

REFUGEES, THEATRE AND CRISIS : PERFORMING GLOBAL IDENTITIES,

ALISON JEFFERS

Palgrave Macmillan, « Performance intervention series », Basingstoke, 2012
(ISBN : 978-0-230-14747-5)

Alison Jeffers, maître de conférences en théâtre contemporain à l'Université de Manchester en Angleterre, est l'auteure d'une thèse de doctorat intitulée « le théâtre sur, pour et par les réfugiés au Royaume-Uni »¹. L'ouvrage issu de cette recherche, *Refugees, Theatre and Crisis (Réfugiés, théâtre et crise)*, qui vient d'être primé par TaPRA² dans la catégorie des chercheurs en début de carrière³, tente de mettre en lumière le lien fondamental qui unit les réfugiés et le théâtre dans un dispositif large et une perspective ambitieuse. Ce volume concentre ainsi sur quatre chapitres une étude audacieuse, documentée et précise du théâtre des réfugiés et des demandeurs d'asile en occident depuis le début des années 1990. Il considère également avec attention la manière dont le théâtre les représente en Europe, en Australie et aux États-Unis, même si les exemples sont surtout empruntés au Royaume-Uni et à l'Australie⁴ en raison de leurs politiques d'asile particulièrement restrictives et punitives. Aux dires de l'auteure, les années 1990 ont été marquées par l'avènement d'une « crise » des réfugiés, en raison de l'explosion de leur nombre, qui a imposé un changement radical du discours dominant. Les réfugiés sont devenus les nouveaux « parias » de l'Occident, attestant du caractère toujours excluant de la construction nationale de la citoyenneté, et c'est dans ce contexte-là que s'est développé le « théâtre réfugié » contemporain.

Refugees, Theatre and Crisis décrit avec minutie les implications éthiques ainsi que la relation de pouvoir qui régit tout contact avec le réfugié, un autrui en position extrêmement fragile politiquement et socialement. Dès lors, A. Jeffers s'engage délibérément sur un chemin étroit et glissant. La voie qu'elle trace oscille dangereusement entre deux écueils : proximité et distance, engagement et détachement, identité et différence. Elle trouve dans les travaux du philosophe Emmanuel Levinas, et plus encore dans ceux de l'ethnographe Dwight Conquergood, son point d'appui théorique le plus fédérateur. Conquergood propose, à mi-chemin entre ces deux extrêmes, le modèle de « performance dialogique »⁵, un idéal à atteindre pour le chercheur, l'ethnographe et le praticien du théâtre. La position dialogique « réunit le soi avec autrui »⁶ et confère au réfugié le rôle de

¹ « Theatre and performance about, with and by refugees and asylum seekers in the UK. »

² TaPRA (The Theatre & Performance Research Association) est une association britannique qui a pour vocation de regrouper les chercheurs en théâtre et arts du spectacle.

³ Il s'agit du prix « the TaPRA New Career Research in Theatre/Performance » qui récompense chaque année un ou plusieurs ouvrages dans le domaine du théâtre et des arts du spectacle.

⁴ À ce titre, l'Australie a voté en 1992 une loi très controversée sur la détention obligatoire des candidats à l'asile.

⁵ Traduit de l'anglais « dialogical performance ». Toutes les traductions de l'anglais sont dues à l'auteur de cet article. Voir D. Conquergood, « Performing as a moral act : Ethical Dimensions of the ethnography of performance », *Literature in performance*, vol. 5, n°2, 1985, p. 10.

⁶ « bring self and other together », *ibid.*, p. 9

théâtre(s) politique(s)

participant actif dans un dialogue et échange permanent, vecteur essentiel d'une véritable compréhension interculturelle. Les faiseurs de théâtre ont essayé de contourner cette difficulté d'ordre éthique et ont ainsi privilégié le théâtre *verbatim*⁷, lequel est devenu la forme dominante du théâtre sur les réfugiés au cours de ces deux dernières décennies. Cependant, comme l'a si bien souligné A. Jeffers dans l'introduction, ceci est bien insuffisant pour déstabiliser, moins encore pour renverser, le jeu de pouvoir à l'œuvre dans toute « interaction » avec les réfugiés.

Le premier chapitre intitulé « Refugees, crisis and bureaucratic performance »⁸, s'ouvre sur une mise en contexte historique et comparative, qui retrace l'évolution sémantique du terme « réfugié » et promène le regard sur les expériences des ordres juridiques en Europe et dans le monde. Cette tentative de définition amène l'auteure à soulever un point important : le fait qu'il existe plusieurs définitions de la notion de « réfugié », selon les zones géopolitiques, montre à quel point cette notion est liée à des intérêts politiques à un certain moment de l'histoire. Ceci se reflète avec vigueur dans le processus de demande d'asile, où le candidat doit prouver qu'il n'est pas un menteur, un voleur de droit, qu'il obéit bien aux critères culturels qui font d'un homme un « réfugié légitime »⁹, processus que l'auteure assimile à « un spectacle »¹⁰ donnant à voir un acte performatif du récit devant le tribunal qui l'examine. Ce cérémonial du pouvoir bureaucratique décide du sort du candidat-réfugié¹¹ et son nom viendra s'ajouter, dans la plupart des cas, à la longue liste des demandeurs d'asile déboutés. La référence à la parabole de Kafka¹², commentée aussi bien dans l'introduction que dans la première partie, traduit avec force le profond malaise des candidats à l'asile devant un système qu'ils ne comprennent pas, et dont, pourtant, leur vie entière semble dépendre. Nous vivons aujourd'hui dans un climat de défiance, de suspicion systématique, voire d'hostilité qui mine toute relation avec les demandeurs d'asile. Situation qui s'explique en partie, selon A. Jeffers, par l'amalgame que les citoyens occidentaux opèrent avec la notion d'« immigrant économique » ou de « terroriste ». La presse exacerbe préjugés et incompréhensions à un tel point que « *all refugees appear to be a threat to public security and national integrity* »¹³ sous le masque du discours de crise. Dans ces conditions, l'objectif du théâtre va être de remettre en cause ces préjugés et idées reçues¹⁴. Ce dernier constitue la trame du chapitre suivant : « Hosts and guests : national performance and the ethics of hospitality »¹⁵.

⁷ Le théâtre *verbatim* est une forme de théâtre documentaire qui désigne la technique spécifique par laquelle les mots exacts des sujets parlants, bien que sélectionnés, concentrés, structurés d'une manière ostensiblement artificielle, sont insérés dans la pièce.

⁸ « Réfugiés, crise et spectacle bureaucratique ».

⁹ C'est-à-dire qu'il n'a bien rien et qu'il est en danger de mort pour de bon.

¹⁰ Dans l'ouvrage, en ce sens, il est question de la notion de « bureaucratic performance ».

¹¹ En accord avec la Convention de Genève de 1951.

¹² La parabole des portes de la Loi (Kafka 1976 : 453-455, *Le Procès*).

¹³ « tous les réfugiés semblent être une menace à la sécurité publique et à l'intégrité nationale » (p. 28)

¹⁴ Cependant, l'auteure insiste, à juste titre, sur la problématique du financement car les structures commanditaires dépendent souvent des institutions que ce théâtre cherche à remettre en question.

¹⁵ « Hôtes et invités : représentation nationale et éthique de l'hospitalité »

théâtre(s) politique(s)

Dans le deuxième chapitre, l'objectif est de montrer au lecteur en quoi le contexte bureaucratique et institutionnel influence directement et indirectement l'engagement dans le théâtre. Le théâtre permet d'aller à contre-courant du vocabulaire juridique asséné aux réfugiés par les politiciens et les médias dominants et de restaurer ainsi leur humanité. Ce contre-discours s'articule autour de la responsabilité éthique et politique des citoyens à l'égard des réfugiés. Comme son titre le laisse prévoir, ce théâtre déplace ainsi le « problème » des réfugiés sur le terrain de l'hospitalité. Ce chapitre offre en miroir de nombreux éléments de réflexion sur la question du politique au théâtre et de la représentation. Ces tensions et paradoxes appellent des interprétations variées, bien représentées par la diversité des pièces qui ont théâtralisé l'expérience des réfugiés. Une dominante existe toutefois, parmi ces dernières, qui érige le réfugié en victime de la mondialisation néolibérale. Force est de constater qu'il est rare de voir au théâtre un personnage de réfugié transgressif. Seules les approches plus fictionnelles semblent le permettre comme *The Kindness of strangers (La Gentillesse des étrangers)* de Tony Green (2004) que cite l'auteure. La figure héroïque du réfugié blessé est le symbole de la souffrance humaine qui devient politiquement neutre. Il semble alors difficile de représenter les réfugiés en acteurs politiques et la dramaturgie du discours humanitaire a besoin de victimes innocentes. Une autre stratégie théâtrale consiste à mettre le citoyen « en situation » en permettant au public de voir le monde à travers les yeux du « réfugié ». Dans ce type de théâtre, le spectateur est contraint d'expérimenter un inconfort physique et émotionnel afin d'éprouver de l'empathie, comme c'est le cas dans *The Container (Le Conteneur)* de Clare Bayley (2007). Certaines productions vont même plus loin dans cette démarche et forcent les spectateurs à remplir un véritable formulaire d'entrée au pays, ou à entrer un à un dans l'auditorium ou même à faire un voyage à bord d'un camion. La stratégie inverse consiste à ne représenter ni le corps, ni la voix ou le visage du réfugié. C'est le cas d'une pièce *verbatim CMI (Un Certain Incident maritime)*¹⁶ de la compagnie australienne Version 1.0 dans laquelle le public est confronté à la manière dont une histoire fausse contamine le discours politique national sur l'asile. Dans la dernière partie de ce chapitre, l'auteure aborde une catégorie de pièces qui offrent un contre-discours face à des œuvres canoniques, colonne vertébrale de l'identité culturelle et politique. Elle cite l'exemple du *Dernier Caravansérail* du Théâtre du Soleil (2005) qui utilise *L'Odyssée* pour traiter des problèmes étrangers liés aux politiques d'asile, déstabilisant par là même les structures de pouvoir du texte original. Le fait que la pièce soit jouée en langues étrangères sert à décentrer la langue française. Dans ce contexte, l'auteure formule pourtant une objection sérieuse : les contraintes esthétiques de ce type de production ainsi que les attentes (festivals prestigieux, réputation, impact visuel, plaisir) « all mitigate against the possibility of a theatrical presentation that is going to move beyond an over-simplified humanitarian message »¹⁷. Au final, ce type de théâtre fait appel à deux stratégies différentes : soit il cherche à solliciter l'empathie

¹⁶ En anglais, « A Certain Maritime Incident ».

¹⁷ « tout semble conspirer contre la possibilité d'une présentation théâtrale qui dépasse une simplification excessive du message humanitaire » (p. 75)

théâtre(s) politique(s)

du spectateur, soit il essaye d'orienter sa pensée vers sa responsabilité citoyenne. Mais le réfugié reste invisible, silencieux et absent, car il est représenté par un acteur.

Si les deux premiers chapitres confortent le lecteur dans l'image traditionnelle du réfugié, le troisième s'en éloigne vigoureusement. En effet, dans « Taking up space and making a noise : minority performances of activism »¹⁸, le réfugié est dépeint sous les traits de l'activiste, un acteur politique en puissance. L'expression politique peut alors revêtir diverses formes plus ou moins légales, du moins aux yeux des autorités en place, sur un axe allant du silence complet (lèvres cousues) au grand fracas (manifestations de rue). La figure tragique du réfugié mutilé devient l'emblème de la nation et l'inscription cutanée permet à la fois la fixation et le rappel (visuel) de la politique qui l'a rendue possible ou qui l'a générée. Incapables de pénétrer décisivement l'arène publique des médias, certains réfugiés choisissent d'autres moyens pour faire entendre leur voix : le théâtre, la danse et la musique. Ce sera le sujet du quatrième et dernier chapitre « “We with them and them with us” : diverse cultural performances »¹⁹, où l'auteure nous montre comment le réfugié s'affranchit progressivement de son assignement identitaire et sort de sa condition de victime pour accéder pleinement à celle de sujet, d'acteur social intégral.

Ce chapitre se scinde en trois sections principales ayant trait à l'expression culturelle des réfugiés : les festivals d'art des réfugiés, les artistes réfugiés et les ateliers de théâtre avec les réfugiés et demandeurs d'asile. Selon A. Jeffers, le nombre d'événements culturels et théâtraux produits par les réfugiés eux-mêmes est en forte hausse. Le Festival Exodus à Manchester, un festival en plein air entièrement consacré aux artistes réfugiés, sert d'étude de cas à la présente recherche et rend compte du phénomène. Cette partie propose une analyse détaillée du discours officiel du Festival qui prône à la fois la cohésion communautaire et la confiance mutuelle. La dimension célébrative de tels événements condamne paradoxalement toute perspective d'authenticité politique. Seuls les artistes solo semblent en mesure d'être les auteurs de leur propre identité. Quant aux ateliers de théâtre, ils permettent à certains demandeurs d'asile non-initiés de trouver leur équilibre et leur force en expérimentant le changement de positions et d'identités. Tous les exemples cités par l'auteure concordent pour arriver à la conclusion selon laquelle les arts permettent d'envisager un futur optimiste pour hôtes et réfugiés. Le théâtre des réfugiés est ici perçu comme un outil de tout premier plan pour l'éducation, qui permet l'éveil des consciences et facilite les possibilités d'empathie, de solidarité et même de créations d'actions politiques, comme ce volume le documente amplement. La conclusion reprend les différentes questions explorées dans le corps de l'ouvrage pour les synthétiser en une image symbolique et émouvante de la rencontre théâtrale avec le réfugié : « shoulder to shoulder » qui supplante le traditionnel « face to face »²⁰. Si l'auteure fait finement

¹⁸ « Prendre l'espace et faire du bruit : l'apparition d'un activisme minoritaire ».

¹⁹ « “Nous avec eux et eux avec nous” : manifestations culturelles diverses ».

²⁰ « épaulement contre épaulement » et « face à face ».

théâtre(s) politique(s)

ressortir les enjeux éthiques et politiques, l'analyse des données empiriques qui sous-tendent l'homogénéisation des pratiques théâtrales en Occident est moins développée. Avec *Refugees, Theatre and Crisis*, A. Jeffers nous offre cependant un ouvrage qui participe d'un débat crucial pour la discipline. Pour la période traitée, le livre prendra certainement sa place de référence, à côté d'une littérature des migrations forcées autrement dominée par les historiens et les sociologues²¹.

Cyrielle Garson

²¹ En général, ces champs d'étude ne s'intéressent pas à la question de l'art et la culture.