

Drame au rythme de la vie quotidienne

Wojciech Baluch
Université Jagellonne de Cracovie

Dans sa pièce *Récits (in)humains*, Szymon Bogacz trace l'image de la vie quotidienne dans le ghetto pendant la Deuxième Guerre mondiale en Pologne. Les événements relatés ont pour objet de représenter les destins croisés et l'histoire commune des Juifs et des Allemands. Ces événements, très ordinaires en apparence, dus au hasard, cheminent vers un dénouement tragique à la fin de la pièce. Générer la réalité dramatique à partir d'événements banals constitue le trait caractéristique de la création dramatique de Bogacz ; la majorité de ses pièces traitent des relations interhumaines sous l'angle de la vie quotidienne.

En tant qu'auteur dramatique, Bogacz a débuté en 2006 avec *Relations hommes-femmes*, dont la première représentation a eu lieu au théâtre Atelier de Couture à Wrocław. Les pièces qui ont suivi ont été souvent primées ou distinguées aux différents concours d'art dramatique. La pièce qui a bénéficié des meilleures critiques, *Au nom du père et du fils*, a atteint la finale du concours le plus prestigieux en Pologne « Prix du drame » à Gdańsk en 2009 ; elle a eu deux réalisations scéniques, au théâtre Witold Gombrowicz à Gdynia en 2010 dans la mise en scène de Piotr Kruszczyński (sous le titre *Tout ce que vous aimeriez dire à votre père après sa mort, mais vous avez peur de prendre la parole*), puis au théâtre Stefan Żeromski à Kielce en 2011 dans la mise en scène de Piotr Ziniewicz.

En plus de la création dramatique, Bogacz a publié deux recueils de nouvelles, *Le cycle des quintes* et *La vengeance est une femme*. Il est également auteur du scénario de spectacle musical *Être comme Frank Sinatra* et d'une émission radiophonique *Trois hommes d'âge différent*.

La totalité de sa création comprend une dizaine de pièces dont le thème dominant est constitué par la description des relations – amour, amitié, vie familiale, éducation – que tissent entre eux les gens ordinaires. Le monde

INTRODUCTION

représenté dans ses pièces se situe donc dans l'étendue de la vie quotidienne, mais leur sens profond oriente l'attention du lecteur/spectateur vers les problématiques plus complexes qui résident dans les profondeurs de la psyché et dans une réflexion plus vaste sur la condition humaine. Il est important de signaler que la pièce *Récits (in)humains* s'inscrit dans le schéma de la *quotidienneté*, mentionné plus haut, dans une mesure plus grande que les autres pièces de Bogacz ; si la réflexion sur la condition humaine y est habituellement annoncée par différents signes textuels, dans *Récits (in)humains*, elle est laissée à l'attention et à la sensibilité des lecteurs/spectateurs.

De la même façon que *Récits (in)humains* se distinguent des autres pièces de Bogacz, toute sa création se distingue des autres drames polonais de l'époque. L'esthétique sobre de ses pièces se détache nettement des tendances dramatiques de la deuxième moitié du XX^e siècle qui continuent la tradition avant-gardiste d'entre-les-deux-guerres tout en développant un courant très à la mode en Pologne de ce temps-là, le théâtre de l'absurde. Les pièces de Bogacz suivent les tendances pratiquées au début du XXI^e, celles de la dramaturgie liée aux témoignages historiques et à la post-mémoire. Tout cela pour dire que Bogacz poursuit son propre chemin d'épanouissement artistique et que sa spécificité trouve son expression très précisément dans *Récits (in)humains*. D'une part, cette pièce reprend le thème souvent exploré par les dramaturges de l'époque, celui du destin des Juifs polonais pendant la Deuxième Guerre mondiale, d'autre part, elle reste, par rapport à la tradition dramaturgique polonaise, en opposition esthétique plus marquée que ses autres créations.

Pour mieux comprendre l'originalité de la création de Bogacz, il faut rappeler qu'il possède une formation musicale qui, comme il le soutient lui-même, constitue une des sources-clefs de sa sensibilité esthétique. Dans le commentaire ajouté à la lecture théâtrale de *Récits (in)humains*, il explique que le début de la pièce devrait être : « *une sorte de fugue pendant laquelle les spectateurs sont amenés à distinguer différents motifs* ». Cependant, si les règles rigoureuses de la structure musicale ne se laissent pas facilement adapter à la construction linguistique de la pièce, sa polyphonie et sa pluri-dimensionnalité constituent une indication précieuse pour saisir le trait dominant de son esthétique.

La *polyphonie*, terme utilisé dans l'analyse littéraire ayant fait son apparition dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine, met en valeur la portée

INTRODUCTION

sémantique du texte, mais dans le cas de *Récits (in)humains*, c'est la polyphonie musicale qui prime. Elle n'enlève bien sûr rien à la dimension sémantique de la pièce, mais devient sa dominante compositionnelle, un élément fondamental du fil directeur qui dévoile la structure de l'œuvre.

C'est donc cette hiérarchie des aspects de l'œuvre littéraire mentionnés plus haut, qui se révèle au niveau de l'analyse de l'une des composantes principales de la pièce, à savoir des répliques des protagonistes. Il est facile de s'apercevoir qu'elles sont soumises à un ordre rythmique très marqué qui domine la logique et les caractères des différents personnages. En fait, ils s'expriment tous de la même manière, ce qu'on n'omet pas de constater, lorsqu'on oppose les personnages des militaires allemands aux habitants juifs du ghetto. Dans la tradition polonaise, qu'elle soit littéraire, théâtrale ou cinématographiques, la *mélodie* des discours allemand et juif est habituellement très soulignée et, en même temps, très identifiable. Les répliques qui se succèdent se caractérisent également par la longueur et le tempo tout à fait comparables, ce qui ne correspond pas non plus aux attentes du drame dont le contenu est constitué, en grande partie, par des scènes de genre. Les seuls éléments dynamisant la langue dans la pièce de Bogacz restent donc les variations du tempo et de la longueur des répliques qui ne sont pourtant pas dictées par les changements de situation dramatique, mais par le sens du rythme *musico-dramatique*.

La structure rythmique toute simple de *Récits (in)humains* contraste avec les pièces plus tardives de Bogacz dans lesquelles l'auteur répartit les voix de façon très novatrice. Le passage du début de la pièce *Allegro moderato*, écrite en 2011, est un bon exemple de distribution créatrice des répliques selon ce nouveau principe rythmique. De prime abord, la construction paraît tout à fait banale ; des répliques plus développées de Marta, personnage féminin, rencontrent en contrepoint des répliques plus concises de sa mère. Dans le dialogue entre les deux femmes, une autre source de rythme apparaît. Les répliques de la Mère font partie du discours direct, caractéristique du dialogue théâtral, alors que dans les répliques de Marta, on voit s'entrecroiser les deux formes de discours ; elle emploie le discours direct en parlant des faits qui la touchent, mais dans son échange avec la Mère, elle emploie le discours indirect au passé comme si c'était le récit du narrateur. Grâce à ce procédé, on y détecte une légère dissonance rythmique comme une sorte de syncope musicale.

INTRODUCTION

Dans *Récits (in)humains*, on ne retrouve pas ces procédés sophistiqués, cependant la sobriété de la sphère sonore permet de voir comment ces rythmes simples des répliques influencent et développent les autres sphères sémantiques. C'est tout au début de la pièce que l'on peut observer la mobilisation des effets phoniques, notamment grâce à l'anaphore. Les courts monologues des personnages commencent tous par les mots : *Cette nuit...* De cette façon, l'ouverture rhétorique de la pièce s'en trouve renforcée. Cependant, la fonction de l'anaphore *Cette nuit...* ne sert pas uniquement à annoncer l'aspect rythmique du texte. Elle se manifeste également dans la sphère sémantico-spatiale qui a pour effet de suggérer l'identité temporelle et géographique. Grâce à ce procédé, le rythme de la pièce dépasse la sphère sonore et introduit l'idée du temps et du lieu de l'action. Les répétitions et les contrastes, qui organisent l'ordre rythmique de tout le texte, constituent un des mécanismes clefs de l'organisation de la réalité présentée.

En ce qui concerne l'espace, il est facile de découvrir que l'espace de la « maison » est séparé de tout ce qui se trouve à l'extérieur. Les allées et venues dans la maison pointent le rythme de l'action, c'est ainsi que la « maison » devient génératrice des événements dramatiques. Dans une perspective plus large, le ghetto est présenté en opposition à ce qui se passe derrière le mur. Cependant, si la distinction des espaces « maison » et « extérieur » définit l'ordre dramaturgique dans le cadre d'un monde ontologiquement cohérent, la distinction « ghetto » et « derrière le mur » est, pour certains personnages, celle qui sépare l'espace réel de l'espace imaginaire du monde où il n'y a pas de guerre. Tout comme dans la pièce *Allegro moderato*, mentionnée plus haut, le rythme, qui se dégage des différents agencements spatiaux entremêlés, ne se construit pas entièrement à partir des répétitions, mais introduit un élément de glissement, une dissonance très originale.

Il existe encore un autre exemple de distribution « signifiante » du rythme dans cet ouvrage ; il s'agit du passage dans lequel, à travers l'odeur du lard fumé qui se répand dans le ghetto, les personnages se mettent à raconter comment ils mangent ou comment ils imaginent l'action de manger. Dans la tradition littéraire, la scène prandiale est souvent prétexte à une description détaillée permettant d'apprécier les plaisirs de cette expérience, alors qu'ici, la langue poétiquement enrichie devient le substitut d'un sens, le goût. Chez Bogacz, en effet, les mots qui se rapportent au rituel de repas sont très ordinaires comme est ordinaire leur succession, régie simplement par l'ordre

INTRODUCTION

grammatical. Le plaisir se situe ici non dans la délectation débridée, mais dans la célébration du repas réellement consommé ou imaginaire. Les personnages décrivent avant tout l'aspect « performance » de l'acte de s'alimenter. Le capitaine allemand Hans précise qu'il est assis toujours à la même table au restaurant, puis il énumère les différents mets de son repas. Anna rêve des repas en famille à la maison : un œuf aux lardons et sa mère en train de sourire, poêle à la main. Stéphane, amant d'Elsa, se concentre sur le plaisir qu'il éprouve à la regarder manger et évoque le souvenir de sa maîtresse, au demeurant très appétissante, qui lui fait lécher son petit doigt couvert de confiture. Dans ce type de narration, on voit bien la fascination pour l'action de manger, mais on insiste ici plutôt sur l'acte lui-même que sur l'analyse de la délectation. La longueur des répliques ne se laisse pas non plus expliquer en s'appuyant sur l'analyse rhétorique ou stylistique. Aussi bien l'agencement intérieur qu'extérieur des phrases paraît trop simple et, en même temps, très naturel.

Quel est le temps qu'accorde Bogacz à ses personnages pour s'épancher sur l'expérience de manger ? Pour répondre à cette question, remarquons que la description de la nourriture consommée par les personnages alterne avec la représentation de leurs souvenirs culinaires, expérience qui doit être exprimée, mais de façon calme et maîtrisée ; il est difficile, après des années de faim ou de cuisine sommaire de l'armée, d'éprouver le sentiment de délectation... C'est pourquoi même les mets les plus raffinés incitent à évoquer les charmes du quotidien, de la maison familiale et de l'insouciance. Les personnages en parlent sans se presser, avec application et sans excitation exagérée pour ne pas perturber la quiétude du moment ; ils parlent aussi longtemps que nécessaire pour arriver jusqu'au bout de l'expérience. L'absence de figures de style précises donne l'impression que les personnages ont totalement épuisé le sujet, sans l'écouter et sans trop s'appesantir. Le rythme du passage où il est question de manger ne se construit donc pas à partir des mots, mais à partir de l'impression qui résulte de l'association parfaite entre l'expérience, formée dans l'esprit des personnages sous l'influence de l'odeur du lard, et la tonalité-mesure, propre à l'expression mettant en mots cette expérience. La sensibilité rythmique de Bogacz dépasse ainsi la dimension *matérialiste* de la langue et entre dans l'espace sémantique et poétique de l'expérience.

Comme on peut le constater à travers cette analyse, l'instrument de base permettant à Bogacz d'atteindre l'imagination des lecteurs/spectateurs est

INTRODUCTION

l'association de la langue descriptive toute simple avec la variété des points de vue et des conceptions de la réalité présentée. Ces deux composantes ne sont pas tant antagonistes que complémentaires pour aboutir à créer un effet de la quotidienneté. Outre la façon de parler qui est naturelle, la diversité des perspectives est reconnue comme une des qualités spécifiques incitant à éprouver cette quotidienneté. La pièce ainsi bâtie permet à Bogacz de construire une tension sans nécessairement « falsifier » la réalité, ce à quoi contribuent les enchaînements de cause à effet, propres au genre dramatique.

La structure originale du drame de Bogacz constitue non seulement la base de sa valeur esthétique, mais elle définit également l'horizon de l'interprétation. Malgré la richesse de perspectives et de points de vue sur le monde représenté dans la pièce, leur agencement oblige le lecteur/spectateur à une certaine rigueur interprétative. On peut expliquer ce mécanisme en faisant appel à un autre exemple d'organisation rythmique, à savoir les relations de symétrie et d'asymétrie des personnages et de leurs actions. Une des symétries qui émerge dans le texte est la ressemblance des deux couples d'amants en train de faire l'amour : Elsa et Stéphane, puis Hans et Anna. Bogacz relie ces deux actes d'amour en croisant les répliques des quatre personnages se fondant sur les principes conversationnels de cohérence et de pertinence. Ce procédé aboutit encore à un effet de miroir dans lequel il est facile de discerner une faille : Elsa et Stéphane sont Juifs, alors que Hans et Anna sont Allemand et Juive. Que peut-on déduire de cette analogie insinuée ? Pas grand-chose, je crois, bien que le procédé employé ici par l'auteur semble significatif. De cette façon cependant Bogacz permet au lecteur/spectateur d'éprouver l'effet de la *quotidienneté* de l'histoire racontée. Quoi de plus *quotidien* que d'éprouver le sentiment de la réalité de notre vie confondu avec le désir de lui donner de l'importance et, en même temps, éprouver le sentiment d'impuissance, lorsqu'on essaie d'héroïser le prosaïsme de notre existence ! La lecture de *Récits (in)humains* nous plonge justement dans un état d'apesanteur entre le besoin dramatique de logique des événements qui se déroulent devant nous et l'esthétique ésotérique créée par les rythmes changeants des histoires de vie des protagonistes.

Traduit par Kinga Joucaviel