

Le théâtre *Dans-ta-gueule* d'Europe centrale et orientale : *un mouvement dramatique contemporain résilient*

Véronique BOUTIN
(Docteur, Université Lille 3)

Figure charismatique du mouvement dramatique britannique *In-Yer-Face*, Sarah Kane relate la genèse de sa pièce *Blasted* :

À un moment, pendant les premières semaines où j'écrivais (en mars 1993), j'ai allumé la télévision. C'était le siège de Srebrenica. Il y avait une vieille femme qui fixait la caméra, en pleurs. Elle disait : « S'il vous plaît, s'il vous plaît, aidez-nous. Aidez-nous, faites quelque chose. » [...] Je voulais désormais écrire sur ce que j'avais vu à la télévision. [...] Lentement, j'ai compris qu'en fait la pièce que j'écrivais traitait déjà de ce sujet-là. C'était une pièce sur la violence, sur le viol, et sur la manière dont ces choses existent entre des gens qui se connaissent et qui, soi-disant, s'aiment. (Sierz : 129)

Les crimes de guerre que la dramaturge anglaise voit par le prisme télévisuel et qu'elle transplante de manière dramaturgique à Leeds ont été réellement vécus et subis par les citoyens et artistes des Balkans, ainsi que par leurs proches voisins européens : à peine libérés du joug de la dictature communiste, les Estiens ont plongé dans des guerres fratricides, la crise économique, les miasmes du capitalisme et une mondialisation assassine. De jeunes dramaturges, heurtés par l'émergence d'un nouveau déséquilibre social et politique, œuvrent dès les années 1990 pour mettre sur scène l'obscène de leur quotidien : parmi eux, le très représentatif dramaturge macédonien Dejan Dukoski écrit, dès 1993 avec *Baril de poudre*, un théâtre brutal et outrancier. Il en va de même pour les auteurs de tous les pays de l'ancien bloc soviétique qui écrivent dès les années 1990-2000 un théâtre issu de leur vécu et de leur colère, et qui évoque les grandes lignes du célèbre courant britannique du *In-Yer-Face drama*, qu'ils ne connaissent pourtant pas : la traductrice Mirella Patureau affirme par exemple que le « jeune théâtre roumain

naît après 2002 (voir le groupe presque mythique DramAcum autour de Gianina Carunariu) ; dans les années 90, les auteurs étaient la plupart à l'école primaire¹ » et ils n'ont pu avoir accès aux textes ni aux mises en scène britanniques des *nineties*, dont ils ne sont donc pas les héritiers, mais les contemporains. Le terme vulgaire et violent *Dans-ta-gueule* semble alors approprié pour désigner le théâtre *trash* des pays d'Europe centrale et orientale né à la même période que le *In-Yer-Face drama*. La terminologie, traduction littérale en français de l'expression anglaise promue par Aleks Sierz, est initiée par Dominique Dolmieu, directeur avec Céline Barcq de la *Maison d'Europe et d'Orient* et des éditions *L'Espace d'un instant* qui traduisent et publient en français la littérature dramatique d'Europe centrale et orientale.

Le théâtre *Dans-ta-gueule* désigne une dramaturgie sociale et réaliste qui frappe fort, des auteurs engagés qui donnent à voir par un théâtre speculum leur monde tel qu'il va mal, des dramaturges enrégés qui dissèquent au scalpel aiguisé « l'anatomie du mal » (Stephenson et Langridge : 197) dans des pièces au langage parfois cru, sexuel, scatologique. Elles sont surtout violentes car elles révèlent un nouvel Absurde : en quête de sens et de repères, les personnages affichent leur détresse dans des situations glauques et grotesques qui recourent parfois au tragicomique, une tradition de l'humour grinçant de l'Est. En définitive, ce théâtre *Dans-ta-gueule* réaliste, dépressif, absurde et burlesque des pays d'Europe centrale et orientale, qui offre un nouveau ton par sa violence et ses vulgarités, est également un théâtre ancré dans une lointaine tradition politique autrefois dissidente : contemporain au sens agambien du terme, il estime nécessaire d'énoncer pour dénoncer, de mettre à jour, pour les soigner, les traumatismes tout autant individuels que générationnels. Cathartique, résilient et citoyen, il est un théâtre-agera du dialogue qui vise à créer un lien entre l'auteur et un public qui a besoin de réfléchir aux malheurs du passé et du présent pour se construire un avenir.

Un « tableau clinique des violences » des guerres fratricides d'Europe centrale et orientale après 1989

Comme les pièces du *In-Yer-Face*, les pièces du *Dans-ta-gueule* sont violentes simplement parce qu'elles mettent sur scène l'Histoire et la cruauté humaine. Dans l'Angleterre des années 1990, la pièce *Blasted* de Kane est d'une horreur absolue : elle relate les ignominies en territoire occupé d'un soldat sodomisant et énucléant Ian qui défèque ensuite sur scène. La violence hyperbolique des textes de Bond ou Kane est symbolique, représentative d'une détresse matérielle et psychologique de la société anglaise. La violence exsudée des textes d'Europe du Sud-Est est quant à elle réaliste et non pas outrancière : les horreurs qui y sont rapportées sont insignifiantes en comparaison des véritables scènes génocidaires qui ont effectivement eu lieu dans les pays de l'ex-Yougoslavie pendant dix ans (la Bosnie-Herzégovine, la Croatie, la Macédoine, le Kosovo, l'Albanie, la Serbie, la Slovénie ont été le cadre, de 1991 à 2001, de guerres fratricides et d'un génocide qui a fait entre 200 et 300 000 victimes ; la guerre civile qui a sévi entre la Moldavie et la Transnistrie en 1992 a fait de son côté plus de 2000 morts). Les pièces estiennes auscultent le passé et donnent à voir un « tableau clinique des violences » (Lantéri : 10) de ces guerres intra-européennes : « Dors, Fatima, dors en paix, Tous les tiens ont été massacrés, Hormis Mujo qui est pendu près du portail » (Marković : 39).

La guerre est davantage racontée que montrée et cette suggestion langagière la rend finalement plus atroce que ne le serait n'importe quelle action jouée sur scène. Sonia Ristić, dans *Sniper Avenue*, relate trois années de siège et de survie d'une famille à Sarajevo et évoque à la toute fin de la pièce le jour où le jeune homme décide de fuir la ville avec son aimée, ainsi que sa mort par un sniper qui le tenait au bout de son fusil tout ce temps. C'est dans cette même « Sniper alley » qu'Almir Imširević, auteur bosniaque qui affirme être « incapable d'écrire une pièce sur la guerre » (Imširević : 34), raconte dans *Si c'était un spectacle* la mort d'Ishak par le biais de plusieurs témoins de la scène : un jeune homme de vingt-six ans est touché au cou dans le tramway 3 par la balle d'un sniper.

Dans la pièce de la Serbe Milena Marković *Puisse Dieu poser son regard sur nous*, le viol de Titrou par le Dégueulasse intervient dans l'ellipse entre deux scènes, l'énucléation du Dégueulasse par des soldats est relatée et ce dernier raconte à son tour d'où il vient :

On est arrivés là-bas en plein grabuge. On est allés vérifier que tous étaient morts et on a achevé ceux qui ne l'étaient pas. Elle, elle était couchée sur des sacs. Moi je voulais lui donner le coup de grâce, mais les autres auraient voulu d'abord lui passer dessus chacun son tour. (Marković : 40)

On ne donne donc pas à voir directement les obscénités des guerres balkaniques, mais elles sont suggérées par les souvenirs et les témoignages, dans une langue évocatrice, crue et violente. Dans la pièce *Respire !*, à la scène 24, la Croate Todorović donne la parole à des survivants, dont on ignore s'ils sont libérés ou non par leurs geôliers : l'un raconte avoir été pénétré par un énorme tuyau en plastique au bout coupant ; une femme relate qu'on lui a inséré divers objets, dont un couteau, dans les entrailles, et que ses agresseurs lui ont uriné dessus quand elle a perdu connaissance ; une énième victime se souvient qu'on lui a donné à boire du sang et qu'elle a été contrainte au pire :

J'ai vu des gens ligotés gisant sur le sol et un chien attaché à une chaîne. Quelqu'un m'a glissé un pistolet dans une main et un couteau dans l'autre. [...] En fait, c'était un enfant. Alors qu'il s'apprêtait à partir, il a dit : « Une balle pour le chien, et les autres au couteau ; quand il aura fini, ramenez-le moi ». (Todorović : 213)

La pièce-documentaire *Patriotic Hypermarket* écrite en 2011 propose une série de témoignages de guerre par des survivants des conflits, témoins ou acteurs d'exactions monstrueuses, qui axent leur discours sur les rivalités nationalistes entre les Serbes, les Albanais et les Roms du Kosovo :

3. LA GUERRE [...] Le jeune garçon... c'était en mars 1999 nous étions assiégés depuis un long moment déjà lorsque sont arrivées les forces paramilitaires serbes ils sont entrés chez la famille Berisha de l'autre côté de la rue ils les ont exécutés les hommes les femmes les enfants tout le clan [...] puis de ce côté-ci de la rue les gens ont commencé à fuir nous ne savions pas ce qui se passait de part et

d'autre la nouvelle s'est répandue ils venaient nous massacrer et faire régner la terreur nous sommes partis en direction de la rivière derrière la montagne [...] nous sommes tous partis en même temps nous réfugiés dans la forêt dans la forêt dans la forêt... (Bogavać et Neziraj : 7-8)

Après 1989 et la chute du socialisme soviétique, où trouver du sens à la vie quand la guerre atroce surgit au quotidien, quand l'existence d'un individu tient à un fil, quand chacun peut être abattu n'importe où, n'importe quand par un sniper, quand des villages entiers peuvent être massacrés ? La paix revenue, où trouver du sens quand tout est à reconstruire, que chacun pleure ses morts, que les nationalismes et la cruauté humaine persistent ? En rapportant dans leurs pièces les horreurs vécues par eux-mêmes ou collectées auprès de leurs concitoyens, les artistes estoniens donnent à entendre et à voir des pièces qui témoignent de l'absurdité métaphysique de la vie humaine.

Persistance d'un théâtre de l'Absurde et de la dérision

Apparues dans le théâtre des années 1950, les pièces de l'Absurde démontaient les mécanismes stupides d'un monde violent qui avait fait table rase de ses valeurs humanistes. Il serait en réalité plus juste de parler de dramaturgies plurielles de l'Absurde. Dans une Europe démocratique, Beckett, Ionesco et Adamov – absorbés dans une quête existentielle perdue d'avance – montraient que la vie est souffrance et absence de transcendance ; dans le bloc soviétique, des auteurs – comme Schwajda (Hongrie), Stratiev (Bulgarie), Havel (Tchécoslovaquie) – créaient une littérature de l'Absurde relative à leur situation politique d'oppressés, mettant en cause le non-sens politique schizophrénique du régime communiste au quotidien. Les dramaturges d'après la *glasnost* et la *perestroïka* peuvent alors dénoncer avec transparence les absurdités de la vie postsoviétique qui n'a pas plus de sens ni de valeur qu'auparavant, du fait de la guerre, de la violence ambiante et de l'impossibilité de se construire dans des pays économiquement exsangues.

Les textes cités en première partie montrent que les personnages survivent à des traumatismes indélébiles. Le thème de l'enfermement est récurrent, ainsi que le personnage du psychiatre ; l'asile est d'ailleurs le cadre de nombreuses pièces. Les personnages sont prisonniers de souvenirs hideux du passé qui entravent leur résilience. La brutalité innée de *l'homo balkanicus*, qui ne cesse pas après la guerre, conduit à une amoralité ambiante, même dans la paix : dans *Bienvenue aux délices du gel* d'Asja Todorović et *FUCK YOU, Eu.ro.Pa!* de la très ironique auteure moldave Nicoleta Esinencu, deux personnages féminins lisent les horreurs des faits divers des journaux : « Un petit-fils de quatorze ans a baisé sa grand-mère de quatre-vingts ans. Un père a tué son fils en le frappant à la tête avec une hache. Des suicides en série. [...] » (Esinencu : 30). Les nationalismes exacerbés ne s'éteignent pas et attisent cette violence congénitale. Dans son spectacle *Maudit soit le traître à sa patrie*, le metteur en scène Oliver Frlić donne à voir les meurtres successifs par un groupe serbe d'une dizaine de personnages qui ne seraient pas de pure souche. On trouve encore ce témoignage dans *Patriotic Hypermarket* :

Les Serbes et les Albanais, c'est pas des animaux, tu peux pas les dresser. On se déteste, c'est comme ça. Je peux marchander avec un Serbe. Il peut marchander avec moi, mais ça veut pas dire qu'on va vivre ensemble. Un truc pareil sera peut-être possible dans cent ans, quand la nouvelle génération sera fatiguée de nos vieux idéaux. En attendant, pas de coexistence possible. (Bogavac et Neziraj : 54)

Dans la scène III de *La Trilogie de Belgrade*, Biljana Srbljanović, dont les œuvres analysent la décomposition de la société civile serbe dans des pièces éminemment absurdes, place à Los Angeles le personnage machiste Dača, adolescent né aux États-Unis d'un père émigré serbe : après avoir agressé des compatriotes en exil, il menace de violer Mara sous les yeux de son petit ami et tue accidentellement Jovan, qui avait émigré pour fuir le nationalisme en Serbie. Milena Bogavać, également serbe, s'interroge dans *Cher papa, souvenirs de Belgrade* sur les opportunités d'une jeunesse grandissant dans un milieu mafieux. D'autres écrivains dépeignent une situation économique épouvantable, un vide politique et culturel effroyable, un marasme familial et social cataclysmique. Nicoleta Esinencu

dénonce l'alcoolisme, les infanticides, l'homophobie ; Dimitru Crudu, Mihai Fusu et elle-même ont recueilli dans la pièce-documentaire *Le Septième Kafana* des témoignages qui racontent le parcours insupportable de femmes prostituées de force dans des bordels miteux. Dans *Kebab*, la Roumaine Gianina Carbuariu met aussi en avant des personnages désabusés qui ne croient plus en rien, si ce n'est l'appât du gain, et qui font montre d'une violence écœurante : enceinte, Mady est battue à coups de pied par son petit ami, lui-même tombé sous la coupe d'un compatriote brutal qui les utilise pour gagner de l'argent sur des sites pornographiques. La pièce de Peca Stefan *U.F.* dépeint l'ennui pascalien d'un personnage enfermé dans son appartement, à qui il ne reste que son corps pour passer le temps. Cette pièce est une bouffonnerie *trash*, pornographique, qui met en scène un jeune garçon sodomite : on assiste à la disparition programmée de l'adolescent, figure politique du jeune homme roumain sans repères, qui « chie sur tout ce qui bouge » (Peca : 78) et surtout sur la Roumanie : « Cette pute n'est pas notre pays » (Peca : 87). Il considère les Roumains comme « des espèces d'enculés de *losers* sans racines » (Peca : 88). On nage en plein absurde inquiétant et grotesque : acheter et forniquer, c'est tout ce qu'on demande aux jeunes néo-capitalistes pour s'épanouir, le tout sur fond de chansons faussement enfantines et comiques. On retrouve ce cynisme post-apocalyptique, un mal-être total de personnages jeunes et dépressifs désireux de mourir. Parallèlement, une même tendance au burlesque et à la dérision se dessine dans bon nombre de tragicomédies plus ou moins obscènes. Citons *Stop the tempo!* de Carbuariu : perdus, ses jeunes personnages provoquent la panique en coupant l'électricité dans des boîtes de nuit. Dans *Petites histoires de la folie ordinaire* du Tchèque Petr Zelenka, le personnage Petr décide de s'envoyer dans un colis par la poste chez son ancienne compagne ; la solitude dont souffre son ami La Mouche le pousse à l'onanisme avec des objets ronds tels le trou du lavabo ou le tube de l'aspirateur.

Absurde, scatologie et dérision apparaissent également à travers le thème de l'Europe. L'humour noir exsude de textes dans lesquels les héros commettent des actions stupides et comiques pour

parvenir à émigrer. Citons les Géorgiens Kikodzé et Nakhoutsrichvili (*Meuh !*), Bogdan Georgescu (*Roumanie, va te faire foutre !*), le Bulgare Hristo Boytchev (*Le Colonel-oiseau*)... Par ailleurs, les dramaturges du *Dans-ta-gueule* estien regrettent que cette Europe à laquelle ils ont tant rêvé leur tourne le dos. « *Vous êtes l'Europe et nous la merde !?* » Ainsi s'adresse au public de l'Ouest l'un des personnages de *Maudit soit le traître à sa patrie*. Dans *Hôtel Europa* de Goran Stefanovski, le personnage Ivana s'exprime ainsi : « *Que l'Europe aille se faire foutre* » (Stefanovski : 113). Nombre d'auteurs d'Europe centrale et orientale ont écrit après 1989 pour analyser la difficile situation de leurs petits pays au sein de la grande Europe dans une dialectique attraction-répulsion : citons Stasiuk (*Les Barbares sont arrivés*), Nelega (*Amalia respire profondément*), Esinencu avec sa pièce *FUCK YOU, Eu.ro.Pa !*, Dukovski auteur de *Quel est l'enfoiré qui a commencé le premier ?* (dont le titre macédonien signifie réellement : « J'encule celui qui a commencé le premier ») et Peca avec *U.F. (Uncle Fucker)* sont les plus virulents dans leurs réactions insultantes et bakhtiniennes vis-à-vis de cette Europe occidentale riche et égoïste, qui les laisse dans leur marasme, et qu'ils voudraient, affirment-ils grossièrement, sodomiser à leur tour ou littéralement anéantir : l'insulte suprême et fréquente, dans les Balkans et ailleurs, signifie en réalité à l'insulté de « retourner dans le con de sa mère », de n'être pas même né : « *Du-te în pizda ma-ti !* » (Esinencu 2 : 19).

Les dramaturges estiens du *Dans-ta-gueule* sont d'éminents contestataires, auteurs de satires politiques directes. Héritiers des écrivains critiques clandestins d'autrefois qui risquaient la prison ou la mort s'ils n'obéissaient pas aux préceptes du réalisme socialiste², les contestataires contemporains sont désormais libres de tout exprimer. Libérée de la censure, leur parole crue laisse alors libre cours à l'injure, l'outrance, la scatologie et aux évocations sexuelles autrefois proscrites. La force de leur parole est issue de leur jeunesse, de leur dégoût pour les politiques menées, de leur colère viscérale de devenir peut-être une nouvelle génération sacrifiée. Comme leurs prédécesseurs, ces dramaturges analysent et écrivent leur monde pour donner à leurs lecteurs le courage de contrer les systèmes en place.

Un théâtre contemporain et résilient

Le critique italien Giorgio Agamben écrit en 2008 dans son ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain ?* :

Le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps. (Agamben : 22)

Le théâtre *Dans-ta-gueule* est donc brutal, parce que le monde qu'il décrit est ainsi, et parce qu'il décide de procéder à « *l'anatomie du mal* » de son époque, pour reprendre une célèbre formule de Sarah Kane (Stephenson et Langridge : 198). Comme le dit encore la dramaturge Nicoleta Esinencu : « Je ne provoque personne, c'est le monde qui me provoque³ ». La cruauté du monde que les auteurs reçoivent en plein visage, ils l'exsudent dans des pièces aux fables ultraviolentes et parfois grossières, qui choquent le public d'Europe de l'Ouest ignorant en partie le contexte historique proche des pays d'Europe centrale et orientale. Mais peut-on considérer que les dramaturges estiens aimeraient, comme Peter Brook le hurlait en son temps :

mettre un direct au spectateur dans la mâchoire, puis l'arroser d'eau glacée, ensuite le contraindre à utiliser son intelligence pour se rendre compte de ce qui lui était arrivé, lui donner ensuite un coup de pied dans les testicules, et enfin lui faire reprendre ses esprits ? (cité par Sierz : 38)

Sarah Kane et Edward Bond considéraient leur théâtre, pourtant atrocement violent, comme optimiste et catalyseur d'un changement de mentalité politique. « Si par l'art, nous pouvons expérimenter quelque chose, nous pourrions peut-être devenir capables de changer notre avenir » (Stephenson et Langridge : 198) affirmait Sarah Kane. Les dramaturges du *Dans-ta-gueule* ont alors peut-être l'intention de provoquer et choquer le public d'Europe de l'Ouest, afin que celle-ci s'intéresse enfin à eux. Concernant leur propre public, leur démarche est différente selon Milena Bogavać :

Je ne connais pas la notion de provocation. Nous vivons dans une société très brutale et je doute qu'il existe un théâtre qui puisse provoquer quiconque. Le théâtre n'a pas à vous choquer, mais c'est bien s'il vous fait réfléchir et questionner sur la réalité qui est la vôtre. Le dialogue a toujours été l'essence du théâtre. Dans les siècles passés, on assistait au dialogue entre des personnages sur la scène. Aujourd'hui, le dialogue a lieu entre les artistes et le public⁴.

Les dramaturges estiens sont donc provocateurs dans le sens étymologique du terme *provocare* : *appeler pour aller de l'avant*. Václav Havel affirmait que la politique est l'essence même du théâtre : sont contemporains les auteurs qui, fidèles aux origines théâtrales de la tragédie grecque, font de l'écriture dramatique une agora où discuter des dysfonctionnements sociétaux et du faisceau de ténèbres de leur communauté. Cette écriture du réel succède à celle du fantasme idéologique véhiculée par le réalisme socialiste et apparaît comme un exutoire et un espoir en passant par la constatation / contestation politique, puis la reconstruction de la *polis*, de la cité. Les dramaturges estiens évoquent des violences historiques réelles vécues par toute la population et ancrées dans les mémoires individuelles et collectives, dont il faut se parler pour continuer à aller de l'avant et construire ensemble la société à venir ; ils ne visent pas l'agression du public, mais la réflexion intellectuelle commune, la résilience et le bien-être de leurs concitoyens.

Le Tchèqu Petr Zelenka écrit : « Il y a des histoires qui vous donnent un orgasme et d'autres qui permettent la catharsis. Mon objectif a toujours été d'écrire les dernières⁵ ». Milena Bogavać voit le théâtre comme un dialogue plus citoyen que thérapeutique :

Dans le théâtre-documentaire, il n'est pas question d'inclure des histoires vraies pour aider les gens désireux de les partager avec le public (ce n'est pas une thérapie), mais pour aider tout un chacun : nous sommes une société seulement si nous partageons nos histoires et si nous y réfléchissons⁶.

Comme elle, le Macédonien Neziraj, la Roumaine Mihaela Michailov et bien d'autres dramaturges s'investissent dans le théâtre-documentaire pour faire jaillir la parole et l'échange. La pièce de 2011 *Patriotic Hypermarket* est, comme l'indique son sous-titre, un

« Dialogue post-dramatique entre Belgrade et Prishtina » : cet échange donne à entendre les témoignages réels des citoyens des deux capitales qui évoquent la guerre et les tensions nationalistes entre la Serbie et le Kosovo, et œuvrent à la réconciliation.

Penchons-nous sur le travail de la Moldave Nicoleta Esinencu qui vise à rappeler au public de son théâtre *Spalatorie* (en français *Le Pressing*) à Chisinau les déportations de Juifs roumains vers la Transnistrie, les exercices de survie en cas d'attaques nucléaires (*Antidot*), les lâchetés des uns et des autres pendant l'occupation soviétique et l'immobilisme social et politique après 1989. Les textes de la *angry young girl* moldave sont agressifs et cyniques, mais visent également à ouvrir le dialogue avec le public. Ses pièces, que l'auteure refuse de nommer des monologues, sont le plus souvent écrites pour un seul personnage qui, en une adresse directe au public, en face duquel il se positionne clairement, lui fait part de ses griefs dans ce que Mirella Patureau nomme des *paroles-spectacles*. Dans *A(II)Rb+*, le personnage s'exprime par un « tu » qui peut s'adresser au public ; de la même manière dans *FUCK YOU, Eu.ro.Pa !*, la fille qui interpelle son père mort s'adresse à tous les citoyens moldaves.

Le théâtre *Dans-ta-gueule* d'Europe centrale et orientale vise aujourd'hui à la reconstruction sur les ruines des violences du passé. Asja Todorović affirme dans *Bienvenue aux délices du gel* : « L'être humain doit apprendre la tendresse et la compréhension. [...] Tout n'est pas vide. C'est ça que tu dois apprendre à voir » (Todorović : 21). Parallèlement à cette lutte contre le sentiment de l'Absurde existentiel, Oliver Frjlić œuvre par le théâtre à l'éradication des nationalismes. Nouveau directeur du Théâtre national Ivan Zajc de Rijeka depuis septembre 2014, il a un passeport bosnien et un passeport croate mais refuse de choisir entre les deux parce que la nationalité n'est pas ce qui fait l'homme. Il envisage d'entreprendre un travail de dialogue avec son public et « prépare une véritable révolution contre la douleur névralgique de la société croate. Avec une fois de plus pour seul remède au nationalisme : la scène » (*Le Courrier des Balkans* 3 novembre 2014).

Conclusion

Interrogés sur leur lien au *In-Yer-Face drama*, quelques auteurs du théâtre *Dans-ta-gueule* témoignent. Parmi eux se trouve la Serbe Milena Bogavać :

Bien entendu, j'ai lu Sarah Kane et Edward Bond – la première fois pendant mes études. Quand j'étais une très jeune auteure, nous avons développé un projet au Théâtre national inspiré des ateliers du Royal Court Theater et ce fut une période capitale pour mes débuts professionnels et artistiques. Mais je ne pourrais affirmer que j'ai été inspirée ou influencée par le théâtre *In-Yer-Face*. Je pense que les critiques qui comparaient mon écriture (et celle d'auteurs serbes de ma génération) à celle du *In-Yer-Face* le faisaient de manière superficielle. Même si je pense que les pièces de Sarah Kane sont des chefs d'œuvre, je suis convaincue que le nouveau drame serbe est issu d'un contexte social différent que le sien. Sarah menait ses recherches sincèrement sur la guerre en Bosnie. Nous, nous avons grandi dans cette guerre⁷.

Le Macédonien Jeton Neziraj abonde dans le même sens :

J'ai eu peu connaissance du *In-Yer-Face theatre*. Alors je ne pense pas que ce théâtre ait eu une influence sur mon travail. Je décrirai mon style comme approchant d'un produit d'une « cuisine balkanique » (qui inclut « l'humour noir des Balkans », « la cruauté des Balkans », « la mentalité des Balkans », etc., etc...⁸

Deux mouvements dramatiques contemporains émergent parallèlement dans les années 1990. Ils répondent aux mêmes impulsions et aux mêmes intentions : l'un au nord de l'Europe, en Grande-Bretagne, le second en Europe du Sud dans les pays libérés du totalitarisme socialiste soviétique. Ces deux générations de dramaturges sont portées par une même lucidité et une indignation politique forte : ils proposent une analyse fine de la situation défailante de leurs sociétés en souffrance et écrivent un théâtre charnel, violent, pornographique, au langage sexuel et provocateur. Les situations contextuelles divergent, mais les fables choquent semblablement ; le langage est parfois rédhibitoire, parce que les auteurs se prennent en pleine figure la cruauté inhérente à l'Homme. Pour en revenir aux seules pièces des dramaturges des nations

d'Europe centrale et orientale, elles donnent à lire et à voir les difficultés durement subies par des populations meurtries et traumatisées par les guerres dans l'ex-Yougoslavie et le quotidien d'une société mal en point après l'irruption du capitalisme ; l'Europe rêvée est un rendez-vous manqué, du fait d'un mépris inné et des récents problèmes migratoires auxquels sont confrontés les pays du Nord qui connaissent eux aussi la crise économique. Le but déclaré est atteint par cette écriture réaliste et *provocatrice* au sens étymologique et positif : faire dialoguer les lecteurs et spectateurs des pièces *Dans-ta-gueule* avec les dramaturges d'Europe centrale et orientale, faire dialoguer entre eux les citoyens pour les amener à l'action et à construire leur avenir politique.

Ce qui est arrivé en Europe estienne est survenu également ailleurs en Europe et dans le monde : le malaise existentiel décrit dans les pièces des auteurs cités au cours de cet article se retrouve dans bon nombre de pièces familiales et sociales du répertoire dramaturgique européen contemporain, à l'aube du XXI^e siècle : *Les Cerfs noirs* d'Inga Abele (Lettonie), *Le Cheval finlandais* de Sirkku Peltola (Finlande), *Venezuela* de Guy Helminger (Luxembourg), *Invasion* de Jonas Hassen Khemiri (Suède), ou encore des pièces où la perte de repères sociaux et politiques aboutit à la déliquescence du clan, à une violence latente ou exprimée. En vérité, nous pourrions appliquer cette terminologie de théâtre *Dans-ta-gueule* à tout le théâtre européen contemporain, voire mondial. Le metteur en scène et critique serbe Miloš Lazin écrit dans son article « Nouveau drame des Balkans et d'ailleurs » :

Une génération de jeunes auteurs, de Los Angeles à Vladivostok et d'Oslo à Téhéran, s'est trouvée, sans contacts personnels directs, devant le même monde bouleversé [...]. Eparpillée, elle a poussé à l'instar des sites d'Internet. [...] Un théâtre de la violence pointe son nez depuis les années 2000, un théâtre de la violence « mondialisé ».
(Lazin : 1)

Miloš Lazin nomme quant à lui *Nove Drama* (*le Nouveau drame*) ce mouvement global amorcé au milieu de la décennie précédente. Il y inclut le *In-Yer-Face* de l'aire britannique, qui est à considérer en parallèle de multiples dramaturgies européennes apparues

simultanément : en effet, Angelica Liddell et Rodrigo Garcia sont par exemple dans les années 1990 les avant-gardistes d'un théâtre espagnol brutal et Romeo Castellucci donne à voir à la même époque un théâtre italien perturbant.

Étant donnés le contexte brutal des événements européens actuels, les mesures anti-migratoires prises en Europe de l'Ouest, les nouveaux objectifs impérialistes poutiniens qui suscitent la guerre en Ukraine, le théâtre *Dans-ta-gueule*, qui prône le dialogue entre citoyens et entre les peuples pour tenter de contrer la violence grandissante, n'est pas prêt de se taire.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

- ĂBELE, Inga. *Les Cerfs noirs*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.
- BOGAVAĆ, Milena et NEZIRAJ, Jeton. *Patriotic Hypermarket*. Paris : L'Espace d'un instant, 2011-2015⁹.
- BOGAVAĆ, Milena. *Cher papa, souvenirs de Belgrade*. Tapuscrit Maison Antoine Vitez, 2003.
- BOYTCHEV, Hristo. *Le Colonel-oiseau*. Paris : L'Espace d'un instant, 1996-2007.
- CĂRBUNARIU, Gianina. *Kebab suivi de Stop the tempo !* Arles : Actes Sud, 2007.
- DUKOVSKI, Dejan. *Baril de poudre*. Paris : L'Espace d'un instant, 1993-2006.
- . *Quel est l'enfoiré qui a commencé le premier ?* Paris : L'Espace d'un instant, 2001-2002.
- ESINENCU, Nicoleta, FUSU, Mihai et CRUDU, Dumitru. *Le Septième Kafana*. Paris : L'Espace d'un instant, 2001-2003.
- ESINENCU, Nicoleta. *FUCK YOU, Eu.ro.Pa !* Paris : L'Espace d'un instant, 2003-2006.
- . *Mères sans chatte*. Mirella Patureau (trad.). Tapuscrit, 2007.
- . *A(II)Rb+*. Mirella Patureau (trad.). Tapuscrit, 2009.
- . *Antidot*. Tapuscrit Maison Antoine Vitez, 2012.

- GEORGESCU, Bogdan. *Roumanie, va te faire foutre!* Tapuscrit Maison Antoine Vitez, 2009.
- HASSEN, Khemiri Jonas. *Invasion!* Paris : Éditions Théâtrales, 2008.
- HELMINGER, Guy. *Venezuela*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.
- IMŠIREVIĆ, Almir. *Si c'était un spectacle*. Paris : L'Espace d'un instant, 1997-2003.
- KIKODZÉ, Zourab et NAKHOUTSRICHVILI, Gaga. *Meuh!* Paris : L'Espace d'un instant, 2010-2012.
- KANE, Sarah. *Anéantis*. Paris : L'Arche Éditeur, 1998.
- MARKOVIĆ, Milena. *Puisse Dieu poser sur nous son regard*. Paris : L'Espace d'un instant, 2000-2005.
- NELEGA, Alina. *Amalia respire profondément*. Paris : L'Espace d'un instant, 2005-2010.
- NEZIRAJ, Jeton. *La Guerre au temps de l'amour*. Paris : L'Espace d'un instant, 2008-2011.
- PELTOLA, Sirkku. *Le Cheval finlandais*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.
- RISTIĆ, Sonia. *Sniper Avenue*. Paris : L'Espace d'un instant, 2006-2007.
- SRBLJANOVIĆ, Biljana. *La Chute*. Paris : L'Arche Éditeur, 2001.
— . *Histoires de famille : La Trilogie de Belgrade*. Paris : L'Arche Éditeur, 2002 (réédition 1998).
- STASIUK, Andrzej. *Les Barbares sont arrivés*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.
- STEFAN, Peca. *U.F.* Paris : Flammarion, coll. Climats – Maison Antoine Vitez, 2004.
- STEFANOVSKI, Goran. *Hôtel Europa*. Paris : L'Espace d'un instant, 1999-2004.
- SRNEC-TODOROVIĆ, Asja. *Bienvenue aux délices du gel* suivi de *Respire!* Paris : L'Espace d'un instant, 2001-2003 - 2007.
- ZELENKA, Petr. *Petites histoires de la folie ordinaire*. Paris : Éditions Théâtrales, 2008.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot, coll. Rivages poche, 2008.

LANTÉRI, Jean-Marc (éd.). *Écritures contemporaines* 5. Paris : Minard, coll. La Revue des lettres modernes, 2002.

LAZIN, Miloš. « Nouveau drame des Balkans et d'ailleurs ». <<http://serbica.u-bordeaux3.fr/index.php/revue/sous-la-loupe/156-revue/revues/425-sous-la-loupe-nouveau-drame-des-balkans-et-et-dailleurs-par-milo-lazin>>.

MORÉNI, Laetitia. « Croatie : le théâtre comme un remède au nationalisme ». *Le Courrier des Balkans* 3 novembre 2014.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face ! Le Théâtre britannique des années 1990*. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier (trad.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011.

STEPHENSON, Heidi et LANGRIDGE, Natasha. « La forme est le sens, entretien avec Sarah Kane ». *LEXI/textes* 3 (1999).

¹ Courriel de Mirella Patureau, 2012.

² La règle du réalisme socialiste consistait à relater l'évolution positive de héros malheureux grâce au socialisme salvateur. Les dissidents, eux, décryptaient la vérité de la réalité historique.

³ Rencontre avec Nicoleta Esinencu, colloque de Dijon, 2013.

⁴ Courriel de Milena Bogavać, 25 novembre 2014, traduction de l'auteur.

⁵ Courriel de Petr Zelenka, avril 2009, traduction de l'auteur.

⁶ Courriel de Milena Bogavać, 25 novembre 2014, traduction de l'auteur.

⁷ Courriel de Milena Bogavać, 11 novembre 2014, traduction de l'auteur.

⁸ Courriel de Jeton Neziraj, 10 novembre 2014, traduction de l'auteur.

⁹ Les ouvrages des éditions l'Espace d'un instant affichent deux dates : la date d'écriture, puis de celle de la publication.