non pas donner des leçons, mais éveiller les consciences en plongeant le spectateur au cœur des contradictions qu'il dénonce.

5. Conclusion

L'œuvre théâtrale de Matéi Vişniec s'inscrit dans la tradition de la littérature engagée, tout en renouvelant profondément ses modalités d'expression. Héritier de Sartre, de Camus, Vişniec fait sienne cette conviction que chaque « silence prend un sens redoutable » (Camus, 1957), pour reprendre les mots de Camus. Son originalité réside dans sa capacité à transformer l'engagement en une poétique théâtrale d'une singulière efficacité. De *La femme comme champ de bataille* [The woman as a battlefield] à *Du pain plein les poches* [Pockets full of bread], jusqu'au *Le spectateur condamné à mort* [The spectator condemned to death], Vişniec explore les mécanismes de l'oppression et les complicités silencieuses. Son théâtre donne à voir, à entendre, à ressentir dans la chair même du spectateur la morsure de l'injustice.

Plus qu'un simple témoin, Vişniec se fait créateur d'images contre l'oubli dans un monde où l'information spectacle tend à anesthésier les consciences. Par sa dramaturgie de la fragmentation, du silence et de la rupture, il restaure la puissance subversive du théâtre comme espace de résistance éthique et politique. Comme le souligne Sartre, « l'écrivain est en situation dans son époque » (Sartre, 1948b, p. 110) et Vişniec, en héritier critique des totalitarismes du XXe siècle, répond présent à cet impératif en interrogeant sans relâche les nouvelles formes d'aliénation et de violence qui traversent notre modernité.

En cela, son travail dialogue avec celui d'autres dramaturges politiques européens de sa génération. À la déconstruction radicale du langage et à la violence scénique d'un Edward Bond ou d'un Howard Barker, Vişniec oppose souvent une poétique de l'allégorie et de l'ellipse, où la cruauté du monde transparaît dans l'absurde du quotidien. S'il partage avec Tim Crouch une méfiance envers les illusions théâtrales et un désir de mettre le spectateur en crise, il le fait par des fables concrètes plutôt que par un minimalisme méta-théâtral. Enfin, face à la critique des mécanismes médiatiques et consuméristes d'un Michel Vinaver, Vişniec ajoute la dimension métaphysique et la mémoire historique des traumatismes de l'Est européen.

Son œuvre nous rappelle que le théâtre engagé peut être ce lieu où, selon l'expression de France-Marie Frémeaux, l'art se fait « moyen d'action et moyen de connaissance » (Frémeaux, 2012, p. 39). En nous confrontant à nos propres silences, le dramaturge roumain nous invite à cette prise de conscience sans laquelle aucun changement véritable n'est possible. C'est dans cette exigence éthique radicale, cette volonté de « changer à la fois la condition sociale de l'homme et la conception qu'il a de lui-même » (Sartre, 1948b, p. 175), que réside la profonde actualité de son théâtre et sa contribution essentielle à la réflexion sur les pouvoirs et les responsabilités de l'artiste dans la Cité.

Références :

- Backmann, R. (1993). *Le Livre noir de l'ex-Yougoslavie. Purification ethnique et crimes de guerre* [The black book of the former Yugoslavia: Ethnic cleansing and war crimes]. Arléa.
- Banu, G. *Matéi Vişniec ou de la décomposition* [Matei Vişniec, or decomposition]. In Vişniec, M (1996). *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* [Decomposed theatre, or the garbage man]. Harmattan.

- Camus, A. (14 décembre 1957). *L'artiste et son temps* [The artist and his time]. Conférence à Université d'Upsala. <https://logiquesagir.univ-fcomte.fr/wp-content/uploads/2017/07/Camus-L-artiste-et-son-temps.pdf>
- Dauphin, C. (2021). *Entretien avec Matei Vişniec, Une Voix, une œuvre : Les univers imaginaires de Matei Vişniec* [Interview with Matei Vişniec, A voice, a body of work: The imaginary worlds of Matei Vişniec]. In *La poésie et les assises du feu : Pierre Boujut et la tour de feu* [Poetry and the foundations of fire: Pierre Boujut and the tower of fire], n°51, p.352.
- Frémeaux, F.M. (2012). *Écrivains dans la Grande Guerre. De Guillaume Apollinaire à Stéphane Zweig* [Writers in the Great War: From Guillaume Apollinaire to Stefan Zweig]. L'Express Roularta.
- Gancevici, O. (2012). *Matei Vişniec : paroles et image* [Matei Vişniec: words and image]. Casa Cartii de Ştiinţa.
- Goldmann, L. (1964). *Pour une sociologie du roman* [For a sociology of the novel]. Gallimard.
- Gonnet, M. (2023). *Du pain plein les poches- une pièce de Matei Vişniec* [Pockets full of bread – a play by Matei Vişniec]. La compagnie l'Antre-Sort. Dossier pédagogique : <https://cielantresort.fr/wp-content/uploads/2023/01/DP-du-pain-pleins-les-poches-dossier-peda.pdf>
- Ollivier, J.L. (2019). *Mise en scène de La femme comme champ de bataille* [The staging of the woman as a battlefield]. Compagnie Le Glob. https://www.iddac.net/phocadownload/userupload/faustina/cie_le_glob_la%20Femme_comme_champ_bataille.pdf
- Sartre, J.P. (1948a). *Qu'est-ce que la littérature* [What is literature?]. Gallimard, Folio essais.
- Sartre, J.P. (1948b). *Situations II*. [Situations II]. Gallimard.
- Vişniec, M. (1998). *Paparazzi, suivi de la Femme comme champ de bataille* [Paparazzi, followed by the woman as a battlefield]. Actes Sud.
- Vişniec, M. (2004). *Du pain plein les poches* [Bread full of pockets], (1984). Actes Sud-Papiers.
- Vişniec, M. (2006). *Le spectateur condamné à mort* [The spectator condemned to death]. Espace d'un instant.