

LE THÉÂTRE DU RÉEL ENTRE POLOGNE, FRANCE ET
GRANDE-BRETAGNE DANS LES ANNÉES 1956-2009 :
FRONTIÈRES ET RUPTURES POLITIQUES
REPRÉSENTÉES SUR SCÈNE

Agnieszka Szmidt

In :

Paul Gradwohl (dir.),

*L'Europe médiane au XX^e siècle. Fractures, décompositions –
recompositions – surcompositions*

p. 163-181

Prague, CEFRES, 2011.

ISBN : 978-80-86311-23-4

Pour citer cet article :

Agnieszka SZMIDT, « Le théâtre du réel entre Pologne, France et Grande-Bretagne dans les années 1956-2009 : frontières et ruptures politiques représentées sur scène », *in* : Paul Gradwohl (dir.), *L'Europe médiane au XX^e siècle. Fractures, décompositions – recompositions – surcompositions*. Prague, CEFRES, 2011, p. 163-181.

LE THÉÂTRE DU RÉEL ENTRE POLOGNE, FRANCE ET GRANDE-BRETAGNE DANS LES ANNÉES 1956-2009 : FRONTIÈRES ET RUPTURES POLITIQUES REPRÉSENTÉES SUR SCÈNE

Agnieszka Szmidt

Nancy-Université — Université Nancy 2

EA 4372 Centre de Recherche sur les Cultures et les Littératures
Européennes (CERCLE)

Pour examiner les problématiques de ruptures spatiales et temporelles, nous avons choisi trois pièces de théâtre : *Tue-les tous* de l'auteur polonais Przemysław Wojcieszek, *Pit-bull* écrit en France par le Mulhousien Lionel Spycher et *England People Very Nice*, de Richard Bean, conçu pour le National Theatre de Londres. Notre analyse s'attachera plus particulièrement à la partie textuelle de l'œuvre qui, « bien que présentée comme un matériel au service du jeu des acteurs, n'en construit pas moins un discours consistant, voire un discours qui donnerait aux formes, au plateau un corpus et un sens »¹.

Après avoir situé dans son cadre le théâtre du réel et sa genèse, cette contribution abordera la période qui suit la chute du communisme, la transformation démocratique et ses paradoxes. Notre réflexion prend appui sur la pièce de Przemysław Wojcieszek déjà mentionnée. L'analyse des différences et des similitudes entre Europe centrale et occidentale quant à la façon dont sont représentées les frontières dans le temps et dans l'espace, sera menée en examinant la façon

¹ Diane Scott, « Double pince et raclée : notes sur Rodrigo Garcia », *Théâtre/Public*, n° 194 (2009/3), p. 39.

dont sont pris en compte les mouvements migratoires de la fin du XX^e siècle en France et du début du XXI^e au Royaume-Uni. Nous comparerons aussi les modes de clôture spatiale : celles des frontières européennes, des banlieues polonaises et françaises ou encore des quartiers marqués culturellement par les immigrés, comme celui de Bethnal Green à Londres.

UN THÉÂTRE “POLITIQUE” FACE AUX FRONTIÈRES QUI DIVISENT LES SOCIÉTÉS EUROPÉENNES

Le théâtre du réel, qui se veut théâtre politique, transforme les méthodes traditionnelles d'écriture et cherche une place qui lui assurerait une forme d'autonomie par rapport à d'autres médias. Les représentations de ce nouveau théâtre offrent un angle original d'observation des limites spatiales et temporelles en Europe parce que même si le théâtre du réel entre en concurrence avec les modes d'expression qui font, comme lui, appel à la réalité — c'est, par exemple, le cas des télé-réalités, des journaux télévisés et de leurs reportages, des docudramas ou du cinéma basé sur des faits réels — il n'utilise pas les mêmes moyens et ne vise pas les mêmes résultats.

En effet, accepter l'idée d'une communauté de perception entre les médias suggère que l'on a affaire à un présent commun. L'ensemble des différents médias semble rendre compte d'un ordre commun. Au final, ce sont quasiment les mêmes informations qui parviennent au (télé)spectateur/lecteur/auditeur et certaines choses se passent sans que ce dernier puisse prendre conscience de leur impact et de leur signification. Il en résulte un net décalage avec le réel. C'est précisément ici qu'intervient le théâtre et son travail de “diagnostic” qui devient une source pour comprendre les tendances sociales lourdes que l'on ne saisisait pas autrement.

Pour appréhender tant les différences que les ressemblances dans la perception et la représentation des ruptures spatiales et temporelles qui marquent l'imaginaire collectif, le théâtre est d'autant plus important qu'il n'existe pas, dans l'espace européen, de télévision commune. Les transferts s'opèrent, certes, très facilement, et par l'intermédiaire d'autres outils médiatiques à l'échelle planétaire, mais les contextes particuliers à l'histoire de chaque pays ne sont pas anodins.

Une des caractéristiques du théâtre du réel est que l'émotion y joue un rôle prédominant. La construction de l'espace et du temps y repose sur des sentiments provoqués à cet effet. Mais si à l'instar des *reality shows*, le théâtre du réel semble inviter le spectateur à entrer dans le "vrai", à s'immerger dans la réalité, il étale devant nos yeux, non pas un calque, mais une reproduction raisonnée de la vie réelle. La réflexion qu'il porte, le sens de ce qu'il donne lui-même à éprouver, le différencie des programmes du petit écran. Il ne ressemble pas non plus au théâtre de boulevard, où la caricature met à l'abri des effets scéniques et d'où le spectateur sort soulagé par la conviction que de toute manière une chose pareille ne pourrait jamais lui arriver.

Les partisans du théâtre en prise avec le réel ne se font pas d'illusions sur les critiques et autres remarques que pourrait attirer leur travail s'ils s'autorisaient à commettre le "péché artistique" d'une création trop plate ou univoque. Ils sont conscients du danger que constitue le fait de confondre l'art et la mission journalistique. Malgré le spectre de la propagande, ils ne refusent pas la politique.

Dans les pièces étudiées ici, il n'est pas question d'une prise de position dans un conflit donné mais de démontrer quelles positions existent et de quelle langue on dispose pour les décrire. Si la politique est un espace qui conditionne l'émergence de figures, de sujets et d'idées politiques, alors chaque révolution artistique constitue en même temps une révolution politique. C'est en transformant le langage artistique, en reconfigurant la manière dont le monde est perçu, que le théâtre du réel provoque des effets politiques. C'est un outil visant à atteindre une cible située en dehors de lui-même. Il se veut acteur du travail collectif d'élaboration d'un projet de société, dans notre premier exemple, de la société polonaise. La stratégie ainsi comprise met en question la rupture qui séparerait le théâtre et la vie réelle. Elle suppose des effets réels dans un monde réel, en intégrant l'art à l'espace public.

En modifiant le mode de mise en confrontation du spectateur avec les réalités du monde, le théâtre du réel génère une nouvelle approche des ruptures qui traversent les sociétés contemporaines. Une étude de quelques pièces jouées à Londres, à Saint-Denis ou lues au festival Malta à Poznań et que nous avons découvertes plus ou moins à la même époque, permet de resituer la fin du communisme en Europe centrale dans une perspective originale et

différente des analyses usuelles. En comparant la représentation des effets sociaux *a posteriori* d'une rupture politique en Pologne avec celle de l'impact de l'immigration en France et en Grande-Bretagne, le but est de rendre compte de la complexité du regard que posent sur elles-mêmes trois sociétés européennes et de mieux comprendre comment perdurent et se transforment les espaces sociaux et culturels.

Le théâtre réagit non seulement aux ruptures spatiales mais aussi aux ruptures temporelles, à commencer par la rupture du temps comprimé. Nous la connaissons tous : une heure et demi de trajet en TGV de Nancy à Paris, autant en avion de Paris à Prague, nous ne voyons plus ni les vaches, ni les fleurs. Dans les sociétés contemporaines, le théâtre est un des rares lieux qui permettent de s'arrêter. Au sein d'une communauté de spectateurs, en présence d'autres personnes, il est possible de développer des sensibilités perdues. Les dramaturges conjuguent nos représentations du monde et la façon dont nous le comprenons. C'est un fait et il n'y a rien d'étonnant à cela. Il s'agit ici d'une donnée ancienne de l'histoire du théâtre. Ce qui est nouveau, c'est peut-être que sous la pression des dynamiques de la mondialisation et du développement technologique, le processus d'inclusion de la réalité au théâtre s'accélère et s'intensifie. Le rôle du héros a également évolué. Il est à présent « non pas tel ou tel accomplissement, mais la recréation du lien, rétablissement de la communication sociale par la réaffirmation et l'actualisation des valeurs »². À l'image de pièces de P. Wojcieszek, L. Spycher et R. Bean, où les personnages sont porteurs de trois dimensions, notre analyse de l'aspect territorial est imbriquée dans une mise en question de la représentation de ruptures dans le temps ainsi que dans une mise en contexte des réalités sociales.

GENÈSE BRITANNIQUE DU THÉÂTRE DU RÉEL

Même si les écritures de Lionel Spycher et de Przemysław Wojcieszek nous paraissent très différentes, nous remarquons entre elles des transferts d'idées, de sujets et de styles qui les relient toutes au théâtre britannique. Lionel Spycher a eu d'ailleurs l'occasion de travailler avec Sarah Kane et Marc Ravenhill, auteurs liés au In-Yer-

² Michel Masłowski, *Kordian et Lorenzaccio, héros modernes ?*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 1999, p. 33.

Face Theatre et à la pépinière des écrivains du Royal Court Theatre. En Pologne, les textes britanniques ont commencé à circuler surtout grâce à l'intérêt que leur a accordé le Théâtre de la Diversité (Teatr Rozmaitości) de Varsovie. Actuellement, d'autres réseaux existent et participent à de nouveaux transferts qui produisent une influence, plus ou moins avouée, comprise ou manifeste, sur la dramaturgie.

Si tous les exemples retenus ici se limitent à des pièces écrites depuis 1998, il est important de remonter à 1956. Cette date correspond à la création de l'English Stage Company au Royal Court Theatre par George Devine. Elle marque l'ouverture d'un théâtre qui s'autoproclame « théâtre d'écrivains » et se donne pour mission la représentation de la dramaturgie contemporaine, en sachant qu'aucun autre théâtre au Royaume-Uni n'effectue un tel travail à l'époque. Le Royal Court Theatre donne au répertoire moderne une adresse permanente sur la carte de la capitale britannique. La véritable aventure commence le 8 mai, avec la production de *Look back in Anger* de John Osborne qui, jusqu'au 16 octobre, ne remporte aucun succès commercial et ne recueille pas de bonnes critiques. L'auteur lui-même note alors que le public ressemble à des « Eskimos qui seraient venus voir une 'Restoration comedy' »³, c'est-à-dire une comédie britannique des années post-révolutionnaires (1660-1710). La situation change diamétralement, après la diffusion télévisée d'un extrait de la pièce, d'une durée de 18 minutes. Celle-ci est jouée 151 fois et on estime qu'elle a attiré 6 733 000 personnes, ce qui équivaut à tous les jeunes gens de 20 à 30 ans vivant en Grande-Bretagne à l'époque⁴. *Look back in Anger* révolutionne le théâtre britannique qui n'a pas vécu aussi intensément depuis Shakespeare. Cette pièce aurait pu être analysée comme s'inscrivant dans le contexte particulier d'une rupture spatiale, celle de la fin du colonialisme et de l'opposition de la société britannique à la nationalisation du canal de Suez. Elle s'inscrirait donc dans la dénonciation du caractère anachronique de la politique coloniale, puisque l'opération contre l'Égypte, postérieure de quelques mois, marque la fin des grands gestes impériaux. *Look Back in Anger* lance le terme de « jeunes gens en colère » pour décrire les écrivains de la génération d'Osborne ayant recours à un réalisme abrupt. Depuis, le théâtre britannique ne cesse de se renouveler. En 1964, John

³ Ruth Little, Emily McLaughlin, *The Royal Court Theatre Inside Out*, London, Oberon Books, 2007, p. 25.

⁴ *Ibidem*, p. 25.

Osborne met en scène *Un Bon patriote* qui participe, aux côtés de pièces comme *You Won't Always Be On Top* de Henry Chapman ou *Sauvés* d'Edward Bond, à l'abolition, en 1968, de la censure instituée en 1737 et dont la loi de 1843 fixait toujours le cadre pour le théâtre britannique⁵. En nous fondant sur les travaux d'Anne Étienne, rappelons que cette censure, initialement introduite « pour protéger le Premier ministre des attaques satiriques des dramaturges » — ayant donc un caractère éminemment politique — « est aussi légitimée par la nécessité d'un contrôle moral »⁶. Autrement dit, il s'agit d'un contrôle de la perception possible des événements en cours et de l'interdiction de représentations qui suggéreraient au public une manière imaginable de réagir face à des choix politiques. Depuis 1956, le théâtre de Grande-Bretagne assure souvent le rôle de tribune politique comme l'ont récemment montré le In-Yer-Face Theatre, le *New Brutalism* et la technique du *verbatim* du théâtre documentaire.

IMPLANTATION EN POLOGNE

De même que les pièces britanniques, le fameux recueil constitué par Roman Pawłowski sous le titre *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne* [La Génération Porno et autres pièces de théâtre privées de bon goût]⁷ a choisi une problématique sociale d'actualité. Homosexualité, capitalisme, chômage, exclusion sociale, grands conflits mondiaux sont des sujets récurrents. Aussi bien en Grande-Bretagne qu'en Pologne, le réel appliqué aux arts du spectacle peut être amené, par exemple, par l'introduction dans les spectacles d'éléments préexistants — tels que des extraits d'articles de presse. L'expression du réel constituerait également un élément faisant partie intégrante de la culture de masse qui, une fois replacée dans un contexte différent en l'occurrence un contexte scénique, perd son innocence initiale. Le théâtre du réel consiste aussi en une technique d'écriture qui recherche l'authenticité en se construisant, par exemple, selon les règles de la méthode du *verbatim*. La dramaturgie

⁵ Anne Étienne, « Quand le rideau tombe : les derniers jours du censeur », in : Claude Coulon et Florence March (coord.), *Théâtre anglophone de Shakespeare à Sarah Kane : l'envers du décor*, Montpellier, L'Entretiens éd., [2008], p. 90-102.

⁶ Anne Étienne, « Les non-dits de la scène anglaise (XVIII^e-XX^e siècle) », *Ethnologie française*, 2006/1 (vol. 36), p. 19-26.

⁷ Roman Pawłowski (dir.), *Pokolenie Porno* [Génération Porno], Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa, 2003.

du réel polonaise, apparue à partir de la publication du recueil *Génération Porno*, a pour particularité de posséder une forte conscience des transformations intervenues en Pologne après 1989. Elle marque la fin du paradigme romantique fondé sur ce qui fut la préoccupation majeure de la littérature polonaise durant les deux derniers siècles (XIX^e et XX^e), à savoir l'aspiration à la souveraineté et à l'émancipation nationale. Désormais, ces préoccupations n'ont plus de raison d'être.

Tue-les tous de P. Wojcieszek, paru dans le recueil dont nous venons d'évoquer l'importance, s'inscrit dans une vague de renouveau théâtral et dans le contexte encore difficile des transformations de l'après 1989⁸. Ce texte, écrit initialement pour le cinéma en 1999, rend compte de l'angoisse devant l'inconnu propre aux années qui ont révélé sur un mode nouveau les nombreuses insuffisances du système installé après 1989, c'est-à-dire de la démocratie et du pluralisme. La corruption, les scandales politico-économiques ne font qu'aggraver la déception associée aux difficultés économiques. À ceci s'ajoute l'émigration polonaise de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. P. Wojcieszek, aujourd'hui considéré comme artiste « patriote »⁹ participant au renouvellement de l'identité du pays, est le premier à introduire une tonalité positive dans ses œuvres. Ses héros décident de rester en Pologne malgré la tendance générale de la jeune génération à vouloir s'échapper du pays.

« L'écrivain patriote », « la question de l'immigration », celle de « l'identité nationale » sont trois sujets qui demandent une contextualisation parce qu'ils ne font pas appel aux mêmes connotations politiques immédiates et ne peuvent pas être analysés de la même manière en Europe centrale et en France. En effet, les citoyens des pays d'Europe centrale sont attachés à la notion

⁸ La grande rupture historique de 1989 ne trouve longtemps aucun écho dans l'écriture pour le théâtre. En 1996, la Pologne ne compte que trois dramaturges professionnels : Janusz Głowacki, Sławomir Mrożek (tout deux vivant d'ailleurs à l'étranger) et Tadeusz Słobodzianek. Les changements dans la dramaturgie surviennent près de dix ans après la table ronde. Aujourd'hui, le théâtre polonais est dans une phase d'épanouissement, les salles de théâtres sont pleines ; les directeurs ne peuvent plus se plaindre de l'absence de la jeune génération parmi le public. La Pologne passe à la post-transformation du communisme et le théâtre évolue également en fonction de ce contexte.

⁹ Dans les interviews de Przemysław Wojcieszek la question de son patriotisme revient de façon récurrente. Il reste cependant très prudent dans ses réponses. Dans la Pologne de 2002-2009, le mot « patriote » est nettement connoté et évoque l'électorat du parti des frères Kaczyński, Droits et Justice (PiS), ainsi que l'électorat de la Ligue des familles polonaises (LPR).

d'identité en raison de leur expérience historique. Il est inutile de rappeler que l'identité nationale a constitué, dans cette partie de l'Europe, l'expression de l'opposition à la domination soviétique. Selon Joanna Kurczewska, dans les pays d'Europe centrale, au moment de la reconstruction politique et normative de l'après 1989, une relation singulière s'établit entre culture nationale et espace politique. Toujours selon elle, la force et la singularité de la culture nationale joue un rôle plus important dans cette région qui possède des États indépendants depuis peu et où la question de l'identité se pose dans un contexte de lutte contre un complexe d'infériorité. Les arguments jouant de la culture nationale masquent des carences économiques et sociales¹⁰. Depuis les partages de la Pologne (1772-1795) jusqu'à l'effondrement du système communiste, la participation à la culture nationale a été liée pour les Polonais à l'accomplissement d'un devoir motivé par la volonté d'assurer la survie de la substance nationale. Ce modèle qui amenait à penser la culture en tant que bastion de la nation n'a plus de raison d'être. Cependant, après une brève période de rejet des questions nationales, sociales et politiques, les dramaturges se sont interrogés de plus en plus, et d'une manière ouverte, communicative et non plus masquée comme c'était le cas auparavant, sur les mécanismes de transformation et sur la nouvelle forme prise par la société polonaise. Dans ce discours, la question de l'identité nationale ne constitue pas une forme d'exclusion à l'égard de ceux qui ne feraient pas partie à part entière de la communauté des citoyens du pays, comme par exemple les immigrants — ces derniers étant extrêmement peu nombreux en Pologne. Il s'agit plutôt d'un discours sur les problèmes sociaux et politiques dans le contexte particulier de la Pologne d'aujourd'hui, vue par des chroniqueurs désirant être perspicaces et critiques. Loin d'être élogieux, ils parlent sans fard du lieu dans lequel ils vivent.

¹⁰ Joanna Kurczewska., « Kultura narodowa i polityka w okresie wielkich przemian. Kilka uwag o Europie Środkowej i Wschodniej » [Culture nationale et vie politique à l'époque des grandes transformations. Quelques remarques sur l'Europe centrale et de l'Est], in: Piotr Sztompka (dir.), *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji* [Impondérabilité des grands changements. Mentalité, valeurs et liens sociaux en période de transformation], Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.

TUE-LES TOUS

Dans *Tue-les tous*, les héros de P. Wojcieszek ne trouvent pas leur place dans la réalité de la Pologne de la transformation ; ceci s'entend dès la première phrase de la pièce. En cette année 1998, Ewa, la protagoniste, se sent exclue de la société qui ne peut lui assurer ni bourse d'études ni travail. Âgée de 19 ans, elle arrive dans une ville traumatisée par des émeutes. Elle s'installe dans l'appartement que son frère loue en collocation avec deux autres adolescents âgés de vingt ans environ. Chez P. Wojcieszek, la représentation de relations entre les différents groupes sociaux passe par une territorialisation qui renvoie à des espaces imbriqués. Nous verrons par la suite que des espaces clos, ceux d'une banlieue et d'un centre de détention, ont également été construits par les auteurs français et britannique et que tous les contacts avec l'extérieur y sont déterminants pour la destinée des héros. Dans *Tue-les tous*, l'espace clos de l'appartement est pénétré par les images émises par la télévision. Les bruits d'une manifestation nous parviennent également par les fenêtres. Les personnages circulent quant à eux entre le dedans et le dehors.

La pièce fait référence aux événements réels qui se sont produits à la suite du meurtre d'un supporter mineur, le 10 janvier 1998. Przemek Czaja, revient d'un match de basket lorsqu'il est frappé à coups de matraque par un des agents de police. Malgré les demandes des supporters, la police refuse d'appeler une ambulance. Quand les autorités annoncent que Przemek est mort après être entré en collision avec un lampadaire, la ville de Słupsk¹¹ s'enflamme. La tragédie devient prétexte à une contestation nationale contre les agressions de l'État et la violence de la police.

Krzysztof, Marek et Grzegorz ont abandonné l'université pour commencer une carrière fort douteuse de commerçants. Le taux de chômage, très élevé à l'époque, coupe les ailes aux jeunes arrivant sur le marché du travail. Les colocataires n'ont pas de quoi payer le loyer. La manifestation — acte anti-institutionnel, anti-policier — se présente comme la conséquence d'une situation où les trois personnages se confrontent à des exigences purement vitales et en apparence banales. Mais alors qu'il devient difficile de payer les factures, sous les yeux des lecteurs/spectateurs, une tragédie se prépare.

¹¹ Entre Koszalin et Gdańsk, à quelques kilomètres de la Baltique.

À travers les répliques d'Ewa, P. Wojcieszek procède à une analyse de la réalité d'un pays post-communiste du point de vue d'une jeune personne issue d'une ville pauvre où la seule source de travail est une fabrique de moquette. Les événements de Słupsk redonnent à Ewa une espérance politique. Elle rêve d'une révolte contre l'ordre d'une société hypocrite qui condamne les gens à se contenter de gagner de l'argent exclusivement pour survivre. Dans un geste pseudo-romantique, elle aimerait changer le monde et le voir reconstruit. Cependant, elle ne propose aucune alternative, ne trouve pas de solution ni de norme de comportement plus juste. Elle fait référence au régime nazi auquel elle semble identifier l'état actuel de son pays : « De toute façon, on s'en fout. (...) On s'en fout de cette culture nazie »¹². Cependant, les méthodes de lutte qu'elle propose semblent plus qu'ambiguës : « Pour changer quoi que ce soit il faudrait... Pour changer quoi que ce soit, il faudrait vous tuer tous. T'entends ? Vous tuer. Tous ! »¹³. L'opposition d'Ewa, sa révolte contre l'ensemble de la réalité dans laquelle elle vit, se transforment en anarchisme et ses idées ressemblent étrangement à celles des nazis et des communistes par son désir d'absolu et de création d'un homme nouveau¹⁴. Le personnage d'Ewa démultiplie les temps. Avec elle, nous balançons constamment entre le simultané et le diachronique quand elle nous projette sur l'avant 1989. Au final, l'héroïne se contente d'attendre une nouvelle génération qui détruira, tuera tous ceux qui représentent, selon elle, aussi bien les erreurs du passé que le mal actuel – la police, la télévision nationale, les hommes politiques et même la masse inerte de la génération de son frère. Elle considère comme coupables à la fois les communistes et les résistants de *Solidarność* qui incarnent des valeurs avec lesquels elle ne s'identifie pas. Quand le héros romantique voulait sauver le monde à lui tout seul, c'était du prométhéisme. Quand un héros contemporain désire sauver le monde à lui tout seul, cela doit être du totalitarisme. Ewa, tel un héros romantique, est vouée à la mort dès le début de la pièce. La dernière scène représente le meurtre de la

¹² Przemysław Wojcieszek, « Zabij ich wszystkich » [Tue-les tous], in : *Pokolenie Porno*, op. cit., p. 479.

¹³ *Ibidem*, p. 479.

¹⁴ Pour une analyse plus approfondie voir Agnieszka Szmidt, « L'espace urbain, la jeunesse et la violence dans la dramaturgie française et polonaise à la fin du XX^e siècle. Une analyse comparative de la représentation de la réalité politique et sociale dans *Pit-bull* de Lionel Spycher et *Tue-les tous* de Przemysław Wojcieszek », *Revue d'esthétique et de critique des arts vivants et de la scène*, n° 1, *Existe-t-il un théâtre européen ?*, Bruxelles, (en ligne) www.scenes-contemporaines.be, septembre 2009.

jeune fille commis par le gardien de l'immeuble, payé par le propriétaire de l'appartement. La mort est présentée comme une action relevant du hasard mais dont les conséquences sont tragiques. Venant chercher l'argent du loyer, Olgierd secoue Ewa qui vient de le provoquer en exprimant sa haine à l'égard des « types de son genre ». Mais la mort tragique de l'héroïne est un accident et Olgierd lui-même s'étonne du résultat de son excessive violence. Un meurtre inutile et gratuit. Personne ne la fusille, pas même la police. Le propriétaire de l'appartement n'oserait jamais commettre un tel crime. Il est accompagné du gardien car lui-même n'est pas capable d'agir avec efficacité. C'est sur cette scène que la pièce finit. Entre les deux événements, la mort de Przemek Czaja et celle d'Ewa, le soulèvement perd de sa frénésie. Janusz et Olgierd décident de mettre le corps de la jeune fille sur le trajet d'un circuit emprunté régulièrement par les rondes de police. L'histoire recommencera-t-elle ? La spirale de la violence trouvera-t-elle ainsi un nouvel élément déclencheur ? La police sera-t-elle encore une fois accusée de crimes qu'elle n'a peut-être jamais commis ? Ou attribuera-t-on le meurtre aux manifestants ? À aucun moment l'auteur ne prend parti. Le bien comme le mal deviennent relatifs. La violence relève aussi bien des comportements de la police que de ceux des manifestants, des briseurs de révolte, des colocataires du frère d'Ewa, de l'héroïne elle-même.

DES RUPTURES SPATIALES ET DES CÉSURES TEMPORELLES QUI GÉNÈRENT DES MIGRATIONS (EST ET OUEST)

En Pologne à la fin du XX^e siècle, toute initiative se heurte à l'inertie, à la corruption, et aucune action collective n'est possible pour changer la situation ; pour de nombreux jeunes, l'émigration semble une solution rationnelle, voire l'unique solution. Le taux de départs dépasse le nombre d'entrées et on compte environ deux millions de citoyens Polonais installés à l'étranger. La grande rupture entre l'Europe centrale et l'Europe occidentale se traduit par ces migrations. D'un côté, 1989 signe la fin des difficultés majeures mises à la circulation au-delà du rideau de fer, de l'autre, l'immigration à grande échelle prend son origine dans les anciennes colonies devenues pays indépendants (pour la France et la Grande-Bretagne). Les grandes ruptures politiques, décalées dans le temps, celles du postcommunisme et du post-colonialisme, font que le

contact entre l'extérieur et l'intérieur du pays n'est pas le même dans les deux parties de l'Europe.

Les migrations elles-mêmes constituent, d'ailleurs, une double rupture. L'installation dans un nouveau pays suppose un éloignement de la patrie d'origine : le départ, le voyage. Les manières traditionnelles d'immigrer entraînent une rupture marquée avec la culture d'origine. Elles sont animées par un désir d'implantation durable dans le pays d'accueil. Toutefois, elles cèdent de plus en plus souvent la place à une vie transfrontalière ; les identités, quant à elles, deviennent transnationales. Bien évidemment aujourd'hui, la circulation des personnes au sein de l'Union Européenne est devenue facile mais divers obstacles s'opposent à la libre circulation des travailleurs extra-européens. L'immigration constitue également une rupture pour les pays d'accueil qui se transforment aussi sous son influence. Souvent ils se voient obligés d'admettre la nouvelle diversité de leur société.

Chez L. Spycher, nous devinons facilement la dimension ethnique des personnages grâce aux prénoms à consonance étrangère des héros, comme Leïla, Hakim ou Feizal, et par des références à la guerre d'Algérie ou à une star du raï sentimental algérien, Cheb Mimoun. Le fait d'évoquer l'immigration dans *Pit-bull*, contrairement à ce qu'on a vu dans *Tue-les tous*, reflète le poids de l'immigration, bien plus grand en France qu'en Pologne. Ce constat demande quelques précisions. En Pologne, au début des années 1990 et avec la démocratisation, les minorités nationales et ethniques sont reconnues. Le pays s'ouvre aussi aux mouvements migratoires. Cependant, selon les données établies à partir du système PESEL¹⁵, à la fin de l'année 2006, les immigrants permanents ne constituent que 0,14 % de la population soit 54 883 personnes¹⁶. Si l'on ajoute environ 45 000 résidents temporaires, il s'avère que les immigrés représentent seulement 0,2 % de la population totale¹⁷. Ceci justifie

¹⁵ Le PESEL (en polonais : *Powszechny Elektroniczny System Ewidencji Ludności* [Système Universel et Électronique d'Enregistrement de la Population]) est un numéro national d'identification utilisé depuis 1979. Il est attribué à tous les résidents permanents et aux personnes habitant sur ce territoire depuis plus de deux mois.

¹⁶ Ewa Kępicka, « Recent Trends in International Migration. The 2007 SOPEMI Report for Poland », *CMR Working Papers*, n° 29/87, Warsaw, December 2007, p. 16-17.

¹⁷ Aleksandra Jasińska-Kania, Sławomir Łodziński (dir.), *Obszary i formy wykluczenia etnicznego w Polsce* [Les espaces d'exclusion ethnique en Pologne], Warszawa, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2009, p. 29.

la quasi absence de l'immigration dans le débat politique même après 1989.

Le taux d'immigration que connaît la France depuis au moins cinq décennies, constitue un trait de différenciation par rapport au cas polonais. Les jeunes héros de *Pit-Bull*, issus de la deuxième génération de l'immigration, sont des « produits » difficiles à vendre sur le marché du travail. Ils se cachent dans leurs tours peintes en nuages. En effet, ce qui se révèle *de facto* particulièrement producteur de tragédie dans *Pit-bull* est l'angoisse exprimée fréquemment à travers les répliques des personnages : leur quotidien ne s'améliorera pas, tout est « bouché », sans perspective. Du point de vue historique, nous constatons avec Gérard Noiriel qu'à l'origine de ce malaise se trouve la crise économique qui a débuté autour de 1970. Le déclin de la classe ouvrière et la montée du chômage ont conduit à un resserrement des contrôles aux frontières afin d'endiguer l'immigration.

L. Spycher place ses personnages dans l'espace d'une cité, de ses rues, parkings, caves et appartements. C'est un lieu clos ; les personnages s'y sentent enfermés à la fois symboliquement et physiquement. Les habitants de la cité sont victimes d'une ségrégation raciale qui ne conduit pas au génocide mais à un malaise, au sentiment effrayant d'être « jetable » :

En ville, j'ai entendu des gens parler. Ils disaient qu'il y a des gens qui ne servent à rien, qu'on devrait leur interdire les heures de pointe, que ces gens devaient rester ensemble et ne pas déranger les gens qui travaillent et qui ne prennent pas les transports en commun pour le plaisir. Un homme a dit que ces gens étaient 'jetables'. Je crois qu'il parlait des gens de la cité, je crois qu'il parlait de nous. Il disait 'les jetables', il ne disait pas que les gens de la cité étaient 'mauvais' ou sales, il disait qu'ils étaient 'jetables' tout simplement.¹⁸

Dans cette situation, même les institutions républicaines qui devraient être garantes d'un socle d'égalité deviennent porteuses d'une violence presque invisible. La violence vient de l'extérieur, d'une société qui, semble-t-il, a décidé qu'on était inutile, incapable, puisqu'on habite un quartier pauvre, puisqu'on est d'origine étrangère. La nouvelle gestion de l'immigration reposant sur le principe du tri sélectif, les débats sur l'immigration choisie et subie

¹⁸ Lionel Spycher, *Pit-bull*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998, p. 18.

et l'introduction bien postérieure de la loi Hortefeux qui prévoit de régulariser la situation des étrangers uniquement au vu de leur utilité économique, bien que ne pouvant être évoqués dans la pièce, s'inscrivent dans cette logique. L. Spycher procède à une analyse des conséquences violentes des inégalités, des ségrégations sociales auxquelles il a ajouté une vision des relations sociales fondée sur des antagonismes. Dans *Pit-bull*, il n'y a pas un seul salarié. Avant, est-il sous-entendu, il y avait une même économie générale qui était quand même l'économie française avec bien sûr des classes sociales. Maintenant, la seule chose de l'État qui parvienne dans ces quartiers-là, c'est le bus et parfois la brigade de police.

ESPACES EMBOÎTÉS, RUPTURES COMBINÉES

Le rapport que la France et la Pologne entretiennent entre les espaces externes et internes est mis en évidence par les dramaturges. Si en Pologne on favorise les mouvements vers le dehors, la France se replie sur elle-même et ses frontières deviennent de plus en plus hermétiques. Les personnages de L. Spycher de même que ceux de P. Wojcieszek sont porteurs d'espaces et de temps imbriqués. La colonisation, la guerre d'Algérie, la violence provenant de l'État avec son point culminant en métropole, le 17 octobre 1961 — lorsque les forces de l'ordre affrontèrent à Paris les manifestants du Front de libération nationale algérien provoquant la mort de dizaines de manifestants — ne sont que des exemples parmi d'autres. Cette représentation d'espaces et de temps multiples repose sur une construction d'émotions et fait écho à rapport l'histoire de son pays vécu sur le mode de la culpabilité. Les ruptures fonctionnent dans les deux cas en référence à des cadavres. Ceux du passé et ceux du présent. Alors que dans *Tue-les tous* les aspirations à des changements sociaux passent par la destruction, les héros de *Pit-bull* ne se révoltent pas activement, ni contre la police, ni contre la société qui les considère comme des êtres inutiles. Ils sont dépourvus d'espoir. La cité ne se révolte pas, sauf en rêve. Quand L. Spycher parle dans *Pit-bull* des rapports humains, il n'y a pas de blanc et de noir, de bons et de mauvais. Peut-être est-ce la société dominante qui est fautive ? Mais la situation inverse est également possible. Or vu d'Angleterre, la représentation des ruptures n'est pas la même.

Les nombreux théâtres britanniques ont célébré en 2009 le soixantenaire de la chute du Mur de Berlin. L'effondrement du

communisme a, en effet, inauguré une nouvelles ère de conflits interethniques sur le plan international. Dans un monde en profonde reconfiguration, il est apparu souhaitable de promouvoir des formes multiculturalistes d'intégration fondées sur le respect des droits des minorités. L'objectif était clairement de pacifier les relations interculturelles et de prévenir les risques de conflits¹⁹. Et parce que le diable se niche dans les détails, les formes prises par ce qu'on a appelé le multiculturalisme sont riches de contradictions qui apparaissent en fonction des contextes nationaux, sociaux, politiques et culturels. Ici on n'a retenu que ce qui se passe de ce point de vue au Théâtre National de Londres.

English People Very Nice se déroule simultanément dans la zone de Bethnal Green de Londres et dans un centre de détention. Le quartier de Bethnal Green, en particulier la Brick Lane, sont connus localement sous le nom de Banglatown. Des rues entières témoignent de la formation d'une infrastructure relativement stable, culturellement identifiée, qui reste liée au pays d'origine par le caractère des vêtements, l'alimentation, le commerce (les épiceries et les boulangeries avec des produits traditionnels), la restauration. Il ne s'agit pas ici, cependant, d'une reconstruction à l'identique. « Les éléments de la culture d'origine transportés dans le pays d'accueil sont toujours "encastrés" dans un monde soumis aux normes nationales. »²⁰ Au National Theatre, nous reconnaissons Banglatown grâce à la scénographie et surtout grâce à la présence de la Grande Mosquée de Londres et de ses transformations au rythme des vagues successives d'immigration. En effet, le bâtiment, avant de devenir une mosquée en 1976, fut tout d'abord construit en 1742 pour servir de chapelle aux huguenots. En 1819, il devint une chapelle méthodiste puis, en 1898, la Spitalfields Great Synagogue.

Les personnages sont des demandeurs d'asile qui espèrent recevoir une autorisation de séjour en Grande-Bretagne. Toutefois, l'auteur R. Bean ne met pas en cause le durcissement du droit d'asile ni la directive européenne prévoyant une durée de rétention pouvant atteindre 18 mois pour les demandeurs d'asiles. Une fois entrée dans les mœurs, la rétention se banalise, ce qui trouve une expression tout à fait ordinaire sur scène. En revanche, l'auteur demande aux

¹⁹ Patrick Savidan, *Le multiculturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

²⁰ Gérard Noiriel, *Atlas de l'immigration en France*, Paris, Éditions Autrement, 2002, p. 34.

acteurs jouant des demandeurs d'asile de mettre en scène l'histoire de l'immigration britannique du XVII^e siècle à nos jours. Serait-il redondant d'ajouter qu'une telle consigne désigne aux personnages le rôle de porteurs, sur scène, de temps et d'espaces imbriqués ? La troupe est constituée d'immigrants venus du Nigéria, de Palestine, d'Azerbaïdjan, d'une Serbe, d'une Kosovare et d'un Yéménite. Elle se lance dans une course effrénée à travers l'histoire de l'immigration londonienne. Les premiers à arriver sont les Huguenots, les protestants français fuyant les guerres de religion. Ensuite, les Irlandais fuient la famine, les Juifs les pogroms et les Bangladeshi musulmans émigrent suite au conflit avec le Pakistan occidental. Fait emblématique : les Polonais, dont le nombre est considérable au Royaume-Uni, ne trouvent pas de représentation au sein de cette pièce. Ce manque est significatif du décalage dans le temps, entre ce qui devient ancré dans l'imaginaire collectif et la réalité du terrain. Reste que dans *England People Very Nice* chaque nouveau flux migratoire provoque une vague de protestations violentes, en matière de logement, d'emploi, de religion et de culture. Mais au fur et à mesure que le temps s'écoule, le groupe d'immigrants finit par se fondre dans la société d'accueil et perçoit à son tour les nouveaux arrivés avec méfiance.

La notion d'imbrication passe ici par un jeu fondé sur les stéréotypes de personnages établis rapidement. Tantôt la caricature permet au public d'adopter une position de mise à distance intellectuelle, tantôt les images des saynètes se poursuivent en séduisant/agaçant par un ton de proximité, de condescendance. Les huguenots, « *French frogs* », sont prétentieux. Les Irlandais, incestueux, partagent une chambre avec leur cochon conformément à la règle « ne pas dormir avec des inconnus ». Les Juifs mangent du lard et donnent naissance à ce « boucher kascher » de Jack l'éventreur. Les jeunes Bangladeshis sont voleurs, dealers et djihadistes. Le dernier acte est le plus long et le caractère burlesque s'y dissipe. Il aborde la façon dont la Grande-Bretagne fait face de nos jours à sa société diversifiée et multiculturelle. Il semblerait que les habitants de Grande-Bretagne aient accepté pour de bon les paysages multiethniques. Il est devenu courant de dire que quelque chose est « anglais comme le poulet tikka masala ». Mais après les attentats du 7 juin 2005 à Londres, dont plusieurs des principaux suspects étaient issus de l'immigration, les préoccupations liées à l'intégration prirent une nouvelle ampleur. R. Bean choisit de mettre en scène la thèse qui fait

la une des journaux depuis des années : les descendants de la première génération d'immigrants — les plus vulnérables au radicalisme islamique — se tournent vers le radicalisme pour affronter la culture occidentale et garder leur propre culture. Quand le dramaturge anglais mentionne des extrémistes religieux qui admirent Ben Laden et expriment leur haine des « infidèles », il formule en même temps son opinion concernant le multiculturalisme. R. Bean se focalise sur ceux qui empêchent que des changements interviennent au sein de leur groupe et cherchent à limiter l'influence du monde extérieur. Ce lieu commun possède un fond de vérité. « L'histoire de l'immigration nous enseigne néanmoins que la reconstitution de l'"entre-soi" communautaire n'entraîne pas la formation de "noyaux allogènes" mettant en péril l'État-nation. »²¹ En conséquence, le dernier acte tend à inscrire les revendications portées par les minorités culturelles dans une histoire courte qui prive celle-ci d'une part significative de son sens, et de la reconnaissance qui lui est due, tout en les cantonnant dans le champ essentiellement négatif de la réaction, du repli et du refus.

L'APORIE DE LA MISE EN ESPACE À BASE D'ÉMOTION

Au terme de son livre intitulé *Qu'est-ce que l'histoire culturelle ?*, Peter Burke reprend à son compte l'idée contenue dans *Internationaliser les sciences sociales* de l'historien brésilien Gilberto Freyre²² :

Si on ne peut pas attendre des culturalistes de résoudre les problèmes d'actualité, les études en histoire culturelle pourraient nous permettre de mieux comprendre l'essence de ces problèmes. [...] Les études d'histoire culturelle pourraient mener à plus de cohésion sociale et ouvriraient la voie vers une meilleure compréhension mutuelle et une meilleure communication²³.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² Gilberto Freyre, « Internationalizing Social Science », in : Hadley Candril (dir.), *Tensions that Cause Wars* [Les tensions à l'origine des guerres], Urbana, University of Illinois Press, 1950, p. 142-143.

²³ Peter Burke, *What is Cultural History*, Cambridge, Polity, 2008, p. 142-143 : « [...] although cultural historians cannot be expected to solve contemporary problems, the study of cultural history might allow people to think about some of these problems with clearer heads. As the Brazilian historian Gilberto Freyre suggested sixty years ago, while political and military history, pursued in a nationalist style, often drives people apart, 'the study of social and cultural history' is, or might be, a

La conclusion que donne à son livre l'historien renommé de l'Université de Cambridge, nous l'appliquons au théâtre afin d'interroger l'écriture dramatique de R. Bean. Le théâtre ne peut pas résoudre les problèmes contemporains mais il peut, par la construction de pièces, contribuer à une meilleure compréhension du monde actuel. Le théâtre peut être un moyen de rassembler des communautés de spectateurs et d'ouvrir une voie de communication entre celles-ci. Mais est-ce que *English People Very Nice* accroît vraiment cette compréhension d'autres cultures coexistant au Royaume-Uni ? Il nous semble que la pièce offre au contraire un simulacre d'engagement politique et qu'elle ouvre une perspective qui n'engage, en réalité, que nos réactions émotionnelles. Ainsi, le théâtre, même le théâtre du réel, peut agir en sens opposé des vœux partagés de Gilberto Freyre et Peter Burke quand précisément il ne parvient pas à accroître cette compréhension des différentes cultures coexistant au Royaume-Uni.

Tue-les tous, *Pit-bull* et *English People Very Nice* s'inscrivent dans un corpus plus large de mises en théâtre des ruptures spatiales et chronologiques révélatrices de la construction d'imaginaires collectifs. Le théâtre du réel permet de représenter des visions spécifiques à chaque pays de l'exacerbation de telle ou telle frontière culturelle, pertinente à un niveau donné. Nous avons souhaité montrer comment s'est recomposée la frontière entre l'Europe médiane et l'Europe occidentale au moment où d'autres frontières s'affirment. Pour un historien, ce théâtre s'avère une source permettant de saisir les grands phénomènes sociaux. Bien sûr les migrations se sont imposées comme thématique de multiples pièces. D'autres rendent compte d'évolutions sociales « globales » comme le chômage, les quêtes d'identité, la violence ou les relations entre générations. Le théâtre est utilisé ici en tant que nouvelle manière de voir le monde et d'approcher l'imaginaire collectif et la perception des césures chronologiques et territoriales de l'histoire. Nous avons pu voir que 1989, qui a fonctionné dans les deux dimensions, ne peut être compris, dans un cadre européen, que comme l'une des formes prises par la décomposition des anciens modes de domination et la recomposition tant démographique que spatiale d'une Europe plus ou moins unifiée. Un des intérêts de l'analyse vient justement des dispositifs scéniques, qui permettent de réunir en un espace des

way 'to bring peoples together' and open 'ways of understanding and communication between them' ».

réalités territoriales éclatées et aux échelles discordantes. Ainsi, la simple proximité des dispositifs utilisés dans les trois pièces étudiées montre combien est partagé le sentiment de collision entre des éléments qui en apparence semblent très différents entre Est et Ouest européens, mais dont justement, dans chacune des situations vues ici, la coexistence est d'autant plus difficile que les frontières territoriales fixées par les pouvoirs politiques se révèlent incapables de produire un sentiment de bien-être ou de sécurité partagé par toute la société. Dans cette optique, 1989 semble renvoyer à un état certes dépassé, mais qui, dix ans ou vingt ans plus tard, n'apporte aucun réconfort ni à l'Est, ni à l'Ouest.

RÉSUMÉS

Le théâtre du réel génère une nouvelle approche des ruptures qui traversent les sociétés contemporaines et permet de restituer la fin du communisme en Europe centrale dans une perspective différente des analyses usuelles. En comparant la représentation des effets sociaux *a posteriori* d'une rupture politique en Pologne avec celle de l'impact de l'immigration en France et en Grande Bretagne, nous souhaitons montrer comment s'est recomposée la frontière entre l'Europe médiane et l'Europe occidentale au moment où d'autres frontières s'affirmaient. Le but est de rendre compte de la complexité du regard que posent sur elles-mêmes trois sociétés européennes et de mieux comprendre comment perdurent et se transforment les espaces sociaux et culturels. Le théâtre du réel — révélateur de la construction d'imaginaires collectifs — favorise la représentation des visions spécifiques à chaque pays de l'exacerbation de telle ou telle frontière culturelle, pertinente à un niveau donné. Les dispositifs scéniques, permettant de réunir en un espace des réalités territoriales éclatées et aux échelles discordantes, nous amènent à comprendre 1989 comme l'une des formes prises par la décomposition des anciens modes de domination et la recomposition tant démographique que spatiale d'une Europe plus ou moins unifiée.

Mots-clés : Frontière culturelle ; Europe médiane ; Europe occidentale ; Théâtre du réel ; Migrations ; Postcommunisme ; Post-colonialisme ; Imaginaire collectif