

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3  
ECOLE DOCTORALE 267 – ARTS DU SPECTACLE, SCIENCES  
DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

Thèse de doctorat

Discipline : Etudes théâtrales, esthétique, sciences de l'art

AUTEUR

Tatiana MOGUILJEVSKAIA

**LES DRAMATURGIES RUSSES  
IMMEDIATEMENT CONTEMPORAINES :  
REINVENTION DU « THEATRE DOCUMENTAIRE »**

*Thèse dirigée par Jean-Pierre SARRAZAC*

Soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 2008

Jury :

Jean-Louis BESSON

Bernadette BOST

Béatrice PICON-VALLIN

---

**EXTRAIT**

**II<sup>e</sup> PARTIE – LES CONDITIONS D'ECRITURE, LE TEXTE ET LA  
REPRESENTATION DANS LE THEATRE DOCUMENTAIRE RUSSE**

**Chap. III – Analyse de cinq projets Teatr.doc**

---

**Analyse dramaturgique de la pièce**

**du Collectif Teatr.doc / livret de A. Rodionov (2003)**

***La guerre des Moldaves pour une boîte en carton :***  
**une écriture collective sur la base d'un livret**

**Un aperçu de la pièce**

**Genèse et conditions de la création**

**Comprendre le contexte : La Moldavie et la situation de l'immigration en Russie**

**L'image de l'immigrant : Les medias « immigrantophobes »**

**Les immigrés dans la pièce : tiraillés entre ici et ailleurs**

**La Cité impliquée dans l'action**

**Le point de vue des auteurs sur leurs personnages et leur histoire**

**Conclusion**

### **3. La guerre des Moldaves pour une boîte en carton : une écriture collective sur la base d'un livret**

#### **3.1. Un aperçu de la pièce**

Le texte de la pièce *La guerre des Moldaves pour une boîte en carton*, publié en russe<sup>1023</sup>, est découpé en dix scènes numérotées sans titre. La pièce porte sur la condition des immigrés originaires de Moldavie, ex-république soviétique du sud, qui résident illégalement à Moscou.

Dans le Moscou des années 2000, Vassili et Igor, deux jeunes Moldaves sans toit ni carte de résidence, s'arrêtent pour la nuit dans un terrain vague situé derrière un marché de fruits et légumes. Ils sont accueillis par trois compatriotes, Galina, une femme, et deux hommes, Piotr et Mitia, venus travailler à Moscou. Ils sont « installés » dans un carton et travaillent « au noir » au marché, ce qui leur permet de bénéficier de la protection de leur employeur Rachidov, originaire de l'une des ex-républiques soviétiques musulmanes du sud, qui règne en caïd sur le marché. Galina est l'amante de Piotr, mais elle entretient par ailleurs une relation sexuelle particulière avec son employeur. Les anciens sauvent les nouveaux d'un harcèlement policier et les aident, auprès de Rachidov, à se faire embaucher au marché. Mais des conflits « domestiques » commencent à germer entre les voisins. Un soir, Vassili et Igor rentrent ivres et l'un des deux tue les trois voisins. Le crime restera impuni ; l'assassin deviendra un moscovite à part entière qui engendrera une descendance, alors que l'autre se suicidera dans le métro de Moscou.

Ainsi, les principaux événements de la pièce se résument-ils à l'arrivée des « étrangers » (Scène 1); l'altercation entre Igor et Mitia (Scène 6); au triple meurtre commis par Vassilii (Scène 7) ; au suicide d'Igor (Scène 10).

Le processus d'élaboration de ce texte présente des particularités notables en ce qu'il s'agit d'une écriture par étapes successives dont la dernière est la retranscription d'une représentation du spectacle.

#### **3.2. Genèse et conditions de la création**

En 1999, se déroule le premier séminaire russo-britannique pendant lequel les participants écrivent une pièce collective *Moscou, Ville ouverte*<sup>1024</sup>, composée de quelques courtes pièces

---

<sup>1023</sup> Collectif Teatr.doc, *Vojna moldovan za kartonnuju korobku*, in *Dokumentalny Teatr. Piesy*, Tri Quadrata, Moskva, 2004, p. 50-76.

<sup>1024</sup> Voir note 107.

de différents jeunes auteurs. C'est dans ce contexte que l'un des participants, Alexandre Rodionov, rédige une première version de la pièce « qui n'a pas été retenue pour le projet car elle semblait très à part par rapport aux autres »<sup>1025</sup>. Proposée au cours des mois qui suivent à plusieurs metteurs en scène, elle rencontre à chaque fois un refus, paraissant « trop bizarre pour le théâtre traditionnel »<sup>1026</sup>. Au cours de séminaires organisés par *Teatr.doc*, la pièce fait l'objet de lectures à différentes reprises, mais :

C'était à chaque fois très superficiel et prenait des allures de farce sur les imbéciles Moldaves qui ont perdu la vie de manière imbécile<sup>1027</sup>.

Mikhaïl Ougarov décide de s'en emparer et d'en faire une mise en scène : « A moi, la pièce me plaisait beaucoup, c'est une histoire réellement terrifiante »<sup>1028</sup>.

Le texte qui reste est très court : quinze pourcents de la pièce achevée<sup>1029</sup>. Au départ, Ougarov pensait demander à Rodionov d'écrire des compléments, mais, par la suite, l'idée s'imposa à lui « qu'il fallait que ce soit les acteurs qui remplissent la pièce par le biais d'improvisations »<sup>1030</sup>.

Pour commencer, Ougarov et le collectif se mettent à la recherche d'« acteurs particuliers dont les destins étaient en quelque sorte comparables à ceux de leurs futurs personnages ». Au premier rendez-vous, Ougarov demande aux acteurs de raconter leur parcours : « surtout d'où ils venaient et quels boulots ils avaient fait à part celui de comédien »<sup>1031</sup>.

nous avons choisi des gens qui, soit se trouvaient dans une situation difficile à Moscou, soit l'avaient été peu de temps auparavant. À part Victor Kostrovski qui est moscovite, mais qui travaille à l'instar de son personnage comme technicien de décor au Théâtre Fomenko, les autres venaient d'arriver à Moscou. Ils n'avaient pas encore de logement, de travail, souffraient du manque d'argent, étaient dans « la débrouille », quoi<sup>1032</sup>

### 3.2.1. Les intentions initiales

Les intentions initiales qui animent l'équipe au lancement du projet sont directement inspirées de la méthode *Verbatim* :

---

<sup>1025</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 614.

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 615.

<sup>1027</sup> *Ibid.*

<sup>1028</sup> *Ibid.*

<sup>1029</sup> Voir livret d'Alexandre Rodionov, 1999, traduction en annexe p. 697-702.

<sup>1030</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 615.

<sup>1031</sup> *Ibid.*

<sup>1032</sup> Entretien avec Ruslan Malikov, voir en annexe p. 545.

Nous supposons au départ que nous allions trouver des comédiens, les envoyer, avec des dictaphones, étudier et observer des Moldaves moscovites, sur les marchés. Ils nous ramèneraient des textes à monter avec lesquels nous pourrions commencer à travailler<sup>1033</sup>.

Le délai de mise en chantier et les rigueurs climatiques contrecarrent ce projet :

Parce que le projet a traîné jusqu'en hiver, et en hiver, il n'y a pas de gens qui vivent dans les cartons au marché. Nous voulions continuer à travailler malgré cela<sup>1034</sup>.

Au début de la démarche, c'est un collectif de cinq metteurs en scène qui manifeste la volonté de s'associer à la conduite et au développement du projet : Tatiana Kopylova, Alexandre Vartanov, Serguei Pestrikov, Mikhaïl Ougarov et Ruslan Malikov.

Chacun devait prendre en charge une ligne, par exemple, celle des habitants de l'une des deux boîtes, la ligne de Rachidov, employeur des Moldaves au marché, la ligne du futur, la ligne des policiers... Chacun des metteurs en scène devait se charger de tout à la fois, du texte, de tous les détails de la vie de ses personnages. C'était, entre autres, fait pour qu'il y ait plus de diversité de traitement entre les lignes. Cela n'a pas marché. Une partie des metteurs en scène n'ont pas pu ou pas voulu poursuivre le projet. Finalement il n'est resté que moi [Ruslan Malikov] et Ougarov<sup>1035</sup>.

### 3.2.2. Développement du livret

Compte tenu de ces contretemps, c'est vers une autre idée, moins orthodoxe sur le plan documentaire, que s'orientent Ougarov et Malikov.

Nous avons rassemblé au *Teatr.doc* tous les acteurs choisis et nous les avons plongés dans une situation précise. On a apporté des cartons sur le plateau, jeté des ordures qu'on a trouvées dehors, bouteilles vides, caisses, planches. Ils ont apporté leurs propres vêtements. Et on leur a demandé de prendre possession des lieux et de la situation. Les premières répétitions ont duré près de cinq heures, il n'y avait aucune tâche concrète pour les comédiens, juste rester dans cette situation et occuper leur temps jusqu'à ce qu'on les arrête. Ils devaient s'installer ici pour y vivre. On leur disait : vous devez aller travailler demain, alors installez-vous. [...] Ils ont véritablement joué le jeu, ont essayé d'occuper leur temps. Et alors les textes qui existent

---

<sup>1033</sup> Entretien avec R. Malikov, voir en annexe p. 544-545.

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p. 545.

<sup>1035</sup> *Ibid.*

aujourd'hui dans le spectacle ont commencé à naître. Ils viennent des acteurs eux-mêmes. Notre rôle était de fixer certains moments et fragments<sup>1036</sup>.

Commence alors le travail sur le petit plateau du *Teatr.doc* : des répétitions, des études sous la direction de Ougarov et de Malikov.

Par exemple nous leur demandions d'imaginer le retour du boulot au marché, dans leur boîte en carton, ils doivent se changer, se divertir un peu et ensuite se coucher [...] chercher une solution au problème des toilettes qu'ils n'avaient pas, et d'autres choses inhabituelles pour les acteurs<sup>1037</sup>.

Les acteurs « produisaient eux-mêmes, un texte du quotidien »<sup>1038</sup>, l'objectif étant de « construire une représentation où la vie dans cette boîte défilerait toute seule devant nos yeux. »<sup>1039</sup>

On voulait que les acteurs ne jouent pas, mais parlent de manière simple, vivante et quotidienne<sup>1040</sup>.

Après avoir rassemblé suffisamment de matière, les metteurs en scène ont commencé à l'organiser par rapport à la structure proposée par le livret :

Voici des gens qui habitent dans une petite boîte, des nouveaux venus s'installent à côté, commencent à vivre tout près d'eux et ensuite les tuent. Et il y a également deux descentes de police. Et nous avons travaillé à insérer l'ensemble de ces histoires fixées dans la structure du livret. Au cours de ce travail, certains liens entre les scènes ont été proposés [...] Et comme cela, nous avons conduit les répétitions, en suivant le livret, en y insérant les scènes supplémentaires et les liens, les transitions manquantes<sup>1041</sup>.

On pourrait, à ce stade, se demander si la pièce n'a pas dévié du projet initial à caractère « documentaire ».

### 3.2.3. *Mystification documentaire ?*

Voici ce que les auteurs précisaient dans le programme distribué aux spectateurs :

---

<sup>1036</sup> Entretien avec R. Malikov, voir en annexe p. 545.

<sup>1037</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 615.

<sup>1038</sup> *Ibid.*

<sup>1039</sup> Entretien avec R. Malikov, voir en annexe p. 545.

<sup>1040</sup> *Ibid.*

<sup>1041</sup> *Ibid.*, ANX p. 546.

A la base du spectacle, on trouve une étude documentaire, une histoire criminelle authentique racontée au dramaturge Alexandre Rodionov par le chef d'un des commissariats moscovites. Les protagonistes du spectacle nettoient un des marchés moscovites et vivent dans des boîtes en carton derrière son enceinte. Aujourd'hui ce sont des esclaves sans droits, mais demain la ville leur appartiendra<sup>1042</sup>.

Le livret de « base » écrit par Alexandre Rodionov a été considéré comme tiré d'un authentique fait divers criminel, collecté par l'auteur auprès d'un policier. En tout cas, c'est ainsi que l'équipe de création, et notamment les comédiens, l'ont abordé. Nous avons, depuis, appris de la bouche de Rodionov qu'il n'en était rien :

J'ai raconté à tout le monde que j'avais écrit la pièce sur la base d'une histoire réelle, mais c'était un mensonge. J'ai menti pour qu'Ougarov et les acteurs ne puissent pas contester les détails de l'histoire. En vérité, j'ai inventé ce sujet durant l'été 1997, période pendant laquelle je me suis rendu cinq ou six fois dans un poste de police du centre de Moscou afin de discuter avec un jeune commissaire. [...] Cela dit, je pense qu'une histoire pareille aurait très bien pu se produire, alors c'est sans l'ombre d'un scrupule que j'ai parlé à l'équipe d'une « affaire criminelle réelle »<sup>1043</sup>.

#### 3.2.4. Sources documentaires « intérieures »

Ougarov et Malikov ont choisi des comédiens récemment arrivés de province à Moscou, qui étaient susceptibles de posséder une expérience comparable à celle de tout étranger débarquant démuné dans la capitale afin d'y trouver du travail et de s'intégrer socialement :

Dans ce spectacle du *Teatr.doc*, vous ne verrez que des visages nouveaux. Le Théâtre a cherché pour ce travail les acteurs qui n'habitent pas depuis longtemps à Moscou, tout comme leurs personnages. Les acteurs sont devenus les coauteurs de la pièce, ils ont conduit des entretiens avec des travailleurs clandestins, eux-mêmes sont devenus également les objets de Verbatim : leurs textes ont trouvé place dans le spectacle aux côtés des textes de leurs prototypes<sup>1044</sup>.

Le parcours biographique et le profil psychologique de chacun des acteurs ont donc fourni matière aux textes ajoutés au livret.

---

<sup>1042</sup> Programme du spectacle, *Teatr.doc*, Moscou, 2003.

<sup>1043</sup> Entretien avec Alexandre Rodionov, voir en annexe p. 629.

<sup>1044</sup> Programme du spectacle, *loc. cit.*

### 3.2.5. Sources documentaires extérieures

Une source extérieure, un travail d'étude « sur le terrain » sera par ailleurs utilisé pour enrichir, notamment, la scène d'exposition pendant laquelle les personnages sont questionnés par les nouveaux venus sur leurs conditions de vie et sur les possibilités existantes :

les acteurs ont fait le tour des marchés, sont allés observer sur le terrain, se sont entretenus avec les gens au marché pour savoir quel travail on peut trouver là-bas sans avoir les papiers de résident à Moscou. Ils ont appris qu'être vendeur est prestigieux, que c'est un travail difficile à obtenir, car pour cela il faut disposer d'un certificat médical, être enregistré à Moscou. Et que, sans papiers, on est seulement embauché pour les travaux de chargement et de rangement.<sup>1045</sup>

Certaines lignes de l'action ont été agrémentées par d'autres sources extérieures « documentaires » apportées par Ougarov, l'animateur de l'équipe des metteurs en scène :

Pendant la période des répétitions, je lisais un journal dans le métro et je suis tombé dessus. Et je me suis dit tout de suite : je sais qui s'est pendu, c'est un de nos personnages... Igor. J'ai donné cela au comédien Koulitchkov et j'ai demandé qu'il le lise à haute voix à la fin du spectacle<sup>1046</sup>.

Et l'article trouvé dans un journal moscovite :

donne un prolongement logique à la ligne de l'un des deux nouveaux, pas l'assassin, l'autre. Grâce à cet article, nous avons imaginé la suite, que l'innocent avait payé pour l'assassin, alors que l'assassin avait pu se faire une vie à Moscou et ses descendants (la ligne de futur) parvenir ainsi à une vie normale<sup>1047</sup>.

### 3.2.6. Le mélange du documentaire et du fictionnel : le monologue.

Une part importante des ajouts au livret initial s'est formalisée en monologues. Ougarov a prédéterminé le rapport qu'ils devaient entretenir avec la fable :

je leur ai demandé à chacun de préparer un monologue. Le monologue ne devait pas correspondre à la situation dans laquelle ils se trouvaient, cela devait concerner soit leur vie d'autrefois, soit leurs rêves<sup>1048</sup>.

---

<sup>1045</sup> Entretien avec R. Malikov, voir en annexe p. 546.

<sup>1046</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 616.

<sup>1047</sup> Entretien avec R. Malikov, voir en annexe p. 546.

<sup>1048</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 615.



Deux types de monologues apparaissent, « fictionnels » et « documentaires ». Les premiers ont été « inventés » par les comédiens grâce au travail d'improvisation « assistée » depuis le point de vue d'un personnage « fictif », grâce à un procédé que les auteurs ont appelés « entretien profond » censé provoquer la naissance de la parole. Ils sont en lien avec l'action scénique. C'est le cas de certains monologues de Galina :

Nous avons mené des entretiens avec la comédienne Inga Sterligova qui joue Galina, certains fragments de ces réponses ont été repris dans le spectacle. Ces entretiens avaient pour objet d'écrire les scènes de communication avec « la spectatrice » dans la salle, nous les avons appelés « zones interactives ». Je crois que le monologue a émergé pendant ces entretiens et qu'il a été déplacé dans une scène non interactive.

Les répliques dans lesquelles Galina est obligée de défendre sa dignité face à une spectatrice agressive, ont été obtenues grâce à ces entretiens...<sup>1049</sup>.

Les seconds monologues « authentiques », d'une autre nature, portent souvent sur des histoires vécues, des rêves ou des impressions des comédiens, sans lien avec la fable :

Victor Kostrovski, qui joue l'assassin, travaille au montage des décors au théâtre Fomenko. Il n'est pas acteur. Il a un monologue très long dans lequel il a choisi de raconter une histoire de sa propre vie : comment il avait couché une fois avec une actrice qui, ensuite, avait eu honte d'avoir fait cela avec un simple technicien et avait commencé à se conduire avec lui de manière très insultante. Cela l'avait beaucoup vexé à l'époque. Et nous avons choisi qu'il raconte ce monologue en mentionnant que les événements s'étaient déroulés dans la capitale de Moldavie, Chisinau. Et l'actrice s'est transformée en une chanteuse<sup>1050</sup>.

### *3.2.7. Point sur les différences notables par rapport au livret*

La pièce « achevée »<sup>1051</sup> ne diffère pas seulement du livret initial par son volume et les ajouts que nous venons d'évoquer. Les glissements du degré d'importance de tel ou tel personnage ou telle ou telle situation révèlent des changements de point de vue sur le plan idéologique.

Comme l'explique l'auteur à propos de son livret :

---

<sup>1049</sup> Entretien avec R. Malikov, voir en annexe p. 547.

<sup>1050</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 615-616.

<sup>1051</sup> Nous rappelons que la pièce, publiée en Russie et traduite en français, est l'enregistrement d'une des représentations du spectacle éponyme. La relative liberté laissée aux comédiens induit le fait que le texte varie, dans certaines parties déterminées, d'une représentation à l'autre.

Le motif général était que le meurtre était commis par les deux compères parce qu'ils étaient jaloux des habitants de la grande boîte, et qu'après les avoir tués, ils prenaient possession de leur boîte.

Et il n'y avait pas d'autre « raison particulière pour le conflit ».

Dans la version longue, cette jalousie est devenue secondaire. En revanche, l'altercation entre Igor et Mitia a gagné en importance et trouvé un autre motif : Vassili et Igor sont indignés par le comportement sexuel des voisins, et c'est ce qui déclenche la colère d'Igor.

Ainsi, selon Rodionov, dans le spectacle, tout un système nouveau du conflit s'est mis en place :

Igor s'emporte parce que Mitia l'a envoyé promener en termes grossiers ; et l'agacement a commencé à monter comme une réponse au fait que les trois autres se conduisent, pour les deux premiers, de manière inacceptable : ils font du bruit, baisent, etc. Et le meurtre se produit en guise de réhabilitation de Vassilii par rapport à Igor qui lui a reproché de le laisser tomber<sup>1052</sup>.

Ainsi le motif général du conflit entre les deux groupes et le mobile du meurtre ont-ils glissé d'un registre basement matériel (la possession des biens d'autrui) à celui, d'ordre moral, d'incompatibilité des valeurs entre « anciens » et « nouveaux venus ».

Une nouvelle ligne « de liaison amoureuse entre Rachidov, le patron non-officiel du marché, et Galina, la vendeuse moldave » s'est développée. Ce motif était supposé dans le livret, mais l'action correspondant aux rendez-vous à l'hôtel provient du travail d'improvisation conduit par les comédiens qui ont inventé cet étrange jeu amoureux entre Galina et son employeur, jeu qui consiste à découper des légumes de différentes façons. Ils ont également inventé une particularité sexuelle de Rachidov qui consiste en un acte indirect où l'orgasme se déclenche quand la musique atteint son point culminant.

Rodionov commente de façon contradictoire ces deux trouvailles :

Donc, Rachidov a cette bizarrerie et la fille essaie de s'y habituer. Ce qui me dérange dans ce motif, c'est qu'il est trop beau et bizarre. Cependant, la tâche de démontrer comment une fille essaie de s'adapter à cet homme, d'une culture qui lui est étrangère, est justifiable et correspond à la réalité. Simplement, en réalité, les femmes commencent à apprendre des expressions en azéri, goûter la nourriture azérie, etc<sup>1053</sup>.

---

<sup>1052</sup> Entretien avec A. Rodionov, voir en annexe p. 630-631.

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 630.

Un élément dramaturgique nouveau consiste en l'ajout de « l'interactivité »<sup>1054</sup> sous la forme de conversations entre Galina et la salle, précisément « avec la fille qui ensuite va monter sur le plateau et va se révéler être l'arrière petite fille de Vassili.<sup>1055</sup> »

### 3.3. Comprendre le contexte : La Moldavie et la situation de l'immigration en Russie

Comme nous l'avons vu dans le court résumé, la pièce *La Guerre des Moldaves pour une boîte en carton* évoque le drame de l'immigration clandestine moldave à Moscou. Pour mieux saisir les enjeux de cette question, il nous faut apporter quelques éclaircissements sur la Moldavie elle-même et la situation de l'immigration en Russie.

La Moldavie d'où viennent les cinq principaux personnages de la pièce figure au « hit-parade des pays les plus pauvres, corrompus et déglingués »<sup>1056</sup>.

La Moldavie est la plus petite des quinze anciennes républiques socialistes soviétiques, coincée entre l'Ukraine et la Roumanie. Son territoire s'étend sur 33 848 Km<sup>2</sup>, sa population est, en 2002, de 4,3 millions d'habitants dont 45,9% est urbaine. Ses principales villes sont Chisinau, la capitale : 655 000 habitants ; Tiraspol : 185 000 habitants ; Beltsy : 156 000 habitants<sup>1057</sup>. Fondée en 1359 comme principauté, elle a été placée depuis des siècles sous le contrôle de différents envahisseurs : passée sous influence turque, puis russe, intégrée à la Grande Roumanie en 1918, annexée par l'URSS après la Seconde Guerre mondiale et indépendante depuis 1991<sup>1058</sup>.

Depuis l'accession à l'indépendance et la séparation avec le Grand Frère Russe, sa situation économique est extrêmement difficile. La Moldavie a :

comme beaucoup d'anciennes Républiques soviétiques, énormément souffert du dysfonctionnement et de la disparition de ses relations économiques et commerciales traditionnelles. Le pays a également été pénalisé par la hausse brutale des prix des importations, en particulier ceux des ressources énergétiques, alors qu'il dépend quasi-exclusivement de ses importations dans ce secteur. Il a été particulièrement éprouvé par une série de catastrophes naturelles et par les turbulences qui ont suivi les problèmes financiers que la Fédération de Russie, son principal partenaire commercial, a connu en 1988. Ces événements ont entraîné en Moldavie une récession économique dans les secteurs de l'agriculture et de l'industrie, qui s'est

---

<sup>1054</sup> Expression qu'utilise Ougarov pour qualifier ces scènes.

<sup>1055</sup> Entretien avec A. Rodionov, voir en annexe p. 631.

<sup>1056</sup> Axel Gyldèn, « Ex-URSS Moldavie et Transnistrie: les oubliés », L'Express du 31/05/2001,

<sup>1057</sup> Catherine Gouëset, « République moldave Quelques données de base », L'Express en ligne, 03/12/2004

<sup>1058</sup> A.Gyldèn, *loc.cit.*

accompagnée d'une hausse du chômage, d'une aggravation des conditions sociales et de la migration massive de travailleurs<sup>1059</sup>.

La Moldavie reste le pays le plus pauvre d'Europe. Le salaire moyen y est inférieur à 100 dollars par mois. En 2001, 80 % de la population vivait au-dessous du seuil de pauvreté. « Les écoles et les hôpitaux sont en ruine. La corruption est partout. Signe du désarroi général : la natalité s'effondre. "Personne ne croit plus en l'avenir [...]" »<sup>1060</sup>.

Pour fuir la pauvreté et subvenir aux besoins les plus élémentaires, nombre de Moldaves immigrent pour travailler dans d'autres pays et envoient l'argent à leur famille. Pour Laryssa Byrka, présidente de la Croix-Rouge de Moldavie, son pays est confronté à une véritable catastrophe démographique. « La migration, explique-t-elle, est un phénomène qui touche chaque famille et qui se traduit par un dramatique exode des cerveaux et des forces vives de la nation. »<sup>1061</sup> Aujourd'hui, on considère qu'environ 571 000 Moldaves<sup>1062</sup> ont émigré, ce qui représente près de 40% de la population économiquement active du pays<sup>1063</sup>, fuyant le chômage et les salaires de misère<sup>1064</sup> :

En fait, les gens de 16 à 50 ans en sont totalement absents, ils sont tous partis. C'est comme une guerre, une génération perdue.<sup>1065</sup>

Si l'immigration préserve économiquement les familles de la perte, ses conséquences sont dramatiques au niveau de la structure de la cellule familiale : la famille traditionnelle n'a pas résisté à une décennie d'exode. Séparations et divorces se multiplient et les enfants, souvent confiés à la garde d'autres membres de la famille, voire de voisins, et sont de plus en plus exposés à la violence et à l'exploitation<sup>1066</sup>.

---

<sup>1059</sup> Sigita Burbienne, « Développement économique de la Moldavie, défis et perspectives », Rapport de la commission des questions économiques et du développement, avril 2003. Disponible sur : <http://www.moldovanet.net/moldavie.php?111/Defis-pour-la-moldavie>

<sup>1060</sup> A. Gylðen, *loc. cit.*

<sup>1061</sup> Laryssa Byrka, citée par Elena Nyenkova, « Un pays saigné à blanc », in *Magazine du mouvement international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge*. Disponible sur : [http://www.redcross.int/FR/mag/magazine2005\\_2/20-21.html](http://www.redcross.int/FR/mag/magazine2005_2/20-21.html)

<sup>1062</sup> Les estimations varient. Le chiffre officiel est d'environ 600 000. « En réalité, nous pensons qu'ils sont actuellement près d'un million », déclare Alan Freedman, chef de mission à l'OIM (Office International de la Migration). E. Nyenkova, « La Moldavie face à la catastrophe du dépeuplement », Fédération internationale des Sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, 25 mai 2005. Disponible sur : <http://www.ifrc.org/fr/docs/news/05/05052502/>

<sup>1063</sup> « Moldavie - Nouveau rapport de l'Office International des Migrations », rapporteur non cité, Juillet 2005. Disponible sur : <http://www.moldovanet.net/moldavie.php?132/Migration-Moldavie-OIM-Juillet-05>

<sup>1064</sup> *Les archives du Monde syndical : Confédération internationale des syndicats libres (CISL)*, « Entre pauvreté ou exil : l'impasse moldave », reportage et témoignage, auteur non cité, novembre 2005. Disponible sur : <http://www.moldovanet.net/moldavie.php?134/Impasse-pour-la-Moldavie>

<sup>1065</sup> E. Nyenkova, « La Moldavie face à la catastrophe du dépeuplement », *loc. cit.*

<sup>1066</sup> *Ibid.*

Cette situation entraîne également un changement profond des mentalités :

Nous avons découvert que ce qui est normal, ici, ce n'est pas que tous les membres d'une famille vivent ensemble, mais qu'ils soient séparés. Ce qui est normal, c'est que les parents s'exilent en laissant leurs enfants derrière eux.<sup>1067</sup>

Cet écart extrême de norme, entre un « chez soi » archaïque fondé sur de solides valeurs agraires, et un « ici » moderne, urbain, chaotique, est à l'évidence difficile à gérer pour cette population d'immigrés.

Les Moldaves émigrent en Europe Occidentale, mais aussi vers la Russie, « réservoir de clandestins »<sup>1068</sup>, et vers Moscou en particulier, ville en plein essor économique.

Quelle est la situation de ces immigrés en Russie ?

La Russie compte près de 10 millions de travailleurs immigrés, la plupart issus de la Communauté d'Etats Indépendants. Près de 1 million seulement sont en situation légale, estime le Service fédéral des migrations, 702 000 en 2005. Un quart d'entre eux viennent de Chine, le plus fort contingent en 2005, auparavant représenté par les Ukrainiens. Les principaux pays d'origine des immigrés sont l'Ukraine, le Kazakhstan, la Moldavie, ainsi que les républiques de l'Asie et du Caucase, comme l'Azerbaïdjan, l'Arménie, le Tadjikistan. Cette main-d'œuvre peu chère travaille essentiellement dans les secteurs du bâtiment et du commerce<sup>1069</sup>.

À Moscou, les immigrés sont exposés à de multiples difficultés.

La première provient de la clandestinité à laquelle ils se trouvent contraints, car la légalisation est difficile à obtenir. Cependant, les ressortissants de la CEI, à une ou deux exceptions près, peuvent se rendre librement en Russie. Mais pour obtenir un permis de travail, les immigrés doivent se faire enregistrer auprès des autorités dans les trois jours qui suivent leur arrivée, à la condition d'avoir une adresse fixe. Depuis 2002, une « carte de migration » a été instaurée par une loi censée faciliter la légalisation de cette main-d'œuvre, mais elle n'est guère appliquée<sup>1070</sup>. Le résultat est que, selon les statistiques, en 2005, 90 % des travailleurs immigrés en Russie étaient clandestins, sur un total évalué à 10,2 millions<sup>1071</sup>.

Les conditions de vie et de travail des immigrés sont souvent avilissantes et contraires au respect de la dignité humaine.

---

<sup>1067</sup> E. Nyanenkova, « La Moldavie face à la catastrophe du dépeuplement », *loc. cit.*

<sup>1068</sup> Sylvaine Pasquier, avec Alla Chevelkina, « Russie, Le spectre de la haine », *L'Express*, 26/09/2006.

<sup>1069</sup> Source : *La documentation française*. Disponible sur :

<http://www.ladocumentationfrancaise.fr/revues-collections/courrier-pays-est/>

<sup>1070</sup> S. Pasquier, avec A. Chevelkina, « Russie, Le spectre de la haine », *loc. cit.*

À Moscou, où la construction est en plein boom, les migrants dominent sur les chantiers. Ils vivent entre deux piles de béton ou se terrent dans des baraquements<sup>1072</sup>.

Soumis à des horaires harassants pour une rémunération dérisoire, les clandestins sont employés dans l'économie parallèle qui représenterait de 20 à 25% du PIB russe<sup>1073</sup>. La confiscation systématique du passeport, pratiqué souvent par les employeurs, est un moyen des plus efficaces pour placer l'employé en situation d'irrégularité et d'asservissement. Les employés clandestins peuvent également se soumettre à une sorte d'auto-séquestration par peur d'être arrêtés ou « rackettés » par la police (les amendes pour défaut de certificat de résidence sont importantes). La peur installe la soumission ; surtout lorsque l'on sait que, en Russie, nombre de procédures sont régies par des pots-de-vin et c'est l'employeur ultra-puissant qui peut, seul, garantir une relative « sécurité » aux immigrés.

Pour les femmes, exposées aux violences physiques et aux agressions sexuelles, la situation est encore plus périlleuse. Mais les Moldaves n'ont guère conscience du phénomène de l'exploitation humaine. Dans les cas d'exploitation des femmes immigrées à des fins sexuelles, « les femmes et les jeunes filles ne parleront jamais ouvertement de ce qu'elles ont vécu », explique Tatiana Allamuradova, directrice du centre de liaison des ONG moldaves dans la région essentiellement agricole de Gagauzia.<sup>1074</sup>

Selon les conclusions du *Séminaire sur la violence à l'encontre des femmes, des abus domestiques à l'esclavage*<sup>1075</sup>, organisé en 1999 par le Conseil de l'Europe, la situation des femmes migrantes est éminemment difficile :

L'octroi du permis de résidence peut être subordonné à la relation avec un citoyen ou un immigrant « primaire ». Lorsque cette relation vient à se rompre, leur statut légal peut être remis en cause, ce qui laisse, une nouvelle fois, la voie libre aux trafiquants. Souvent tiraillées entre deux cultures, celle du pays d'accueil et celle du pays d'origine, la désorientation et le déracinement social rendent les femmes migrantes particulièrement vulnérables. Enfin, si la sexualité féminine est souvent perçue comme un des facteurs majeurs de la violence, les femmes qui migrent seules sont particulièrement exposées. De nombreuses sociétés patriarcales identifient le concept de l'honneur et de la domination à une expression collective de violence à

---

<sup>1071</sup> Source : *La documentation française, loc. cit.*

<sup>1072</sup> S. Pasquier, *loc. cit.*

<sup>1073</sup> *Ibid.*

<sup>1074</sup> E. Nyanenkova, « La Moldavie face à la catastrophe du dépeuplement », *loc. cit.*

<sup>1075</sup> Il s'est déroulé à Bari en novembre 1999 », sous l'égide de la Commission sur l'égalité des chances pour les femmes et les hommes, Conseil Européen. Compte rendu. Disponible sur : [http://www.euowrc.org/13.institutions/3.coe/15.fr\\_coe.htm](http://www.euowrc.org/13.institutions/3.coe/15.fr_coe.htm)

l'encontre des femmes. Les traditions mais aussi certaines religions sont souvent invoquées pour justifier la violence et, finalement, la subordination de la femme.

Malgré l'apparente libération de la femme instaurée par le socialisme, le machisme reste important en Russie...

De plus, les immigrés sont exposés en Russie à des attitudes racistes très en vogue qui ne cessent de s'amplifier :

Ces dernières années, le nombre d'attaques racistes a augmenté de 20 à 30% par an, constatait début septembre le centre de recherche indépendant Sova. Bilan des huit premiers mois de 2006 : 33 morts et 280 blessés. En 2005, Sova a recensé 35 tués et 393 blessés. « Le niveau d'intolérance grandit dans la société », souligne Alexandre Verkhovski, directeur de Sova. Les enquêtes d'opinion l'attestent : la majorité de la population, entre 53 et 58% selon les sources et les moments, sympathise désormais, à des degrés divers, avec le slogan nationaliste « La Russie aux Russes ». Une minorité radicale, de 16 à 20%, en revendique l'application immédiate<sup>1076</sup>.

En 2007, de nouvelles mesures de restriction entrent en vigueur en Russie à l'encontre des immigrés des anciennes républiques soviétiques. Selon ces textes, le pourcentage d'étrangers ne doit plus excéder 40 % des commerçants sur les marchés russes. Ces restrictions ont été initiées par Vladimir Poutine lui-même. Début octobre, le président de la Fédération avait enjoint les autorités « à protéger les intérêts des producteurs russes et de la population autochtone »<sup>1077</sup>.

### **3.4. L'image de l'immigrant : Les médias « migrantophobes »**

La couverture médiatique russe des sujets liés à l'immigration souffre de différents maux, selon l'étude conduite par le Centre analytique Sova, dont le principal serait l'utilisation du langage de l'hostilité qui est une des manifestations de l'intolérance ethnique typique en Russie, mais que les médias travaillent à renforcer :

Le langage de l'hostilité déforme les problèmes réels et engendre, directement ou indirectement, l'agressivité. Il est un facteur de destruction pour la société dans son ensemble et du métier journalistique, en particulier<sup>1078</sup>.

---

<sup>1076</sup> S. Pasquier, avec A. Chevelkina, « Russie, Le spectre de la haine », *loc. cit.*

<sup>1077</sup> Fabrice Nodé-Langlois, « Les étrangers chassés des marchés russes », *Le Figaro*, 19/01/2007.

<sup>1078</sup> Préface au recueil d'articles *Le langage de l'hostilité contre la société* qui résulte du projet d'étude du problème de l'intolérance religieuse et ethnique en Russie, conduit par Sova, Moscou, Centre Sova, 2007. Disponible sur : <http://www.polit.ru/research/2007/06/17/sova.html>

L'article *Medias, criminalité ethnique et migrantophobie* de Victor Chnirelman, docteur en histoire et collaborateur de l'Institut d'ethnologie et d'anthropologie de l'Académie Russe des Sciences, fait état des rapports entre l'opinion publique et la couverture médiatique des questions liées à l'immigration.

Chnirelman remarque que le développement de la xénophobie dans la société russe résulte notamment de l'activité de certains journalistes et média qui ont déployé, ces dernières années, une campagne massive anti-immigration. Le fait est que vers le milieu des années 2000, l'image de l'ennemi dans les médias a acquis une expression plus générale. Si encore récemment, cette image correspondait à un peuple concret (Tchéchènes, Azéri, Juifs, etc.), elle est désormais associée aux non-russes en général ; bien que les humeurs anti-caucasiennes et islamophobes demeurent au premier rang.

Ce sont également les motivations de la xénophobie qui sont en train d'évoluer. Celle-ci est devenue plus émotionnelle et irrationnelle. D'après VSIOM, Centre fédéral d'étude de l'opinion publique, dès la première moitié des années 2000, les gens ont commencé à expliquer leurs sentiments en s'appuyant essentiellement sur des facteurs culturels : les allogènes « ne tiennent pas compte des mœurs et des normes de comportement de la Russie », « ne savent pas se conduire », ce sont des « étrangers » (46 %). La menace terroriste et les raisons économiques sont évoquées dans ce sondage deux fois moins souvent. La même tendance a été observée dans le sondage des médias qui a montré que, en 2005, c'est la « déficience morale » qui est reprochée mais, désormais, à tout étranger, y compris les ouest-européens.

Selon V. Chnirelman<sup>1079</sup>, « le langage de l'hostilité », au début des années 2000, a été diffusé avec beaucoup d'intensité, notamment par *Moskovski komsomolets* qui a même reçu l'anti-prix de la « Plume noire de la Russie », prix fondé par l'Union de la presse du Caucase du Nord à destination des journalistes connus pour leur rhétorique xénophobe.

La maison d'édition *Moskovski komsomolets* est un des plus importants groupes russes de média qui édite plus de 90 titres de presse dont le tirage total mensuel atteint près de 30 millions exemplaires, à Moscou et dans la plupart des régions de la Russie.

Le tirage du quotidien MK se situe, selon le jour de la semaine, entre 320.000 et 900.000 exemplaires, et est largement distribué à Moscou.

---

<sup>1079</sup> Victor Chnirelman, *Medias, criminalité ethnique et migrantophobie*, Moscou, Centre Sova, 2007.  
Disponible sur : <http://www.polit.ru/research/2007/06/17/sova.html>



### 3.5. Les immigrés dans la pièce : tirillés entre ici et ailleurs

#### 3.5.1. Entre passé et présent, ville natale et ville d'accueil

Nous regardons donc les cinq personnages moldaves sur leur territoire domestique. Nous savons qu'ils vont tous les jours au travail, mais cela ne fait jamais l'objet du jeu dramatique sur scène. Leur passé ressurgit dans leurs dialogues et monologues, mais lui non plus n'est jamais montré. Or, nous aurions tort d'accorder plus d'importance à ce qui se passe sur scène qu'à ce qui est rapporté concernant le hors-scène.

Si le quotidien des immigrés est marqué par la banalité, leurs monologues sur le passé évoquent à chaque fois des événements qui se situent loin de leur situation présente. C'est délibérément qu'Ougarov a orienté le contenu des monologues vers un « ailleurs » empreint d'émotions fortes, faisant pour la plupart ressurgir des événements intimes marquants.

À titre d'exemple, la passion que Vassili avait pour son travail de monteur du décor :

Au début, tout est éparpillé, les barrettes, les galets et les miettes<sup>1080</sup>, ensuite, boom, tout est assemblé, et ça donne une maison ou un château. Les fontaines jaillissent. Et tu joues ce que tu veux, du ballet, de l'opéra<sup>1081</sup>.

Sa mésaventure amoureuse avec une chanteuse d'opéra :

Le lendemain, je l'approche, pensais, peut-être quelque chose va continuer. Elle, non, heu, comme ça, quoi... M'a envoyé promener<sup>1082</sup>.

Le bonheur de Piotr quand, adolescent, il a remporté une compétition sportive sous les yeux des gens qui comptaient pour lui, sa professeur de littérature et son entraîneur :

Ensuite j'ai vomi sur le gazon mais j'avais une super sensation... comme Sylvester Stalone...<sup>1083</sup>

L'effort et la stratégie développés par Igor pour se retenir et ne pas céder dans un lieu public à l'urgence de besoins naturels, et le soulagement extrême qui survient une fois qu'il accède aux lieux d'aisance chez lui :

Tu poses ton cul, et c'est le bonheur.<sup>1084</sup>

---

<sup>1080</sup> En russe, ces trois mots s'enchaînent en assonance au mépris du sens.

<sup>1081</sup> Scène 1, traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 708.

<sup>1082</sup> *Ibid.*

<sup>1083</sup> Scène 6, *ibid.*, p. 724.

<sup>1084</sup> Scène 7, *ibid.*, p. 725.

La prise de conscience enfantine de la mort pour Mitia, confronté au cadavre d'un chaton :

Et là, on a compris [...] que quand on meurt, c'est pour toujours<sup>1085</sup>.

Le cas de Galina est particulier car ses monologues sont les seuls à être reliés de manière explicite à sa situation présente. Ils portent sur sa relation avec son employeur Rachidov<sup>1086</sup>, sur les raisons qui l'ont conduite à Moscou à la recherche de son mari disparu<sup>1087</sup>, sur les normes de comportement répandues chez elle<sup>1088</sup>, sur les démarches qu'elle a entreprises à Moscou pour trouver son mari<sup>1089</sup>, les efforts qu'elle continue de déployer pour obtenir les certificats attestant du décès de son mari<sup>1090</sup>.

Les monologues transportent les personnages dans des lieux autres, divers et variés : Vassili dans un théâtre de Chisinau ; Galina à Beltsy, sa ville natale ; Mitia dans sa classe de cours élémentaire ; Piotr dans un camp sportif en Ukraine ; Igor le bus dans sa ville natale et dans sa maison.

Tous les autres lieux restent liés au lieu de l'action, dans les environs de Moscou, le bureau d'Etat-civil...

### 3.5.2. *Entre les normes de là-bas et celles d'ici qui n'est peut-être qu'un lieu de passage*

L'action commence ainsi : Vassili et Igor sont en chemin vers une destination inconnue, ils s'arrêtent dans un terrain vague, pour y passer « une nuit ou deux ». Les trois autres habitent en ce lieu de façon « provisoire », comme le confie Galina dans son monologue/dialogue avec la fausse spectatrice.

Ainsi que l'explique Ougarov :

ils se trouvent ici, à Moscou, provisoirement et au nom de leur vie chez eux. C'est chez eux qu'ils envoient de l'argent à leurs proches qui y sont restés, leurs enfants laissés aux grands-parents, leurs femmes... La plus grande partie de leur vie psychique se déroule dans leur ville ou dans leur village d'origine. Ici, je suis de passage, c'est pour cela que je me conduis de cette manière...<sup>1091</sup>

---

<sup>1085</sup> Scène 6, traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 719.

<sup>1086</sup> Scène 5, *ibid.*, p. 717.

<sup>1087</sup> Scène 4, *ibid.*, p. 716.

<sup>1088</sup> *Ibid.*

<sup>1089</sup> *Ibid.*

<sup>1090</sup> *Ibid.*

<sup>1091</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 616.

Un thème se profile à travers cette division, celui de la différence des modes de comportements requis « chez eux », en province, et dans cette grande ville où ils sont d'une certaine manière anonymes et « invisibles ». Les Moldaves sont localisés à la périphérie de Moscou, vivant « derrière un marché », en marge. Les normes ne sont donc pas les mêmes que chez eux. C'est pourquoi Galina, dont l'objectif est de retourner « blanchie » chez elle c'est-à-dire en conformité avec les codes sociaux de sa petite ville, peut accepter, sous la pression des circonstances et sans souffrance apparente, de partager son intimité avec deux hommes dans un carton dehors, et d'en fréquenter un troisième. C'est sans honte ni complexe qu'elle défend sa situation actuelle devant la spectatrice critique. Cette division et cet écart entre la norme admise et la déviation constituent probablement l'une des origines du conflit qui va conduire les protagonistes vers la mort.

La colère d'Igor, qui va être à l'origine du meurtre commis par son copain, est déclenchée par les déviations qu'ils observent chez leurs compatriotes. Une femme boit<sup>1092</sup>, entretient des relations intimes devant des témoins<sup>1093</sup>, un jeune élève la voix contre un aîné<sup>1094</sup>, etc. Les trois voisins seront « punis » de mort pour leur déviation. Si ces derniers semblent s'être bien adaptés à la situation « dégradante », ce n'est pas le cas d'Igor qui, tout au long de la pièce, manifeste des difficultés d'adaptation ; pour se suicider, probablement en raison de cette même incapacité à supporter sa condition d'immigré clandestin.

### 3.5.3. *Entre appartenance à un groupe et individualité*

Au-delà des traits communs au groupe des Moldaves qui concernent, avant tout, la précarité de leur condition de travailleurs immigrés, une individualisation se développe, par le biais des monologues, qui nous conduit à percevoir chacun des protagonistes en tant que personnage particulier. Le problème global de l'insertion et de l'assimilation se formule à l'échelle individuelle.

Le traitement du groupe n'est cependant pas négligé ; il est même enrichi par la division entre un « trio d'anciens » et un « couple de nouveaux ».

Les nouveaux venus jouent le rôle des « Étrangers ». Ils arrivent dans la première scène en bouleversant quelque peu l'équilibre de la vie des anciens, disparaissent complètement de l'action lors des scènes 2, 3, 4, 5, pour réapparaître dans les scènes 6 et 7 en rompant à deux reprises l'intimité de leurs voisins, les tuant ensuite. Sans être excessivement présents sur

---

<sup>1092</sup> Scène 6, traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 721.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 715.

<sup>1094</sup> *Ibid.*, p. 716.

scène, ils jouent un rôle important car c'est par eux qu'est véhiculé un des problèmes majeurs de la pièce, le conflit des valeurs.

Mais au sein du petit groupe des deux « nouveaux », nous nous apercevons que ces derniers ne sont pas identiques. Igor et Vassili ont des fonctions individuelles bien distinctes. Igor reste celui qui souffre le plus de sa condition de vagabond. D'abord pétrifié par son premier contact avec les policiers, il refuse brutalement la communication avec les « anciens » pourtant bienveillants ; il rouspète Galina qui s'entretient avec la spectatrice dans la scène 2 ; il s'indigne contre le bruit que font les voisins, contre leurs pratiques sexuelles, contre le fait que Galina boit de l'alcool. Il souffre physiquement, vomit, s'enivre, pleure et désespère dans la scène 6. D'un bloc, manifestement inadapté, il périra, et sa mort fera de lui un héros tragique.

Il en va différemment pour Vassili : il commettra une faute « fatale » qui ne le perdra pourtant pas ; impuni, il survivra et engendra en définitive toute une dynastie de moscovites parfaitement intégrés.

Ces particularisations individuelles n'excluent cependant pas la perception des personnages en tant que collectif perçu du point de vue des habitants de la ville d'accueil, Moscou.

### **3.6. La Cité impliquée dans l'action**

#### *3.6.1. L'image de la Cité*

C'est par différents moyens que la Cité se trouve impliquée dans l'action. Au niveau de l'environnement, elle reste très présente, sans être montrée, dans le discours des personnages. Elle constitue une des composantes de la condition des immigrés. L'environnement de cinq personnages est le Moscou actuel (la date de l'article de presse cité Scène 9 indique « Premier octobre deux mille trois »). C'est également en 2003 que l'arrière petite-fille de Vassili situe l'action.

La présence physique de la Cité dans la pièce est éclairante, puisqu'elle se réduit surtout à l'intrusion de la police (scènes 1 et 8) qui intervient dès la première scène. Les policiers ont une attitude brutale et humiliante qui illustre le traitement systématique réservé aux immigrés à Moscou : « persécutés » par les forces de l'ordre. Piotr commente à leur propos :

Ils arrêtent pas d'embarquer ceux de chez nous. Et c'est toujours la même histoire<sup>1095</sup>.

---

<sup>1095</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 706.

Grâce à la « protection » de Rachidov, les policiers, dans la scène 1, s'en tiennent aux insultes et petites humiliations : ils font subirent à Vassili un examen corporel et lui ordonnent de sauter sur place, le traitent de « con »<sup>1096</sup>, insultent Galina :

POLICIER 1, à *Galina*. – Pourquoi tu l'as pas dit avant, pétasse ? Quoi, t'as perdu ta langue ?

À Piotr :

et toi, tu fais des pompes<sup>1097</sup>.

Les policiers seront de retour, Scène 8, dans une même attitude agressive et brutale, proférant des menaces à l'encontre de Vassili<sup>1098</sup>. La police représente les autorités de la ville dont la seule fonction est apparemment de compliquer la vie des immigrés. Pour le reste, la présence de la ville de Moscou est figurée hors scène à travers les discours des personnages.

La ville la nuit peut-être agressive et criminelle :

La nuit, il y a des adolescents ivres qui traînent avec des tuyaux en plomb<sup>1099</sup>.

Dans la Scène 3, Rachidov, un autre étranger, dit détester Moscou et la présente comme une ville où il n'y a « que de la saleté, des flics, des chiens et de l'argent »<sup>1100</sup>.

Il s'agit d'une ville où « la moitié de la population travaille au marché »<sup>1101</sup>, ce qui signifie, dans le contexte russe, que les difficultés liées au passage au capitalisme ont plongé les travailleurs dans l'impossibilité de survivre avec leur salaire habituel, ou les ont tout bonnement privés d'emploi. Moscou, ville corrompue où tout se vend et tout s'achète, jusqu'aux documents officiels :

GALINA. – Vous ne savez pas où on peut acheter un certificat de décès à Moscou ? A Moscou, on vend toutes sortes de conneries, plein plein [...] des mecs dans les passages souterrains vendent de tout, des certificats de retraite, des livrets de santé [...]<sup>1102</sup>

La ville, en pleine construction, exploite les travailleurs étrangers. Le mari de Galina, avant de disparaître, est passé d'un chantier à l'autre<sup>1103</sup>.

---

<sup>1096</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 704.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, p. 706.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 704.

<sup>1099</sup> *Ibid.*

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p. 711.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 709.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>1103</sup> *Ibid.*

Moscou est une ville indifférente, voire violente, à l'encontre des personnes âgées :

Récemment je suis dans le métro, j'entre et... comme dans une anecdote... je vois tout le monde rire et une vieille pleurer<sup>1104</sup>

Et une ville industrielle dont le centre encombré est bruyant :

plein centre de Moscou. Un quartier pas bien. Du bruit, pas assez de place<sup>1105</sup>.

Cette ville peu sympathique plaît cependant au personnage « positif » de Galina, malgré le procès qu'un représentant de sa population va lui faire...

### 3.6.2. *Le procès que fait la Cité à la scène*

Il est souligné que l'action se passe à Moscou de nos jours ; or, le public dans la salle est moscovite, il appartient à cet environnement que nous venons de décrire, il vient, de cet environnement, au théâtre.

L'environnement fait une irruption, aussi directe qu'inattendue, dans l'action, à travers le dispositif de deux spectateurs fictifs : le personnage de Jeune fille prend la parole depuis la salle, et une autre fausse spectatrice intervient à son tour en instaurant un dialogue scène/salle.

La *Scène 2* s'ouvre sur un monologue de Galina qui fait « *face à la salle* », monologue où elle explique sa situation à Moscou et sa vision positive des choses :

GALINA. – Je suis très bien installée à Moscou. [...] Pour quelqu'un qui est arrivé ici sans argent, sans papiers, une chance incroyable, on m'a tout de suite embauchée, j'ai un bon chef, j'ai un salaire qu'on me verse sans me tromper. Tout va très bien pour moi. Un petit manque provisoire de confort, mais tout cela passera<sup>1106</sup>.

Ce monologue est interrompu par Galina elle-même qui réagit à un geste qu'elle perçoit dans la salle : Galina « *s'interrompt parce qu'une jeune fille dans la salle acquiesce d'un air moqueur* »<sup>1107</sup>. Galina interpelle alors la spectatrice :

Qu'est-ce que vous avez à acquiescer comme ça<sup>1108</sup> ?

---

<sup>1104</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 720.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 727.

<sup>1106</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>1107</sup> *Ibid.*

<sup>1108</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 708.

C'est apparemment le « tout va très bien » qui a déclenché la réaction de la spectatrice, laquelle répond du tac au tac :

Je n'ai pas compris, vous avez dit que vous êtes bien installée ? Et où vous habitez déjà ?<sup>1109</sup>

Ainsi s'engage un dialogue entre la scène, univers de la fiction pour une dramaturgie qui obéit au principe de l'illusion théâtrale et du quatrième mur, et l'univers du spectateur. Le procédé utilisé ici, comme nous pouvons le comprendre, ne se limite pas au dispositif d'adresse frontale, avec un personnage faisant face au public, mais se prolonge au-delà de l'adresse, puisqu'un dialogue s'installe entre les deux univers. Le statut de ce phénomène reste difficile à définir. Le fait de s'adresser directement au public prend un sens particulier car il suppose un renoncement à la fiction, à l'illusion et à l'idée de personnage. Le fait que Galina « perçoive » la salle souligne les conditions de la représentation et met en abîme l'effet de réel qui est à la base de l'illusion théâtrale, effet qui permet au spectateur de prendre la fiction représentée « pour la mise en scène d'un monde possible et les personnages pour des reproductions humainement acceptables »<sup>1110</sup>. Galina pourrait alors paraître sortir de son personnage et montrer la comédienne qui se cachait derrière... Le problème, dans ce cas concret, est que l'adresse n'est pas diffuse mais ciblée sur un spectateur physiquement identifié, en l'occurrence une (fausse) spectatrice, La Jeune Fille qui accède, de fait, au statut de personnage. Ainsi, par un même geste, la fiction première et l'illusion se brisent pour se transformer en une fiction de type différent. Cette rupture de l'illusion théâtrale, installée dans la première scène, décuple l'espace de la représentation en l'élargissant à la salle ; et cette modification dramaturgique a des conséquences thématiques. La Cité s'incarne alors dans le personnage de la fausse spectatrice et un rapport conflictuel s'établit ainsi entre le personnage de Galina-immigrée et la ville d'accueil. Notons que ce nouveau régime de communication théâtrale instauré par le dialogue entre Galina et la salle sera interrompu à son tour :

IGOR, *crie de la boîte à Galina.* – Qu'est-ce que t'as à te justifier ?

GALINA, *à Igor.* – Je ne me justifie pas.

IGOR, *crie aux filles dans la salle.* – Continuez de regarder et fermez-la.<sup>1111</sup>

Il n'est pas étonnant que ce soit Igor, personnage le plus attaché aux normes, qui rappelle à un certain « ordre des choses ». Son intervention brutale, d'abord à l'encontre de Galina, puis

---

<sup>1109</sup> *Ibid.*

<sup>1110</sup> G. Forestier, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse/VUEF, 2003, p. 822.

<sup>1111</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 710.

en direction des spectatrices fictives, rétablit l'illusion théâtrale initiale et, de ce fait, nous fait revenir symboliquement à un monde régi par des règles et des codes préétablis. Nous nous trouvons face à une thématique centrale qui se tisse au fil de la pièce, celle de la norme et de l'écart par rapport à cette norme.

Dans ce dialogue entre le plateau et la salle qui commence de manière impromptue, la spectatrice moqueuse, méfiante et hautaine soumet Galina à une sorte d'interrogatoire sur ses conditions de vie, l'obligeant ainsi à défendre sa dignité contestée. Par ailleurs, ce dialogue fait avancer l'action, car les réponses de Galina nous donnent un certain nombre d'informations sur son histoire, sa situation et celle des autres personnages. Plus important encore, cet échange donne, d'une part, à Galina, l'occasion d'exposer la perception qu'elle a d'elle-même et de commenter la situation dans laquelle elle se trouve ; et, d'autre part, à la Cité, l'occasion de formuler, dans le discours des fausses spectatrices (elles sont deux mais fonctionnent comme un seul personnage), les griefs et reproches qu'elle développe à l'encontre de l'immigré.

Dans cet interrogatoire agressif, rien ne sera épargné à Galina. Les attaques portent sur la décence de son logement :

Et vous considérez que vous êtes bien installée ? [...] vous habitez dans un carton, dehors [...] dans des conditions insanes<sup>1112</sup>.

Sur son travail :

Et vous travaillez où ?<sup>1113</sup>

Sa vie intime :

Alors, il vaut mieux vivre avec trois hommes en même temps : avec votre chef, et vos deux voisins<sup>1114</sup>.

Son hygiène corporelle :

[...] comment vous faites votre toilette les autres jours ? Vous êtes comme les S.D.F. Vous puez<sup>1115</sup>.

---

<sup>1112</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 710.

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p. 709.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 710.

<sup>1115</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 709.



Remarquons que le spectateur « normal », qui a assisté à la Scène 1, connaît les réponses de la plupart des questions posées à Galina. L'obstination inquisitrice de la fausse spectatrice se développe selon le procédé de l'interrogatoire policier qui pose et repose les mêmes questions dans l'espoir de piéger « l'accusée », de la pousser à la contradiction et d'obtenir des aveux.

Ce dialogue joue le rôle de commentaire contradictoire à trois voix de l'action de la Scène 1. Tout au long de cette joute verbale, Galina répond, se défend, argumente et contre-attaque. Il s'agit bien du conflit entre les immigrés et la ville d'accueil qui se déploie à travers ce dispositif de dispute entre la scène et la salle.

Et ce dispositif de « théâtre dans le théâtre » place, de fait, le vrai spectateur dans un rôle actif, celui d'arbitre, de juré qui doit se positionner en faveur d'un camp ou de l'autre. Restera-t-il « fidèle à son clan » ? ou sera-t-il ému par les arguments énoncés par Galina et indigné par l'agression dont elle est l'objet ? Il est intéressant de noter que la rupture de l'illusion théâtrale, initiée dans la première scène, attribue à Galina un surplus de réalité, la fait accéder à une « vérité »<sup>1116</sup>. Ainsi, loin d'être brisée, cette illusion s'en trouve accrue.

En ce point précis, les auteurs atteignent l'objectif qu'ils s'étaient fixé, celui d'impliquer le spectateur dans l'action afin qu'il se sente intimement concerné par le sujet,

Le conflit ainsi ouvert assume le risque de diviser les spectateurs pour peu qu'on attribue au public une part d'hétérogénéité. Comme le précise Michel Pruner, à propos de la réception, « les réactions du spectateur varient selon l'appartenance sociale, les convictions politiques et les habitudes culturelles de celui-ci »<sup>1117</sup>.

Mais après la virulence de l'attaque de la spectatrice tend à se confirmer l'empathie que le public peut avoir pour Galina. Et le projet énoncé par Ougarov, « *Les Moldaves* ont été faits pour les Moscovites afin de réveiller la compassion »<sup>1118</sup>, envers les travailleurs immigrés semble trouver son accomplissement dans la dramaturgie de la pièce.

La Cité est également convoquée dans l'action par l'introduction d'une citation qui exprime un point de vue largement répandu dans l'opinion publique moscovite. Ce récit a une

---

<sup>1116</sup> Dans ces moments, « les spectateurs de la salle regardent d'autres spectateurs (qui sont des acteurs) regarder une représentation donnée par d'autres acteurs : figuration en abîme de l'acte théâtral ». Sauf, que dans notre cas, les spectateurs-acteurs ne sont pas sur scène mais dans la salle. Comme le précise Ubersfeld, « le résultat est paradoxal : par une sorte d'inversion de la dénégation, les spectateurs de la salle voient comme vérité ce que les spectateurs-acteurs voient comme illusion théâtrale ». Mais les frontières de ce qui est acte théâtral et de ce qui ne l'est pas sont extrêmement floues, car nous ne pouvons pas affirmer avec certitude quel est le statut de ce que voient les fausses spectatrices, puisqu'elles interviennent « sans complexe » dans l'action sur scène, tout en restant dans la salle... Voir Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996, p. 84.

<sup>1117</sup> Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Armand Collin, Paris, 2005, p. 90.

<sup>1118</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 611.

valeur informative quant au sort d'Igor dont la mort n'est pas montrée ; il se suicide dans le métro à la même période que le reste des événements.

Mais plus encore, la fonction de l'article de presse intégralement reproduit dans la pièce réside dans le ton employé par le journaliste, comme le montre par exemple le chapeau de l'article :

Dans un tunnel du métro, entre les stations Kievskaia et Studentcheskaia, un visiteur de la capitale, citoyen de Moldavie, a réussi à se pendre dans la journée de samedi<sup>1119</sup>.

Lorsqu'il évoque la victime, le ton relève de la farce. Le suicidé est qualifié à deux reprises de « visiteur de la capitale » et décrit comme un curieux spécimen, un corps performant sans âme, une sorte de singe, qui « réussit » un exercice d'équilibriste. Il en va tout autrement dans les paragraphes concernant l'action des forces de l'ordre et des services d'Etat où un ton « respectueux » est de mise.

Le fait que les forces de l'ordre aient fait leur possible pour empêcher, en premier lieu, le suicide et ensuite pour dépendre le corps, importe davantage à l'auteur que les causes du suicide qui demeurent « un mystère ». Le traitement de ce fait divers ne s'ouvre sur aucune généralisation, ni ne sert de prétexte pour évoquer la situation des Moldaves et autres travailleurs clandestins venus des ex-républiques pour subvenir aux besoins de leurs familles restées « au pays ».

Il est clair que cet article du Moskovski komsomolets (Le Komsomol de Moscou), emprunt d'inhumanité, se situe à l'opposé du traitement que réserve la pièce à ses personnages. Le thème de l'inhumanité est d'ailleurs un des thèmes centraux ; il apparaît très tôt, dès la Scène 1, à l'occasion de la première descente de police :

POLICIER 1. – Alors. T'es qui ?

*Igor se tait craintivement.*

T'es qui ?

IGOR, *timidement*. – Un homme.

POLICIER. – Un homme ?!

*Igor se tait.*

POLICIER 1. – Papiers. Carte de résidence...

*Igor répond à mi-voix qu'il n'a pas de papiers.*

Donc... Pas de papiers, pas d'homme, tu connais la chanson ?

---

<sup>1119</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 705-706.

L'homme est identifié aux documents qui prouvent son identité ; il n'existe pas sans eux pour les autorités russes. La réponse du Policier provient, du reste, directement de l'époque soviétique, il s'agit d'une expression idiomatique. À l'état-civil, où Galina se rend pour demander d'établir le certificat de décès de son mari disparu, on lui répond : « Il faut un cadavre, et là t'auras le papier »<sup>1120</sup>.

Relevons le fait que cette question du cadavre revient à plusieurs reprises, dans un récit de

MITIA, à Galina. – Vous savez, un autre truc étrange, je me disais, quand on était petit, tu marches dans la cour et il y a un moineau crevé par terre. Que faire de lui ? L'enterrer. Tu prends la première boîte qui te tombe sous la main, les meufs chialent, arrivent avec des fleurs... dispersent les pétales<sup>1121</sup>.

Ou encore, dans l'histoire, certes anecdotique, de la vieille dame qui pleure après avoir perdu dans le métro la boîte contenant le cadavre de son chat qu'elle allait enterrer<sup>1122</sup>.

### **3.7. Le point de vue des auteurs sur leurs personnages et leur histoire**

#### *3.7.1. La rupture pour véhiculer un point de vue*

Malgré une certaine continuité dramatique et chronologique, dans le traitement de l'action, avec ses principaux mouvements et péripéties, l'organisation de la pièce relève fortement d'une structure-montage. La rupture fait en effet partie intégrante de l'organisation ; et une structure en rupture permet, entre autres, de thématiser la rupture comme condition des personnages.

Les trois principaux événements de la pièce, le conflit entre voisins, le meurtre et le suicide, arrivent de manière abrupte, sans que l'action précédente les ait véritablement préparés. D'autres événements, à une échelle beaucoup plus petite, surviennent également sans lien apparent de causalité. Comme l'explique Ougarov, pendant les répétitions, « la tâche était non de maintenir l'action à tout prix en permanence mais de la faire progresser par bonds »<sup>1123</sup>.

La rupture se pratique à travers des brusques changements entre les scènes, mais aussi, à l'intérieur des scènes, par des changements fréquents du dispositif d'adresse :

Scène 1 : adresse inter-personnages, ensuite, adresse frontale (monologue d'Igor)

---

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>1121</sup> *Ibid.*, p. 720.

<sup>1122</sup> *Ibid.*

<sup>1123</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 615.

Scène 2 : adresse frontale (Galina parle à la salle), ensuite un dialogue entre la scène et la salle s'instaure (Galina et les deux spectatrices), ensuite inter-personnages (Igor s'adresse à Galina), et de nouveau frontale (Igor s'adresse à la salle)

Scène 3 : inter-personnages (Galina et Rachidov), Rachidov commençant par une parole monologique (lyrique)

Scène 4 : inter-personnages (les trois « anciens » parlent entre eux), ensuite, adresse frontale (Galina parle au public, monologue de Galina)

Scène 5 : adresse frontale (Galina parle au public)

Scène 6 : inter-personnages (les trois « anciens » parlent entre eux, puis avec les deux autres), ensuite adresse frontale (monologue de Piotr)

Scène 7 : inter-personnages, ensuite adresse frontale (monologue d'Igor)

Scène 8 : inter-personnages, ensuite frontale dans le sens scène-salle (dialogue de Vassili avec la Jeune Fille), puis frontale, depuis la salle (monologue de la Jeune Fille)

Scène 9 : adresse frontale (Igor lit le journal)

Le changement du dispositif d'adresse et l'utilisation de l'adresse frontale de différentes manières entraînent une rupture de l'illusion et de la fiction.

On assiste également à des changements de perspective et de situation de l'énonciation. Tantôt les personnages sont montrés dans le jeu dramatique, tantôt comme des commentateurs de leur identité et de leurs actes, en prenant en charge des fonctions épiques comme c'est le cas des passages monologués décrits ci-dessus.

Certains dialogues aux effets choraux chaotiques fonctionnent aussi sur le principe de la rupture de la logique et de la continuité des échanges.

MITIA. – Venez demain à neuf heures.

PIOTR. – Plus tôt, vers huit heures.

MITIA. – Comment ça, plus tôt ?

IGOR, à *Vassili*. – Vas-y, couche-toi.

MITIA. – Qu'ils viennent à neuf heures et qu'ils discutent.

PIOTR. – Ou bien qu'ils viennent à neuf et demi, à dix.

PIOTR. – Bonne nuit.

Les passages brusques d'un régime de parole à un autre sont fréquents, du dialogue au monologue et vice-versa ; ainsi du monologue de Galina, Scène 2, qui soudainement se transforme en un dialogue-dispute avec la salle.

Mais existent également des passages brutaux du dialogue (ou monologue) au mouvement, à la pantomime, comme dans la Scène 3 :

RACHIDOV. – Prends betterave... [...] (*Elle prend une betterave, parmi les légumes qu'elle a sur les genoux.*)

[...]

RACHIDOV. – [...] On peut se peindre, se teindre les lèvres avec betterave. [...] Coupe-la. *Galina coupe la betterave en deux moitiés avec un couteau et se colore les lèvres.*

RACHIDOV. – Maintenant, peint tes joues. (*Galina se colore les pommettes.*)

Surviennent des changements inattendus de tonalité ; par exemple, le passage de la conversation amicale entre les cinq Moldaves qui viennent de faire connaissance à une interpellation agressive d'Igor :

PIOTR. – C'est comment que tu t'appelles ?

VASSILI, *doucement.* – Vassia.

GALINA. – Galia.

PIOTR. – On va vous trouver du travail. Et comme s'appelle l'ami de Vassia ?

IGOR, *d'abord se tait, ensuite dit méchamment.* – Bite d'acacia !

Le passage au monologue est systématiquement inattendu et n'est pas provoqué par l'action précédente, comme à la fin de la Scène 1 :

*Piotr entre dans la boîte, Galina et Mitia sont déjà à l'intérieur.*

*Il est temps de dormir, poussez-vous.*

*Ils ne le laissent pas entrer pour rigoler.*

GALINA. – Avez-vous présenté vos papiers ?

MITIA. – Une seconde, que je consulte la liste des locataires.

*Ils se sont couchés et se sont endormis.*

*Vassili sort la tête hors de sa boîte. Il ne dort pas. Parle doucement.*

VASSILI. – À Chisinau, j'ai baisé une chanteuse.

La rupture de la logique et de la syntaxe est régulièrement opérée, les personnages s'expriment souvent de manière saccadée, sautant du coq-à-l'âne. Vassili termine son monologue, dont la plus grande partie a été consacrée au récit de son déboire amoureux avec la chanteuse d'opéra, sur un sujet totalement différent lié à son travail (Scène 1) :

Le lendemain, je l’approche, pensais, peut-être quelque chose va continuer. Elle, non, heu, comme ça, quoi... M’a envoyé promener. J’ai pensé, va te faire... C’est des copains qui m’ont invité à travailler aux décors... Mais, le directeur, un vrai connard ! M’a sucré ma prime.

Ou bien, dans la Scène 3, en conclusion de la scène de jeu avec des légumes :

GALINA. – J’ai besoin de partir quelques jours dans les environs de Moscou, je vous laisserai mon passeport en gage. (*Pause.*) Et je vais vous rembourser ma dette sans faute.

*Rachidov se lève brusquement et sort.*

RACHIDOV. – Maintenant coupe tout en salade et mange.

L’insert de citations participe fortement à l’effet de montage, dans la Scène 1 :

*Vassili déchiffre les inscriptions typographiques inscrites sur le carton d’emballage.*

VASSILI. – Attention. Transporter verticalement. Ne pas jeter.

Dans la Scène 4, à plusieurs reprises, Mitia lit à haute voix un journal humoristique :

MITIA, *lit le titre de la rubrique.* – « La presse du rire »... Un sergent donne des instructions à la sentinelle d’un bataillon de femmes : « Et rappelez-vous, soldat Alla Smirnova, la sentinelle doit crier « Qui est là ? on ne bouge pas », et pas « Ne t’approche pas sinon je crie ».

Scène 6, Piotr lit à haute voix un journal gratuit avec des horoscopes.

Scène 9, le policier lit à haute voix le passeport de Vassili :

POLICIER. – Année de naissance 1975, passeport série 7, numéro 559471, délivré par le RUVD de la ville de Beltsy en République Soviétique Socialiste de Moldavie.

À la fin de la pièce, Igor lit un article entier d’un journal moscovite.

Dans un tunnel du métro, entre les stations Kievskaia et Studentcheskaia, un visiteur de la capitale, citoyen de Moldavie, a réussi à se pendre dans la journée de samedi.

Des discours divers et variés, rapportés par les personnages, proviennent de situations passées ou présentes hors-scène :

MITIA. – Galia, t’sais quoi? Tout à l’heure, j’entre dans les toilettes, et là-bas, il y a Kat’ka, la boutonneuse avec la permanente, t’as compris laquelle, la marchande. Se tient dans les toilettes, me dit : Mitia, tu gagnes beaucoup ? Je dis : Qu’est-ce que ça peut te faire ? « Tu me laveras les toilettes pour 30 roubles ? » Je dis « T’as perdu la boule, la reine de la merde et de la saleté, tu

t'es pas embrouillée par hasard ? » « Oh, nique ta mère, que vous êtes vite repus ». Non, mais, grosse vache.

Enfin, la chronologie de la continuité dramatique est fortement mise à mal par des sauts temporels ; surtout celui qui nous projette dans le futur en nous faisant rencontrer la descendance de Vassili, et, dans le même temps, nous transporte d'une époque à l'autre en ce que cette descendance rencontre son arrière-grand-père « vivant » dans un espace-temps différent : le présent de la représentation.

### 3.7.2. *Loin des clichés*

À une question portant sur le choix de l'appartenance ethnique des personnages, « Pourquoi les Moldaves ? Ce n'est pas le problème principal, ce serait mieux sur les Azéris ou les Tadjiks<sup>1124</sup>... », Ougarov a répondu :

ce n'est pas un problème principal, mais c'est intéressant pour cela. Ce sont des petites souris grises insaisissables, les plus inoffensifs, et du coup leur assassinat est plus tragique [...] les Moldaves sont difficiles à saisir, ils n'ont pas le profil des Azéris par exemple de qui l'on peut imiter certains gestes... Les Moldaves s'assimilent très vite, c'est dans leur psychologie, à la différence d'autres ethnies à Moscou qui fonctionnent en famille, en clan.<sup>1125</sup>

Le fait que l'immigration moldave ait moins d'impact sur l'opinion publique moscovite produit un déplacement, transforme une problématique sociale identifiée en un sujet plus insolite ; par rapport à son horizon d'attente, il peut provoquer chez le spectateur une curiosité et un regard nouveaux. Les Moldaves ne sont pas « typiques » de l'immigration, leur proximité, leur ressemblance avec les Russes, leurs capacités d'assimilation, permettent à la pièce de se dégager de la problématique ethnique, de contourner l'approche critique et la caricature outrancière que l'opinion publique a massivement coutume d'utiliser à l'encontre des immigrés du Sud<sup>1126</sup>.

La pièce peut ainsi se développer dans la gamme de gris des « souris grises », plutôt qu'en noir et blanc. En ce sens, elle ne propose pas une lecture manichéenne de la condition d'immigré, mais une lecture sociologique et psychologique nuancée. On ne pourrait pas la

---

<sup>1124</sup> Qualifiés de « Noirs » par les moscovites qui associent régulièrement ces étrangers, originaires du Caucase ou d'Asie centrale, aux problèmes de criminalité, de mafia.

<sup>1125</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 622.

<sup>1126</sup> Lesquels diffèrent radicalement des Russes par leur apparence physique, leur accent, un mode d'expression très corporel et leur comportement.

réduire, par exemple, à la formule du paradis perdu en échange d'une survie impossible ou à une autre formule réductrice du genre.

Les trois « anciens », Gamina, Piotr et Mitia, malgré les difficultés auxquelles ils sont confrontés, semblent mener une vie relativement heureuse et équilibrée. Une partie importante du temps dramatique est consacrée à montrer les personnages à leur domicile, dans la clairière, devant ou à l'intérieur de leur carton. À deux reprises, dans les *Scènes 4* et *6*, les personnages rentrent chez eux après le travail et s'adonnent à des activités domestiques quotidiennes, comme se changer, lire le journal, bavarder de la pluie et du beau temps, se faire des massages, se coucher, faire l'amour. La répétition de cette scène, non pas dans le détail mais par l'ambiance et la signification, installe une routine, distille une idée de confort que la situation ne laissait pas présager. Mentionnons au passage la distance ironique souvent introduite par le décalage visible entre les conditions de vie du trio moldave et leurs loisirs : on étudie le programme télé en l'absence de télévision, on consulte un horoscope dont les prévisions et mises en garde grandiloquentes contrastent avec la précarité de la situation.

Et c'est une vision quasi idyllique de ces conditions de vie que Galina, qui semble jouer le rôle de porte-parole du groupe, propose au début de la Scène 2 :

Je suis très bien installée à Moscou. Parfaitement bien, à mon avis. Pour quelqu'un qui est arrivé ici sans argent, sans papiers, une chance incroyable, on m'a tout de suite embauchée, j'ai un bon chef, j'ai un salaire qu'on me verse sans chercher à me rouler. Tout va très bien pour moi<sup>1127</sup>.

Elle exprime pour conclure sa foi en l'avenir :

Il y a bien quelques inconvénients provisoires, mais tout cela va passer<sup>1128</sup>.

Comme l'explique un des coauteurs, Malikov, c'est l'étude scénique à l'origine de la pièce qui a fait naître cette thématique du « bonheur dans le carton » :

Nous avons compris que même s'il vit dans un carton, l'homme peut être heureux. Pour moi, c'était une petite découverte. Parce qu'avant, en passant devant un carton comme celui-ci, avec mon portable dans ma poche, mon appartement, je percevais ces gens comme des personnes terriblement pauvres et malheureuses qu'il fallait sauver d'urgence. [...] Alors la découverte a été de réaliser que ces gens n'étaient pas plus malheureux que moi. Ils ont leurs propres fêtes, leur vie. Les acteurs qui, à plusieurs reprises, y ont passé cinq heures à répéter, ont découvert

---

<sup>1127</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 708.

<sup>1128</sup> *Ibid*



qu'il y a, dans cette situation apparemment horrible, une foule de distractions possibles. Des choses que nous, qui avons la possibilité de nous distraire d'une manière soi-disant civilisée, ne trouvons jamais<sup>1129</sup>.

Prenons l'exemple de Rachidov :

Au début, Rachidov venait sur le plateau en transportant différentes caisses de bois en expliquant que, voilà, il existe de bonnes et de mauvaises caisses. Mais ensuite, j'ai compris que le thème de Rachidov devait être complètement hors des clichés qui existent sur son activité de patron au marché<sup>1130</sup>.

L'employeur de Galina, Rachidov, est loin en effet de correspondre à l'image attendue. Son patronyme indique ses origines musulmanes des républiques de l'Asie Centrale comme l'Ouzbékistan<sup>1131</sup>. Mais la manière qu'il a de se présenter en tant que docteur, dans le monologue de la Scène 3, est un détournement ironique du cliché du riche marchand de produits d'alimentation :

Qu'est-ce que moi, un docteur, j'ai à faire dans cette ville ? [...] quand on dit aux gens : prenez des vitamines, des protéines, où est-ce qu'ils vont ? A l'hôpital ? Ou à la pharmacie ? [...] Ils vont chez moi, au marché. [...] Je leur distribue des vitamines, des protéines, des mandarines, des oranges, alors qu'on ne vienne pas me dire : tu es un spéculateur, alors que moi, je suis docteur<sup>1132</sup>.

Rappelons également le jeu que Rachidov fait jouer à Galina en détournant la fonction des légumes :

RACHIDOV. – Tout ça, c'est nourriture. Et pas nourriture, elle sert à quelque chose ?  
On peut se peindre, se teindre les lèvres avec betterave<sup>1133</sup>.

Rachidov n'est en effet « pas comme tout le monde »<sup>1134</sup>, comme le précise Galina :

[...] quand je suis venue chez lui pour la première fois, j'ai pensé qu'il était pas vraiment normal. Il sort tous ces concombres, tomates, je pense, il va m'égorger juste après tout ça<sup>1135</sup>.

---

<sup>1129</sup> Entretien avec R. Malikov, voir en annexe p. 548.

<sup>1130</sup> Entretien avec M. Ougarov, voir en annexe p. 616.

<sup>1131</sup> Rachid est un de 99 noms du prophète que prolonge la terminaison « ov ».

<sup>1132</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 711.

<sup>1133</sup> *Ibid.*

<sup>1134</sup> *Ibid.*, p. 717.

<sup>1135</sup> Traduction *La guerre des Moldaves*, voir en annexe p. 718.

D'abord effrayée par les pratiques sexuelles que propose Rachidov, Galina finit par s'accommoder à cette bizarrerie aussi inattendue que sophistiquée :

Rachidov, il baise pas beaucoup. Il y a que la musique qui l'intéresse. Ça l'excite et il jouit sur les derniers accords. Nous allons à l'hôtel, nous nous asseyons, nous écoutons la musique et puis, il jouit. [...] Au bout du cinquième ou sixième mercredi, j'ai commencé à comprendre que oui, rien de mal à jouir à cause de la bonne musique. L'essentiel, c'est de savoir l'écouter<sup>1136</sup>.

Galina va jusqu'à se faire le porte-parole de cette pratique, démonstration à l'appui :

Voilà la musique qui commence, oui. Doucement, tout doucement. Voilà la musique qui commence, oui. Voilà que bientôt vont arriver les derniers accords, l'essentiel est de ne pas avoir peur, de laisser entrer la musique en vous, elle va se charger du reste à votre place. Vous comprendrez qu'on peut y prendre du plaisir. L'essentiel est de ne pas avoir peur. Par exemple, imaginez que la musique est tout autour, elle monte à travers vos jambes, remplit, retourne tout, retourne tout, à travers votre tête, s'en va dans le cosmos, vous êtes là comme un chef devant son orchestre, au bord de l'océan, levez votre visage, quel plaisir, incomparable...<sup>1137</sup>

Le caractère sophistiqué, digne et libéré de l'acte se situe aux antipodes de la détresse et de l'exploitation sexuelles que le contexte laissait entendre. Dans la joute verbale qui oppose Galina à la fausse spectatrice, c'est vers le « camp des Moldaves » que tourne notre empathie, d'autant que la fausse spectatrice révèle rapidement sa psychorigidité et son manque d'ouverture :

GALINA. – [...] Pourquoi vous dites sans arrêt des perversités ?

LA FILLE DANS LA SALLE. – Il est quand même votre amant ?

GALINA. – Nous écoutons la musique et ensuite il jouit... Il est bien et moi, je suis ravie pour lui.

LA FILLE DANS LA SALLE. – Donc, il jouit, et vous, vous le regardez faire.

GALINA, *explique*. – Nous écoutons la musique.

LA FILLE DANS LA SALLE. – Et vous êtes nus.

GALINA. – Non, nous sommes normaux, tout va bien pour nous, super bien.

LA FILLE DANS LA SALLE. – Donc, c'est un exhibitionniste, vous regardez, il jouit et vous prenez votre pied tous les deux<sup>1138</sup>.

---

<sup>1136</sup> *Ibid.*, p. 717.

<sup>1137</sup> *Ibid.*, p. 718.

<sup>1138</sup> *Ibid.*

Encore une fois, le conflit ouvert est celui dans lequel s'affrontent normalité et anormalité. Mais cette dispute, commencée par la mise en accusation de Galina, se retourne contre l'accusatrice :

GALINA. – Tout est vulgarité chez vous. C'est complexe, vous ne comprenez pas ce que c'est une personne...<sup>1139</sup>

Galina, l'immigrée moldave, se fait l'avocate de la diversité et du libre-arbitre.

### 3.7.3. *Évolution du point de vue des auteurs et impact de la pièce*

L'approche privilégiant l'étude de l'être humain et la mise en relief du singulier a, d'une certaine façon, évacué la problématique politique primaire de l'immigration. Dans son entretien, Malikov fait état de la perception qu'il avait du sujet au début du projet :

Des questions trottaient dans ma tête : que leur est-il arrivé, comment est-il possible que des gens vivent dans de telles conditions. Qui en est responsable ? Et je me répondais, l'État<sup>1140</sup>.

Mais la découverte, au fil du travail, du fait que « ces gens » avaient « leur vie » a dégagé un autre thème, plus fondamental, en tout cas pour la Russie contemporaine, celui de la dignité humaine et du respect qu'elle exige :

J'ai été élevé normalement, je ne considère pas que ce sont des gens de deuxième zone, mais pour parler honnêtement, il peut parfois m'arriver d'avoir une pensée fugitive du genre : « quels rebus ! ». Même à moi ! Et je m'en suis rendu compte en travaillant sur ce spectacle, avant, je n'en avais pas conscience<sup>1141</sup>.

Le « travail d'humanisation » du sujet, consciemment engagé par les participants du projet, situe l'impact de la pièce dans le champ de la morale, à un chapitre que nous désignerons par le terme générique de « respect minimum des droits de l'homme ». Sa portée politique est évidente dans le contexte de la Russie actuelle où un récent sondage du Centre indépendant Levada concernant la réponse à apporter au problème des sans-abri, vagabonds, enfants des rues, mendiants, donne la mesure des choses :

---

<sup>1139</sup> *Ibid.*

<sup>1140</sup> Entretien avec R. Malikov, voir en annexe p. 548.

<sup>1141</sup> *Ibid.*

23% de Russes considèrent qu'il convient « d'interdire le vagabondage et d'envoyer de force cette population dans des camps spécialisés » et 4% considèrent qu'il ne faut rien faire, parce que « l'État a d'autres soucis plus importants »<sup>1142</sup>.

## Conclusion

Du point de vue du mode de fiction, nous pourrions rattacher cette pièce à un certain nombre de « détours » dramaturgiques dans le sens que Jean-Pierre Sarrazac attribue à cette notion<sup>1143</sup>.

Les différents personnages n'ont pas les deux pieds dans la fiction. C'est le cas des « nouveaux », Vassilii et Igor, qui s'inscrivent dans un détour qui leur est propre, le drame itinérant. Vagabonds, ils marquent un arrêt dans la première scène, croisent brièvement d'autres personnages, disparaissent de notre champ pendant les scènes 2, 3, 4, 5, sans que leur absence soit justifiée. Le drame à station ne nécessite pas de créer un lien causal entre les différentes stations ; il permet de mettre en scène la progression du moi, de la « vie psychique cachée » de chacun des deux personnages. Le héros d'un drame à station croise bien des personnages, mais ces derniers lui demeurent étrangers. Dans *Les Moldaves*, cette relation fondée sur un décalage est problématisée par la différence des valeurs qui sépare les « nouveaux » et les « anciens », le monde dont ils sont issus (du passé) et celui du présent qui leur est étranger. Le drame itinérant prend ici la forme d'un drame d'intégration finalement réussie pour celui qui, malgré le meurtre dont il est coupable, devient moscovite à part entière, et tragiquement brisée pour l'autre.

On retrouve également, dans la rencontre entre les membres de la même famille séparés par le temps, la forme du Jeu de rêves : l'arrière-petite-fille rencontre le fantôme de son arrière-grand-père ou vice-versa.

Ainsi, *La Guerre des Moldaves pour une boîte en carton* oscille entre le fictif et le documentaire, entre la pièce classique et le texte fragmenté, monté, entre la comédie satirique et la tragédie, entre le théâtre du quotidien, le drame à stations et le jeu de rêves.

---

<sup>1142</sup> Version électronique du journal *Trud.ru*, n°166, 14.09.2007. Disponible sur : <http://www.trud.ru/>

<sup>1143</sup> Voir notamment J.-P. Sarrazac, *Jeu de rêves et autres détours*, Circé, Belval, 2004.