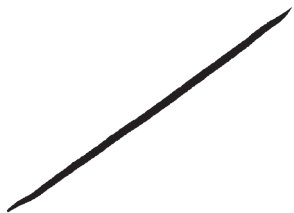


ENTRE LE ROMAN
DE LA TRAGÉDIE
D'UNE NATION ET
L'ALLÉGORIE THÉÂTRALE
GROTESQUE.
**ISMAIL KADARÉ ET
MATÉI VISNIEC :
UNE LECTURE PARALLÈLE**

ANDREI C. ȘERBAN



Lucian Blaga University of Sibiu, Romania
andrei.serban@ulbsibiu.ro

Abstract: Fine connoisseurs of totalitarian mechanisms and familiar with the experience of censorship and uprooting, Ismail Kadaré and Matei Vişniec are, in different proportions, followers of a type of literature that, often adopting the principles of allegory, illustrates the sunset of a nation crushed by political extremism. While the novels of the Albanian author evoke, in a style that combines macabre rough detail and shades of magical realism, the ruins of a people in the proximity of tragedy since its origins, the Romanian playwright orchestrates in his plays tragicomic metaphors about how the destiny of a country has been seized by the ambitions of an aberrant political system. This article^{1 2} proposes a parallel close reading exercise of the two authors who, although coming from different geographical spaces, share the same thematic obsession, in an attempt to capture a detailed yet painful picture of a people marked by the terror of a totalitarian history.

Keywords: Matei Vişniec/Matée Visniec, Ismail Kadaré, close reading, politics, allegory.

How to cite: Şerban, A.C. (2023) "Entre le roman de la tragédie d'une nation et l'allégorie théâtrale grotesque. Ismail Kadaré et Matée Visniec: une lecture parallèle," *Concept* 1(26), pp. 42-54.

Ismail Kadaré est né en 1936 à Gjirokastër, en Albanie. Il s'affirme d'abord comme poète, flirte occasionnellement avec le théâtre, mais se consacre surtout à des romans qui revisitent des épisodes dramatiques du passé lointain et récent de son pays natal. En raison de la nature brutale de ses écrits dénonçant la monstruosité des régimes oppressifs au fil du temps, il est mis à l'index sous le gouvernement d'Enver Hoxha. En 1990, il demande l'asile politique en France, à cause des nombreuses critiques du gouvernement albanais. Matée Visniec est né en 1956 à Rădăuţi, en Roumanie. Il fait ses débuts de poète, mais découvre rapidement le théâtre auquel il consacrera l'essentiel de son œuvre. Bien qu'il ait une intense activité littéraire sous le régime de Ceauşescu, la censure limite sa liberté de publier. Il quitte son pays natal en 1987, demandant l'asile politique en France.

Voici de brefs portraits de deux écrivains représentatifs de la littérature européenne contemporaine. Deux portraits aussi similaires dans leur *trajectoire* que différents dans leurs moyens d'expression artistique. Et pourtant, une lecture

1 Article presented in the conference "Relevance of Matei Vişniec's dramaturgy in the context of interdisciplinary artistic research," organized by I.L. Caragiale UNATC in Bucharest on the playwright's birthday – January 29, 2023 – as part of the event of awarding the title of Doctor Honoris Causa to Matei Vişniec (January 30, 2023).

2 The writing of *Entre le roman de la tragédie d'une nation et l'allégorie théâtrale grotesque. Ismail Kadaré et Matée Visniec: une lecture parallèle* (Between the novel of the tragedy of a nation and the grotesque theatrical allegory. Ismail Kadaré and Matei Vişniec: a parallel reading) was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

attentive de leurs œuvres laisse l'impression d'une connexion étrange liée, en filigrane, à l'expérience commune de la censure et de l'auto-exil, ainsi qu'à la préoccupation des destinées de leurs pays d'origine. Cet article, loin d'être une étude comparative exhaustive entre les œuvres d'Ismail Kadaré et de Matéi Visniec ou une tentative de déceler un certain prototype que certains critiques pourraient assimiler à un modèle littéraire *balkanique*, vise à saisir une série d'aspects similaires de thèmes et de styles dans les écrits des deux auteurs qui, de surcroît, expriment deux visions artistiques totalement indépendantes. Ainsi, à travers notre analyse, nous ne proposons pas de voir dans l'éventuelle compatibilité entre les textes du romancier albanais et du dramaturge roumain le résultat d'un *manifeste* prédéterminé adopté par les deux, mais un dialogue qui transcende les barrières géographiques et linguistiques entre deux formes d'expressivité qui, bien que différentes, partagent l'appartenance à deux peuples aux destins similaires³.



Ismail Kadaré

Photo source : <https://www.nytimes.com/2018/02/23/books/review/ismail-Kadaré-a-girl-in-exile.html>

3 De même, Ismail Kadaré et Matéi Visniec partagent l'appartenance à ce que Pascale Casanova appelle les « petites littératures » : « La structure inégale de l'univers littéraire oppose donc les « grands » espaces littéraires aux « petits » espaces et place souvent les écrivains des « petits » pays dans des situations impossibles et tragiques. Précisons encore une fois que cet adjectif n'est utilisé ici qu'avec un sens précis, à savoir « petit » ou pauvre d'un point de vue littéraire... » (Casanova, P., 2007, p. 228) (ma traduction).

Matéi Visniec et Ismail Kadaré: les prémisses d'une analyse comparative

Comme on l'a suggéré plus haut, entre Matéi Visniec et Ismail Kadaré il n'y a pas nécessairement des affinités liées au domaine strictement formel du discours littéraire, mais plutôt une expérience socio-historique similaire qui, dans le contexte de la politique totalitaire, se manifeste souvent à travers une série de thèmes ou de leitmotivs obsessionnels communs, mais appropriés de manières distinctes. Il en est de même quand on parle de leur filiation littéraire, quand on peut remarquer chez les deux auteurs des échos kafkaïens ou beckettien, qui deviennent parfois un enjeu de la matière textuelle elle-même, alors que les œuvres qui descendent de ce programme de création étant facilement assimilables dans la catégorie des réinterprétations postmodernes. Pertinentes, en ce sens, seraient par exemple les pièces *Le dernier Godot* ou *La porte* (cette dernière étant profondément influencée par les romans de Kafka ou par ses proses courtes, comme *Devant la loi*) signée Matéi Visniec, où l'enjeu intertextuel du dramaturge roumain est plus qu'évident dans sa tentative de louer ou de *déconstruire* ses propres maîtres⁴. De la même manière, Ismail Kadaré nous offre, à travers les romans *Le Palais des rêves* et *Le Général de l'armée morte*, des réinterprétations du *Château* et du *Procès* de Kafka⁵, respectivement du *Désert des Tatars* de Dino Buzzati, dans la mesure où le texte de Buzzati est, à son tour, une version roumaine du même *En attendant Godot*. Bien entendu, dans cette équation, Kafka et Beckett ne représentent qu'un des multiples vecteurs qui animent la vision des deux auteurs, sans réduire leur travail à un simple pastiche voué à des modèles littéraires incontournables.

Ainsi, la passion pour la tragédie antique devient une autre préoccupation évidente chez les deux écrivains, non seulement lorsqu'ils signent des textes tels que *Pourquoi Hécube* ou *La Fille d'Agamemnon*, mais aussi à travers la *filiation* tragique que l'on ressent dans l'ensemble de leur œuvre⁶. Les deux élaborent des confrontations tragiques entre l'individu et les forces supérieures (assimilées au Système, à la politique, à la bureaucratie ou encore à la « transcendance vide » évoquée par Hugo Friedrich), qui non seulement culminent dans *l'abolition* du personnage central, mais hypostasie, au niveau microcosmique, la déformation même de tout un système social et de valeurs. Mark-Alem, le protagoniste du

4 Sur la descendance beckettienne de Matéi Visniec, voir Gancevici, O. (2012) *Matéi Visniec – parole et image*.

5 Voir l'étude de Ketrin Leka, « Kadaré et Kafka », in Eissen, A. & Gély, V. (dir.) (2011) *Lectures d'Ismail Kadaré*, pp. 85-93.

6 Pour Kadaré, les mythes helléniques fonctionnent souvent comme le cadre narratif sur lequel il construit son échafaudage roumain. Alors que le mythe d'Œdipe est relancé dans *Froides fleurs d'avril*, certains critiques voient dans *Le général de l'armée morte* une revisite d'*Alceste* d'Euripide. Voir Pierre-Yves Boissau, « Kadaré et les tragiques grecs : roman, tragédie et guerre des textes » in vol. Eissen, A. & Gély, V. (dir.) (2011), *op. cit.*, pp. 275-291.

roman *Le Palais des rêves*, perd sa propre humanité dans le fourré bureaucratique et aberrant d'un souverain absolu qui veut gouverner les rêves des gens, tout comme Iouri Petrovski s'annule en tant qu'individualité en se permettant d'être imprégné jusqu'à l'absurde par le rêve utopique de la doctrine politique, étant convaincu que « raconter d'une façon adéquate l'histoire du communisme peut guérir certains troubles mentaux » (Visniec, 2001, p. 10). De la même manière, de peur d'être maudit, le sultan ordonne d'aveugler tous ceux qui pourraient commettre un « crime causé par le mauvais œil » (*Le Firman aveugle* in Kadaré, 1995), de même que le Président est accusé par son adversaire de ne pas être « aveugle authentique » (Visniec, 2022, p. 349), ainsi qu'à la fin, le groupe des non-voyants invités à la fête rendent aveugle le Serviteur, par désir d'être avec eux pour toujours.

Il y a beaucoup d'ironie dans ces scénarios qui présentent la catastrophe totale de l'humanité face à des lois aberrantes, en réduisant la cinétique sociale à une mécanisation programmatique. Et pourtant, à aucun moment le rire, même sardonique, ne devient un palliatif à ces drames qui tournent souvent à la farce. De plus, pour les deux auteurs, la farce tragique devient, dans des proportions variables, le seul moyen de préserver la lucidité analytique, ainsi qu'un moyen par lequel l'Histoire peut être décodée comme une cyclicité infernale qui condamne à jamais un peuple, comme le dit même l'un des personnages du romancier albanais, « jouer une pièce sanglante » (*Le Général de l'armée morte* in Kadaré, 1998, p. 173). De la même manière, sans compromettre l'authenticité du noyau central dans ses relations subtiles avec l'histoire réelle de l'espace balkanique, les deux auteurs mettent en scène des personnages grotesques qui, en position de titans rabelaisiens, sont des agents de terreur, des gardiens d'un dictateur invisible et omniprésent, voire des incarnations d'idéologies déformées. Gufi, par exemple, ordonne à ses sujets de ne pas voir, interdisant les couleurs ou toute forme d'art visuel, tandis que ses réactions physiologiques ont quelque chose de la caricature du célèbre protagoniste d'Alfred Jarry : « Gufi s'attriste ; ses larmes élaboussent le sol [...] Les larmes de Gufi provoquent des coups de plus en plus puissants ; le palais tremble » (Visniec, Tare lui Hufi, 2022, p. 154). Suivant le même prototype *ubuesque*, mais dans une tonalité macabre extrême, Tundj Hata, le personnage central du roman *La niche de la honte*, investi par le sultan pour décapiter les traîtres, connaît des moments de décorporalisation, dans lesquels il se transforme en une force élémentaire, apocalyptique : « Il se pencha vers la droite et ses tempes effleurèrent les cheveux glacés de la tête coupée. Ce contact le fit tressaillir et, presque malgré lui, il émit son premier *hou-hou ! ha-ha !*. Puis tout se répéta comme la veille. A présent, son cerveau était pareil à un mollusque luminescent, battu violemment contre des coupoles, des mausolées, des billets de banque, des ventres de femmes dans l'attente d'être engrossées, des yeux de poisson, des auberges de

grands chemins. Il frémissait et palpitait comme une créature vivante » (Kadaré, *La niche de la honte*, in *Œuvres*, 1994, p. 234).

De tels détails hyperboliques sont omniprésents dans les travaux des deux auteurs, ce qui opère des mutations structurelles au niveau de la manière dont le temps et l'espace sont perçus. L'attente des personnages du théâtre de Visniec semble se prolonger indéfiniment, dans des espaces qui ressemblent souvent à une antichambre de la mort (*Engagement pour un clown, La porte*), les échanges de répliques suivent un schéma répétitif donnant l'impression d'une dilatation du temps scénique (*L'histoire des ours panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*), tandis que les réactions exagérées des personnages aux rituels quotidiens (comme le jeu de comptage de cubes dans *Toi, qui vois, ne sois pas un escargot !*) atteignent des proportions hystériques, grotesques, orgiaques. De la même manière, les voix enregistrées qu'écoutent les personnages du roman *Spiritus* semblent ouvrir une brèche dans le temps et dans l'espace, où des spectres descendent d'un monde d'ombres, la rivière Ouyane maudite semble possédée par un esprit maléfique, empêchant la construction d'un pont pour le franchir (*Le pont aux trois arches*), et les maudisseurs dans *Les tambours de la pluie* ont l'allure de divinités météorologiques bondissant sur la forteresse à conquérir.

Étude de cas.

Le requiem du Général – le prétexte d'une allégorie

Sans être dans tous les cas un enjeu concret en soi, la politique dysfonctionnelle, derrière laquelle se cache en fait le contact immédiat avec la monstruosité de l'extrême gauche, est une préoccupation constante pour les deux auteurs, un résultat des forces qui façonnent la construction romanesque ou dramatique. Il est vrai que des pièces comme *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* ou des romans comme *Les tambours de la pluie* peuvent s'inscrire vaguement dans le profil d'une littérature dite politique, par le programme créatif même du chaque auteur, c'est-à-dire celui d'exposer un problème sans le voile translucide de la métaphore. Pourtant, le mécanisme préféré, celui qui a le plus d'impact, est de loin l'allégorie, qu'ils adoptent tous deux comme moyen ultime de sonder une réalité tragique. À cet égard, en parlant de l'œuvre du romancier albanais, Rodica Grigore résume le profil créatif d'Ismail Kadaré qui

a souvent été défini comme un virtuose de l'écriture parabolique, capable de remettre en question de manière allégorique le caractère d'un régime totalitaire, ainsi que de saper la doctrine très discutée du réalisme socialiste qui a beaucoup marqué la littérature de l'Europe de l'Est. (Grigore, 2016, p. 14)

Cependant, alors qu'Ismail Kadaré préfère exposer ses visions sombres des cauchemars historiques du peuple albanais sur la base d'épisodes apocryphes (*Le dîner de trop*) ou consignés dans des documents historiques et des chroniques médiévales (*Le Pont à trois arches*), Matéi Visniec voit dans l'allégorie un moyen de détachement et, implicitement, une perspective beaucoup plus large sur les événements dépeints. En d'autres termes, pour le dramaturge roumain, à travers l'allégorie, plus le noyau dramatique central est dépourvu de références concrètes, d'une localisation spatiale et temporelle restreinte, plus son message devient universel. C'est une sorte de paradoxe heureux, comme le réglage d'un mécanisme de lentille qui, pour créer une image claire du message visé par la construction littéraire, a besoin d'une distance *focale* optimale.

De même, si Kadaré voit dans le roman une forme d'accréditation identitaire d'une nation dont les fondements ont toujours été mis en péril par des invasions successives ou par les politiques dysfonctionnelles adoptées par l'État albanais moderne, le programme dramatique de Visniec ne vise pas, dans la plupart des cas, un impact géographique réduit, et encore moins des références précises permettant une localisation précise. À l'exception de quelques pièces, dont les plus connues sont *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* ou *L'histoire du communisme...*, où le référent local ne laisse aucune place à l'interprétation, l'auteur roumain opte dans ses écrits pour un chronotope qui hypostasie le noyau dramatique dans un univers plutôt onirique qui transcende les barrières d'un temps et d'un espace historiques identifiables. Ces derniers illustrent une série d'événements qui se déroulent « dans une salle d'attente » (*Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?*⁷), dans « une sorte de salle des fêtes » (*Toi, qui vois, ne sois pas un escargot !*⁸) ou dans « une sorte de pension de famille, quelque part au bord de la mer » (*Trois nuits avec Madox*⁹), dans un espace imprécis, évanescent, diffus qui ne porte que les vestiges d'un espace concret, identifiable par le lecteur (*Paparazzi, L'histoire des ours Panda...*), ou tout simplement dans un décor qui ignore délibérément toutes les conventions réalistes, comme « la salle des trônes du royaume des aveugles » (*Le pays Gufi*¹⁰).

Malgré les approches différentes que les deux auteurs appliquent à la formule allégorique, il existe un exemple dans leur œuvre qui illustre peut-être le mieux non seulement leur affinité avec le contexte d'une Europe balkanique ravagée par la Seconde Guerre mondiale et l'instauration ultérieure d'un régime

7 La version roumaine : *Și cu violoncelul ce facem*, in Vișniec, 2022, *Teatru III*, p. 5.

8 La version roumaine : *Văzătorule, nu fi melc*, in Vișniec, 2022, *Teatru III*, p. 320.

9 La version roumaine : *Trei nopți cu Madox*, in Vișniec, 2022, *Teatru II*, p. 41.

10 La version roumaine : *Țara lui Gufi*, in Vișniec, 2022, *Teatru II*, p. 154.

totalitaire, mais aussi les mécanismes complémentaires par lesquels ils abordent le déclin d'une nation : le roman *Le général de l'armée morte*, publié par Ismail Kadaré en 1963, et la pièce de théâtre *Requiem* de Matéi Visniec.

Quelques décennies après la fin de la Seconde Guerre mondiale, un général italien au nom inconnu, accompagné d'un prêtre, arrive en Albanie pour identifier les restes de ses compatriotes, dans le but de leur donner une sépulture convenable une fois que leurs ossements auront été rendus à leurs familles. Mais ce qui commence comme un devoir moral envers son propre pays devient rapidement une tâche sisyphéenne, amenant le général à reconsidérer la nécessité d'une tâche aussi absurde. De même, les deux personnages d'origine italienne découvrent non seulement un environnement austère, figé dans le temps et l'espace par l'omniprésence d'une atmosphère mortifère, mais aussi une nation qui a appris à accepter la violence et les effusions de sang comme des éléments constitutifs de son destin. Ce noyau narratif, capturé dans les coordonnées d'un réalisme fruste avec des nuances presque imperceptibles de réalisme magique, fait du *Général de l'armée morte* l'œuvre la plus représentative de Kadaré. Pour en revenir à l'objet du présent article, le même roman présente une intrigue très similaire à celle de la pièce *Requiem* de Matéi Visniec, dans laquelle un général mort veut ramener à la maison ses camarades, tombés eux aussi au front. Comme dans le roman albanais, le personnage central de la pièce du dramaturge roumain est pris entre le devoir envers son propre pays, l'honneur imposé par la conduite militaire et les complications bureaucratiques des Commissions impliquées. Dans les deux pièces, le personnage du général devient ainsi un intermédiaire entre le monde des vivants et celui des ombres, entre le présent et le passé. Il est celui qui vient récupérer les restes humains dans les ruines de l'histoire récente, un spectre *orphique* qui descend aux Enfers pour ramener les âmes des perdus. De même, il hypostasie une figure proche d'Antigone dans sa dévotion à la nécessité des rites de passage pour les perdus, de même que le travail de recherche et de reconstitution des corps des victimes le rapproche de la figure mythique d'Isis. Quoi qu'il en soit, le général, dans les deux textes, est un descendant des créatures psychopompes qui assurent le lien entre la vie et la mort, entre l'éveil et le rêve, entre le conscient et l'inconscient ou, plus précisément, entre l'histoire *palpable* écrite par les vainqueurs et la tragédie invisible, pleine d'âme, des vaincus.

La mort devient ainsi un thème central pour les deux auteurs¹¹, analysée non pas comme un événement individuel et intime lié à l'histoire personnelle d'un

11 Voir, à cet égard, l'article signé par Sylwia Kucharuk sur les juxtapositions de la mort dans le drame de Matéi Visniec : « La mort contrariée dans l'œuvre dramatique de Matéi Visniec », la revue *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nr. 25, 2022, pp. 127-140.

seul protagoniste, mais comme une forme d'*attestation* de l'histoire d'une nation. Ce n'est pas un hasard si la pièce de Visniec a un seul personnage, un personnage collectif appelé génériquement, dès les premières didascalies, « les morts de la Patrie », qui, à leur tour, seront catégorisés tout au long du texte en fonction de la mort qu'ils ont subie (les Gazées, les Fusillés au cœur, etc.) ou d'autres traits distinctifs (Ceux qui croient encore ou Ceux qui n'ont jamais cru à la victoire, Les disparus, Les amnésiques, etc.). Dans le cas des deux œuvres, nous sommes donc confrontés à un type spécifique de mort – *la mort dans l'exercice du devoir* – qui, cyniquement, fait écho en sous-texte à la ligne anthologique de Staline différenciant la tragédie d'une victime des statistiques d'un génocide. La mort vue comme une dévotion et comme la raison d'être d'une nation est cependant contrebalancée par la futilité du sacrifice ressentie par les perdants qui survivent à l'horreur et assument le rôle de témoins oculaires du massacre. « Et pourtant [...] j'éprouvais de la fierté. Je pensais que nous ferions défiler les cercueils de nos soldats au milieu de ces gens pour leur montrer que même notre mort est plus belle que leur vie. » (Kadaré, *Le général de l'armée morte*, in *Œuvres*, 1994, p. 173), dit le général de Kadaré, alors qu'il reconsidère la pertinence non seulement de la tâche qui lui a été confiée, mais aussi de l'idée de sacrifice au nom d'idéologies abstraites. À l'opposé, les soldats morts dans la pièce de Visniec se préparent à retourner parmi les vivants, où ils seront accueillis par des « guirlandes sur le balcon », des ballons et une « capitale pleine de fleurs pour vous » (*Receviem* in Visniec, 2001, p. 63), mais ils sont plus que mal à l'aise à l'idée de devoir se tirer à quatre épingles pour faire bonne figure devant la foule enthousiaste : « Monsieur le général, quand la Commission de la santé viendra-t-elle nous couper les ongles? Voyez vous-même à quelle vitesse les ongles poussent sur les morts. Les ongles et les cheveux. Allez, on ne peut pas rentrer avec ces ongles » (ma traduction) (idem, p. 63-64).

Cette perspective acide et dérisoire d'une catastrophe humaine est d'ailleurs une constante de la pièce qui, d'une part, résume en termes allégoriques le déclin d'une nation qui a perdu son intégrité et, d'autre part, adopte une vision à la fois ludique et macabre, proche de celle saisie par Apollinaire dans son poème *Zone*. Les soldats sont ainsi plus préoccupés par le protocole discursif que par leur physique ou leur apparence physique plutôt que de voir leurs proches, tout comme les comités et structures impliqués dans le processus de consécration des *héros tombés au champ d'honneur* prime sur le désir de rentrer chez soi. En même temps, c'est la Patrie même qui retarde les étapes bureaucratiques du retour de tous ceux qui ont donné leur vie en vain sur le front. D'une manière ou d'une autre, la meilleure réponse à l'ordre de mobilisation des vivants du général de Visniec vient d'un autre soldat tombé au combat, dont le journal apparaît dans les pages du roman de Kadaré :

Je ne comprends pas pourquoi les restes de nos camarades devraient être rendus à leurs familles. Je ne crois pas que cela ait été leur ultime vœu, comme le prétendent certains. Pour nous, vétérans, ces manifestations de sentimentalisme sont bien puériles. Un soldat, vivant ou mort, ne se sent à son aise que parmi ses camarades. Laissez-les donc ensemble. Ne les séparez pas. (Kadaré, *Le général de l'armée morte*, in *Œuvres*, 1994, p. 167)

Ce qui est vraiment intéressant dans ce dialogue *accidentel* entre les textes des deux auteurs, c'est la façon dont la pièce de Matéi Visniec nous apparaît comme une contre-réponse ou une version alternative du roman d'Ismail Kadaré, dans le sens où leurs personnages occupent une *barricade* différente par rapport au même problème du retour au pays. Cependant, cet *effet Rashomon* obtenu lors de la confrontation des deux œuvres ne se limite pas au niveau thématique et idéologique, mais aussi à d'autres parallèles identifiables, par exemple, dans le dialogue entre les personnages. Au cours du petit-déjeuner, le général italien et le prêtre discutent du destin particulier de l'État albanais, « condamné à disparaître », ayant la barbarie inscrite dans son code génétique comme moyen de survie :

Son gouvernement a érigé son antique penchant pour la guerre en principe premier de sa politique [...] Vous souvenez-vous des chants de ces terrassiers pendant les nuits que nous passions sous la tente ? [...] Leurs chants ont pour thèmes dominants la destruction et la mort. (idem, p. 170)

La même destruction et la même mort sont également louées dans la pièce du dramaturge roumain qui orchestre parmi les soldats morts une danse euphorique, presque orgiaque, où sont scandées des chansons aux motifs folkloriques, réinterprétées dans une tonalité macabre :

Feuille de trèfle vert... [...] La mort est malade de nous... [...] Du jardin de notre mort [...] On vous a apporté trois fleurs bleues... [...] Une greffe et une racine [...] La mort n'y est pour rien... [...] Deux pièces d'argent et quatre sous... [...] La mort nous a laissés orphelins... [...] Seul l'œil n'est pas mort... (*Recviem* in Visniec, 2001, p. 61)

Cet épisode, d'ailleurs, ouvre et clôt le texte de Visniec, dans une métaphore amère du caractère tragique et cyclique attribué à une Patrie destinée à porter à jamais les stigmates de la défaite. De même, les discussions sur le comptage, le catalogage, l'archivage, la documentation, etc., aboutissent toutes à la même

conclusion : les chiffres et les papiers pèsent plus lourd que les vies perdues des victimes elles-mêmes. Cette vérité cynique revient à l'esprit du général italien lorsqu'il revit

sa dernière conférence de presse, alors qu'il était encore au pays, au cours de laquelle l'éclat des flashes accentuait le caractère provocateur des questions des journalistes : Mon général, on nous a rapporté que vous disposiez d'indications très précises pour mener à bien toutes les phases de votre mission. Croyez-vous personnellement à l'exactitude de ces listes et des indications chiffrées qui y figurent sur la taille des soldats ?... Ils répétaient les mots « listes » et « chiffrées » sans cacher qu'à leurs yeux, ces vocables traduisaient l'esprit bureaucratique et l'insensibilité des responsables militaires. (Kadaré, *Le général de l'armée morte*, in *Œuvres*, 1994, p. 225)

Le même respect pour les chiffres officiels et l'ensemble de la procédure administrative est ressenti même par les soldats morts dans la pièce du dramaturge roumain :

Monsieur le général, où est la Commission pour le comptage des morts ? Ils ont dit qu'ils nous envoyaient la Commission pour nous compter. Ils ont dit qu'ils venaient et ne sont jamais venus. Nous attendons depuis trois jours. Les morts de l'ennemi ont déjà été comptés à un. Tout le monde a un numéro. Ils les ont classés, enterrés. Mais nous ? (*Recviem* in Visniec, 2001, p. 63)

La vie, mais aussi la mort d'un homme, doivent donc porter la marque des institutions monstrueuses qui, selon les cas, approuvent ou désapprouvent son statut *existentiel*.

Mais le plus poignant est peut-être la façon dont tous les personnages des deux œuvres finissent par se rendre compte que la victoire ne peut appartenir qu'à un seul camp, quel qu'en soit le prix. Comme le dit le prêtre lors de la même discussion matinale, en se référant à l'implication du général dans l'exécution de la tâche assignée :

En réalité, vous déplorez chaque échec, vous revivez chaque revers, vous vous voyez rétrospectivement à la place des infortunés officiers qui commandaient nos troupes ; et vous caressez alors le rêve le plus insensé : celui de convertir nos défaites en victoires... (Kadaré, *Le général de l'armée morte*, in *Œuvres*, 1994, p. 172)

Le refus de considérer toute mort comme une défaite, quelle que soit la finalité de la guerre elle-même, porte le processus de déshumanisation à son paroxysme. De même, atteignant un autre degré, plus perfide, de cette déshumanisation inhérente à toute conflagration, un autre personnage du *Requiem* de Visniec refuse de croire à la victoire ou à la défaite, voyant dans la guerre le cadre idéal pour assouvir ses pulsions violentes :

Je n'étais, comme je l'ai dit, ni pour ni contre la victoire. [...] Moi, mon général, je l'avoue : je n'ai pas donné avec haine, mais j'ai aimé. Chaque fois que je frappais, mon général, je sentais une sorte de chatouillement dans les testicules. C'est pour ça que je frappais, parce qu'il se passait quelque chose. (*Requiem*, in Visniec, 2001, p. 79)

Comme un écho qui se répercute dans les œuvres des deux auteurs, ces détails micro-structurels articulent finalement une allégorie unitaire qui résume un état de fait partagé par les deux peuples : le fardeau d'une nation tragiquement vouée à l'(auto)destruction, sans avoir la chance d'avoir joui ou de jouir un jour du privilège des grands vainqueurs. La petite histoire des pays marginaux s'inscrit donc dans le même destin que celui des soldats visibles et invisibles des œuvres de Matéi Visniec et d'Ismail Kadaré : l'impossibilité d'une réhabilitation totale devant la grande Histoire.

References:

1. Casanova, P. (2007) *Republica mondială a literelor*. Traducere de Cristina Bîzu. București: Editura Curtea Veche.
2. Eissen, A. & Gély, V. (dir.) (2011) *Lectures d'Ismail Kadaré*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre.
3. Gancevici, O. (2012) *Matéi Visniec – parole et image*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.
4. Grigore, R. (2007) *Lecturi în labirint*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
5. Grigore, R. (2016) „Istorie și memorie în proza lui Ismail Kadaré” [« Histoire et mémoire dans la prose d'Ismail Kadaré »], revue *Transilvania*, nr. 2/2016.
6. Kadaré, I. (1994) *Œuvres. Tome deuxième*. Traduit de l'albanais par Alexandre Zotos et Jusuf Vrioni. Paris : Fayard.
7. Kadaré, I. (1995) *Œuvres. Tome troisième*. Traductions de l'albanais d'Alexandre Zotof et Jusuf Vrioni. Paris : Fayard.
8. Kadaré, I. (1998) *Œuvres. Tome sixième*. Traductions de l'albanais de Jusuf Vrioni. Paris : Fayard.
9. Kadaré, I. (2011) *Generalul armatei moarte*. Traducere de Marius Dobrescu. Iași: Editura Polirom.
10. Kadaré, I. (2012) *Spiritus*. Traducere de Marius Dobrescu. București: Humanitas Fiction.
11. Kadaré, I. (2013) *Cina blestemată*. Traducere de Marius Dobrescu. București: Humanitas Fiction.
12. Kadaré, I. (2015) *Podul cu trei arce*. Traducere de Marius Dobrescu. București: Humanitas Fiction.

13. Kadaré, I. (2016) *Firiđa ruşinii*. Traducere de Marius Dobrescu. Bucureşti: Humanitas Fiction.
14. Kadaré, I. (2017) *Firmanul orb*. Traducere de Marius Dobrescu. Bucureşti: Humanitas Fiction.
15. Kadaré, I. (2018) *Palatul viselor*. Traducere de Marius Dobrescu. Bucureşti: Humanitas Fiction.
16. Kucharuk, S. (2022) „La mort contrariée dans l'œuvre dramatique de Matéi Visniec”, în revista *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nr. 25.
17. Vişniec, M. (2001) *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal şi alte piese*. Braşov: Editura AULA.
18. Vişniec, M. (2022) *Teatru* (4 vol.). Bucureşti: Editura Tracus Arte.

Andrei C. Şerban is Lecturer PhD at the Department of Drama and Theatre Studies from the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu. He has published theatre and film reviews, but also studies in Romanian specialized journals. He is reviewer and jury member for The Monthly Film Festival in Glasgow. He moderated, on the occasion of some special screenings, meetings with film directors and with actors at ESTE Film Festival and TIFF Sibiu, being responsible for the section *Neorealism and New Realisms*, at ASTRA Film Festival 2015.