

**ABSURDE ET DERISION**  
**DANS LE THEATRE EST-EUPEEN**

## Collection Espaces Littéraires

dirigée par Maguy Albet

### Dernières parutions

Frédéric CANOVAS, *L'écriture rêvée*, 2000.

Gérard PEYLET, J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre, 2000.

Nédim GÜRSEL, *Yachar Kémal, le roman d'une transition*, 2001.

Chantal DANJOU, *Jean-Claude Villain, damier de silence et parole*, 2001.

ODILE SILVA, *La fortune des Misérables de Victor Hugo au Portugal*, 2001.

Narjess D'OUTRELIGNE-SAIDI, *De l'Orient des Mille et Une Nuits à la magie surréaliste*, 2001.

Charlette DARMON-LE POGAM, *Laurent Terzieff, aventurier du théâtre*, 2001.

Odile BOUCHER-RIVALAIN, *Roman et poésie en Grande-Bretagne au XIXe siècle. Anthologie de textes critiques extraits de la presse victorienne*, 2001.

Myriam WATTHEE-DEMOTTE, *Parcours d'Henry Bauchau*, 2001.

Martin RIZEK, *Comment devient-on Kundera ?*, 2001.

Catherine FOURNIER, *Marius-Ary Leblond, écrivains et critiques d'art*, 2001.

Eric FOUGERE, *La peine en littérature et la prison dans son histoire*, 2001.

Cécile BREHANT, *Pierre Roy et les marges du surréalisme*, 2001.

Colette SARREY-STRACK, *Fictions contemporaines au féminin*, 2002.

Abdelaziz KACEM, *Culture arabe-culture française, la parenté reniée*, 2002.

Najib REDOUANE, *Rachid Mimouni, entre littérature et engagement*, 2002.

ROBERT JOUANNY, *Senghor « le troisième temps ». Documents et analyses critiques*, 2002.

Bettina L. KNAPP, *L'écrivain et la danse*, 2002.

Régis ANTOINE, *La littérature pacifiste et internationaliste française (1915-1935)*, 2002.

Marc ALYN, *Mémoires provisoires*, 2002.

Micheline CELLIER-GELLY (éd.), *André Chamson : regards croisés*, 2002.

Michel PRAT, *Auteurs, lieux et mythes*, 2002.

Jacques LA MOTHE, *Butor en perspective*, 2002.

Sous la direction de  
Maria Delaperrière

**ABSURDE ET DERISION**  
**DANS LE THEATRE EST-EUROPÉEN**

**L'Harmattan**  
5-7, rue de l'École-Polytechnique  
75005 Paris  
FRANCE

**L'Harmattan Hongrie**  
Hargita u. 3  
1026 Budapest  
HONGRIE

**L'Harmattan Italia**  
Via Bava, 37  
10214 Torino  
ITALIE

Autres publications du Centre d'étude de l'Europe médiane :

*Littérature et émigration, (Europe centrale et orientale)*, sous la direction de Maria Delaperrière, IES, 1994.

*Histoire et pouvoir en Europe médiane*, sous la direction d'Antoine Marès, l'Harmattan, 1997.

*Paris « capitale culturelle » de l'Europe centrale ?*, sous la direction de Maria Delaperrière et Antoine Marès, l'Harmattan, 1998.

*Histoire littéraire de l'Europe médiane*, sous la direction de Maria Delaperrière, l'Harmattan, 1998.

*Lieux de mémoire en Europe médiane*, sous la direction d'Antoine Marès, publications Langues'O, 1999.

*Modernisme en Europe centrale*, sous la direction de Maria Delaperrière, l'Harmattan, 1999.

*(Post)modernisme en Europe centrale*, sous la direction de Maria Delaperrière, l'Harmattan, 1999.

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	7
-------------------	---

### PREMIÈRE PARTIE

#### SUBVERSIONS ANTI-IDÉOLOGIQUES

Małgorzata SUGIERA, Théâtre et idéologie en Europe centrale : les notions d'« absurde » et de « grotesque » dans les œuvres d'Istvan Örkény, Václav Havel et Sławomir Mrożek.....	13
Brigitte GAUTIER, Qu'y a-t-il dans la pièce ? ou la société totalitaire en réduction.....	33
Antonia BERNARD, Le théâtre de Drago Jančar ou l'histoire par l'absurde.....	55
Olga CAMEL, Le concept de l'absurde dans le théâtre de Mykola Kuliš .....	67
Elena FOULLIARON, Le théâtre de l'absurde chez Ivan Radoev et Jordan Radičkov .....	93
Marianne CANAVAGGIO, Le non-sens ou les apories de la rationalité dans le théâtre de Václav Havel.....	109

DEUXIÈME PARTIE  
CRISE EXISTENTIELLE OU ABSURDE  
MÉTAPHYSIQUE

Maria DELAPERRIÈRE, L'église interhumaine de Gombrowicz : en deçà et au-delà de l'absurde totalitaire.....	131
Michel MASŁOWSKI, L'absurde dans le théâtre de Tadeusz Rózewicz.....	153
Andreia ROMAN, Caragiale – Ionesco : un parcours à double sens.....	167
Agnieszka GRUDZIŃSKA, Le temps de Tadeusz Kantor .....	185
Andor HORVÁTH, La voix humaine selon István Örkény.....	199
Jacek KOPCIŃSKI, La grammaire de l'existence ( <i>Pani Koch</i> et autres œuvres dramatiques de Miron Białoszewski) .....	213
Index des œuvres citées.....	253

## INTRODUCTION

L'esthétique du théâtre de l'absurde est généralement associée à la création dramatique occidentale. Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov, Arrabal et bien d'autres ont mis en pleine lumière la crise métaphysique que Nietzsche avait sinon déclenchée, du moins amplifiée, en proclamant la mort de Dieu. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'existentialisme français n'a fait qu'ajouter à la solitude et au désarroi de l'individu. L'homme du milieu du XX<sup>e</sup> siècle apparaît donc sous un jour tragique. Au désenchantement du monde, au vide du ciel, au sentiment d'aliénation qui semble peser sur chacun, répond, comme un étrange exorcisme, le « théâtre de l'absurde », ultime forme de salut devant ce nouveau mal du siècle.

À la même époque, les pays est-européens s'enlisaient dans le non-sens idéologique des régimes totalitaires. À première vue, aucune convergence avec ce qui se passait à l'Ouest : d'un côté, l'impuissance face à une existence désormais opaque, incompréhensible et se heurtant sans cesse aux limites du communicable ; de l'autre, un profond sentiment d'échec face à l'Histoire et, partout, la constatation que la réalité des choses et des événements n'a plus aucun sens. Pour caractériser les pièces écrites à cette époque, les critiques parlent alors de « drame absurde réaliste » ou bien ils ont recours au concept d'« absurdité appliquée ». Esslin disait justement

que « la réalité de l'Europe de l'Est – au moins celle du régime présent – fait partie du même pays fantastique que celui créé par le grotesque ». À l'époque, on a d'ailleurs souvent souligné ces aspects concrets du grotesque, qui rapprochaient auteurs hongrois, tchèques ou polonais, tout autant que bulgares, ukrainiens ou slovènes. Tous exploitent les mécanismes de la langue courante qu'il suffit bien souvent de reproduire telle quelle pour en faire jaillir l'absurde. Le théâtre remplit ainsi une fonction de miroir renvoyant de la réalité une image tout à fait conforme : et c'est alors que cette réalité montre son visage difforme... Par ailleurs, cet absurde, né du réel lui-même, inclinait sans doute moins au pessimisme : lié au système politique, il paraissait plus contingent. On pouvait espérer un changement, peut-être même par le biais du théâtre, puisque la langue de bois, une fois mise en scène, prenait une portée vigoureusement critique en attirant l'attention sur les failles du quotidien vécu par chaque spectateur. L'« absurdité appliquée » se mettait ainsi au service de la satire sociale, politique, risquant du même coup de s'y diluer. En fait, loin de ne représenter qu'un simple témoignage sur une époque révolue, ces pièces sont porteuses d'un message qui va bien au-delà d'un moment historique déterminé et qui les rend aujourd'hui très actuelles, même si les enjeux ne sont plus les mêmes. Les mécanismes totalitaires qu'elle mettent au jour n'apparaissent plus comme un mal ponctuel, mais comme une menace virtuelle pour toute société, puisque aucune ne peut fonctionner en dehors du réseau des relations qui la structurent. En outre, le théâtre de l'Europe centrale et orientale apparaît aussi comme une grande école de réflexion sur le sens : sens de l'existence, de l'Histoire et de l'action individuelle ou collective. Il n'apporte pas de réponses toutes faites. Les pièces présentées dans ce volume ont des tonalités très variées et touchent aux différents aspects de la vie humaine. Elles révèlent surtout la fragilité de l'homme enlisé dans ses drames



quotidiens, dans des situations où il est confronté à la confusion des valeurs et des hiérarchies auxquelles il ne peut opposer que la ressource de son humanité profonde. Enfin, par la force de ses parodies, par le caractère incisif de ses caricatures, ce théâtre, lieu de dérision et de subversion, réveille en chacun d'entre nous une exigence de vérité.

Maria Delaperrière



**SUBVERSIONS  
ANTI-IDÉOLOGIQUES**



Małgorzata Sugiera

## THÉÂTRE ET IDÉOLOGIE EN EUROPE CENTRALE

Les notions d'« absurde » et de « grotesque »  
dans les œuvres d'Istvan Örkény, Václav Havel et  
Sławomir Mrożek

Dix ans après l'édition de *The Theatre of the Absurd*, Martin Esslin a intitulé l'un des chapitres de son nouveau livre *Jenseits des Absurden* d'une façon significative, « L'absurde de l'Est ». Il y a décrit une réaction inattendue provoquée dans les démocraties populaires par l'art dramatique occidental de l'absurde, enfin autorisé par la censure à partir de 1956. Après une période de prédominance du réalisme socialiste qui imposait sa vision optimiste de l'homme et du monde, le pessimisme des auteurs du théâtre de l'absurde a apporté un souffle frais et vivifiant. Dans leurs métaphores cruelles, on voyait avant tout des allégories politiques et l'on considérait le style symbolique et onirique comme un modèle parfait du caractère allégorique de la langue. D'après Esslin, c'est à cause de la situation sociale et politique que le style absurde est devenu en Pologne, en Tchécoslovaquie et en Hongrie le langage scénique des discussions portant sur les questions publiques courantes et brûlantes, un langage accepté par le pouvoir parce qu'il se servait d'une allégorie ambiguë et du symbole. C'est ainsi qu'aux oppositions caractéristiques du drame de l'absurde s'en est ajoutée encore une : de l'autre côté du rideau de fer est né un drame réaliste dans son contenu

mais absurde dans sa forme. Comme l'explique Esslin prenant comme exemple l'œuvre de Mrożek, « la réalité de l'Europe de l'Est – au moins sous le régime présent – fait partie du même pays fantastique que celui créé par le grotesque. Les auteurs du théâtre occidental de l'absurde se servent du grotesque pour dénoncer la routine ahurissante de la vie quotidienne dans les pays non-communistes. Par contre, Mrożek vit dans un pays dont l'image fidèle semble déjà une exagération absurde<sup>1</sup> ».

À la même époque, Edward Czerwiński parlait dans ses écrits du théâtre slave de l'absurde tout en rappelant ses racines roumaines avec le dadaïsme de Tristan Tzara<sup>2</sup>. Ce théâtre est né en mai 1956 avec l'apparition du premier numéro du mensuel théâtral polonais *Dialog* qui donnait l'occasion de prendre connaissance des nouveautés à l'Ouest, permettait à des auteurs polonais de débiter et donnait aussi lieu à un échange d'idées. Czerwiński connaît mieux qu'Esslin le caractère spécifique de la vie politique et culturelle des démocraties populaires. Il sait parfaitement qu'en Tchécoslovaquie il n'y a pas eu de « dégel politique » après la mort de Staline. Ainsi donc, ce n'est qu'en décembre 1963 que put sortir le premier numéro du mensuel *Divadlo* consacré en entier à l'ensemble des problèmes concernant le drame de l'absurde et contenant deux pièces de Mrożek : *La Fête*, *Le Martyre de Piotr Ohey*. La même année, la première de *La Fête en plein air* de Václav Havel eut lieu et des œuvres d'autres auteurs du théâtre de l'absurde tchèque (Uhde, Klima, Smoček) étaient présentées. L'avant-garde parisienne ne fut connue du théâtre tchèque que deux ans plus tard. Par conséquent, le public n'était pas, lui non plus, préparé à la réception du style nouveau, contrairement à la Pologne

---

1 M. Esslin, « Östliche Absurde », dans *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, 1972, p. 163.

2 E. J. Czerwiński, « The Slavic Theatre of the Absurd 1956-1968 » in *Contributions to 7th International Congress of Slavists*, vol. 2, Hague, 1973, p. 82.

où les pièces de Mrożek étaient jouées en même temps que les œuvres de Ionesco ou de Dürrenmatt. Alors qu'en Pologne le déclin de l'absurde avait déjà commencé en 1965, en Tchécoslovaquie ce furent les restrictions politiques consécutives au printemps de Prague en 1968 qui y mirent fin. De même qu'Esslin, Czerwiński croit qu'il y a beaucoup de ressemblances entre le drame absurde slave et l'avant-garde ouest-européenne et reconnaît que les moyens d'expression de l'absurde propres aux auteurs dramatiques occidentaux se sont transformés dans ce drame en une allégorie commentant sobrement la réalité sociale et politique. Czerwiński et Esslin n'étaient pas isolés dans leurs opinions et la conviction du rôle réaliste exercé par un style absurde a contribué à la vulgarisation – en particulier parmi les critiques américains – d'un terme paradoxal, celui de « Drame absurdoréaliste<sup>3</sup> ». D'habitude, on trouvait que

---

3 Miroslav Procházka (« Language and identity in Václav Havel's plays » in *Slavic Drama. The Question of Innovation*, Ottawa, 1991) parle de l'emploi commun de ce terme par les critiques américains. Anna Földes dans son commentaire sur l'art dramatique d'Örkény définit *La Famille Tót* comme une tragicomédie absurde et réaliste (*Örkény's Dramaturgie, Ungarisches Theater, Ungarisches Drama*, 1980, n° 1, p. 5) et Regina Grol-Prokopczyk finit ses réflexions sur le caractère spécifique du théâtre de l'absurde de Mrożek de la façon suivante : « En tant qu'auteur absurde il a proposé une vision du monde différente de celle de Beckett ou de Ionesco. Il s'occupait de l'absurdité "appliquée" [souligné – M. S.], était très lié à la tradition nationale et est resté un partisan avoué du rationalisme » (« Sławomir Mrożek's Theatre of the Absurd », *The Polish review*, 1979, vol. XXIV, n° 3, p. 56). Tadeusz Nyczek, lui aussi, voit la différence principale entre l'art dramatique de Mrożek et de Havel, et le drame occidental de l'absurde dans une attitude différente envers la réalité courante quand il écrit : « Les pièces des deux auteurs slaves, remplies du contenu vivant de l'absurde socialiste, s'avèrent beaucoup plus fortement ancrées dans la réalité que les pièces le plus souvent tout à fait abstraites des auteurs occidentaux du théâtre de l'absurde (à part le *Rhinocéros* de Ionesco, *La Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt) », T. Nyczek, « Havel : "En haut de l'escalier" », *Dialog*, 1990, n° 11, p. 90.

les pièces de Mrożek étaient les plus représentatives de ce que l'on appelait « le théâtre est-européen de l'absurde ». Les deux autres auteurs cités le plus souvent à cette occasion sont Václav Havel et Istvan Örkény.

Seul Istvan Örkény, plus âgé que Havel et Mrożek (1912-1979), appartient à la génération des auteurs du théâtre occidental de l'absurde. Contrairement à Havel et Mrożek, il fut toujours gêné par la conscience même de l'existence de la censure. Il y a quelques années ont paru ses lettres dictées juste avant sa mort et adressées à Gyorgy Aczél, l'idéologue principal du parti hongrois dans le domaine de la culture. Il y annonçait les modifications qu'il avait apportées à son dernier drame<sup>4</sup>. La publication en 1956 dans un journal révolutionnaire de la *Supplique pour la ville de Budapest* lui avait coûté six années de mise à l'index<sup>5</sup>. À cette époque-là, tout en sachant qu'il lui serait impossible de faire publier ses œuvres, il écrivit ses *Lettres d'une minute* qui par leur caractère laconique et leur moquerie grotesque visaient la façon journalistique et bureaucratique d'informer. Ils font penser au *Progressiste* de Mrożek écrit plus ou moins à la même époque. C'est dans ces contes-là qu'Örkény a développé un style nouveau qui, à partir de 1964, a abouti à sept drames considérés unanimement par les critiques comme absurdes. Pourtant l'écrivain lui-même affirmait que le style grotesque qui lui est propre était en grande partie l'effet de sa façon innée de percevoir la réalité. Dans *Le Dialogue sur le grotesque* il avouait ouvertement : « Ma vie a suivi étrangement une double voie. C'est tout comme si j'avais eu deux vies. Quand j'ai commencé à m'intéresser à la littérature en décidant de devenir écrivain, j'ai commencé à vivre autrement que ma famille, à l'écart de sa vie pleine de calme [...]. Je pense que cette

---

4 I. Örkény, *Levelek egypercben* [Lettres d'une minute], Budapest, 1992.

5 Cf. P. P. Müller, *Central European Playwrights within and without the Absurd : Václav Havel, Sławomir Mrożek and Istvan Örkény*, texte dactylographié non publié (1992-1993), pp. 19-20.



double vie a fait naître une "diplopie" et que cette diplopie, c'est-à-dire le fait de voir double, de percevoir les choses de deux côtés en même temps, a commencé à se développer déjà à cette époque-là<sup>6</sup> ». La façon de voir double, on peut facilement la retrouver dans la composition en deux parties de ses drames, une caractéristique qui lui est propre. Dans la première et au début de la deuxième partie du drame apparaît toujours un élément qui modifie radicalement la façon dont le spectateur perçoit la situation qui lui est jusqu'ici présentée. Une lecture attentive mène à la conviction que le grotesque constituait moins pour Örkény un moyen de tromper la vigilance des censeurs qu'un outil permettant de lier un contact particulier avec le public, un instrument efficace pour manipuler ses émotions et imposer au moment convenable une distance souhaitable par rapport à l'action scénique. Ce procédé n'a pas changé, même à l'époque où des tendances épiques évidentes sont apparues dans son œuvre. Dans *La Famille Tót* (1964) Örkény camoufle encore le fait de manipuler la conscience des spectateurs par une conception traditionnelle du personnage du Facteur qui transmet au public des informations inaccessibles aux autres personnages. Dans *Chat!* et *Les Consanguins*, il veut pourtant que les personnages jouent sur une scène théâtrale mise à nu et qu'ils s'adressent directement au public « comme si le public devait arbitrer leurs discussions et leurs disputes ». Cependant *Pisti sous l'averse de sang* est déjà un drame entièrement épique d'une composition assez peu resserrée et d'une théâtralité manifeste. L'action se passe sur une scène sans décors où le personnage principal est naturellement un *alter ego* de l'auteur et en même temps un grotesque Everyman contemporain. Comme dans les drames qui ont une composition distincte à deux parties, c'est aussi le cas du drame épique *Pisti sous l'averse de sang*, l'action se passe

---

6 I. Örkény, « Le dialogue sur le grotesque », cit. de P. P. Müller, *op. cit.* p. 20.

pour ainsi dire en trois temps. D'abord la situation semble vraisemblable en raison des détails réalistes ou bien grâce à la vérité des émotions des personnages principaux. Le public peut s'identifier avec les personnages ou bien au moins comprendre leurs motifs. Puis tout subit une déformation grotesque puisque se révèlent les motifs irrationnels faisant agir les personnages ou apparaissent à la lumière du jour les racines dégénérées de la réalité jusqu'ici rationnelle. Enfin un changement brusque de perspective s'opère : la patience de Tót (*La Famille Tót*) est poussée à bout, un rire cordial contrebalance le caractère grotesque du jeu de deux vieilles femmes qui font semblant d'être des chats (*Chat !*), la crainte d'être mouillé met fin aux disputes idéologiques (*Les Parents*), et la veuve Varsanyi, avec un morceau de lard, commence son acte de création sur les ruines après l'explosion nucléaire (*Pisti sous l'averse de sang*). L'objectif de la stratégie d'Örkény paraît donc assez clair : le monde connu du public se retrouve isolé à l'aide d'une forme grotesque pour rendre justice aux sentiments des gens ordinaires, lesquels ne se laissent pas étouffer même dans les conditions inhumaines.

Il faut aussi regarder de la même façon l'aveu d'Örkény fait dans sa *Déposition sur le grotesque* où il s'efforce de définir les sources de son grotesque et de nommer l'impératif qui forge son attitude d'écrivain. Pour accomplir cette tâche difficile, il cite un passage du traité d'Huxley sur Bruegel où il est question des yeux qui fixent un mur aveugle.

Moi je connais bien ces murs, ils se dressent autour d'usines et de casernes, près des rails de chemin de fer, gris, sans ornements, insignifiants en apparence, en bordure de la vie. Ces yeux affolants nous scrutent des champs de choux, des dépôts de ferraille et des chambres d'hôtel garnis. Ce que le monde a accepté et consacré trouve facilement son chemin, il n'a besoin ni d'écrivain ni de peintre. Celui qui n'est pas effrayé par ces yeux regardant du mur aveugle, décrira le vieux golfe, de Naples, ou la place de la Concorde. Mais celui

qui porte son attention sur ces yeux va ignorer tout autre spectacle ».

Örkény prend le parti des habitants « des mondes mis en marge », des gens aux yeux affolés, et il le fait même au détriment du caractère organique de la forme de ses drames dans lesquels l'aspect étrange d'un monde grotesque doit toujours empêcher une sorte de *happy end* amer. Il est impossible de trouver ce type de sentiments humains, positifs et vivants – qui non seulement interrompent la forme grotesque mais persistent malgré elle – chez les deux autres représentants de l'école est-européenne de l'absurde : Sławomir Mrożek et Václav Havel. Néanmoins leur choix d'un style proche du style de l'absurde occidental semble avoir la même motivation. On le voit clairement dans les affirmations de Havel qui était mieux disposé que Mrożek à parler de sa propre création artistique.

Václav Havel (né en 1936), de six ans le cadet de Mrożek, a débuté en 1963 avec *La Fête en plein air*. Dans cette pièce, un effet de répétition concerne aussi bien les mots que les structures scéniques, un élément typique de son œuvre que la plupart des critiques considèrent comme une preuve de son appartenance au théâtre de l'absurde<sup>7</sup>. La répétition mécanique des clichés et de mots vides de tout sens rappelle les premiers drames de Ionesco où le caractère despotique du langage et du stéréotype mental prive tous les personnages de leur identité. Quant à l'importance principale du thème de la crise de l'identité dans l'œuvre de Havel, on ne peut pas en douter. Il en parlait très ouvertement par exemple dans les *Lettres à Olga* qui présentent non seulement sa propre philosophie de l'existence mais également son *ars poetica* personnel : « Toutes mes pièces sont en fait des variations sur ce thème, qui est le thème de la

7 I. Örkény, *Déposition sur le grotesque*, (*Vallomás a groteszkről*, publié dans un volume intitulé *Örkény István viszanézve*, « I. Ö. regardant en arrière », Budapest, 1985, pp. 267-268).

8 Cf. T. Nyczek, *Havel...*, *op. cit.*

décomposition de l'intégrité de l'homme et la perte de tout ce qui donne un sens, un ordre, une continuité et une silhouette unique à l'existence humaine<sup>9</sup> ». Dans *La Fête en plein air*, on voit successivement comment Hugo Pludek perd son identité. Pourtant le langage riche en clichés absurdes qu'il manie à la perfection n'est que l'expression extérieure de sa résignation volontaire pour des profits immédiats. Comme Peter Schlemihl qui a vendu son ombre, Hugo a vendu son « moi ». Il s'est caché derrière le bredouillage de la langue de bois pour fuir la responsabilité de ses propres paroles. Les autres personnages des premiers drames de Havel en font autant : Józef Grossman dans *Memorandum* et Edward Huml dans *Puzuk*, c'est-à-dire l'impossibilité de se concentrer. Des pièces en un acte avec Ferdynand Vanek (personnage principal) écrites plus tard témoignent donc clairement d'un changement de style. Cependant Stanisław Barańczak a tort quand il les considère comme des variantes « réalistes » d'un modèle « parabolique » de ses premiers drames<sup>10</sup>. Dans la structure de la pièce en un acte, le syndrome de répétition continue à prédominer à des niveaux différents et si les relations entre les personnages paraissent moins singulières ou absurdes, ce n'est que parce que Havel ne tient plus à décrire en détail le monde « affolé » de ses personnages. Miroslav Procházka a récemment fait remarquer encore un facteur qui joue un rôle vital dans la réception réaliste des pièces en un acte de Havel<sup>11</sup>. Jusqu'ici ses personnages scéniques fuyaient la responsabilité et se cachaient derrière des clichés linguistiques et mentaux, maintenant il existe entre le personnage et le langage un lien plus organique ou au moins une relation socialement attendue. Au lieu de décrire, dans ses pièces en un acte, avec Vanek la perte consciente de son identité, il montre les efforts du

---

9 V. Havel, *Lettres à Olga*, trad. par J. Rubeš, éditions de l'Aube, 1990.

10 Cf. S. Barańczak, *Kariera Ferdynanda Wańka*, op. cit. p. 81.

11 M. Procházka, *Language and identity...*, op. cit. p. 324.

personnage pour persuader l'adversaire de la justesse de sa propre opinion, sa lutte pour rester soi-même. Ainsi, la conception des personnages a moins changé que le genre de relations entre les *dramatis personae*. Un combat authentique entre les adversaires a lieu et mène, par des négociations, au changement des convictions de l'un d'entre eux ; le dialogue prend alors une forme plus conventionnellement « réaliste » et les personnages scéniques deviennent plus « naturels ». Il faut expliquer de la même façon la modification ressentie par les spectateurs et les critiques dans l'œuvre de Mrožek où, depuis *Les Émigrés*, les personnages sont plus « réalistes », plus « véritables ».

Dans les années quatre-vingt, Václav Havel a écrit quelques autres pièces de spectacle complet. Il semblerait que personne n'ait jusqu'à présent remarqué qu'un certain type de personnage et de situation scénique présent dans les drames précédents y soit de retour. Léopold Kopřiva dans *Largo desolato* se défend contre les rôles que les autres veulent lui imposer de la même façon que Huml dans *Puzuk* : en répétant les mêmes déclarations et promesses à différentes personnes ou bien en imitant les paroles et les opinions des autres. Par contre Jindřich Foustka dans *Tentation*, tout comme Hugo Pludek dans *La Fête en plein air*, flirte à la fois avec les pouvoirs athées de son Institut scientifique et les représentants suspects de résistance irrationnelle, et comme *La Fête en plein air* se basait sur une structure de conte de fées, *La Tentation* prend pour modèle le *Faust* de Goethe. La revalorisation rappelle à son tour *Memorandum* où le personnage principal s'efforce de nager entre deux eaux en choisissant le moindre mal. Pourtant les différences paraissent également importantes. Auparavant, les protagonistes s'échappaient belle, maintenant ils sont punis d'une façon exemplaire. L'action du drame fait donc voir un geste de désaccord vis-à-vis du monde scénique, geste que jusqu'à présent l'auteur attendait, pour ainsi dire, du spectateur. Pourtant

Havel ne change pas la forme grotesque du monde présenté et, comme Örkény, ne montre pas non plus, les traits de caractère ou les sentiments positifs des personnages pris dans le piège de leur époque absurde. Il souligne seulement à la fin qu'il désavoue le comportement des personnages, ce qui prouve à la fois qu'on peut ajouter à des schémas d'action considérés d'abord comme absurdes, et cela sans aucun besoin de les modifier, un final moralisateur et faire ainsi ressortir un message inséparable de sa création scénique.

Tout comme Istvan Örkény, Václav Havel possède une manière caractéristique de voir le monde, laquelle se manifeste par son style grotesque dû à l'expérience du dépaysement enfantin. Dans son interview-fleuve *Interrogatoire à distance*, il parle d'une école à la campagne où ses copains de classe se moquaient de lui en l'appelant « fils de riche<sup>12</sup> ». Cette différence forcée l'excluait des jeux avec les compagnons de son âge et l'amenait à percevoir, « de l'extérieur » – comme dans le *V-effekt* classique de Brecht – le mécanisme conventionnel des choses qui pour d'autres personnes seraient naturelles et quotidiennes. En 1966, dans son *Anatomie du gag*, un essai essentiel pour comprendre son art dramatique, Havel ne se réfère pourtant pas au *V-effekt* de Brecht mais à la méthode de recherche de « singularisation » de Wiktor Chklovski<sup>13</sup>. « Le gag n'est pas un non-sens et n'a rien d'illogique, conclut-il, il consiste seulement à priver de sens une logique à l'aide d'une autre ». Cela explique parfaitement pourquoi Havel, sans nier l'influence des auteurs du théâtre de l'absurde sur son œuvre créatrice, se sent apparenté plutôt à Franz Kafka. Or, non seulement les deux auteurs stylisent le monde bureaucratisé par des cauchemars géométriques détruisant l'individualité mais, pour montrer l'absurdité de la réalité, ils se servent aussi

---

12 Cf. V. Havel, « Interrogatoire à distance », trad. par J. Rubeš, éditions de l'Aube, 1989, p. 11.

13 *Id.*, *Anatomie du gag*, trad. par K. Krivaud, éditions de l'Aube, 1992, p. 8.

de la logique des genres littéraires contemporains. C'est pourquoi Havel construit les événements scéniques d'une façon froide et « mathématique » : pour renverser les automatismes de la vie quotidienne tout en permettant à une logique de dévoiler les pièges de l'autre.

Sans aucun doute, Havel est d'accord avec les auteurs du théâtre de l'absurde occidental sur un point : une chose est absurde si elle n'a pas le sens qu'elle devrait avoir du point de vue humain. Pour lui, c'est un système concret de relations sociales et non pas le monde en tant que tel qui est responsable du manque de sens. On le voit dans l'affirmation suivante :

Ce n'est pas la réalité qui est fausse, mais son contexte – un système de relations qui devrait donner un sens à cette réalité et qui ne le fait pas<sup>14</sup>.

Ainsi, pour Havel, l'absurdité du monde devient un phénomène historique réversible à condition de retrouver un contexte convenable aux efforts humains. Il répétera la même définition de l'absurdité historique des années plus tard dans ses *Lettres à Olga*, en essayant d'expliquer la contradiction observée par les critiques : une contradiction entre son œuvre « absurde » et, confessée dans ses essais, la foi en une signification générale des choses. Dans sa lettre du 10 juillet 1982, il souligne encore une fois que la sensation de l'absurde ne peut être que le résultat de ce que l'homme fait et pense : « Notamment, c'est une sensation que quelque chose qui allait ou qui devait aller dans la direction du sens, donc quelque chose d'humain en principe, ne va pas dans cette direction ou la perd. [...] Le caractère étrange du monde ne consiste donc pas en ce qui est inévitable et en ce à quoi nous sommes, avant même l'origine, mêlés, mais c'est bien le contraire, c'est quelque chose que l'on peut éviter, donc quelque chose à quoi, pour ainsi dire, nous nous mêlons nous-mêmes. Le véritable absurde ne commence-t-il pas

---

14 *Ibid.*

seulement à ce moment-là<sup>15</sup> ? » Si la nature ne peut pas faire naître en nous une sensation de l'absurde et si nous ne pouvons attribuer, avec justesse, du sens et du non-sens qu'aux actions de l'homme et à ses institutions, l'absurde, d'après Havel, devient distinctement une catégorie du jugement moral. On peut dire que l'homme en est responsable et l'on peut donc aussi montrer ses sources et indiquer les moyens de le surmonter. Et c'est là, pour Havel, le vrai devoir du théâtre.

Havel a en quelque sorte surmonté l'expérience enfantine de l'isolement quand il travaillait, dans les années soixante, au théâtre ABC de Prague. Là, il a compris pour la première fois que le théâtre pouvait être plus qu'une institution qui s'occupe de la mise en scène de pièces dramatiques, quelque chose de plus qu'un ensemble d'acteurs, de metteurs en scène, de spectateurs et une scène. Dans son *Interrogatoire à distance*, il appelle ce théâtre possible « un foyer spirituel vivant, le lieu de l'autoapprentissage social de l'autoconscience, le point où les lignes de force de son époque se croisent et leur sismographe, un domaine de liberté, un instrument de libération de l'homme ». La rencontre avec le théâtre ABC dont les représentations avaient l'importance d'une expérience sociale vivante et originale a influencé d'une manière décisive les drames de Havel. Au premier abord, ses drames se contentent de présenter les mécanismes internes des processus socio-psychologiques. Une chose plus importante que le fait de démasquer les moyens par lesquels la banalité omnipotente prive les hommes de leur identité en les dispensant de la responsabilité de parole et de pensée, c'est le fait de dévoiler les abus presque imperceptibles de la vérité et du langage. Tout le reste ne sert qu'à montrer le balancement entre le vrai et le faux, entre la réalité et l'illusion, un balancement que Hugo Pludek, Józef Grossman ou bien Edward Huml réussissent parfaitement. Pendant qu'Örkény dans les

---

15 V. Havel, *Lettres à Olga*, *op. cit.*, pp. 378-379.



deux parties successives du drame laissait au choix du spectateur deux façons différentes de voir la même situation et les personnages qui y sont impliqués, Havel laisse au public le soin de juger de la véracité de ses personnages. Dans *Interrogatoire à distance*, il parle ouvertement de la satisfaction créatrice qu'il ressent quand il écrit des répliques « oscillant sur la pointe du couteau ». Et il ajoute : « Le spectateur s'identifie aux idées qu'elles contiennent, et il ressent tout à la fois la légère nuance de mensonge que comportent ces répliques dans une situation et un contexte donnés et il reste toujours inquiet parce qu'il n'est pas sûr de savoir quelle en était l'intention ». C'est alors à cet endroit même que se cache le noyau de la crise de l'identité des personnages de Havel et que ses drames se réfèrent directement à un monde existant hors du théâtre, il s'agit du point névralgique de contact avec le spectateur. Indépendamment du fait que l'action se passe dans un bureau kafkaïen (*Memorandum*) ou bien dans une brasserie conventionnellement réaliste (*Audience*), le spectateur doit donner lui-même la réponse à la même question : où se trouve, dans une situation et un contexte donnés, la frontière infranchissable entre le vrai et le faux ? Ce n'est que dans les drames écrits plus tard que les personnages qui d'une façon flagrante abusaient du langage seront punis sur la scène, ce qui renforce le ton moralisateur perceptible dans l'œuvre de Havel depuis le début.

Le fait de mettre l'absurde sur un plan social et de dire que l'homme est responsable du mensonge du monde créé de ses propres mains confirme d'une façon évidente la ressemblance suggérée par les critiques : celle de l'œuvre dramatique de Havel et de Mrožek. Ils adoptent aussi la même attitude envers le langage en tant qu'instrument servant à manipuler les gens. Dans *La Leçon* de Ionesco, la philologie tue d'une manière métaphorique en faisant comprendre que le langage conventionnel est la source principale de la crise de

l'identité. Si, dans le monde de Havel et de Mrožek, le cliché « devient souverain, avocat, juge et loi », comme le dit Havel dans *Interrogatoire à distance*, le recours au cliché est le résultat de la crise d'identité plutôt que sa cause. Le personnage de Havel et de Mrožek veut d'abord fuir la responsabilité et c'est seulement plus tard qu'il apprend à s'abriter derrière « un bouclier » fait de ses propres clichés ou de ceux que les autres lui ont imposés. On voit très bien cette stratégie dans *La Police*, la pièce avec laquelle Mrožek a débuté. Comme le prouve Jan Błoński, l'auteur y a répété d'une façon parodique la phraséologie rhétorique du XIX<sup>e</sup> siècle, celle de la loyauté et de la révolte. Il l'a cependant utilisée dans une situation inspirée de la propagande qui lui était contemporaine – celle des changements d'attitude et de conception du monde survenus au cours du « dégel politique ». Dans ses *Remarques sur une mise en scène éventuelle* dont on cite le plus souvent le passage sur le manque prémédité d'allusions et de métaphores, on trouve aussi une autre phrase significative :

Cette pièce, si elle doit être mise en scène, exige du spectateur une attention tendue à cause de la densité structurelle. C'est le cas de *La Police*. À la fin de la pièce, au cours des arrestations successives, forcé par l'Adjudant, le Sergent jette une bombe sur le Général pour démontrer noir sur blanc qu'il fait partie de l'opposition. Le directeur de la prison fait arrêter l'Adjudant parce qu'il a suggéré comment on pouvait prouver la faute du Sergent et il est lui-même arrêté. À ce moment-là le Général qui s'était prudemment caché dans un cabinet de toilette entre en scène et, évidemment, fait arrêter les deux messieurs. Mais lui aussi est arrêté « pour avoir imprudemment mis en péril son grade de général lors d'un attentat à la bombe<sup>16</sup> ».

La succession des arrestations réciproques qui couronnent *La Police* constitue le modèle structurel de tout le drame. Le troisième acte est une répétition à rebours du premier parce que l'action se développe suivant cette conception idéologique : le plus loyal envers

16 Cf. Jan Błoński, « Cenzor jako czytelnik » (Censeur comme lecteur), *Nagłos*, 1991, n° 3, pp. 199-208.