

# **Les voix/voies de la liberté : une analyse de trois pièces choisies de Matei Vişniec**

Tanya Olivier

Thesis presented in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts  
(French) in the Faculty of Modern Foreign Languages at Stellenbosch University



Supervisor: Dr E. Levéel

April 2014

## **Declaration**

By submitting this thesis electronically, I declare that the entirety of the work contained therein is my own, original work, that I am the sole author thereof (save to the extent explicitly otherwise stated), that reproduction and publication thereof by Stellenbosch University will not infringe any third party rights and that I have not previously in its entirety or in part submitted it for obtaining any qualification.

Date: 8 February 2014

## Résumé

Cette étude se penche sur une analyse de trois pièces de l'auteur roumain, Matei Vişniec : *Richard III n'aura pas lieu*, *Le Roi, le rat et le fou du Roi*, et *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*. L'étude débute avec une discussion des circonstances personnelles, historiques et littéraires de l'auteur afin de contextualiser son usage de l'intertextualité et de la fictionnalisation des écrivains à qui il rend hommage dans ses pièces. Nous analysons comment tous ces contextes lui fournissent une autorité singulière pour parler de la liberté.

Par le biais de lectures approfondies nous analysons quelques techniques dont se sert Vişniec telles que les monologues parallèles, les personnages porte-paroles, la répétition des phrases et le silence afin de démontrer la crise de la communication verbale qui envahit ses pièces. Dans le contexte du communisme, nous déduisons que la dénonciation verbale n'est pas un outil efficace pour lutter contre l'oppression vécue sous un régime totalitaire ou dictatorial.

Si la communication verbale n'est pas un moyen efficace pour protester contre les injustices d'un tel régime, nous nous demandons si le théâtre peut servir ce but. Nous remarquons que dans les régimes totalitaires, le théâtre a souvent été utilisé comme arme de propagande par les dirigeants et nous suggérons qu'il peut également servir les buts des opprimés comme moyen alternatif de communication. Le théâtre, de par sa nature publique et unificatrice, possède la capacité d'intervenir dans la réalité courante et il devient ainsi dénonciateur et arme de libération.

Finalement, nous discutons la relation qu'entretient l'homme avec la liberté. Nous faisons une distinction entre la liberté politique ou extérieure, et la liberté métaphysique ou intérieure. Comme Jean-Paul Sartre et Erich Fromm, nous postulons que la liberté est accompagnée de la responsabilité et d'une angoisse existentielle profonde. Incapable de supporter ce fardeau qui lui incombe, l'homme perd volontiers sa liberté afin de recommencer à la chercher. Cette quête perpétuelle de la liberté devient un cercle vicieux auquel l'homme essaie de s'échapper. Pour conclure nous démontrons comment ce cercle vicieux se manifeste dans la vie de Matei Vişniec qui, ayant échappé à l'oppression du régime communiste en Roumanie, éprouve de nouveau des sentiments d'oppression sous la démocratie en France, son pays d'exil.

## Abstract

This study analyses three plays by Romanian author, Matei Vişniec, namely *Richard III n'aura pas lieu*, *Le Roi, le rat et le fou du Roi*, et *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*. The study begins with a discussion of the author's particular personal, historical and literary circumstances in order to contextualise his use of intertextuality and the fictionalisation of writers to whom he pays homage in his plays. It seeks to further analyse the way in which these various contexts provide the author with a unique authority and insight to speak on notions of freedom.

Through close readings of the given texts, we analyse Vişniec's use of various techniques such as parallel monologues, characters as mouthpieces, the repetition of phrases, and silence in order to demonstrate the breakdown in communication that penetrates his plays. In a communist context, the study recognises that verbal denunciation is not an effective means of protesting the oppression often experienced in totalitarian or dictatorial regimes.

If verbal communication is not an effective means of protesting the horrors of such a regime, the study seeks to determine whether staged theatre could fulfil this role. The study notes that leaders in totalitarian regimes have often used theatre as a propaganda tool in order to further their own agendas. Similarly, we suggest that theatre could be an alternative means of communication in the hands of the oppressed. The study shows that the public and unifying character of theatre allows it to influence reality and thereby become a means of denunciation, a weapon of the struggle for freedom.

Finally, we discuss the complex relationship that exists between man and freedom. The study distinguishes between political or external freedom and metaphysical or internal freedom. We posit, along with Jean-Paul Sartre and Erich Fromm, that freedom is accompanied by responsibility and a profound existential angst. Man is unable to bear this burden and as such, he willingly loses his freedom in order to seek it once more. This perpetual search for freedom becomes a vicious circle from which man tries endlessly to escape. In conclusion, the study demonstrates how Matei Vişniec himself experiences this vicious circle of freedom: having escaped the oppression of the Romanian communist regime, the author finds himself oppressed once again under the democracy of France, his country of exile.

## Remerciements

Je voudrais remercier tout d'abord le Dr. Éric Levéel, enseignant à l'Université de Stellenbosch, qui m'a fait découvrir l'œuvre de Matei Vișniec. En tant que directeur de mémoire, sa confiance, sa patience et ses encouragements m'ont été d'une importance inégale. Je le remercie pour sa disponibilité, pour ses commentaires pertinents et pour le temps qu'il a consacré à lire ce mémoire.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance envers les autres enseignants de la section de français du département de langues modernes étrangères de l'Université de Stellenbosch qui, avec le Dr. Levéel, ont nourri ma passion pour le français en tant que langue étrangère ainsi que pour la littérature française.

## Table des matières

### Premier chapitre : Introduction

1.1) Les contextes et les influences de Matei Vişniec	1
1.2) Études existantes	4
1.3) Introduction à la présente étude	9
1.3.1) <i>Notions de la liberté</i>	9
1.3.2) <i>Résumé de l'hypothèse de la présente étude</i>	12

### Deuxième chapitre : La crise de la communication verbale

2.1) La communication et le communisme	15
2.2) La communication et l'exil	16
2.3) Les voix censurées ou contrôlées dans <i>Richard III n'aura pas lieu</i>	20
2.4) Les voix non entendues dans <i>Le Roi, le rat et le fou du Roi</i>	25
2.5) Les voix endoctrinées ou incomprises dans <i>L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux</i>	31
2.6) Conclusion partielle	33

### Troisième chapitre : Le théâtre dénonciateur

3.1) L'importance de la littérature et la puissance du mot	35
3.2) Le théâtre par rapport à la propagande et la réalité	38
3.3) Le théâtre comme moyen alternatif de communication	43
3.4) Le théâtre dénonciateur	47
3.5) Conclusion partielle	51

### Quatrième chapitre : La liberté

4.1) Deux types de liberté : extérieure et intérieure	53
4.2) L'angoisse de la liberté	56
4.3) La recherche de la liberté : un cercle vicieux	62
4.4) La liberté dans les temps – et les temps – modernes	67
4.5) Conclusion partielle	69

<b>Conclusion</b>	71
-------------------	----

<b>Bibliographie</b>	77
----------------------	----

## Premier chapitre : Introduction

### 1.1) Les contextes et les influences de Matei Vişniec

Né à Rădăuţi au nord de la Roumanie en 1956, Matei Vişniec se trouve dans un contexte historique riche mais turbulent avec le début du régime communiste en 1948, et sous la direction de Nicolae Ceausescu à partir de 1965. L'instauration d'une censure sévère à cette époque-là n'a pas empêché le jeune Vişniec de nourrir sa passion pour la littérature en lisant « un tas de choses » (Vişniec 1996 : 55). Bien que toutes les publications aient été contrôlées par le régime totalitaire, les auteurs comme Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Franz Kafka et Albert Camus étaient traduits et diffusés jusque dans les bibliothèques publiques. Vişniec explique que c'était « comme si le pouvoir avait été aveugle et incapable de se rendre compte que cette littérature sombre parlait des grandes misères du monde, la misère totalitaire incluse » (Ibid : 56). Ce climat politique et les circonstances personnelles de l'auteur ont façonné son chemin et influencent profondément les divers sujets dont traitent ses écrits.

Il poursuit des études de philosophie à l'Université de Bucarest où il découvre très vite la multiplicité de ses intérêts. Il aime les surréalistes, les dadaïstes, les récits fantastiques, le théâtre de l'absurde et du grotesque, la poésie onirique et le théâtre réaliste anglo-saxon – tout sauf le réalisme socialiste (Vişniec 2013). La littérature devient pour lui un moyen de comprendre non seulement son monde mais aussi la complexité de l'homme. C'était en lisant *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett qu'il a compris la nature humaine d'une manière qu'aucun manuel de psychologie n'aurait pu le lui expliquer (Vişniec 1996 : 56). Pendant ses études il rédige des poèmes, des romans, des scénarios de films et des pièces de théâtre. Faisant partie de la Génération 80<sup>1</sup>, ses écrits circulent abondamment et clandestinement dans les milieux littéraires. Pourtant ses pièces de théâtre sont interdites d'être montées sous le régime communiste de l'époque à cause de leur contenu politique et anticommuniste.

---

<sup>1</sup> Un groupe d'écrivains qui a bouleversé le paysage poétique et littéraire de la Roumanie de l'époque en utilisant toutes les ressources de l'art et du langage pour exploiter les brèches du régime communiste (Cornis-Pope 1997 : 775).

Devenu auteur interdit il quitte la Roumanie et s'installe en France en 1987 où il obtient le statut de réfugié politique et plus tard la nationalité française en 1993 (Vişniec 2000 : 2). Il commence à écrire des pièces en français mais il les traduit lui-même en roumain. Les œuvres de fiction et les poèmes ne sont écrits que dans sa langue maternelle à laquelle il n'a jamais renoncé. Il raconte qu'il a été beaucoup touché par le fait que le philosophe Emil Cioran – lui-même exilé en France depuis le début du régime communiste – son compatriote et « maître incontestable de la langue française » (Vişniec 2007 : 68), avait gardé un léger accent roumain quand il avait pris la parole lors d'un colloque. Vişniec révèle sa passion pour les deux langues en prétendant que « le roumain [lui] a donné des racines, le français [lui] a donné des ailes » (Sayegh 2011). L'auteur est convaincu que la littérature possède la capacité de démolir le totalitarisme et que « le théâtre et la poésie peuvent dénoncer la manipulation des gens par les 'grandes idées' » (Vişniec 2013). L'adoption du français comme langue d'écriture lui était indispensable pour augmenter son lectorat et, par extension, afin d'influencer plus de personnes avec le contenu de ses écrits.

C'est par le biais de la lecture et de l'écriture que Vişniec essaie de mieux comprendre le monde ainsi que de nous l'expliquer. Pour lui elles sont devenues des moyens de communiquer et de s'engager non seulement avec le public mais avec d'autres géants du monde littéraire. Dans les notes de l'auteur dans *La machine Tchekhov* (2005) et *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort* (2007) Vişniec prétend qu'après avoir lu les œuvres de ces écrivains – Anton Tchekhov et Emil Cioran – il s'est senti libre de pouvoir communiquer et dialoguer avec eux d'une façon cordiale par le biais de ses propres pièces (2005 : 68, 2007 : 67). En outre dans *La machine Tchekhov* il explique que la pièce est à la fois un hommage à Anton Tchekhov, précurseur du théâtre de l'absurde selon Vişniec, ainsi qu'un « effort presque désespéré de l'auteur Vişniec de comprendre quelque chose au mystère de l'écriture » (Vişniec 2005 : 68). Ces auteurs deviennent des personnages disponibles pour Vişniec et l'intertextualité qui en résulte est facilement reconnaissable dans son œuvre.

Les écrits de Vişniec sont parsemés d'hommages et de références à des écrivains, comme ceux susmentionnés, qui jouent un rôle prépondérant dans son développement créatif et qui l'ont marqué comme artiste. Le dramaturge et poète irlandais Samuel



Beckett dont la pièce *En attendant Godot* est « une révélation, le commencement d'un grand amour » (Vişniec 1996 : 55) pour le jeune Vişniec, devient lui-même un personnage dans *Le Dernier Godot* (1996). Dans *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort* il s'agit de la fictionnalisation du philosophe roumain, Emil Cioran, qui a beaucoup de points en commun avec Matei Vişniec. Comme le remarque Gilles Losseroy dans sa préface à l'édition Lansman, tous les deux sont d'origine roumaine, ont étudié la philosophie, ont choisi la France comme terre d'exil et ont adopté la langue française dans leurs écrits (Vişniec 2007 : 71). *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold* (2005) est une reprise de *Richard III* de William Shakespeare à laquelle s'ajoute l'adaptation libre d'après le dernier cauchemar du metteur en scène Vsevolod Meyerhold avant qu'il ne soit tué en prison (Vişniec 2005 : 3). Une fois de plus nous voyons un auteur connu qui devient un personnage dans une pièce de Matei Vişniec.

Dans d'autres pièces l'intertextualité est plus subtile. Il ne s'agit plus de la fictionnalisation d'un auteur mais des références à certains aspects de son œuvre. Dans *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* (2009), pièce dédiée à Eugène Ionesco, les personnages et les situations dramatiques de *La cantatrice chauve* (1950), *La leçon* (1951), *Les chaises* (1952), et *Rhinocéros* (1959) sont évoqués. C'est grâce à ces pièces de son compatriote que Vişniec découvre « la liberté absolue et un outil extrêmement efficace de lutte contre l'oppression, la bêtise et le dogmatisme idéologique » (Vişniec 2009 : 7).

*Monsieur K. libéré* (2013) est son tout dernier roman sorti récemment en traduction française aux Éditions Non Lieu. Celui-ci s'avère être encore un hommage, cette fois à Franz Kafka, mais il évoque aussi le sujet de la liberté qui semble être une constante dans la vie de Vişniec. Le roman est lié au moment précis dans la vie de l'auteur où il quitte la Roumanie et s'installe en France. Le texte de présentation sur la couverture du roman nous le confirme :

En arrivant à Paris, déclare Matei Vişniec, j'ai ressenti le choc de la liberté. J'étais comme quelqu'un qui sortirait de prison et ne saurait pas quoi faire de sa liberté. Je me sentais tout à coup comme le personnage de Kafka, Monsieur

K, mais vivant un traumatisme à l'envers, c'est-à-dire, non pas celui de l'arrestation, mais celui de la libération.

(Vişniec 2013)

Il est clair que la vie et les expériences personnelles de Vişniec influencent profondément son œuvre et qu'il est donc logique qu'il s'intéresse à la liberté et à ses complexités. Les dommages du régime totalitaire en Roumanie et son exil politique en France lui fournissent une autorité singulière pour en parler.

Il vit actuellement à Paris où il travaille pour Radio France Internationale en tant que journaliste. Ses pièces sont montées dans plus d'une vingtaine de pays y compris la Roumanie où il compte parmi les dramaturges les plus joués depuis la chute du régime totalitaire (Vişniec 2005 : 2). Les pièces visnieciennes sont présentes à toutes les éditions du Festival d'Avignon où le dramaturge a gagné le Prix Coup de Cœur de la Presse en 2008 et en 2009. La même année, il a été honoré avec le Prix Européen de la SACD (Vişniec 2013). La renommée internationale de Vişniec est confirmée par sa présence à d'autres festivals notoires dans le monde entier ainsi que par la multitude de langues dans lesquelles ses pièces sont traduites dont le persan et le japonais (Gancevici 2012 : 21).

## 1.2) Études existantes

Matei Vişniec est l'un des écrivains et dramaturges d'origine roumaine les plus connus dans le monde à côté d'Eugène Ionesco et Georges Astalos (Ibid). Pourtant il existe très peu d'études complètes portant sur lui et son œuvre, surtout en France et dans d'autres pays francophones<sup>2</sup>. À part l'étude introductive de Bogdan Creţu intitulée *Matei Vişniec, un optzecist atipic*<sup>3</sup> (2005), le travail d'Olga Gancevici publiée en 2012, *Matei Vişniec – parole et image*, arrivait sur « un terrain presque vierge du côté de la critique littéraire et universitaire » (21). Il est probable que l'absence

---

<sup>2</sup> Il existe une thèse de doctorat roumain de Cătălina-Diana Popa intitulée *Matei Vişniec : dincolo de absurd*. Il existe aussi quelques articles en roumain y compris *Interferențe româno-franceze: Matei Vişniec* de Mircea Ghiţulescu, *Dramaturgia lui Matei Vişniec – univers deschis pentru interpretare* de Violeta Tîpa, *Francofonie la plus-que-parfait : tandemul de creație Vişniec-Vutcărau* de Larisa Turea et *Matei Vişniec vs Ioan Groşan – afinități tematice* d'Octavian Jighirgiu. Il existe aussi des articles en d'autres langues étrangères comme *Gehirnwäsche gefällig? Matei Vişniec: Anleitung zur sicheren Landung* de Daniela Magiaru en allemand et *El teatro de Matei Vişniec, extraños módulos para ensamblar* de Marcel Cornis-Pope en espagnol.

<sup>3</sup> *Matei Vişniec, un quatre-vingtiste atypique*

d'études provient du fait que l'auteur est toujours en vie et qu'il continue à proposer des textes créatifs mais nous sommes d'accord avec Gancevici qui dit que l'auteur est déjà en « pleine maturité créatrice » (Ibid). Les thèmes qui se manifestent dans ses pièces sont déjà assez riches et bien développés pour en faire une étude utile.

Si le but du travail de Gancevici est de « faire un premier point » (Ibid) en ce qui concerne le théâtre de Vişniec en tant que « parole » et « image », le but de celui-ci est d'aller plus en profondeur dans un aspect singulier : la liberté. Il faut préciser que nous ne proposons pas d'analyse exhaustive sur Vişniec mais un examen des aspects pertinents au thème de la liberté tels qu'ils se présentent dans trois de ses pièces – *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux* (2000), *Le Roi, le rat et le fou du Roi* (2002), et *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold* (2005)<sup>4</sup>.

Ces pièces partagent trois thèmes principaux que nous trouvons pertinents en ce qui concerne notre discussion de la liberté : l'impossibilité de la communication verbale, la littérature et le théâtre dans le théâtre, ainsi que des références à la liberté et à l'emprisonnement. Comme nous l'expliquerons plus avant, ces trois thèmes-clés jettent les fondements de notre hypothèse concernant la liberté. Tout d'abord nous remarquons l'impossibilité de la communication verbale qui se présente dans chacune des trois pièces. Vişniec se sert de nombreuses techniques telles que les monologues parallèles, les personnages porte-paroles, la répétition des phrases et le silence afin de montrer l'inefficacité de l'échange verbale comme moyen de communication. Le deuxième thème – le théâtre dans le théâtre – est le plus évident dans *Richard III* où les personnages répètent pour monter *Richard III*, la pièce de William Shakespeare. Dans *L'Histoire du communisme* et *Le Roi*, nous trouvons des éléments théâtraux bien qu'il ne s'agisse pas du vrai théâtre monté par les personnages dans la pièce même. Dans le premier, Iouri Petrovski est chargé d'expliquer le communisme aux malades mentaux et son discours peut être vu comme un spectacle en quelque sorte. De la même façon, le discours que préparent le Roi et son bouffon ainsi que le fait même d'être pendu devant le peuple peuvent être considérés comme une représentation théâtrale dans *Le Roi*.

---

<sup>4</sup> Dorénavant *L'Histoire du communisme*, *Le Roi* et *Richard III*.

En dernier lieu, chacune de ces trois pièces met en valeur un aspect important de la liberté ou bien, son absence. Dans *Le Roi*, les deux personnages principaux sont dans une vraie prison après la révolte du peuple. Les références sont plus subtiles dans *Richard III* où Meyerhold parle souvent de sa propre tête comme un espace qui n'est plus libre et à la fin de la pièce il se trouve dans une prison qui ressemble à la Tour de Londres. Dans *L'Histoire du communisme* les personnages sont tous sous contrôle dans un institut psychiatrique – l'Hôpital central des Malades mentaux de Moscou – et quelques-uns portent même des camisoles de force ce qui indique leur manque de liberté. Nous nous limiterons ainsi à ces trois pièces et ferons référence aux autres textes visnieciens – tel que *Monsieur K. libéré* dans le quatrième chapitre – seulement dans le cas où ils apportent une valeur à la présente discussion.

Une autre étude faite par Octavian Jighirgiu de l'Université George Enescu de Iași est du point de vue d'un professionnel du théâtre<sup>5</sup>. Jighirgiu explique que sa première rencontre avec Vișniec a lieu en montant un extrait de *Théâtre décomposé ou L'homme poubelle* (1994). Il est fasciné par ses idées philosophiques, sa passion pour la sagesse, et son affection pour ses proches ainsi que pour l'homme de la rue (Jighirgiu 2008 : 3). L'acteur s'intéresse également aux tentatives du dramaturge de suggérer des réponses aux questions existentielles de l'homme moderne et comment les représenter sur scène. Dans son étude *Matei Vișniec sau problematica omului contemporan (Ipostaze scenice)*<sup>6</sup> (2008), il se concentre sur les aspects performatifs, la mise en scène, et le rôle de l'acteur en conjonction avec l'écrivain comme partenaire créatif (3). Comme Vișniec, cette étude accorde de l'importance à la représentation théâtrale, la force de laquelle se trouve dans le partage d'un « moment de vérité » et d'un « moment d'émotion » selon l'auteur (Sayegh 2011). Avant même de publier ses pièces, Vișniec les fait circuler parmi des professionnels qui désireraient peut-être les monter (Gancevici 2012 : 21-22). Nous discuterons du rôle de cette représentation théâtrale et l'effet qu'elle exerce sur les spectateurs mais il faut préciser qu'il s'agit ici tout simplement du fait de monter une pièce et pas d'une mise en scène particulière.

---

<sup>5</sup> Octavian Jighirgiu est acteur au Théâtre National « Vasile Alecsandri » de Iași et maître-assistant en Études théâtrales à l'Université des Arts « George Enescu » de Iași.

<sup>6</sup> Matei Vișniec ou la problématique de l'homme contemporain (Aspects scéniques).

Cette étude se limitera donc à l'analyse textuelle des écrits scéniques de Vişniec par le biais de lectures approfondies.

Cette méthode d'analyse évoque nécessairement la question des genres littéraires. Tout comme Daniela Domnitanu dans son étude intitulée *Les visages du grotesque dans le théâtre de Matei Vişniec* (2008) et Olga Gancevici dans *Matei Vişniec – parole et image*, nous faisons une distinction entre le théâtre de l'absurde et le théâtre du grotesque. En ce qui concerne le premier, il s'agit d'une déraison, d'un manque total de sens ou du manque de rapport avec le texte en entier (Gancevici 2012 : 100). Gancevici énumère quelques techniques de théâtre qui se trouvent souvent dans le théâtre de l'absurde telles que la crise de la communication, la désarticulation du langage, la confusion de l'espace-temps, le paradoxe, l'ironie et la parabole entre autres (Ibid : 13). Domnitanu explique qu'à la fin des années soixante, ce genre de l'absurde avait épuisé sa formule de succès (2008 : 48). La publication d'une multitude de textes avec une attente interminable et des personnages archétypaux comme les clochards et les vieillards l'a rendu inefficace. L'absurde avait perdu sa fraîcheur et il a dû céder la place au genre du grotesque. Par contre celui-ci est caractérisé par la déformation intentionnelle d'une forme connue ou acceptée comme norme. Gancevici explique que le genre du grotesque « exagère des traits connus ou normés, il parodie, il essaie de provoquer pour briser les apparences et mettre en cause la vérité (cachée), tout cela pour amener le spectateur à réfléchir et / ou réagir d'une façon ou d'une autre » (Gancevici 2012 : 100, 102). Convaincu que le théâtre du grotesque possède la capacité de « se renouveler incessamment » (2008 : 49), Domnitanu dirige son attention vers le grotesque dans son mémoire qui « vise à explorer quelques-uns des multiples et surprenants visages du grotesque dans le théâtre postmoderne de Matei Vişniec » (Ibid : 6).

Olga Gancevici préfère une approche plutôt plurielle. Elle consacre un chapitre entier à une discussion compréhensive des genres et des formules dramatiques. Comme Domnitanu, elle fait d'abord la distinction entre le théâtre de l'absurde et le théâtre du grotesque en disant que Vişniec voit plus ses origines dans ce dernier (Gancevici 2012 : 97). Ensuite elle passe au théâtre-palimpseste qui, fondé sur l'interthéâtralité, se présente dans l'œuvre de Vişniec comme hommages aux géants littéraires tels que Beckett, Tchekhov, Shakespeare, Meyerhold et Cioran (Ibid : 103, 107) dont nous

avons déjà parlé. Les écrits de Vişniec trouvent également leurs racines dans le théâtre de l'actualité qui s'occupe des événements historiques. Un exemple de cela est *La femme comme champ de bataille* (1997) qui porte sur la guerre en Bosnie de 1992 à 1995 (Ibid : 110). Finalement, Gancevici parle du théâtre poétique et expérimental où, selon Vişniec, il n'existe aucune tendance ni courant – c'est l'individualité qui règne (Ibid : 140). Dans une entrevue accordée à Maria Sârbu et citée par Gancevici, Vişniec prétend que « [d]ans le grouillement théâtrale, il n'y a pas de règles, il n'y a pas de recettes, mais il y a des solutions individuelles » (Ibid).

Il est donc évident que les pièces visnieciennes peuvent être lues d'un nombre de points de vue différents. L'auteur cité par Gancevici dit que « [I]es gens se hâtent trop lorsqu'ils collent une étiquette à un auteur [...], à un courant littéraire » (Gancevici 2012 : 97). Essayer de les mettre toutes dans un genre unique ne fait qu'appauvrir ces textes et ne sert pas à grand-chose. Nous trouvons utile, à ce point, de citer un extrait d'une entrevue entre Dan Boicea et Matei Vişniec cité par Domnitateanu pour expliquer la pensée de l'auteur :

Je sens avoir l'obligation en ce qui suit de ne pas me répéter, de chercher à aborder mes sujets dans un registre stylistique nouveau. Je suis en permanence à la recherche d'autres formes, mais tout d'abord, à la recherche d'un message. Ma lutte avec la forme et le mot continue, parce qu'on ne peut raconter tout de la même manière. J'ai eu le temps, en 35 ans de travail sur le texte, de traverser plusieurs étapes de la création et je crois que par la suite je pourrai surprendre par mes prochaines pièces.

(2008 : 116)

Nous respectons l'effort que fait l'auteur de trouver pour chaque pièce de nouvelles formules dramatiques pour s'exprimer et pour surprendre son public. La présente étude s'éloigne donc de la catégorisation des textes selon les genres et vise plutôt à mettre l'accent sur l'impossibilité de les classer.

Aux études mentionnées ci-dessus nous ajoutons plusieurs articles qui parlent d'un aspect singulier ou d'une pièce de théâtre spécifique. « Samuel Beckett, Matéi Vişniec : From one Godot to the last » (2008) d'Hélène Lecossois et « La réécriture d'une espèce en voie de disparition : 'Le dernier Godot' » (2009) de Georgeta-Elena Miron portent tous les deux sur *Le dernier Godot* et abordent des thèmes tels que la

renaissance du théâtre, l'intertextualité et le but de la voix de l'auteur dans le texte. Le thème du manque de communication entre personnages, ou bien l'incommunicabilité, se trouve aussi dans d'autres études y compris celles de Claire Despierres, « Parler pour ne pas agir. La co-construction du discours de la lâcheté dans *Du pain plein les poches* de M. Vişniec » (2011) et de Claudia Drăgănoiu, « How to explain the history of Communism to mental patients : Imaginaries of Totalitarianism in Romanian Contemporary Literature » (2013). Ces articles font ressortir quelques-uns des sujets qui sont pertinents à la discussion sur la liberté qui articule ce travail.

### 1.3) Introduction à la présente étude

#### 1.3.1) Notions de la liberté

La présence et la contrainte de la liberté jouent un rôle prépondérant dans la vie et par extension dans l'œuvre de Vişniec. Nous avons déjà mentionné la censure qu'il a dû subir sous le régime communiste en Roumanie ainsi que son exil en France. Ses écrits sont parsemés de références directes ou plus subtiles à la liberté – ou bien à son absence – et ses textes sont peuplés de personnages qui sont emprisonnés d'une façon ou d'une autre. Ils sont soit dans une vraie prison comme le Roi et son bouffon dans *Le Roi* et Meyerhold dans *Richard III*, soit dans un institut psychiatrique où se trouvent les patients dans *L'Histoire du communisme*. La question de la liberté s'avère être une des plus complexes de la vie et beaucoup de philosophes – tels que René Descartes, Jean-Jacques Rousseau, Emmanuel Kant, et Jean-Paul Sartre – en ont parlé. Par conséquent il existe une multitude de théories et de définitions en ce qui la concerne. Nous nous consacrons, en premier lieu, à un survol de quelques écoles de pensée que nous trouvons utiles pour cette analyse.

Dans sa préface à *La liberté d'Epicure à Sartre*<sup>7</sup> (2010), André Comte-Sponville suggère qu'il existe deux types de liberté : la liberté d'*agir* et la liberté de *vouloir*, ou bien, la liberté d'*action* et la liberté de la *volonté* (8). En ce qui concerne la première, il s'agit de la liberté relative à la politique, au droit et à la vie en société. Dans ce sens, l'action est libre lorsque rien ni personne ne s'oblige à l'accomplir ou ne s'en

---

<sup>7</sup> Dorénavant *La liberté*.



empêche (Morana et Oudin 2010 : 8, 11). Pourtant il y a forcément des limites posées par l'État qui sont nécessaires pour la coexistence harmonieuse comme l'explique Comte-Sponville :

La liberté de chacun s'arrête [...] où commence celle des autres ; c'est dire que nos libertés ne peuvent coexister (donc exister) qu'à la condition de se limiter mutuellement. Comment ? C'est à la politique et au droit d'en décider : c'est ce qu'on appelle la liberté « au sens politique du terme », laquelle pose d'immenses problèmes d'organisation [...] mais ne soulève guère de difficultés proprement philosophiques.

(Ibid : 7)

La contrainte est nécessaire si la liberté doit s'épanouir et c'est cette liberté d'action qui se présente – en degrés variables – dans une société démocratique. Par contre, dans une société gouvernée par un régime totalitaire, ces limites posées par l'État sont excessives et la liberté d'action est presque inexistante. Selon Hannah Arendt, ces régimes totalitaires se caractérisent par le terrorisme qu'ils infligent (1951 : 324). Le terrorisme engendre la méfiance paranoïaque des pairs et entraîne l'isolement et l'aliénation des individus – nous le verrons plus avant chez Erich Fromm aussi – dont les régimes totalitaires se nourrissent. La conséquence de ce terrorisme est une loyauté inconditionnelle, selon Arendt :

Totalitarian movements are mass organisations of atomized, isolated individuals. [...] Their most conspicuous external characteristic is their demand for total, unrestricted, unconditional, and unalterable loyalty of the individual member. [...] Such loyalty can be expected only from the completely isolated human being who, without any other social ties to family, friends, comrades, or even mere acquaintances, derives his sense of having a place in the world only from his belonging to the movement, his membership in the party.

(Ibid : 316-317)

Le deuxième type de liberté dont parle Comte-Sponville est la liberté au sens métaphysique. Il s'agit ici de la spontanéité du vouloir ou du libre arbitre. Pourquoi voulons-nous ce que nous voulons ? Il va de soi que si nous voulons quelque chose, il n'est pas possible de ne pas le vouloir. Dans quelle mesure sommes-nous donc libres de nos choix (Morana et Oudin 2010 : 11) ? Selon Comte-Sponville, tous nos choix, même parfaitement volontaires et spontanés, dépendent de ce que nous sommes, que nous n'avons pas choisi. Nous sommes nés dans une famille, un pays, un milieu, une



époque que nous ne choisissons pas et cela influence profondément ce que nous sommes (Ibid : 9).

Au contraire, dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946), Jean-Paul Sartre déclare que « l'existence précède l'essence » (26). C'est-à-dire que nos choix ne dépendent pas de ce que nous sommes, comme le suggère Comte-Sponville, mais que ce que nous sommes dépend de nos choix. Sartre donne l'exemple d'un lâche qui est lâche parce qu'il choisit de l'être à chaque moment de sa vie. Sa lâcheté n'est pas due à l'hérédité, à la société ou à un déterminisme organique ou psychologique (Ibid : 54). Il suit donc qu'un lâche peut choisir à n'importe quel moment de ne plus l'être autant que de continuer de l'être. « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait » (Ibid : 30) et ses choix individuels engagent toute l'humanité. La liberté selon Sartre est donc la capacité de choisir ce que nous voulons être à chaque instant.

Selon le philosophe et sociologue allemand, Erich Fromm, il n'est pas utile de séparer les deux types de liberté comme le fait Comte-Sponville. Dans *The Fear of Freedom* (1942) il explique que chaque discussion de la liberté doit forcément incorporer les contextes politiques, psychologiques, biologiques et économiques de l'homme (234). Tout d'abord il prétend que depuis sa naissance l'homme est sur le chemin vers la liberté. Quand il naît, il fait ses premiers pas vers la liberté sous la forme de la séparation physique de sa mère, ce que Fromm appelle le début de l'individuation (Ibid : 25). Après, sa vie est constituée d'événements et d'expériences qui le façonnent comme individu par le processus d'individuation qu'il explique comme suit :

On the one hand it is a process of growing strength and integration, mastery of nature, growing power of human reason, and growing solidarity with other human beings. But on the other hand this growing individuation means growing isolation, insecurity, and thereby growing doubt concerning one's role in the universe, the meaning of one's life, and with all that a growing feeling of one's own powerlessness and insignificance as an individual.

(Ibid : 29)

Selon Fromm, plus nous devenons libres, plus nous nous sentons aliénés et impuissants comme individus face à autrui.

Pour Fromm, certains événements politiques et religieux – nous en parlerons au quatrième chapitre – ont accéléré le processus de l’individuation qui est la voie de la liberté. L’absence des contraintes politiques mène à la liberté individuelle (ou métaphysique) mais cela évoque aussi dans l’homme des sentiments d’aliénation et d’impuissance parce qu’il ne fait plus partie du groupe. En tout, par le processus de l’individuation, l’homme devient de plus en plus libre mais il se sent aussi de plus en plus aliéné. Matei Vişniec souligne aussi cet aspect troublant de la soi-disant liberté connue sous la démocratie :

J’ai découvert depuis que je vis à l’Ouest, que les gens peuvent être manipulés même dans une société libre et démocratique et que cela peut se faire au nom de la liberté et de la démocratie. [...] J’ai découvert que la liberté peut avoir un côté sauvage, que l’information peut tuer la communication, que rien n’est jamais définitivement acquis et que l’être humain doit se battre toujours pour ses droits, pour préserver sa liberté menacée par les effets de la liberté.

(Vişniec 1996 : 63)

Il est clair que la liberté, ou bien l’absence de la liberté, est un thème assez important chez Vişniec et qu’il est nécessaire de l’analyser.

### *1.3.2) Résumé de l’hypothèse de la présente étude*

La présente étude, comme nous l’avons déjà mentionné, est fondée sur trois thèmes principaux : l’impossibilité de la communication verbale, la littérature et le théâtre dans le théâtre et les références à la liberté et à l’emprisonnement. Nous commencerons l’étude avec une discussion sur la communication verbale entre les personnages dans les trois pièces choisies. Nous analyserons les diverses techniques dont se sert Vişniec afin d’illustrer la futilité de la parole comme moyen de dénonciation de l’oppression associée avec les régimes totalitaires. À cause de ce climat politique, le thème de la censure et de la propagande politique envahit aussi les pièces de Vişniec et nous parlerons de leur but en ce qui concerne le thème de l’oppression. L’absence des voix, ou bien les silences, s’avèrent être aussi révélateurs que les échanges banals et incompréhensibles qui se présentent souvent dans les textes visnieciens. Quel rôle jouent ces silences dans les pièces et sont-ils « coupables » et « moqueurs » comme le pense Meyerhold dans *Richard III* (2005 : 31, 32) ? Nous tenterons de montrer que la communication est quasiment impossible et que la

dénonciation verbale n'est pas un moyen efficace pour lutter contre l'oppression vécue sous les régimes totalitaires.

Si la parole est tellement problématique et futile, nous nous demandons ce que serait une façon de protester plus appropriée afin d'obtenir la liberté métaphysique. Matei Vişniec nous fait croire que la représentation théâtrale peut assumer ce rôle comme une alternative à la communication verbale. En lisant les pièces de Beckett dans sa jeunesse, le dramaturge a découvert « une façon de protester » contre le communisme (Vişniec 1996 : 55). Pour lui, lire Beckett, c'était comme « plonger dans la liberté même de dire NON » (Ibid : 57). Le théâtre peut-il être considéré comme un moyen de lutte contre l'oppression ? Est-il une forme de protestation efficace ? De quels attributs uniques se vante le théâtre par rapport à la manifestation traditionnelle ? Le théâtre mène-t-il à la liberté métaphysique ? Nous nous concentrerons sur ces questions dans le troisième chapitre.

Nous ferons appel à l'œuvre d'Antonin Artaud, écrivain et théoricien du théâtre, qui est bien connu pour sa conception du théâtre de la cruauté. Aujourd'hui ses écrits restent un véritable point de référence en ce qui concerne les effets du théâtre sur le spectateur. Nous comparerons le rôle de la propagande politique au rôle du théâtre pour voir si ce dernier constitue une forme de propagande positive ou bien une « alternative à l'idéologie officielle » dont parle Vişniec (1996 : 57). Puis nous nous intéressons aussi aux œuvres d'Anne Ubersfeld et d'Augusto Boal afin de déterminer si le théâtre peut être « révolutionnaire » (Ubersfeld 1996 : 272) et s'il y a une responsabilité de la part du lecteur/spectateur.

Dans le dernier chapitre nous nous tournerons vers une discussion de la relation qu'entretient l'homme avec la liberté. S'il s'agit de la liberté d'action ou de la liberté de la volonté, l'aspect constant c'est le contrôle. Soit c'est l'homme qui possède le contrôle soit c'est un pouvoir externe qui le possède. Mais la liberté est-elle la présence ou l'absence de ce contrôle ? Sommes-nous libres lorsque personne ne nous contrôle ou plutôt lorsque nous n'avons pas besoin de nous contrôler nous-mêmes ? Cette situation dans laquelle chaque homme se trouve donne aussi naissance à l'angoisse de la responsabilité qui devient un fardeau lourd à supporter, selon Sartre. Matei Vişniec se pose la même question : l'homme cherche-t-il vraiment la liberté ?

Dans sa préface à *La liberté* de Morana et Oudin, Comte-Sponville concède qu'il n'y a pas de réponse définitive à la question de la liberté mais qu'il existe une orientation fondamentale à ne pas oublier : « c'est en comprenant qu'on n'est jamais absolument libre qu'on a une chance de le devenir un peu plus. On ne naît pas libre, on le devient » (2010 : 10). C'est là que se trouve l'intérêt de Matei Vişniec et le fondement de cette étude. Nous ne proposerons pas de solution incontestable à la question de la liberté ; nous mettrons plutôt l'accent sur quelques théories qui nous aideront à mieux comprendre ses complexités.

## Deuxième chapitre : La crise de la communication verbale

### 2.1) La communication et le communisme

Le régime communiste en Roumanie était marqué par le contrôle. Lucia Dragomir prétend qu'après 1945, le parti communiste a commencé à créer « le cadre législatif et institutionnel qui lui [a] perm[is] d'avoir un contrôle total sur la vie sociale » (2003 : 310). Les relations avec l'étranger, les voyages, les achats quotidiens – tout était régulé par l'État. Le Parti cherchait également à « neutraliser toute force d'opposition, y compris dans l'espace littéraire » (Ibid). Ce qui va surtout nous intéresser dans ce chapitre c'est le contrôle de la communication. Dans son article « Notre censure de chaque jour », Liviu Antonesei explique jusqu'à quel point l'État s'impliquait dans la régulation de la correspondance :

À l'époque de l'instauration de la censure, tout était censuré : les journaux et les revues, les manuscrits des livres, les manuels scolaires, les cours universitaires, mais aussi les affiches des spectacles, les programmes de salle des théâtres et des concerts, les catalogues des expositions, les étiquettes des produits, même les billets de tramway. Tout ce qui était imprimé était sujet au 'BAT' (Bon à tirer) de la censure.

(2008 : 154)

Mais ce n'était pas seulement la communication imprimée qui était sous le contrôle de l'État. La communication verbale l'était aussi. Il y avait un système complexe d'informateurs et de collaborateurs qui travaillait pour la *Securitate*, la police politique en Roumanie, afin d'assurer la *désecrétisation* des échanges. Ces informateurs fournissaient des informations à la *Securitate* de façon régulière, d'habitude par écrit. Ils assumaient souvent un nom de code et beaucoup d'entre eux avaient signé un contrat d'engagement (Nagâț 2008 : 143).

Les informateurs pouvaient être n'importe qui. Le fait que l'on ne savait jamais si son père ou sa voisine était en collaboration avec l'État donnait naissance à une méfiance profonde d'autrui. La suspicion est devenue normale et influençait énormément la vie quotidienne ainsi que les relations familiales et sociales. Germina Nagâț nous le

confirme dans son article intitulé « L'informateur d'à côté » où il s'agit du collaborateur :

Le plus souvent, c'est un gars 'sympa', soumis aux autorités qu'il ne soupçonne jamais et devant lesquelles il tient ses promesses avec le sentiment d'accomplir son devoir. Il n'a pas de scrupules lorsqu'il dénonce ses parents ou ses collègues car il ne doute pas de la 'justesse' de la politique officielle et il est plutôt flatté par l'attention que lui accordent les 'organes' de l'État.

(2008 : 146)

Ce système de collaboration a donné naissance à une masse d'individus isolés qui plaidaient allégeance au Parti par-dessus tout. Leur loyauté était sans réserve, ce qui est selon Hannah Arendt un des aspects les plus marquants des régimes totalitaires (1951 : 316).

Le contrôle des correspondances et le mépris généralisé d'autrui engendraient une rupture dans les communications quotidiennes. Cette rupture s'est trouvée au niveau individuel ainsi qu'au niveau sociétal. Selon Claudia Drăgănoiu, la rupture de communication au niveau individuel était le résultat de l'incertitude. On avait toujours peur d'être trahi par ses collègues, ses voisins ou sa famille et l'anxiété liée à cette incertitude menait au manque de sens dans les conversations. On discutait seulement de sujets généraux et on ne disait jamais de choses qui pouvaient être interprétées comme anticommuniste (Drăgănoiu 2013). Au niveau sociétal, le résultat était ce qui est connu comme la *langue de bois*. C'était une façon de communication politique qui détournait l'attention de la réalité en utilisant des mots ambigus et des banalités abstraites et qui faisait appel plus aux sentiments qu'aux faits (Ibid). Tous ces facteurs rendaient la communication honnête et directe quasiment impossible.

## **2.2) La communication et l'exil**

La situation des écrivains en Roumanie était assez précaire sous le communisme. Ils étaient obligés de mettre leurs talents au service de l'État s'ils voulaient être publiés. Selon Lucia Dragomir, ils « ont compris que la seule possibilité pour exister dans l'espace littéraire en ces années-là était la création d'une littérature conforme aux normes établies par le Parti » (2003 : 321). Il y avait des listes de noms, d'expressions

et de mots interdits selon la censure et le Parti se servait de toutes les ressources à sa disposition afin de renforcer l'idéologie communiste.

Qu'il s'agisse de la nouvelle institution littéraire (l'Union des écrivains<sup>8</sup>) fondée en 1949, de la presse, des cercles littéraires ou même d'une école où on apprenait à écrire 'pour les masses', toutes des instances de l'espace littéraire ont été autant des moyens de diffuser le réalisme socialiste. Elles ont été non seulement des instruments de la propagande communiste, mais aussi dans ces années des instances de légitimation littéraire.

(Ibid : 310)

Le réalisme socialiste dont parle Dragomir est un genre littéraire qui a pour objectif de promouvoir l'idéologie socialiste du Parti en exaltant la lutte du prolétariat. Les écrivains qui refusaient de se conformer aux critères de ce genre dans leurs écrits pouvaient être censurés ou pire, emprisonnés à cause du contenu anticommuniste de leurs écrits<sup>9</sup>. Beaucoup de ces écrivains pratiquaient aussi une forme d'autocensure qui était, selon Dennis Deletant, pire qu'écrire 'pour le tiroir' car cela gênait leur expression créative (2008 : 137). En conséquence, beaucoup d'écrivains s'enfuyaient du pays afin d'acquérir la liberté d'expression artistique ailleurs. Ceux qui choisissaient de s'exiler étaient « purement et simplement effacés de la culture roumaine » (Antonesei 2008 : 154). En Roumanie on ne pouvait plus connaître leur sort ni avoir des nouvelles concernant leur œuvre par des moyens de communication officielle. Parmi eux se trouvait l'auteur interdit, Matei Vișniec, qui a cherché l'asile politique en France en 1987.

Bien que la communication libre sous le régime totalitaire s'avère être quasiment impossible, la communication sous l'exil n'est pas sans difficultés non plus. Dans « Exil et littérature », Petruța Spânu propose qu'il existe trois types d'exil : l'exil imposé, l'exil volontaire et l'exil métaphorique. Matei Vișniec se trouve tout d'abord dans cette deuxième catégorie. L'exil volontaire n'entraîne pas de sanction légale mais dans ce cas l'exilé est condamné au silence par le régime communiste totalitaire (Spânu 2005 : 164). La communication est impossible parce que l'exilé est privé de sa

---

<sup>8</sup> L'Union des écrivains roumains existait avant le début du régime totalitaire mais était soumise au contrôle strict du Parti pendant l'époque communiste (Cornis-Pope 2007 : 24).

<sup>9</sup> Il y avait aussi des techniques et des stratégies pour tromper la censure. Les écrivains avec une certaine expérience utilisaient le langage allusif ou crypté afin de faire publier ou jouer leurs écrits (Antonesei 2008 : 155-156).

voix dans son pays d'origine et, de plus, dans son pays d'exil il est souvent incompris à cause de la langue différente ainsi que de la culture étrangère. Spânu confirme qu'il y a une seule forme d'exil qui se révèle tragique, « celle qui prive l'écrivain de sa parole, dans son propre pays, où il peut être réduit au silence [...] ou à l'étranger où il peut devenir incompréhensible » (Ibid : 165). Elle affirme que c'est cet exil qui hante l'imaginaire des écrivains roumains proscrits par le régime totalitaire.

Matei Vişniec voit son exil en France d'une façon plutôt positive bien qu'il ait toujours des soucis concernant le rôle que joue la Roumanie dans sa vie. Il est heureux d'avoir eu l'occasion de pouvoir écrire en français mais il se demande aussi pourquoi le roumain n'a pas pu lui accorder les mêmes opportunités. Vişniec parle souvent de ce caractère double de l'exil dans les entrevues :

Je dis toujours que la Roumanie m'a donné des racines mais la France m'a donné des ailes. Écrire en français a été pour moi une sorte de renaissance. Et puis, grâce à la langue française mes pièces ont commencé à circuler un peu partout dans le monde [...]. Mais quand je pense à mon pays d'origine qui m'a donné si généreusement et si profondément des racines, je ne peux pas m'empêcher de lui poser la question des ailes. Mais pourquoi, ma chère Roumanie, n'as-tu pas voulu me donner aussi des ailes ? Pourquoi, ma chère Roumanie, j'ai dû te quitter il y a 25 ans pour chercher mes ailes ailleurs ?

(Guéritée 2013)

Bien que l'exil puisse être vu comme une opportunité d'élargir son lectorat et sa renommée, les conditions de l'exil, même l'exil volontaire, rendent la communication plus complexe.

À part l'exil volontaire, Spânu suggère qu'il existe aussi l'exil métaphorique. Toujours dans « Exil et littérature », elle explique que chaque écrivain peut être considéré comme un exilé car écrire c'est « s'exiler de la vie » (Spânu 2005 : 166). Le langage littéraire que l'écrivain choisit d'utiliser peut être tellement personnel qu'il risque d'être mal compris, ou bien incompris, par les lecteurs. Cette incompréhension s'avère être particulièrement douloureuse pour l'écrivain :



Si le malheur de l'exil est d'abord de ne pas comprendre les autres, de parler sans être entendu, de se tromper sans cesse sur le sens des pratiques sociales, de rester foncièrement étranger, alors l'écrivain peut éprouver sa propre condition comme celle d'un exilé.

(Ibid : 166-167)

Dans ce sens, Matei Vişniec peut être considéré comme un double exilé du côté politique et du côté littéraire. Mais au lieu de se sentir limité par la possibilité d'être incompris, Vişniec choisit d'encourager plutôt la lecture plurielle de ses pièces. Il avoue qu'il y aura de multiples façons de comprendre ses écrits et il donne la liberté absolue aux lecteurs et aux metteurs en scène pour les interpréter. Dans une entrevue accordée à Cornel Mihai Ungureanu citée et traduite du roumain par Olga Gancevici, Vişniec explique son point de vue :

[...] une fois la pièce finie, je brûle le film de ma propre mise en scène et je laisse une liberté totale aux autres, pour qu'ils fassent ce qu'ils veulent avec mon texte. Je fais confiance aux autres artistes et j'aime parfois être surpris par leurs interprétations, par leurs inventions.

(Gancevici 2012 : 23)

L'auteur voit donc les lecteurs, les spectateurs et les metteurs en scène comme des partenaires du processus créatif et il leur donne la liberté d'interpréter ses textes comme ils le veulent, même au risque de l'incompréhension. Vişniec soutient que « [...] si l'œuvre est bien écrite, le message passera toujours [...] et si l'œuvre est pauvre, toute explication de l'auteur ne ferait que l'appauvrir encore » (Vişniec 1996 : 77). C'est un avis qu'il partage également avec son idole de jeunesse, Eugène Ionesco. Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco prétend que l'on peut « demander à l'auteur des informations de détail sur ce qu'il a écrit, - mais cela en somme est le signe soit d'une certaine insuffisance de l'œuvre, soit de l'incapacité de compréhension de ses lecteurs ou spectateurs » (1966 : 312).

Il est évident que la problématique de la communication se trouve aggravée par les conditions mentionnées ci-dessus, celles de la censure et de l'exil politique et métaphorique. Auteur interdit selon la censure roumaine, exilé politique et écrivain de métier, Matei Vişniec se place dans toutes ces catégories. Il est indéniable que ces expériences influencent ses écrits et que la rupture de communication est donc un thème qui parcourt son œuvre. Dans les prochaines parties nous verrons comment les

trois pièces – *Richard III n’aura pas lieu*, *Le Roi, le rat et le fou du Roi* et *L’Histoire du communisme racontée aux malades mentaux* – traitent des difficultés de la communication et nous analyserons quelles sont les conséquences de cette incommunicabilité.

### **2.3) Les voix censurées ou contrôlées dans *Richard III n’aura pas lieu***

*Richard III n’aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold* est selon la page titre l’adaptation libre d’après le dernier cauchemar de Vsevolod Meyerhold avant qu’il ne soit tué en prison en 1940. Né à Penza, cet acteur, dramaturge et metteur en scène russe a été arrêté en 1939 après avoir été accusé d’espionnage. En prison il a été torturé et contraint d’avouer sa culpabilité bien que son innocence ait été révélée plus tard. Il a été exécuté par un peloton d’exécution en 1940. Dans le premier chapitre nous avons parlé du fait que Višniec s’inspire souvent de personnages historiques afin de créer ses propres personnages et *Richard III* en est un exemple. Il s’agit de la fictionnalisation de Vsevolod Meyerhold qui aimerait monter *Richard III* de William Shakespeare.

La pièce commence avec Meyerhold qui s’est endormi en attendant la réponse de la Commission qui doit lui donner le feu vert pour réaliser sa pièce. Elle a vu le spectacle qu’il propose et nous apprenons tout au début qu’elle est en train de délibérer bien que le titre suggère que la pièce ne sera jamais montée, qu’elle « n’aura pas lieu ». Les scènes comprennent des discussions avec la femme de Meyerhold, ses parents, les comédiens de la troupe qui joueront dans *Richard III*, et les représentants du Parti mais comme c’est souvent le cas avec les pièces visnieciennes, le lecteur n’est jamais sûr s’il s’agit d’un rêve de Meyerhold ou de la réalité. Au fil de la pièce, de soi-disant améliorations sont proposées par ces personnages afin que le spectacle soit acceptable pour le Parti, c’est-à-dire sans nuances qui contrediraient son idéologie. Les dernières scènes montrent Meyerhold en prison, attendant son exécution.

Ce qui nous intéresse dans cette section c’est l’incommunicabilité qui se manifeste dans l’interaction qui a lieu entre les personnages. Višniec se sert d’une multitude de techniques dans ses pièces afin de mettre en évidence l’inefficacité de la

communication verbale d'engendrer de l'action, ou comme le dit Gancevici, le fait que « les protagonistes des pièces visnieciennes arrivent à l'incommunicabilité » (2012 : 95). Dans l'analyse de *Richard III* qui suit, nous nous concentrerons sur l'aspect des voix contrôlées ou bien censurées qui se présentent dans le texte et la façon dont elles provoquent le manque de communication. Matei Vişniec remarque souvent dans les entrevues qu'il aime expérimenter avec les formes et qu'il apprécie tous les genres littéraires sauf le réalisme socialiste dont le but est de promouvoir les objectifs du parti communiste (Vişniec 2013). L'auteur est absolument contre la censure des voix des écrivains – ayant choisi lui-même de s'exiler au lieu de se soumettre à la censure – et ce thème est évident dans *Richard III*.

La première scène donne le ton de la pièce et introduit dès le début les sujets qui parsèment le texte. La toute première phrase des didascalies suggère l'inactivité et l'absence de communication : « Au milieu de la scène vide, Meyerhold assoupi sur une chaise » (2005 : 5). Tout d'abord le lecteur rencontre le personnage principal, Vsevolod Meyerhold, tout seul sur le plateau. Il n'y a ni décors ni accessoires et pas d'autres comédiens sur la scène pour communiquer des informations : elle est vide. Il n'y a même plus « personne dans le théâtre » (Ibid). Au milieu de cette scène stagnante se trouve Meyerhold qui s'est endormi et reste donc immobile. Le lecteur a tout de suite l'impression qu'il attend depuis longtemps et que son attente ne servira à rien, vu le titre qui suggère également la futilité. La pièce « n'aura pas lieu ». Le manque d'action et de communication s'annoncent donc dès la première phrase du texte.

Les thèmes introduits dans les didascalies sont renforcés dans l'échange entre Meyerhold et la jeune fille qui suit : « Qu'est-ce qu'il y a ? » (Ibid) demande Meyerhold et la réponse de la jeune fille est « rien » (Ibid). Le dialogue n'est pas du tout utile car il ne donne pas de renseignements. La jeune fille essaie de justifier sa réponse en disant qu'elle voulait seulement dire à Meyerhold qu'il s'était endormi, mais c'est un fait qu'il doit déjà connaître car il vient d'être réveillé (Ibid). Cette futilité du dialogue devient plus évidente vers la fin de la première scène. Meyerhold parle de la Commission et de sa délibération en ce qui concerne la mise en scène de sa pièce tandis que la jeune fille parle de son métier de comédienne, du fait qu'elle s'est cassé la jambe et de son travail de souffleuse (2005 : 6). Les deux personnages parlent

l'un après l'autre mais il ne s'agit pas d'une vraie conversation car ils ne s'écoutent ni se répondent<sup>10</sup>. Gancevici soutient que c'est souvent le cas chez Vişniec qu'il y a « de nombreuses séquences dans lesquelles les deux personnages parlent, mais pas forcément l'un à l'autre. Le public reçoit ce faux dialogue comme deux monologues distincts<sup>11</sup> » (2012 : 90). Les deux personnages semblent incapables de communiquer efficacement.

La première scène de la pièce introduit aussi une autre forme d'incommunicabilité, celle de la censure, ou bien des voix contrôlées, ce qui est facilement reconnaissable dans le texte entier. Nous apprenons que Meyerhold attend la décision de la Commission et qu'il reste sur scène parce que les membres de la Commission lui ont dit « de ne pas bouger d'ici » (2005 : 6). Personne de la Commission n'est présent sur scène et pourtant elle exerce un effet contrôlant sur les actions de Meyerhold : cela fait déjà trois heures qu'il attend (Ibid : 5). Non seulement elle influence ses actions mais elle domine aussi ses pensées. Meyerhold et la jeune fille ne se répondent pas quand ils parlent et toutes les répliques de Meyerhold traitent de la Commission et de ses membres : « Elle a dit quoi, la Commission ? » (Ibid), « Comment ça, tous partis ? » (Ibid), « Mais... ils étaient en train de délibérer ici, dans le théâtre » (Ibid), « Ils étaient ici, dans la salle, toute à l'heure » (2005 : 6), « Ils avaient l'air contents... » (Ibid), « Ils m'ont dit que ça n'allait prendre que quelques dizaines de minutes » (Ibid), « Pourtant, ils ont tous applaudi à tout rompre tout à l'heure... » (Ibid). Ce sont les phrases d'un homme qui est obsédé par les jugements de la Commission et cela démontre le pouvoir dont elle se vante pour dominer la communication de l'écrivain.

Au fur et à mesure que la pièce progresse, le contrôle absolu de la communication devient de plus en plus absurde. Le lecteur apprend que des départements étranges de l'État – départements qui ne font pas d'habitude partie du gouvernement – sont établis afin d'assurer l'application de la censure, le contrôle des voix. La mère de Meyerhold travaille pour le Service du Dépistage des Actualisations Haineuses (2005 : 18), les hommes en manteau de cuir suivent les ordres du Service du Nettoyage Idéologique

<sup>10</sup> La neuvième scène de *Richard III n'aura pas lieu* est un autre bon exemple de ces monologues parallèles.

<sup>11</sup> Dans les Notes de l'auteur qui accompagnent *La machine Tchekhov*, Matei Vişniec identifie aussi ces monologues parallèles (2005 : 68).

de Surface (Ibid : 19) et chaque citoyen doit obéir au Service d'Identification des Cages Dissimulées dans les Œuvres d'Art de la Nation (Ibid : 23). En outre le père de Meyerhold est employé par le Service Public de Déminage Idéologique (Ibid : 26) et il existe aussi la Section du Dépistage des Silences Suspects (Ibid : 31) et le Service des Blagues Politiques de la Police Politique (Ibid : 44). Même l'enfant qui vient de naître dans la quatorzième scène sert la Section Art et Beauté de la Police Politique (Ibid : 44). Cette façon de ridiculiser la censure montre jusqu'à quel point le contrôle de la communication est risible mais aussi omniprésent.

Sous le régime totalitaire, les buts du Parti sont prioritaires. S'assurer que le travail du Parti est réalisé est plus important que les obligations familiales comme le démontrent les parents de Meyerhold. La mère et le père viennent tous les deux voir leur fils afin d'essayer de le convaincre de ne pas monter *Richard III*. Le Parti est d'avis que la pièce comprend sans doute « cette forme suprême de bassesse qui est l'allusion » (Ibid : 18) et, après une longue diatribe contre sa mise en scène, la mère demande tout simplement quand accouche la femme de Meyerhold (Ibid : 19). Puis, les didascalies nous indiquent que la mère « dépose [un] jouet dans les mains de Meyerhold et disparaît sans attendre la réponse » (Ibid), ce qui montre que sa question vient plutôt d'un sens d'obligation que d'un véritable intérêt. Le père agit de la même façon. Après avoir suggéré de nombreux changements en ce qui concerne les cadavres sur scène, « il dépose par terre un dernier jouet » (2005 : 30) pour Tania en sortant. C'est comme si donner des jouets à l'enfant est une tradition obligatoire plutôt qu'un vrai désir de faire plaisir aux futurs parents. L'absence d'émotion apparente pour la naissance de leur petit-fils semble indiquer que leurs priorités sont maintenant celles du Parti. Catherine Durandin nous le confirme dans « Le système Ceausescu. Utopie totalitaire et nationalisme insulaire » : « la logique totalitaire révolutionnaire [est une logique] qui brise les enracinements et liens communautaires » (1990 : 94).

Ce qui frappe surtout c'est l'intimité de la trahison qui a lieu. Non seulement c'est le devoir de chaque citoyen de travailler bénévolement pour le Parti (2005 : 23), mais les parents de Meyerhold, la femme de Meyerhold et même son enfant comptent parmi ceux qui servent les divers départements bizarres. Nous avons déjà suggéré que l'État domine les actions et les pensées du peuple mais les paroles ne sont pas hors de portée non plus. Richard III, la mère de Meyerhold, Tania et l'enfant posent tous la même

question à Meyerhold : Au lieu de *Richard III*, pourquoi ne monte-t-il pas une autre pièce de Shakespeare ? Il semble que le Parti ne veut pas qu'il monte *Richard III* car le protagoniste manipulateur et avide de pouvoir lui ressemble trop. Dans tous les cas, les justifications pour choisir une autre pièce sont tellement similaires que le lecteur a l'impression que les paroles sont elles aussi prescrites par le Parti. En parlant d'*Othello*, Richard III dit deux fois que « c'est triste, c'est beau... ça parle d'amour » (Ibid : 9). La mère de Meyerhold dit quasiment pareil pour *La mégère apprivoisée* : « C'est une pièce gaie, c'est beau, ça parle d'amour... » (Ibid : 17). Tania préfère *Le songe d'une nuit d'été* car « c'est plein de fées, c'est beau, c'est simple, c'est un conte » (Ibid : 23) et l'enfant veut plutôt *Les joyeuses commères de Windsor* parce que « c'est beau, c'est gai » (Ibid : 42). Les mots utilisés se ressemblent énormément et donnent une indication du pouvoir qu'exerce le Parti sur les paroles du peuple.

L'intimité de la trahison atteint son point culminant dans la quatrième scène où il devient clair que Tania sert le Parti par-dessus tout et qu'elle est indifférente aux liens matrimoniaux : « Je ne suis plus ta femme, espèce d'assassin [...] Je suis la voix de l'autocensure » (Ibid : 10), dit-elle à Meyerhold. De plus, les didascalies dans une autre scène indiquent que Tania a fait des courses comme si elle préparait un voyage. Elle achète « un paquet de sucre, plusieurs paires de chaussettes de laine, du savon [et] une boîte de thé » (Ibid : 22) et ce sont les mêmes produits qui se trouvent dans la valise que Meyerhold apporte à la prison à la fin de la pièce (Ibid : 50). C'est-à-dire que sa femme avait toujours l'intention de le dénoncer au Parti et qu'elle n'est plus loyale envers lui. Sa collaboration avec l'État se concrétise aussi avec la naissance de l'enfant marionnette, « un homme nouveau, un enfant de la Révolution » (Ibid : 37). *L'homme nouveau* dans les régimes totalitaires, et surtout chez Ceausescu, représente une abolition de l'individu dont l'état d'esprit est celui d'abnégation (Durandin 1990 : 94). Chaque citoyen doit servir le Parti en premier et ce genre de trahison intime engendre la rupture de communication à laquelle nous avons déjà fait référence. Non seulement les paroles et les conversations sont sous le contrôle du Parti mais le fait que la loyauté ne soit jamais garantie rend toutes les discussions banales car elles peuvent être rapportées aux autorités.

En dernier lieu, la pièce de Vişniec ne laisse aucun doute sur le caractère envahissant de la censure. Le contrôle quotidien de la communication par le Parti fait tellement

peur aux citoyens qu'au lieu d'être en possession des informations qui pourraient les mettre en danger, « tout le monde [...] fait semblant de ne rien entendre » (2005 : 21), comme le dit Tania. L'extrait suivant explique jusqu'à quel point le Parti insuffle la peur aux gens. Il s'agit ici de la parole de l'enfant marionnette :

*(Les trois personnages restent perplexes, Meyerhold et Richard III les oreilles collées contre le ventre de Tania)*

**Meyerhold** : Qu'est-ce qu'il a dit ?

**Tania** : Je ne sais pas...

**Richard III** : Moi, je n'ai rien entendu...

**Meyerhold** : Alors qui a parlé si tu n'as rien entendu ?

**Richard III** : Moi, je refuse d'entendre des choses que personne n'a entendues. Vous avez entendu quelque chose, vous ?

**Meyerhold** : Non, moi non plus, je n'ai rien entendu... (*À Tania*) Tania, tu as entendu quelque chose ?

**Tania** (*en hurlant*) : Noooooon.

**Meyerhold** : Donc, on n'a rien entendu...

(Ibid : 26)

Les trois personnages se harcèlent presque jusqu'à ce qu'ils soient tous d'accord de n'avoir rien entendu bien que l'enfant ait parlé. La rupture de communication est bien évidente dans leur obstination.

Dans *Richard III*, Vişniec utilise la censure afin de faire ressortir le thème de l'incommunicabilité entre ses personnages. En parlant de l'accouchement de l'enfant, l'homme en manteau de cuir dit que « le Parti interdit formellement tout accouchement par la bouche » (Ibid : 40). La remarque fait référence à la naissance au sens littéral de l'enfant mais elle résume aussi très bien les restrictions qui sont imposées par le Parti en ce qui concerne la communication. Vişniec veut faire comprendre au lecteur que le Parti cherche à contrôler toute parole et sa pièce met très bien en évidence les conséquences nuisibles de cet échec de communication.

#### **2.4) Les voix non entendues dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi***

*Le Roi, le rat et le fou du Roi* se divise en trois parties distinctes et ne comporte que deux personnages principaux, le Roi et son bouffon, ainsi que quelques rats. La première partie commence avec le Roi et son bouffon qui sont mis en prison après avoir fait « l'objet d'une terrible moquerie » (2002 : 5). Il devient évident que le



peuple s'est révolté et que les citoyens sont en train de fêter cet événement avec des feux d'artifice et de la musique en dehors de la cellule où se trouvent les deux personnages principaux. Le lecteur apprend que ces derniers seront exécutés et dans la deuxième partie ils sont dans les rues désertes de la ville où ils inspectent l'échafaud où l'exécution aura lieu. Avec l'aide de son bouffon, le Roi prépare le discours qu'il aimerait prononcer lors de son exécution. Les deux héros rencontrent aussi des rats géants qui ne parlent pas du tout et qui ont donc du mal à se faire comprendre. La troisième partie voit un Roi très frustré qui attend toujours l'arrivée du peuple pour regarder son exécution. Il se fait opérer par le bouffon afin d'enlever la *pierre folisophale* qui lui fait mal à la tête depuis le début de la pièce et la donne aux rats. À la fin de la pièce, le Roi et son bouffon disparaissent dans la mer et laissent tous les rats derrière eux sur la plage avec la pierre.

Ces rats ne parlent pas du tout dans la pièce et tous les échanges verbaux appartiennent donc au Roi et son bouffon. Bien qu'il n'y ait que deux personnages, ce qui frappe surtout dans cette pièce c'est que presque toute la communication est indirecte. Il est rare qu'un vrai dialogue entre les deux personnages ait lieu où chaque personne parle à son tour et l'autre répond avec une phrase appropriée à la présente discussion. Gancevici confirme que « l'échange dialogique proprement dit n'a pas lieu et cela, principalement, parce que la dramaturgie de Matéi Vişniec se caractérise par une crise de la communication, concrétisée, progressivement, par une décomposition du langage » (2012 : 91). Dans la section qui suit nous analyserons les diverses techniques utilisées par l'auteur afin de démontrer l'échec de la communication dans cette pièce.

Un aspect frappant en ce qui concerne les échanges dialogiques entre le Roi et son bouffon c'est que les paroles sont souvent ignorées. Bien des fois un personnage parle à l'autre qui ne l'écoute pas et, par conséquent, ne lui répond pas. Dans la première scène de la pièce le lecteur rencontre le Roi qui est en plein milieu d'un questionnement métaphysique. Il pose de nombreuses questions à son bouffon qui ne s'intéresse pas du tout à lui. Ce dernier s'occupe de se débâillonner et d'enlever les boules de papier hygiénique – signe de l'insignifiance de ses paroles – que l'on lui avait enfoncées dans la bouche. Pourtant même quand il réussit à enlever tout ce qui l'empêche de parler, il « ignor[e] totalement le Roi » (2002 : 7). Le Roi persiste à



parler tandis que le bouffon, « totalement dégage » (Ibid) et « sans accorder aucune attention aux paroles du Roi » (Ibid), se jette contre la porte de la cellule. Non seulement le bouffon ne s'intéresse pas aux paroles du Roi mais quand il parle en effet, il s'adresse à ceux censés être à l'extérieur de la cellule. Le Roi parle au bouffon qui parle aux personnages que le lecteur ne rencontre jamais. La communication s'annonce donc comme problématique dès le début de la pièce.

Le Roi et son bouffon se trouvent tous les deux frustrés par l'échec de la communication et ils l'expriment en demandant pourquoi le destinataire du message ne leur répond pas. Le Roi dit au bouffon : « Triboulet<sup>12</sup>, pourquoi tu ne me réponds jamais quand je te parle ? » (Ibid). Puis, presque désespéré : « Tu m'entends ? Triboulet, c'est à toi que je parle, dis-moi que tu m'entends » (2002 : 8). Le Roi cherche une sorte de validation de ses paroles. Il a un besoin fort d'être entendu mais le bouffon crie plutôt à ceux censés être de l'autre côté de la porte « en ignorant toujours le Roi » (Ibid). Son indifférence aux paroles du Roi se confirme quand il dit : « Majesté, ne me parlez pas car je ne vous parle pas » (2002 : 9). Le bouffon refuse de valider la voix du Roi en l'écoutant. Mais l'ironie c'est que le bouffon se trouve dans la même situation que le Roi sauf que c'est ceux censés être en dehors de la cellule qui ne l'entendent pas. Son désespoir d'être entendu se révèle dans la réplique suivante :

Oh, comme c'est dommage qu'il n'y ait personne pour entendre ça ! (*Il frappe à la porte*) Il y a quelqu'un ? Allez, répondez ! On ne vous demande rien, on ne vous demande que d'écouter ! [...] Ça me fait mal, mal de savoir que les oreilles de l'Histoire n'enregistreront pas vos propos. Le Roi se confesse, merde, où êtes-vous ? Monsieur le Gardien, répondez si vous êtes là ! (*Au Roi*) Personne ! L'Histoire a des oreilles de porc, toutes petites... Mais où sont-ils, bon Dieu ? Où sont-ils ?

(Ibid : 11-12)

Vişniec donne aux deux personnages un désir intrinsèque d'être entendu mais il ne leur donne pas l'occasion d'y satisfaire afin de démontrer les défauts de la communication verbale. Domniteanu prétend aussi que « [b]ien des fois les héros de

---

<sup>12</sup> Le nom du fou du roi François Ier en France. Le même nom a été utilisé pour le fou du roi dans *Le Roi s'amuse* (1832) de Victor Hugo et dans *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi. En empruntant ce nom, Matei Vişniec se sert de l'intertextualité afin d'approfondir sa pièce en l'ancrant dans la grande culture littéraire française.

la pièce *Le Roi, le rat et le fou du Roi* bavardent sans avoir vraiment l'air de s'écouter et sans dédaigner se répondre selon les usages de la bonne conversation » (2008 : 77). Le cercle vicieux de l'échec de la communication continue.

Matei Vişniec crée aussi souvent des situations dans lesquelles les personnages qui devraient parler ne sont pas sur scène. Dans *Le Roi*, toute activité qui implique le peuple ou le gardien se passe hors-scène. Le lecteur doute même de l'existence de ces personnages-là car leurs noms ne sont pas mentionnés dans la liste des personnages au début de la pièce et ils ne parlent jamais non plus. Dans une tentative d'éviter la frustration liée au fait de ne pas avoir de réponse quand ils parlent, le Roi et son bouffon deviennent les voix des autres. Vişniec accorde plusieurs fois la parole du peuple au Roi qui « assume surnoisement [son] rôle » (2002 : 9, 32) ou qui « assume, de nouveau, [sa] voix » (Ibid). De plus, quand le Roi « s'adresse à un gardien imaginaire » (2002 : 19), c'est le bouffon qui, « après une longue attente, se décide à jouer le jeu et à assumer le rôle du gardien » (Ibid). Cela met en doute l'authenticité de la communication car le lecteur ne peut pas savoir les mots que les citoyens ou le gardien auraient dits s'ils avaient eu l'occasion de parler.

L'écrivain emploie une variation de cette technique quand il s'agit de l'interaction avec les rats. Ces personnages existent et agissent sur scène mais ils n'ont pas la capacité de parler et le Roi et son bouffon sont obligés de deviner le sens de leurs gestes. Le Roi suppose que le rat regarde dans sa bouche car il a envie de lui parler tandis que le bouffon suggère que cela veut dire qu'il est à la recherche de nourriture (2002 : 21). Le Roi exige ensuite que le bouffon joue le rôle d'intermédiaire entre lui et le rat mais bien que le rat ait « l'air de tout comprendre » (Ibid : 22), il ne peut leur répondre. Même les gestes des trois rats géants qui arrivent dans la troisième partie « trahissent un sentiment de culpabilité devant leur incapacité à faire comprendre au Roi quelles sont leurs vraies intentions » (Ibid : 49). Encore une fois c'est l'authenticité de la communication qui est mise en question car le lecteur n'est pas certain que les gestes soient bien interprétés.

Vişniec utilise aussi des personnages porte-paroles où un personnage souffle le texte à un autre qui le prononce à voix haute. Semblable aux cas où un personnage assume la voix d'un autre qui n'est pas sur scène, la différence ici c'est que c'est fait à la

demande et avec la permission de l'autre. Il s'agit d'un personnage qui exige de l'autre de prononcer ses propres mots de sa part. Voici un exemple d'une telle situation :

**Le bouffon :** Dites-leur que je suis innocent.  
**Le Roi :** Mon bouffon est innocent.  
**Le bouffon :** Dites-leur que c'est le Roi qui parle.  
**Le Roi :** C'est votre Roi qui vous parle !  
**Le bouffon :** Criez plus fort ! Plus fort !  
**Le Roi :** Mon bouffon est innocent !  
**Le bouffon** (*Il [...] lui souffle le texte*) : J'exige qu'il soit mis en liberté immédiatement !  
**Le Roi :** J'exige qu'il soit mis en liberté immédiatement !  
**Le bouffon** (*À voix basse*) : N'oubliez pas que c'est lui qui vous a fait rire !  
**Le Roi :** N'oubliez pas que c'est lui qui vous a fait rire !

(Ibid : 10)

La même technique est évidente dans la scène où le Roi et son bouffon préparent le discours que le premier prononcera lors de son exécution. Les paroles sont vidées de sens et d'importance car elles sont seulement répétées et pas intentionnellement dites. En écoutant le discours inintelligible du bouffon, le Roi avoue qu'il n'a « absolument rien compris » (Ibid : 39) et le bouffon répond que, bien que ce soit le cas, tout le monde se mettra à interpréter le sens des mots génération après génération. Chose qui est intéressante c'est que c'est exactement ce qu'Eugène Ionesco a dit de la *Cantatrice chauve*. Dans une entrevue accordée à Jean Vallier, Ionesco explique ses intentions :

Quand j'ai écrit la *Cantatrice chauve*, je voulais faire un canular, une sorte d'anti-pièce, une sorte de fausse pièce, et de la voir discutée, interprétée, ça m'étonne encore, parce que, pour moi, la *Cantatrice* était tout simplement un ballet verbal, [...] une série de jeux de mots. Je voulais jouer avec les mots, et puis tout d'un coup je me suis aperçu qu'on donnait toutes sortes d'interprétations à ces mots.

(1978 : 514)

Matei Vişniec met en valeur la complexité de la communication verbale ainsi que les nombreux problèmes qui peuvent se présenter avec son interprétation.

Le dernier aspect auquel nous ferons référence est l'inefficacité des paroles pour bien s'exprimer. Dans la première partie de la pièce, l'écrivain crée une image simple mais frappante pour démontrer les différents niveaux d'interprétation que nécessite la

communication verbale. Les citoyens font tous la fête après le coup d'état et le bouffon regarde la scène à travers les barreaux de la cellule, monté sur les épaules du Roi qui ne voit rien. Ce dernier demande au bouffon de lui décrire ce qui se passe dehors mais le bouffon a du mal à trouver les bons mots car « c'est trop féérique pour décrire tout ça en paroles » (2002 : 13) et alors « les paroles restent à travers la gorge » (Ibid : 12). Selon le bouffon c'est « trop émouvant pour raconter quoi que ce soit » (Ibid) et il n'y a donc « pas de mots pour raconter tout ça » (Ibid). Nous pouvons dire que l'incapacité du bouffon de s'exprimer pèse lourd sur le Roi – ce qui est reflété littéralement avec le bouffon montée sur ses épaules – qui ne possède donc pas de moyens pour décoder le sens des paroles. Vişniec suggère que la communication verbale n'est pas parfaite et que les mésententes sont nombreuses à cause de la problématique de la décodification.

Dans une autre scène, le Roi exprime également sa frustration devant l'inefficacité des mots comme moyen de communication. Nous nous permettons de citer l'extrait en entier :

J'ai voulu poser cette question à Triboulet, mais les paroles sont restées figées dans ma bouche, moites, gélatineuses et pour toujours piégées dans ma bouche. J'ai voulu demander à Triboulet [...] Triboulet, pourquoi sommes-nous les enfants du carnage, les excroissances de cette furie, de cette furie, de cette furie, de cette furie, de cette furie [...]. Vous comprenez, Monsieur le rat, j'étais bloqué au mot furie, furie, furie, furie, furie, furie [...]. Je ne pouvais plus m'arracher à ce mot qui explosait, lui aussi, comme une *bulle* puante dans chacune de mes cellules... Je voulais passer de l'autre côté, mais le mot était déjà muré dans ma bouche, j'avais déjà dans ma bouche le goût de l'impuissance...

(2002 : 24)

Le Roi a l'intention de poser des questions, de communiquer avec son bouffon mais il n'arrive pas à faire sortir les mots de sa bouche. Il est envahi par un dégoût profond à cause de son incapacité de passer à la prochaine phrase après le mot *furie* qui lui est devenu une bulle puante dans la bouche. Les paroles qui restent figées dans la bouche lui donnent le goût de l'impuissance et le Roi éprouve ainsi des sentiments d'inaptitude liés à l'impossibilité de communiquer efficacement. De plus, tout au long de la pièce, le Roi ne demande pas moins de trois fois au bouffon s'il éprouve un sentiment de déjà-vu : « Tu n'as pas l'impression, Triboulet, qu'on s'est déjà dit ce

qu'on est en train de se dire ? » (Ibid : 18, 40, 53). Le lecteur peut déduire que si les mêmes mots doivent être répétés aussi souvent, il ne sert à rien de les dire car ils n'engendrent pas d'action ni de changement.

La communication se présente ainsi toujours problématique dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi*. Matei Vişniec crée des situations dans lesquelles ses personnages ont du mal à se faire comprendre aux autres car il ne leur donne pas l'occasion d'être entendu. Soit c'est leurs paroles qui sont tout à fait ignorées, soit ils n'ont pas la capacité de parler du tout. Nous rencontrons souvent un personnage qui assume la voix d'un autre ou qui souffle le texte à un autre et cela met en question l'authenticité des paroles car le sens prévu n'est pas forcément entendu. Pour les personnages visniecien, les paroles deviennent presque des obstacles à la communication et le lecteur ne peut pas faire autrement que de se demander s'il existe un meilleur moyen de communication à trouver.

## **2.5) Les voix endoctrinées ou incomprises dans *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux***

Dans *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*, il est question d'un écrivain, Iouri Petrovski, qui est envoyé à l'Hôpital central des Malades mentaux de Moscou par l'Union des Écrivains. Gagnant du « Grand Prix d'État accordé par le Grand Camarade Staline » (2000 : 8), sa mission est de raconter « l'histoire du communisme et de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre » (Ibid) aux malades mentaux qui y habitent. Selon le directeur, ils devraient bénéficier, eux aussi, des bienfaits de l'art et de la littérature qui possèdent des vertus thérapeutiques (2000 : 7). Le lecteur rencontre les malades mentaux – divisés en débiles légers, moyens ou profonds – ainsi que ceux qui sont chargés de s'occuper d'eux. Mais au fur et à mesure que la pièce progresse, la distinction entre le personnel et leurs patients devient de moins en moins claire : les malades jouent à « la roulette aux passants » (Ibid : 55), Katia Ezova, l'assistante médicale, couche avec tous ceux qui ont connu Staline, et Stepan Rosanov prétend que les éloges du communisme qu'écrit Petrovski sont en fait des « récits réactionnaires, anti-révolutionnaires et subversifs » (Ibid : 33). Même Iouri Petrovski, lors de sa visite avec les « camarades en régime isolé » (Ibid : 40) reçoit sa propre camisole de force. Matei Vişniec crée un monde où la raison et la

folie se mélangent et se confondent et c'est au lecteur de tirer ses propres conclusions en ce qui concerne la vérité.

Le thème le plus évident dans cette pièce est celui de l'endoctrinement socialiste que Vişniec utilise afin de mettre encore une fois en évidence la problématique de la communication. Le lecteur trouve tout au long de la pièce des mots et des idées répétés. Iouri Petrovski répète tellement les mêmes phrases dans son récit que l'on dirait qu'il essaie de leur laver le cerveau. L'exemple suivant montre très bien les phrases formules que l'écrivain utilise :

Le pays avait besoin de beaucoup de ciment, et Staline montra aux ouvriers comment il fallait faire pour fabriquer beaucoup de ciment. Le pays avait besoin de beaucoup de charbon, et Staline montra aux ouvriers comment il fallait faire pour fabriquer beaucoup de charbon. Le pays avait besoin de beaucoup d'acier, et Staline montra aux ouvriers comment il fallait faire pour fabriquer beaucoup d'acier. Le pays avait besoin de beaucoup de vrais livres sur la façon dont on pouvait produire beaucoup de ciment, beaucoup de charbon et beaucoup d'acier, et Staline montra aux écrivains comment il fallait écrire de vrais livres sur la façon dont on pouvait produire beaucoup de ciment, beaucoup de charbon et beaucoup d'acier.

(Ibid : 26)

L'histoire de l'écrivain ressemble à une mélopée plutôt qu'à un récit historique et précis. Claudia Drăgănoiu soutient que Petrovski choisit quelques mots-clés comme « merde », « camarades » et « Lénine » qu'il répète de manière obsessionnelle afin de faire un lavage de cerveau aux malades (2013). Elle prétend aussi que Petrovski emploie un langage très simple et souvent inconvenant car la propagande communiste avait comme destinataire la classe ouvrière qui n'était pas très bien éduquée, ce qui correspond bien aussi avec le niveau éducatif des malades mentaux.

En tant que membre de l'Union des Écrivains qui sert les buts du Parti, les récits d'Iouri sont prescrits par l'État afin de promouvoir l'idéologie communiste. Le problème dans ce cas c'est que la communication est unidirectionnelle. Les malades qui sont bâillonnés entendent l'histoire et donnent « l'impression qu'ils veulent s'exprimer » (2000 : 31), pourtant dès que Katia les débâillonne, ils « restent muets, mais ils fixent Ivan Petrovski avec une avidité étrange » (Ibid). La communication verbale reste imparfaite car, quand il s'agit de l'endoctrinement, une réponse n'est pas

sollicitée de la part de ceux qui l'écourent, et c'est plutôt par le biais du regard qu'ils arrivent à communiquer quelque chose.

Un autre aspect frappant, c'est que les personnages ont du mal à s'exprimer. Bien des fois il ne s'agit pas de l'incapacité des personnages à énoncer des mots mais plutôt le fait que les mots prononcés n'ont pas de sens selon le contexte. Les malades mentaux ont tous des phrases formules qu'ils prononcent lors de chaque jeu de roulette aux passants, même quand la situation ne le nécessite pas. Émelian a l'habitude de remarquer que « c'est pas en Suisse, ça » (2000 : 21, 36, 56) tandis qu'Ivan dit toujours « là, tu te goures » (Ibid : 21, 35, 55). Piotr se plaint chaque fois du pari en disant « ah, non, c'est trop trois, il n'a pas le droit » (Ibid : 21, 36, 56) et Sacha crie toujours « quel con ! » (Ibid : 22, 37, 56). En outre, il y a aussi des personnages qui se sont bloqués sur un seul mot comme c'est le cas avec Slivinski qui ne prononce que le mot « bicyclette » (Ibid : 21) ou l'étranger qui ne dit que « Ribbentrop-Molotov<sup>13</sup> » (Ibid : 46).

L'absurdité des paroles atteint son paroxysme dans la seizième scène où cinq femmes parlent à Iouri Petrovski à travers la fenêtre de sa chambre. Chaque femme s'exprime dans un flux de pensées incompréhensible et le lecteur peut croire qu'elles sont presque dans une transe, ou hypnotisées. Ce sont des paragraphes longs sans ponctuation logique et comprenant des mots répétés ou empruntés sans réfléchir. Les points de suspension à la fin de chaque paragraphe suggèrent que les femmes continueront à bredouiller indéfiniment. De plus, les cinq femmes s'adressent à Iouri Petrovski toutes en même temps et leurs voix deviennent une véritable cacophonie de bruits incompréhensibles et inutiles. Comme le soutient Jighirgiu, il est clair que dans les pièces visnieciennes, les mots deviennent des véhicules de non-communication (2008 : 5).

## 2.6) Conclusion partielle

Dans ces trois pièces, Matei Vişniec emploie des techniques diverses et variées afin de mettre en valeur l'impossibilité de la communication verbale. C'est une notion

---

<sup>13</sup> Matei Vişniec fait référence au pacte germano-soviétique de 1939 selon lequel Staline devient l'allié d'Hitler jusqu'en 1941.

dont parle également Eugène Ionesco dans ses *Notes et contre-notes* où il explique qu'il a toujours eu « l'impression d'une impossibilité de communiquer » (1966 : 309). C'est la raison pour laquelle ses « personnages disent des choses très plates parce que la banalité est le symptôme de la non-communication. Derrière les clichés, l'homme se cache » (Ibid).

Selon notre analyse de ces textes, au lieu de mener à l'entente mutuelle et à la compréhension réciproque, la communication verbale n'engendre que la frustration et la mésentente. Gancevici confirme que « la parole est vue comme un moyen imparfait de communication » (2012 : 212) dans les textes visnieciens. Dans le contexte d'un régime totalitaire – ce qui est le climat politique de ces trois pièces – le lecteur peut déduire que la dénonciation verbale ne serait pas très efficace dans la lutte contre l'oppression de la tyrannie. Le lecteur ne peut faire autrement que de se demander alors comment il faut communiquer son désir d'être libéré. Le théâtre a-t-il un rôle à jouer ? Dans *Le théâtre et son double*, Antonin Artaud traite de la même question : « On me demandera quelles sont ces pensées que la parole ne peut exprimer et qui pourraient beaucoup mieux que la parole trouver leur expression idéale dans le langage concret et physique du plateau » (Artaud 1964 : 54). C'est ce thème que nous aborderons dans le chapitre suivant.



## Troisième chapitre : Le théâtre dénonciateur

### 3.1) L'importance de la littérature et la puissance du mot

Matei Vişniec a toujours été un dévoreur de livres. Élève au lycée il était déjà fasciné par Franz Kafka, Fiodor Dostoïevski et Alfred Jarry mais c'est avec la découverte de Samuel Beckett à travers une lecture d'*En attendant Godot* que son grand amour pour la littérature trouve sa genèse – comme nous l'avons déjà mentionné (Vişniec 1996 : 55). Cette pièce qui lui a été « d'une clarté incroyable, d'un réalisme cruel, d'une transparence divine » (Ibid : 56) a déclenché sa passion pour la littérature. Il prétend que les sciences exactes ont fait faillite dans la tentative de mieux comprendre l'homme et ses contradictions et c'est donc la littérature qui éclaire le plus ce sujet et ce questionnement. L'auteur le confirme dans une entrevue accordée à Iulia Guéritée :

Je pense toujours que la littérature est la meilleure façon de connaître l'homme. Je pense que c'est avec la littérature qu'on peut connaître l'homme mieux qu'avec les instruments de la philosophie, de la sociologie, de la psychologie et des autres sciences sociales... Je pense que la littérature nous aide à saisir le mystère de l'âme humaine d'une façon beaucoup plus profonde et plus nuancée que toute autre démarche spirituelle.

(2013)

La littérature se vante d'une capacité particulière de traiter l'homme et le monde dans lequel il vit, de traiter les notions abstraites, et c'est pour cette raison que Vişniec nourrit depuis très jeune une appréciation profonde pour le domaine littéraire en tant que révélateur de l'humanité.

Cette appréciation se reflète également dans son choix de métier, étant à la fois auteur dramatique et journaliste à Radio France Internationale. Vişniec compare son travail de journaliste avec celui d'un médecin aux urgences car tous les deux sont, selon lui, dans la première ligne de l'horreur. Dans l'entrevue accordée à Ionuţ Chiva et citée par Gancevici, l'auteur précise qu'en tant que journaliste, les nouvelles diffusées « sont en proportion de 90% des informations tristes, sur la misère humaine, sur l'effondrement des illusions et sur le pouvoir de régénération du mal, de la cruauté et de la bêtise » (2012 : 111). Mais c'est dans un effort de mieux comprendre ces

horreurs du monde que l'auteur écrit. Sa pièce *La femme comme champ de bataille* qui porte sur la guerre civile en Bosnie est un exemple de cela. L'auteur explique que « parfois l'actualité [le] suffoque et alors [il] essaie de sortir de son cercle vicieux en traitant les mêmes sujets en clef littéraire » (Ibid). C'est en écrivant qu'il arrive à mieux contempler les injustices de sa société.

Vişniec croit que l'écriture a un rôle singulier à jouer dans la société, à tel point qu'il dédie une pièce entière à l'étude de ce rôle. Dans les notes de l'auteur qui accompagnent *La machine Tchekhov*, il explique son raisonnement en prétendant qu'il s'agit d'un « effort presque désespéré de l'auteur Vişniec de comprendre quelque chose au mystère de l'écriture » (2005 : 68). Même le directeur dans *L'Histoire du communisme* avoue que « c'est un grand mystère, l'écriture » (2000 : 9). L'auteur voit l'acte d'écriture comme un rite presque sacré qui éveille les pensées :

Écrire, c'est pour moi une manière de brûler pour éclairer mon chemin dans ce monde. [...] Je suis hanté par les mots, par 'la danse avec les mots', par la force des mots, mais aussi par des idées qui ne me lâchent pas...

(Guéritee 2013)

L'acte d'écrire possède une dimension cathartique pour l'écrivain dans le sens où il arrive à assimiler ses pensées et puis à les évaluer. Et Vişniec n'est pas le premier à le croire. Dans son article « Jean Genet : The Theatre of Hate », Raymond Federman remarque que même Jean-Paul Sartre prétend que Jean Genet a trouvé dans l'écrit une forme de catharsis personnelle (1979 : 133). C'est en écrivant que l'auteur traite de diverses notions complexes qui le tourmentent. Le produit de cet acte, la littérature, sert à émouvoir les consciences des lecteurs et à inciter à une contemplation plus nuancée de la société. Vişniec pense comme Sartre d'ailleurs, dit-il, que l'intellectuel doit toujours rester vigilant pour qu'il puisse parler de ce qui est pertinent au lectorat d'aujourd'hui (Vişniec 1996 : 65-66).

Bien qu'il soit un auteur qui ait abordé beaucoup de genres – tels que la poésie, la prose courte, le roman et le théâtre – c'est le théâtre qui se distingue des autres formes littéraires. Dans la préface au volume roumain de *Mansarde à Paris avec vue sur la*

*mort*<sup>14</sup> traduite par Gancevici, l'auteur admet qu'il croit à la puissance du texte théâtral en tant que base littéraire.

[...] je suis resté irrémédiablement un *auteur de mode ancienne*. Un auteur de mode ancienne est quelqu'un qui croit avec une naïveté fatidique à la puissance du mot et au message qui se dégage de l'émotion esthétique d'une histoire. Je crois que mes pièces peuvent donc être lues de cette manière aussi, par des gens avides d'histoires qui créent leur propre moment théâtral dans la solitude, assis dans un fauteuil, ce livre dans la main.

(2012 : 27)

Pourtant, dans une autre entrevue accordée à Ioan Buduca, traduite du roumain par Gancevici, Vişniec avance que pour un grand nombre de pièces, le livre représente leur tombeau. Selon lui, dès qu'une pièce est publiée, personne ne s'intéresse plus à la monter (Ibid : 37). C'est pour cette raison que Matei Vişniec fait circuler un manuscrit de prime abord parmi des professionnels du théâtre afin de trouver quelqu'un qui s'intéresse à le monter avant qu'il ne soit publié car, selon lui, une pièce n'est achevée qu'après sa représentation sur scène (Ibid : 22, 264).

L'auteur avoue donc que la force d'une pièce de théâtre se trouve sur la scène. Dans une entrevue accordée à Nasri Sayegh, Vişniec explique les avantages de la représentation d'une pièce en public par rapport à la littérature imprimée :

Un roman, un essai, un poème... ce sont des lectures solitaires. Il n'y a que le théâtre qui fait sortir les hommes et les femmes de leurs foyers, de leurs solitudes, pour les entraîner dans une aventure émotionnelle collective en direct. Au théâtre, qui est un lieu sacré de la cité, on est mis devant une responsabilité culturelle immédiate. La force du théâtre réside dans cette dimension sociale : partager un moment de vérité et un moment d'émotion.

(2011)

Vişniec confirme un fait bien connu : le théâtre se distingue et se sépare d'autres formes de littérature de par sa mise en scène. Il se vante d'une valeur particulière à cause de sa dimension collective et sa capacité d'unir les spectateurs qui sortent de chez eux pour le regarder.

---

<sup>14</sup> *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*

### 3.2) Le théâtre par rapport à la propagande et la réalité

Ce n'est pas seulement les écrivains qui prétendent que la littérature possède un pouvoir unique d'émouvoir. En Roumanie, le parti communiste s'en est servi comme arme de propagande – comme dans de nombreux pays dits « socialistes » – afin d'influencer les masses avec son idéologie par le biais du réalisme socialiste. Dans son article intitulé « L'implantation du réalisme socialiste en Roumanie », Dragomir nous présente Petru Dumitriu, enseignant de l'École de Littérature à l'époque qui jouissait d'appréciations élogieuses pour ses nouvelles et romans réalistes socialistes (2003 : 321). Selon Dragomir, c'était la conviction de cet écrivain que :

[...] la littérature doit créer des héros positifs, qui passant dans la conscience des lecteurs, passeront ensuite dans leurs actes, dans les relations avec les autres, en contribuant ainsi à la construction d'une société nouvelle dans ce pays.

(Ibid)

Le travail de Dumitriu qui se met au service du régime totalitaire peut être comparé à celui d'Iouri Petrovski dans *L'Histoire du communisme*. Ce dernier écrit des nouvelles « dans la lignée de notre grand auteur Maxime Gorki » (2000 : 8) qui est connu comme fondateur du genre réaliste socialiste. Petrovski est chargé de raconter l'histoire de la « Grande Révolution Socialiste d'Octobre » (Ibid) aux malades mentaux car le directeur partage l'opinion de Dumitriu que « l'art, la littérature ont un rôle immense dans la transformation de l'homme » (2000 : 7).

Si les défenseurs de la littérature réaliste socialiste voyaient son importance pour la promotion des idéologies du Parti, l'inverse est également vrai : le Parti s'est rendu compte jusqu'à quel point la littérature dénonciatrice pouvait avoir un effet sur la pensée des gens de la rue. Dans son livre dédié à l'analyse du *Théâtre de l'opprimé* d'Augusto Boal<sup>15</sup>, Frances Babbage soutient que le théâtre peut servir ces buts. Elle questionne la censure sévère qu'a subie le théâtre non seulement au Brésil – d'où

---

<sup>15</sup> Dramaturge et metteur en scène brésilien, Augusto Boal écrit son texte classique, *Le théâtre de l'opprimé*, dans un climat politique répressif. Le texte traite de la transformation de l'homme par le biais de théâtre (Babbage 2004 : 1).

vient Boal – mais sous d’autres régimes totalitaires aussi<sup>16</sup>. Elle se pose la question suivante : si les dramaturges, les metteurs en scène et les acteurs sont impuissants et inefficaces politiquement parlant, pourquoi les bâillonner (2004 : 63) ?

En parlant de la censure dans les pays de l’Europe de l’Est, Andor Horváth explique aussi que les censeurs étaient très attentifs en ce qui concerne le théâtre :

La censure qui, à la rigueur, tolérait la publication, à tirage réduit, d’une plaquette de poésies, fut toujours très vigilante à l’égard du théâtre qui, de par sa nature, réunissait chaque soir des centaines de personnes et avait le don, non seulement de distraire, mais aussi d’émouvoir, de faire réfléchir, d’éveiller les consciences.

(2002 : 202)

Il est évident que le théâtre est considéré comme un danger particulier par rapport à la littérature imprimée. Alors c’était surtout le théâtre qui posait des problèmes aux censeurs. Bien que les manuscrits fussent vérifiés avant qu’ils ne soient montés, il y avait toujours la possibilité que les gestes et les regards des acteurs – qui pouvaient changer d’une répétition à l’autre – contredissent ce qui était écrit dans le texte. Dans *Richard III*, la voix de l’autocensure pose la question à Meyerhold : « Vsevolod Meyerhold, pourquoi dans ton spectacle les personnages tués par Richard III restent-ils debout jusqu’à la fin du spectacle à regarder les spectateurs droit dans les yeux ? » (2005 : 12). Selon les didascalies, ces personnages font un « groupe grotesque qui accuse par son silence » (Ibid : 10) et ce sont donc les comédiens qui se comportent aussi d’une façon douteuse. Antonesei confirme que :

Les censeurs se trouvaient assez souvent mis en difficulté par les spectacles. Évidemment, les textes étaient ‘lus’ très attentivement avant les représentations [...], mais il restait toujours la peur que le jeu des acteurs, la mise en scène proprement dite, puisse contenir des allusions ‘dangereuses’. Même les spectacles d’après des textes classiques pouvaient devenir scandaleux. [...] ‘L’équipe’ (activistes, censeurs, sécuristes) qui donnait le feu vert au spectacle et vérifiait sa pureté idéologique (tout en éliminant des dialogues, des mots et des scènes) était impuissante devant le jeu d’acteurs (l’intonation, les silences, les gestes qui soulignaient une sorte de complicité avec les spectateurs).

(2008 : 156-157)

---

<sup>16</sup> En Afrique du Sud durant l’apartheid beaucoup d’écrivains tels que Breyten Breytenbach se sont exilés afin d’éviter cette censure sévère (Gready 2003 : 187).

Agoro suggère que tout théâtre est forcément sélectif et politique car l'artiste est le produit de son époque (2009 : 126). Selon Babbage, c'est ce que Boal propose aussi quand il dit que le théâtre est nécessairement politique, tout comme les activités humaines (Babbage 2004 : 39 ; Boal 1979 : 39). Dans le sens fondamental du mot, tout théâtre est 'politique' non à cause de son contenu, mais à cause de sa connexion inhérente au système par lequel la société s'organise. Le théâtre n'est pas autonome, il sert certainement l'intérêt de quelqu'un et c'est le devoir du spectateur de se demander qui est cette « personne » (Ibid). Le théâtre, à cause de son caractère tout à fait social, prend nécessairement parti. Alors même s'il n'a pas l'intention expresse de propager une idéologie particulière, l'auteur ne crée pas dans le vide. Que ce soit consciemment ou non, ses jugements et son système de valeurs se reflètent dans son travail et le cadre de ses écrits est inévitablement la société qu'il connaît (Agoro 2009 : 126). Cette idée est aussi attestée par Agnieszka Grudzińska qui cite Roland Barthes :

Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel de formes littéraires [...]. C'est sous la pression de l'Histoire et de la tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné : il y a une Histoire de l'Écriture ; mais cette Histoire est double : au moment même où l'Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l'écriture reste encore pleine de souvenirs de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles.

(2002 : 186)

C'est là où se trouve la force du théâtre : il est inextricablement lié aux expériences de l'auteur qui est lui aussi d'une époque particulière, du monde. En parlant de la pièce de Shakespeare, le Généralissime dans *Richard III* dit qu'elle est « plus qu'une pièce, [elle] est un procès, le procès de l'histoire » (2005 : 8). Il suggère que le théâtre porte des jugements sur le monde dans lequel il est créé et même la tête de Richard III en est convaincue : « nous avons besoin d'un art qui traite de la vie réelle » (Ibid : 39).

Mais il ne s'agit pas d'un théâtre qui est un simple reflet du monde. Il doit traiter de la vie réelle sans en être une représentation exacte. Dans *Le théâtre et son double*, Antonin Artaud exprime son dégoût du théâtre qui ne fait que décrire le monde tel qu'il est :

C'est qu'on s'est ingénié à faire vivre sur la scène des êtres plausibles mais détachés, avec le spectacle d'un côté, le public de l'autre, - et qu'on n'a plus montré à la foule que le miroir de ce qu'elle est. Shakespeare lui-même est responsable de cette aberration et de cette déchéance, de cette idée désintéressée du théâtre qui veut qu'une représentation théâtrale laisse le public intact, sans qu'une image lancée provoque son ébranlement dans l'organisme, pose sur lui une empreinte qui ne s'effacera plus.

(1964 : 117)

Au lieu d'être une « distraction vulgaire » (Ibid : 116), le théâtre doit livrer des commentaires sur le monde en le défigurant. C'est ce qu'Artaud appelle le *théâtre de la cruauté*. Il prétend que le théâtre doit « blesser » les spectateurs non dans le sens sadique mais dans le sens qu'il leur montre des aspects du monde qu'ils préfèrent peut-être ne pas voir. Dans son étude sur Jean Genet, Philip Thody attire aussi l'attention sur cette idée. Il soutient que Genet est d'avis que le théâtre ne devrait pas refléter la réalité sociale et surtout pas divertir le spectateur. Il devrait plutôt créer un labyrinthe de miroirs dans lequel l'homme se regarde dans une progression infinie de reflets déformés (Thody 1968 : 48). Dans *Richard III*, Meyerhold le confirme aussi en citant le poète et dramaturge russe, Vladimir Maïakovski : « le théâtre n'est pas un miroir, mais un verre grossissant ! » (2005 : 21). Le théâtre ne montre pas l'image exacte du monde, il le montre des fois déformé afin d'attirer l'attention sur les aspects que l'auteur trouve pertinents. Cette idée est également attestée par Eugène Ionesco. Dans ses notes sur le théâtre dans *Notes et contre-notes*, il soutient aussi que « l'œuvre d'art [qui comprend le théâtre] n'est pas le reflet, *l'image* du monde ; mais elle est à *l'image du monde* » (Ionesco 1966 : 308-309).

C'est en voyant une version de sa société représentée sur la scène, soit directement soit indirectement, que le spectateur est ému. Mais non seulement le théâtre montre aux spectateurs leur monde, il leur montre aussi eux-mêmes. Jerzy Grotowski cité par Anne Ubersfeld le dit quand il explique que « le texte de théâtre est une espèce de bistouri, qui nous permet de nous ouvrir nous-mêmes » (1996 : 17). Le théâtre donne aux spectateurs l'occasion de faire de l'introspection, d'analyser ses éléments fondamentaux.

Selon Artaud, c'est une des caractéristiques que le théâtre partage avec la peste. *Le théâtre et son double* commence par une narration de la grande peste de Marseille de 1720 après laquelle Artaud expose les similitudes entre le théâtre et le fléau. Tout comme la peste, le théâtre incite à l'autoanalyse, dit-il.

[Le théâtre] invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela.

(Artaud 1964 : 44-45)

La relation complexe et dynamique qui existe entre l'auteur et les spectateurs, le monde et le théâtre ne peut être niée. C'est en défigurant la réalité que le théâtre arrive à la révéler encore plus clairement. Selon Genet dans son roman *Notre-Dame-des-Fleurs*, il faut mentir afin de dire la vérité au théâtre. Ses pièces qui insistent sur la fiction et la théâtralité, par un paradoxe étrange et efficace, éclairent à la fois la réalité que l'on reconnaît comme la sienne ainsi que tout ce qui dépasse cette réalité quotidienne (Thody 1968 : 49). C'est ce que Marie-Claude Hubert suggère aussi dans *Le Théâtre* :

Le monde stylisé qu'évoque le théâtre, plus vrai que le vrai, met en cause le spectateur dans son existence même, et c'est pourquoi le théâtre nous émeut. Par l'image qu'il nous offre de nous-mêmes, il nous fait ressentir l'artifice de la vie humaine.

(1988 : 27)

C'est pour cette raison que la mère de Meyerhold qui travaille pour le Service du Dépistage des Actualisations Haineuses dans *Richard III* s'inquiète tellement. Elle reproche à son fils que son Richard III ne s'habille plus en costume d'époque : « Regarde, ton Richard machin [...]. Tel qu'il est, il a presque l'air d'être un citoyen de notre patrie. Et cela, ce n'est pas bien. Parce que cela pourrait créer des confusions » (2005 : 18). Elle ne veut pas que les personnages ressemblent trop aux gens de la rue car elle essaie de briser le lien intime qui existe entre la pièce et la réalité actuelle afin d'affaiblir sa puissance.



Mais comme nous l'avons déjà vu, il est impératif que le théâtre traite d'une façon ou d'une autre de la réalité et Vişniec en est aussi convaincu. Il affirme que ses pièces s'intéressent surtout à l'homme et à sa condition dans le monde :

En général, tout ce que j'écris a un seul personnage principal : c'est l'Homme et ses contradictions, que ce soient des contradictions profondes, intérieures, disons de la nature humaine, ou que ce soient des contradictions historiques. Pour moi l'Homme, l'Homme et encore l'Homme, c'est le personnage de toutes mes pièces, de tous mes romans, et plus que l'Homme, c'est l'Homme et ses contradictions irréconciliables.

(Guéritée 2013)

Vişniec reconnaît le pouvoir du théâtre comme porteur de messages ou d'idéologies et c'est pour cette raison qu'il aborde des thèmes existentiels dans ses pièces. Il veut que son théâtre soit pertinent pour chaque spectateur en tant qu'être humain. Comme le dit Artaud, « voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver. Et arriver ce faisant à une espèce de ressemblance générale et si puissante qu'elle produise instantanément son effet » (1964 : 177).

### **3.3) Le théâtre comme moyen alternatif de communication**

Dans le chapitre précédent il s'agissait de l'inefficacité de la parole comme moyen de communication, ce qui est en évidence en analysant les interactions entre les personnages des pièces visnieciennes. Après avoir montré le lien intime qui existe entre le théâtre et la société dans laquelle il est joué, cette section aimerait se pencher sur la valeur du théâtre comme moyen alternatif de communication. C'est une question à laquelle Artaud se consacre aussi dans *Le théâtre et son double* en se demandant « si le théâtre ne posséderait pas par hasard son langage propre, s'il serait absolument chimérique de la considérer comme un art indépendant et autonome, au même titre que la musique, la peinture, la danse, etc. » (1964 : 104). En parlant de la représentation théâtrale dans *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*, Anne Ubersfeld répond que oui, elle « est d'abord un fait de communication ; elle est une *pratique sémiotique* » (1996 : 18).

Même si les spectateurs restaient des récepteurs passifs de la représentation théâtrale, ils participent à cette communication par le fait même de leur présence (Mda 1993 : 91). Tout ce qui se passe au théâtre est construit pour communiquer quelque chose aux spectateurs. Rien n'est un hasard ; tous les signes ne fonctionnent que pour le spectateur, la lumière existe pour être vue par lui et la musique joue pour être entendue par lui. Le comédien engage avec le spectateur « un dialogue de tous les instants » (Ubersfeld 1996 : 255) et Artaud précise que ce dialogue est formulé par les gestes :

Il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux.

(1964 : 107-108)

Meyerhold dans *Richard III* répète l'avis d'Artaud en proposant que la parole inefficace soit remplacée par les gestes et le silence car « la parole est portée par le regard » (2005 : 30). Il continue en parlant du silence comme façon de communiquer un sens particulier aux spectateurs :

Toute parole est entourée d'une aura de silence. Et cette aura de silence représente une force gravitationnelle terrible. Elle capte l'attention encore plus que la parole elle-même. Et parfois cette aura de silence transmet même le contraire de ce que la parole a l'air de transmettre. [...] On ne cesse jamais de communiquer lorsqu'on se tait. Entre deux paroles, entre deux phrases, il y a un espace où le silence dit le contraire de ce que les mots veulent dire. C'est pour ça que dans mon spectacle les personnages se taisent si souvent...

(Ibid : 31-32)

Le jeu des acteurs au théâtre propose souvent un sens hors de la parole dite et c'est le don particulier du théâtre de construire ce sens. Il a la capacité de représenter les choses invisibles sur la scène afin de communiquer encore plus efficacement avec le spectateur. Comme le dit Ionesco, « au théâtre, tout devient présence et tout devient personnage. L'absence devient personnage, l'orage devient personnage, la force incompréhensible devient personnage, le silence est personnage, rien est personnage » (1966 : 367).

Olga Gancevici confirme aussi la valeur intrinsèque de la communication théâtrale. Celle-ci sert non seulement de porteur de messages mais elle arrive aussi à provoquer une réaction chez le spectateur.

Personnel et direct, le dialogue théâtral acquiert une grande efficacité en ce qui concerne le spectateur. Tandis qu'une conversation de la vie réelle compte sur un sens à transmettre, le dialogue théâtral se donne comme finalité d'agir sur le spectateur, de produire, par chacune de ses répliques, un effet sur lui.

(Gancevici 2012 : 85)

Selon Domnitanu, Vişniec rédige ses pièces dans la même optique : il essaie de faire naître chez le spectateur des questionnements et des réactions diverses et il avoue « son dessein non seulement d'inquiéter le public mais aussi de remuer les consciences » (2008 : 3). Ce désir de Vişniec nous rappelle également celui d'Artaud qui se demande si le théâtre « peut non pas préciser des pensées, mais *faire penser*, s'il peut entraîner l'esprit à prendre des attitudes profondes et efficaces de son point de vue à lui » (1964 : 104-105).

C'est pour cette raison qu'Ubersfeld soutient que le spectateur est le personnage-clé du théâtre car c'est « en lui et par lui que le spectacle est produit » et c'est « en lui seul que le sens se fait » (1996 : 255). Dans *Le Roi*, l'exécution devient presque un spectacle en soi car elle est appelée « la *comédie* (c'est nous qui soulignons) de supplice devant le peuple » (2002 : 40) et le Roi et son bouffon s'occupent de répéter le discours et de choisir les costumes à porter lors de l'événement (Ibid : 25-28, 36-37). Mais le Roi attend depuis trois semaines l'arrivée du peuple pour regarder son exécution car sans eux, elle n'aurait pas de sens (Ibid : 51). Tous les autres participants du spectacle – le dramaturge, le metteur en scène, les comédiens – font tout ce qu'ils peuvent afin de proposer un sens au spectateur, mais c'est la tâche de ce dernier de clore l'événement sur un sens et sans lui, il n'y en aura pas. Ainsi il faut un spectateur assez éduqué dans les techniques de théâtre afin d'interpréter et de comprendre le sens proposé et, par la suite, d'apprendre ce qu'il suggère de la vie. C'est donc au spectateur seul qu'incombe la responsabilité du sens et c'est pour cette raison qu'Ubersfeld parle de l'école du spectateur car c'est à la fois *pour* et *par* le théâtre que le spectateur apprend (1996 : 255).

Mais pourquoi la communication théâtrale est-elle efficace ? Dans *When People Play People*, Zakes Mda suggère que c'est à cause du caractère interpersonnel du théâtre (1993 : 2). Citant Brian Crow et Michael Etherton, Mda explique que la représentation théâtrale est un moyen de communication qui semble presque avoir une vie en soi. Lors de son autocritique dans *Richard III*, le metteur en scène, Meyerhold, atteste également de cette vie propre dont se vante le théâtre : « Le personnage de Richard III a été beaucoup plus fort que moi. J'ai peur de ne pas avoir eu la force de contrôler ses mouvements sur le plateau » (2005 : 12). Les spectateurs s'engagent et se réfugient collectivement dans la fiction dramatique qui entretient un rapport inhérent avec leur vie quotidienne, avec leur réalité (Mda 1993 : 19). Cet acte de communication est également attesté par Horváth :

Précisons toutefois que si le théâtre réalisait, par l'intermédiaire de ce discours, une communication directe avec la salle – et les cas en furent nombreux – il accomplissait au fond sa vocation sociale de dialogue avec le public et créait, par ses moyens spécifiques, une *représentation* de la condition humaine. Il s'agissait, en un mot, d'un théâtre d'idées, qu'un bon nombre d'auteurs [...] pratiquaient à l'époque sous diverses formes avec un succès méritoire.

(2002 : 202)

Selon Horváth, c'est le but social du théâtre de faciliter la communication ; les spectateurs voient une représentation de leur propre condition humaine sur scène et s'y identifient. Domnitanu confirme que le théâtre est dynamique car il « permet l'établissement d'une communication entre créateur et public beaucoup plus directe et plus efficace que ce qui est le cas d'autres genres littéraires » (2008 : 3). Anne Ubersfeld clarifie aussi que « le spectateur sait très bien que le théâtre n'est pas la vie : mais pourquoi n'emprunterait-il pas à la scène, pour sa propre existence, certaines solutions ? » (1996 : 272). Artaud confirme que « l'esprit croit ce qu'il voit [sur la scène] et fait ce qu'il croit » (1964 : 37) et c'est là où se trouve la puissance du théâtre.

Par le biais de la communication, non seulement le théâtre reflète la société mais il peut aussi la bouleverser. En citant Paulo Freire, Mda suggère que le processus de communication est de par sa nature transformatrice car elle a la capacité de transformer les connaissances et les idées et, par la suite, la réalité même (1993 : 38).

Dans ce sens, dit-il, le théâtre ne fait pas seulement des commentaires en ce qui concerne la société dans laquelle il est joué, il peut la transformer aussi (Ibid : 6). Domnitateanu résume très bien l'argument en comparant les effets du théâtre à ceux d'un tremblement de terre :

Sous cette optique, le spectacle de théâtre devient comparable à une activité séismique, dont les ondes de choc doivent atteindre les spectateurs même après qu'ils auront quitté la salle de théâtre. Le théâtre possède une capacité extraordinaire de réactualiser d'une manière toujours différente une histoire révolue et d'intervenir de mille façons variées dans la réalité courante.

(2008 : 3)

### **3.4) Le théâtre dénonciateur**

Si le théâtre a la capacité d'influencer les pensées et, par la suite, la réalité, est-ce qu'il peut servir de moyen de dénonciation, d'une façon de protester les injustices des régimes totalitaires ou dictatoriaux ? Toujours comparant le théâtre à la peste, Artaud parle de la nature cathartique du théâtre. Il prétend qu'« il semble que par la peste, et collectivement, un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide ; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès » (Artaud 1964 : 44). Il se peut que ce soit par le biais du théâtre que l'abcès du totalitarisme se vide.

Dans son analyse comparative d'*En attendant Godot* et *Le dernier Godot*, Hélène Lecossois affirme que les autorités étaient aveugles aux dangers potentiels du théâtre de l'absurde de par sa nature métaphorique. Échappant ainsi à la censure, le théâtre arrivait à dénoncer la propagande du régime totalitaire et les atrocités éprouvées par les membres de l'ancien bloc soviétique (Lecossois 2008 : 102). Matei Vişniec suggère d'autres raisons pour l'absence de la censure dans ce cas en se rappelant un souvenir personnel de cette époque-là :

Chose apparemment étrange, dans les années 80, 'En attendant Godot' a été monté même au Théâtre National de Bucarest, donc sur la scène la plus 'contrôlée' par les autorités culturelles... Voulait-il, le pouvoir, démontrer qu'il n'avait pas peur de la littérature 'absurde' et de la vocation contestataire d'une certaine littérature ? Ou bien s'agissait-il d'une bouffée d'oxygène offerte délibérément à une population contestataire ?

(1996 : 72-73)

Quelle que soit la raison pour cet ‘oubli’ des autorités, c’est à travers cette pièce de théâtre absurde de Samuel Beckett que Vişniec découvre « une façon de protester » (Ibid : 55). Pour lui, « lire Beckett, à l’époque, c’était comme respirer une alternative à l’idéologie officielle. C’était comme plonger dans la liberté même de dire NON<sup>17</sup> » (Ibid : 56-57).

Ayant été inspiré par le théâtre dénonciateur dans sa jeunesse, Vişniec poursuit le même chemin en tant qu’écrivain. Il se considère comme un résistant et ses pièces sont considérées comme dénonciatrices (Guéritée 2013). Dans une entrevue avec Sayegh, l’auteur explique son choix :

Quand j’ai commencé à connaître le milieu littéraire, j’ai assumé une toute autre approche, parce que j’ai appris que j’avais une mission et que la mission la plus haute pour un auteur dans les pays de l’Europe de l’Est, et en Roumanie où je vivais, était de s’opposer au pouvoir, de transformer son écriture en alternative au discours officiel. Pendant 15 ans, j’ai plongé dans cette mission et j’ai fait, ce qu’on appelle, de la résistance culturelle.

(2011)

L’écriture, c’est pour lui une façon d’aller contre les courants, de protester contre les injustices du régime totalitaire. Non seulement il le considère comme son devoir, mais cela lui accorde aussi une sorte de liberté comme il l’explique à Guéritée :

La littérature offrait vraiment un certain espace de liberté car à travers la poésie, la métaphore, l’allégorie, l’allusion, bref à travers toute une écriture assez codée on pouvait dénoncer à la fois le côté ubuesque de la dictature et le lavage de cerveau opéré par l’idéologie.

(2013)

En utilisant de multiples techniques littéraires – la métaphore, l’humour, la dérision – dans ses pièces, Vişniec arrive à dénoncer tout ce qu’il trouvait insupportable et oppressant dans le régime (Pontvieux 2011). Mais cette dénonciation, a-t-elle été efficace ? L’auteur se pose la même question :

---

<sup>17</sup> *Non* (*Nu* en roumain) est le titre d’un recueil d’essais critiques d’Eugène Ionesco (Eugen Ionescu), compatriote de Matei Vişniec. Il s’agit de ses opinions en ce qui concerne la critique littéraire où il constate d’une façon humoristique que tous les points de vue sont valables (Lecossois 2008 : 103).

Il y a dix ans, en Roumanie, le message de mon théâtre, et du ‘théâtre à clef’ en général, s’adressait au pouvoir politique pour lui dire : vous nous obligez à dire des mensonges mais nous connaissons la vérité. Et le message arrivait à destination, même si cela ne changeait pas grand-chose. [...] [C’est] presque un sujet de pièce : est-ce que le message de théâtre politique est efficace, est-ce qu’il touche le destinataire ? Ou bien, parlons-nous dans le désert ?

(Vişniec 1996 : 66)

L’auteur semble conclure que même si le message dénonciateur de son théâtre était entendu, cela ne servait pas à grand-chose. Mais d’autre part, il fait l’éloge du théâtre comme façon de protester car il a une portée plus efficace qu’une manifestation traditionnelle. Même dans une société démocratique, Vişniec croit que le théâtre peut prolonger et nuancer les manifestations dans la rue et qu’il peut traiter de sujets abstraits comme la solitude de l’homme qui ne serait jamais la raison d’une protestation traditionnelle (Ibid : 67).

L’écrivain fait aussi l’éloge du caractère unificateur de théâtre. Dans une entrevue accordée à Ionuț Chiva, citée et traduite du roumain par Domnitanu, Vişniec s’explique :

Je crois que le théâtre provoquait plus la peur du pouvoir, parce qu’il avait le caractère d’un débat public. Des gens vivants (les acteurs) incarnaient les doutes et les dilemmes d’un conflit dramatique dont ils parlaient à d’autres gens vivants (les spectateurs). L’émotion créée au cours d’un dialogue pareil risquait d’inciter plus rapidement la révolte que la lecture d’un livre de poésie ou d’un roman (quelques incendiaires qu’ils soient, ils sont lus par chacun chez lui, dans sa solitude).

(2008 : 4)

Cette même opinion se trouve aussi dans les paroles d’Anton dans *Richard III* quand il parle à Meyerhold :

Camarade Maître Artiste, vous ne comprenez rien aux inquiétudes du pouvoir. Lorsqu’un citoyen lit une histoire dans sa solitude, il n’y a aucun danger. Quand le citoyen est seul dans sa chambre, allongé sur son lit, cloîtré dans son jardin... le pouvoir est tranquille [...]. Mais dès que la parole est livrée en public, par exemple dans une salle de théâtre devant une foule de gens vivants... ça devient dangereux [...]. L’émotion que quelqu’un ressent dans sa

solitude... n'est pas dangereuse, mais l'émotion collective née d'un rapport entre un saltimbanque et une foule... cette émotion-là peut devenir un cocktail dangereux, car cette émotion-là, l'émotion collective, est l'embryon de la révolte.

(2005 : 36)

Dans la même pièce, une conversation entre Meyerhold et son enfant montre que le théâtre a le potentiel d'être révolutionnaire. En parlant de sa mise en scène, l'enfant prétend que Meyerhold « incite à la désobéissance civile » (Ibid : 42) et qu'« au lieu d'essayer de divertir un peu [les] citoyens qui rentrent fatigués du travail, [il] les déstabilise, [il] les pousse au sabotage » (Ibid). De la même façon, le discours public du Roi lors de son exécution dans *Le Roi* possède aussi ce potentiel car les autorités « le croiront dangereux. Et ils ne [le] laisseront pas le dire jusqu'à la fin » (2002 : 38). Vişniec semble prétendre que le théâtre peut mener à la révolte de par sa nature unificatrice et il n'est pas le seul à le penser.

Dans *Le théâtre et son double*, Antonin Artaud explique que tout comme la peste se répand partout, ainsi le théâtre « provoque dans l'esprit non seulement d'un individu, mais d'un peuple, les plus mystérieuses altérations » (1964 : 35-36). Il sert à imposer un sens et évoquer une réaction des masses collectives qui viennent au théâtre.

Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos du sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile.

(Ibid : 39)

Jean Genet est aussi pour un théâtre unificateur. Il affirme que la messe est la source primaire du théâtre, un rite qui engendre une sorte de communion qui est essentielle, elle aussi, pour le spectacle (Federman 1979 : 130 ; Genet 2003 : 38-39). Genet explique que l'élévation de l'hostie pendant la messe unit ceux qui sont présents dans l'émotion collective. Cette émotion s'élargit avec les contributions de chaque individu qui, ensemble, produisent l'émotion homogène qui appartient à chacun et à tous à la fois. Cela est l'essence du rite comme du théâtre (Ibid : 131).

Anne Ubersfeld parle aussi de la capacité du théâtre à réunir les hommes dans un lieu public. Elle suggère que c'est là où se trouve la force du théâtre car il rassemble les



citoyens, physiquement dans la salle mais aussi intellectuellement et émotionnellement dans un but commun. Elle avoue qu'il est très « difficile pour un spectateur isolé d'être à contre-courant, d'accepter ou de refuser un spectacle *contre* ses voisins » (Ubersfeld 1996 : 256). Ils s'entraînent donc l'un l'autre sur le même chemin, peut-être celui de la liberté. Dans son *Théâtre de l'opprimé* et son expérience théâtrale concrète, Augusto Boal est d'avis que le théâtre peut avoir « un effet direct d'incitation à la contestation, voire à la rébellion » (Ibid : 271). Historiquement ayant servi d'outil de contrôle sociale, Boal insiste sur le fait que le théâtre peut se transformer en arme de libération (Babbage 2004 : 38 ; Boal 1979 : 122).

### 3.5) Conclusion partielle

Dans ce chapitre, nous avons parlé de la puissance de la littérature pour s'adresser aux atrocités du monde et du fait que Matei Vişniec se sert de l'acte d'écrire comme d'une catharsis personnelle afin de traiter de divers sujets qu'il trouve inquiétants. Mais de tous les genres littéraires, le théâtre a un rôle particulier à jouer dans la société car il existe une relation dynamique entre le dramaturge et le spectateur, sa pièce de théâtre et la réalité. Par rapport à la parole inefficace du deuxième chapitre, le théâtre se présente ici comme moyen alternatif de communication qui incite à la réflexion et à la transformation des spectateurs. Tout théâtre s'occupe forcément de la vie actuelle car l'écrivain ne crée pas dans le vide et Vişniec l'affirme quand il dit que l'homme est le personnage principal de tous ses textes. Nous avons aussi tenté de montrer, et de démontrer, que le théâtre peut intervenir dans cette vie actuelle car il rassemble les spectateurs dans un but commun et, potentiellement, dans la révolte. Le théâtre peut donc dénoncer les injustices des régimes totalitaires et, de par sa nature unificatrice, entraîner les opprimés sur le chemin vers la liberté.

Mais selon Ionesco, le théâtre doit traiter de plus que la politique, il devrait parler de la situation existentielle de l'homme. Il s'explique dans une entrevue accordée à Jean Vallier :

On peut très bien faire de la politique au théâtre, on peut très bien faire beaucoup de choses, mais il y a d'autres problèmes qui sont angoissants. Ce n'est pas seulement le problème de notre condition sociale, c'est le problème de notre condition existentielle, c'est le rêve, c'est l'amour, c'est la mort. Or le

théâtre politique et politisé a voulu, depuis cinq ans surtout, nier complètement ces réalités fondamentales, et la politisation du théâtre a constitué souvent une deshumanisation du théâtre ; c'est pour cela que j'écris moi-même [...] que la tâche la plus urgente maintenant, c'est de dépolitiser le théâtre. Cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas faire de théâtre politique mais le théâtre politique n'est qu'un des éléments de la complexité de la situation de l'homme dans l'existence.

(Vallier 1978 : 526)

À la lumière de cette citation, nous nous concentrons sur le sujet de la liberté. Dans le chapitre suivant nous analyserons la quête de la liberté, la recherche de laquelle a tourmenté l'homme depuis toujours.

## Quatrième chapitre : La liberté

### 4.1) Deux types de liberté : extérieure et intérieure

Dans l'introduction à cette étude, nous avons parlé des deux types de liberté suggérés par Comte-Sponville : la liberté au sens politique, celle de l'action, et la liberté au sens métaphysique, celle de la volonté. Dans les trois pièces que nous analysons dans cette étude, le thème d'emprisonnement se manifeste. Dans *Le Roi*, « on découvre une pièce obscure qui ressemble à une cellule de prison. On aperçoit une porte et une fenêtre à barreaux » (2002 : 5). Vers la fin de *Richard III*, « on entend des pas lourds dans un corridor, ensuite une clef qui tourne dans une serrure, ensuite une porte en fer qui s'ouvre [...]. On pourrait se croire dans un cachot dans la Tour de Londres » (2005 : 44). Dans *L'Histoire du communisme*, il ne s'agit pas d'une vraie prison mais d'un institut psychiatrique à Moscou – sous le règne dictatorial de Joseph Staline – où la plupart des malades mentaux portent des camisoles de force (2000 : 7). Ces conditions indiquent l'absence de la liberté d'action et, selon Jighirgiu, c'est une tendance chez Vişniec.

Matei Vişniec generally prefers strictly outlined settings, taken right out of the surrounding reality. These are spaces that enclose and constrain, that impose strict, almost predetermined attitudes on the characters. Such theatrical spaces foster alienation.

(2008 : 7)

Nous retournerons à l'aliénation dont il parle plus avant mais pour l'instant il est notable que la contrainte de la liberté d'action est un thème assez répandu chez l'auteur. Dans deux de ces trois pièces, Vişniec inclut des scènes qui décrivent ce qui se passe quand les personnages retrouvent leur liberté au sens politique du terme. La description de la liberté d'action dans *Le Roi* est tellement idéaliste que le lecteur a l'impression qu'elle ne durera pas.

Ils dansent la farandole et ils chantent ! Et tout le monde s'embrasse. Les riches sanglotent dans les bras des pauvres, et les pauvres pleurnichent dans les bras des riches. Ils s'étreignent et ils s'essuient les *armes* les uns les autres. Les nains s'enlacent avec les géants, les gros avec les maigres, les beaux avec les laids... Les aveugles ont jeté leurs cannes blanches, et ils déambulent dans la foule, guidés par les sourds. Les estropiés sont portés sur les épaules par les

soldats de la garde royale. Les voleurs, les assassins et les violeurs sont portés en triomphe sur les épaules des élèves de l'Académie des bouffons. Il paraît qu'on a proclamé l'amnistie générale. Les prisons et les maisons de fous ont été vidées...

(2002 : 13)

C'est le bouffon, monté sur les épaules du Roi, qui raconte la scène au Roi qui ne la voit pas donc, comme nous l'avons constaté dans le deuxième chapitre, cela met en question l'authenticité de la scène car ce n'est que le bouffon qui l'interprète. Néanmoins, la scène décrite ne ressemble guère à la réalité. Le jeu de mots sur la phrase « ils s'essuient les *armes* » dénote que non seulement le peuple est heureux – il n'y a pas de *larmes* à essuyer – mais il n'y a pas de violence non plus. Cela semble trop idéaliste pour être vrai. Plus avant la description des actions des citoyens libérés devient de plus en plus bestiale.

Le peuple et la liberté retrouvée ! C'est trop féérique pour décrire tout ça en paroles. C'est la plus divine fête des fous que j'ai jamais vue. Ils s'arrachent les vêtements, ils s'arrosent avec du champagne, ils se pelotent et ils se chatouillent... Ils se roulent par terre et ils grimpent dans les arbres.

(Ibid)

La liberté n'est pas peinte dans une lumière favorable : c'est le chaos total. Dans *L'Histoire du communisme*, nous trouvons une situation comparable. Radio Moscou annonce la mort du dictateur Joseph Staline, ce qui engendre le désordre et la confusion dans l'hôpital. Les didascalies nous l'indiquent :

Cependant, l'hystérie se propage dans tout l'hôpital. On entend des cris, des hurlements, des voix, des bruits de pas, on a l'impression que les malades ont commencé à détruire les meubles, qu'ils se cognent contre les murs, etc. [...] L'hystérie générale monte en intensité.

(2000 : 53)

Par le biais de ces descriptions, Matei Vişniec met en doute les idées utopiques qui sont souvent associées à la liberté et il nous fait questionner les conséquences d'une telle liberté. Il semble suggérer que même si la liberté est quelque chose que l'homme désire, elle n'est pas toujours sans répercussions négatives.

Bien que la liberté d'action et la liberté de la volonté soient liées et qu'elles s'influencent mutuellement, le danger existe de considérer une seule sorte de liberté aux dépens de l'autre. Dans *The Fear of Freedom*, Erich Fromm explique le problème de se focaliser seulement sur la liberté au sens politique. En faisant la distinction entre ces deux formes de liberté qu'il appelle extérieure et intérieure, il prétend que :

[...] we are fascinated by the growth of freedom from powers *outside* ourselves and are blinded to the fact of *inner* restraints, compulsions, and fears, which tend to undermine the meaning of the victories freedom has won against its traditional enemies. We therefore are prone to think that the problem of freedom is exclusively that of gaining still *more* freedom of the kind we have gained in the course of modern history, and to believe that the defence of freedom against such powers that deny such freedom is all that is necessary.

(1942 : 91)

Cela nous rappelle aussi l'avis d'Ionesco que nous avons cité dans le chapitre précédent : le théâtre devrait traiter de thèmes existentiels et pas seulement de la politique. Dans ce chapitre nous tournerons donc notre attention vers la liberté au sens métaphysique, la liberté intérieure.

Matei Vişniec soutient qu'il a toujours été intéressé par la liberté et ses complexités et, comme Fromm d'ailleurs, il fait aussi la distinction entre la liberté extérieure et la liberté intérieure. Dans une entrevue accordée à Iulia Guéritée, l'auteur s'explique :

Je suis toujours préoccupé par ce sujet, la liberté, ou plutôt par les rapports entre l'être humain et la liberté. Avant d'arriver en France et de demander le statut de réfugié politique, je me suis nourri d'une certaine 'liberté intérieure'. En Roumanie, comme toute une génération d'écrivains, j'avais cherché la liberté dans la littérature.

(2013)

Sa préoccupation avec la liberté se présente également dans ses pièces. La dualité entre la liberté extérieure et la liberté intérieure se voit distinctement dans *Richard III*. D'un côté, il s'agit de la contrainte de la liberté politique sous le régime communiste. D'un autre côté, il s'agit de la contrainte de la liberté métaphysique car le Parti essaie de même contrôler les pensées de Meyerhold. Nous nous permettons de citer l'extrait entier :

**Tania / La voix de l'autocensure** : Camarade Vsevolod Meyerhold, l'intérieure de ta tête est un territoire qui appartient à la classe ouvrière.

**Meyerhold** : Ma tête, c'est un territoire à moi !

**Tania / La voix de l'autocensure** : Mais non. [...] Tu crois que le Parti n'a pas observé ta tricherie, ta démarche artistique bourrée d'allusions ? Tu crois que l'œil du Parti n'est pas assez perçant ? [...].

**Meyerhold** : Camarades, vos interprétations sont fausses. Mais néanmoins je fais mon autocritique. Oui, dans ma tête le spectacle est né dans la confusion. Oui, le spectacle m'a échappé avant même d'être né. C'est que le théâtre est très souvent comme ça. Un spectacle c'est comme un poisson qui glisse entre tes mains... (*Brusquement révolté*) Non, je refuse cette mascarade ! Ça ne peut pas être vrai ! Dans ma tête je suis libre ! Quand même on ne peut pas entrer comme ça dans ma tête.

**Tania / La voix de l'autocensure** : Mais si. La classe ouvrière le peut.

**Meyerhold** : Ma tête... c'est quand même un espace privé...

**Tania / La voix de l'autocensure** : Mais non. Dans notre pays la propriété privée a été abolie.

**Meyerhold** : Vous ne pouvez pas être à la fois à l'extérieure et à l'intérieure de ma tête...

**Tania / La voix de l'autocensure** : Mais si.

(2005 : 11)

Meyerhold souffre de la contrainte de la liberté à l'extérieur et, par conséquent, il cherche la liberté à l'intérieur dans son spectacle, tout comme le faisait Vişniec à l'époque. Dans son article intitulé « Matei Vişniec : Drame de la femme victime, ou Comment la douleur se fait art », Aurélia Roman cite l'auteur mexicain Carlos Fuentes qui dit que « la littérature c'est ce que l'histoire dissimule, oublie ou mutile, l'ultime expression de la liberté intérieure » (2005 : 185). C'est pour cette raison que, se servant de la censure, le Parti essaie de limiter la mise en scène, la créativité, de Meyerhold. C'est par le biais du théâtre – comme nous l'avons d'ailleurs suggéré dans le troisième chapitre – que la liberté peut être retrouvée. L'existence des deux formes de liberté est donc bien attestée dans les trois pièces visnieciennes.

#### 4.2) L'angoisse de la liberté

Dans *The Fear of Freedom*, Erich Fromm suggère que depuis sa naissance, l'homme est à la recherche de la liberté qui est réalisé par le processus de l'individuation. Dans un sens biologique, l'homme fait ses premiers pas vers la liberté avec sa naissance. C'est la séparation de son corps de celui de sa mère et cet acte marque le début de sa vie comme individu (1942 : 19). Dans un sens politique selon Fromm, l'individu est

un être qui ne reste plus lié par les contraintes du monde social. Ses mouvements et ses pensées ne sont plus dirigés par sa classe sociale<sup>18</sup> et il est caractérisé par une conscience de soi toujours croissante (Ibid : 34). Tout au long de sa vie, les événements et les circonstances façonneront son être : l'homme deviendra de plus en plus individu jusqu'à sa mort.

Deux événements historiques – la Réforme et le déclin du fascisme – ont profondément influencé l'expansion d'individuation de l'homme. Les doctrines de Jean Calvin et de Martin Luther postulent que chaque homme est responsable de son propre sort devant Dieu. L'émergence du protestantisme a cultivé un climat dans lequel l'homme ne faisait plus partie d'un peuple ; l'homme s'est senti plus individu, plus responsable. Puis le déclin du fascisme et l'arrivée du capitalisme et de la démocratie ont mis l'individu à la première place. Il ne s'agissait plus du bien du groupe mais du bien de l'individu. Non seulement le capitalisme a libéré l'homme des contraintes traditionnelles imposées par l'État, mais il a contribué au développement d'un soi responsable (Ibid : 93). L'émergence du capitalisme et de la démocratie – un thème que nous aborderons plus avant dans ce chapitre – a créé des conditions propices pour l'homme de se séparer du groupe et de devenir individu (Ibid : 207). Mais cela n'est pas sans prix.

La nouvelle structure sociétale dont parle Fromm, bien qu'elle rende l'homme plus indépendant et analytique, engendre aussi l'isolement et l'aliénation (Ibid : 90). Dans *Le Roi*, un rat apparaît dans la cellule du Roi et son bouffon, et ce dernier explique la « condition existentielle » (2002 : 23) du rat qui ne sait pas parler. Le bouffon qui parle donc au nom du rat dit que les rats « se sentent tous terriblement seuls dans la merde. La solitude dans la merde [...] est la plus affreuse forme de solitude. C'est très pesant. C'est insoutenable » (Ibid). Bien que les rats soient tous ensemble « dans la merde » (Ibid), il n'y a pas d'unité entre eux. Ils se sentent tous isolés et c'est cette solitude, la solitude des individus, qui est insupportable et angoissante selon Fromm.

---

<sup>18</sup> Fromm donne l'exemple d'une société médiévale où les hommes étaient liés à leur rôle dans l'ordre social. L'homme avait rarement l'occasion de passer d'une classe sociale à une autre et il adoptait d'habitude le métier de ses ancêtres. Géographiquement, la plupart des gens restaient toute leur vie là où ils étaient nés (1942 : 34).

Un roman de Matei Vişniec récemment sorti en traduction française, *Monsieur K. libéré*, traite aussi très précisément de ces thèmes et il nous convient donc de l'inclure dans notre étude afin d'étayer notre propos. Le personnage principal, Kosef J. nous rappelle le protagoniste kafkaïen, Joseph K. du roman *Le procès* (1925). Tout comme les noms des protagonistes sont inversés, ainsi l'intrigue. Dans *Le procès*, Joseph K. se trouve arrêté sans explication tandis que Kosef J., après avoir été emprisonné pendant des années, est libéré sans explication : c'est le monde kafkaïen mais à rebours. *Monsieur K. libéré* est donc en premier lieu un hommage à Franz Kafka et en deuxième lieu, un commentaire sur la liberté et ses effets. Selon Fromm, la liberté est ambiguë car quoique l'homme se sente plus libre, il éprouve aussi des sensations d'impuissance et d'insignifiance (1942 : 30-31). Le protagoniste de *Monsieur K. libéré* éprouve la même sensation d'aliénation après avoir été libéré de prison :

Kosef J. se sentit, soudain, incroyablement seul, une solitude lourde, écrasante, noyée dans une tristesse insupportable. Jamais il ne s'était senti aussi abandonné et dans un état de confusion si grand.

(Vişniec 2013 : 20)

Vişniec semble suggérer que la liberté n'est pas toujours quelque chose de positif, qu'elle peut être aussi une malédiction. Cette idée se présente dans l'histoire biblique du jardin d'Éden. Au début de la création, l'homme vit dans ce jardin en harmonie complète avec Dieu, sa femme, et la nature. Il ne réfléchit pas, il ne fait pas de choix, et il n'est pas libre. Il est sous le contrôle de Dieu qui lui défend de cueillir les fruits de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. En mangeant un fruit, l'homme rejette le règne de Dieu. Du point de vue religieux, la chute est le péché originel, la rébellion contre l'autorité de Dieu. Mais du point de vue humain, cet acte de rébellion peut être considéré comme le premier acte libre de l'homme. Selon Fromm, la décision de manger le fruit défendu marque la naissance de l'individu (1942 : 27). Mais l'acte n'est pas sans conséquences : l'homme se rend compte qu'il est nu et il a honte. Le résultat de sa rébellion est son expulsion du paradis et la rupture des relations humaines. Il est libre mais seul et impuissant (Ibid : 28). La liberté se révèle comme une malédiction car l'homme est libre des contraintes d'Éden mais il n'est pas libre de se gouverner, de réaliser son individualité (Ibid).



De façon similaire, Jean-Paul Sartre parle de la liberté comme d'un fardeau. Le nœud de sa pensée prétend que l'existence précède l'essence. C'est-à-dire que, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, l'homme est responsable de ce qu'il est. La première démarche de l'existentialisme selon Sartre est « de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence » (1946 : 31). Commenant avec une citation de Fiodor Dostoïevski, Sartre postule que « si Dieu n'existait pas, tout serait permis » (Ibid : 39). Sans Dieu, l'homme est délaissé. Il ne trouve ni en lui, ni hors de lui une opportunité de s'accrocher et ses actions ne peuvent être attribuées à la nature humaine. Il n'y a donc pas de déterminisme et c'est pour cette raison que Sartre prétend que « l'homme est liberté » (Ibid). L'homme est seul et sans excuses d'où le fait qu'il est « condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait » (Ibid : 39-40).

La responsabilité pesante dont parle Sartre se présente également dans les pièces visnieciennes. Dans *Richard III*, Meyerhold parle à son protagoniste :

Mais pourquoi as-tu peur, Richard ? Nous vivons dans un pays libre ! Nous vivons dans le pays des travailleurs qui construisent leur propre destin... Nous sommes les maîtres de notre propre destin... Pourquoi avoir peur de...

(2005 : 9-10)

Dans cet extrait, Meyerhold fait allusion à la responsabilité sartrienne, le fait qu'ils doivent tous créer leur propre vie, et cela provoque en Richard III des sentiments de crainte. Il a tellement peur qu'il essaie de se suicider – un aspect auquel nous reviendrons plus avant – en se jetant par la fenêtre. De la même façon, dans *Monsieur K. libéré*, nous lisons qu'après avoir été libéré de prison « Kosef J. resta dans un état stupéfait de *responsabilité* » (Vişniec 2013 : 67). Selon Sartre, cette responsabilité ajoutée à l'absence de déterminisme évoque le délaissement qui implique que nous choisissons nous-mêmes notre être. Mais le délaissement engendre aussi l'angoisse (Sartre 1946 : 47).

Dans *Le Roi*, cette angoisse de la liberté est incarnée par la douleur occasionnée par la « pierre *folisophale* » (2002 : 57). Cette pierre pousse dans la tête du Roi, indiquant

son rapport avec la pensée ou la vie intérieure. Le jeu de mots montre que l'obsession avec les sujets philosophiques – tels que la quête de la liberté – peut mener à la folie et que cela peut faire « trop mal à la tête » (Ibid : 8), ou bien, causer une angoisse profonde. C'est pour cette raison que le bouffon implore le Roi de ne plus penser car « c'est ça qui [lui] fait mal » (Ibid : 9). La liberté est décrite comme un fardeau, quelque chose qui pèse sur l'homme. De façon similaire, Kosef J. « savait qu'il n'y avait pas de quoi avoir peur car il était un homme libre. Mais une angoisse totale alourdissait son cœur. Il avait peur. Il était un homme libre empli de peur, c'était ainsi » (Vişniec 2013 : 111).

Mais l'homme ne supportera pas cette angoisse, cette peur, pour toujours. Selon Fromm, l'homme essaie de s'échapper de la liberté car il ne peut continuer à supporter le fardeau lourd qui l'accompagne (1942 : 116). Il prétend qu'il y a deux façons principales par lesquelles l'homme essaie de s'y soustraire : la soumission à l'autorité d'un chef et le conformisme compulsif (Ibid). Le premier se voit souvent dans les pays fascistes et les régimes totalitaires ou dictatoriaux. Dans son article sur le système Ceausescu, Catherine Durandin explique que « le régime [totalitaire] réclamait autre chose qu'un engagement réservé, demandait une abolition de l'individu, l'acceptation de la mutation en 'homme nouveau', la renonciation à tout statut d'élites » (1990 : 94). L'homme, en désirant de se libérer de l'angoisse qui lui incombe, se soumet volontiers à l'autorité d'un dictateur.

Dans *Le Roi*, après qu'ils sont sortis de la cellule, les rôles du Roi et de son bouffon commencent à s'inverser petit à petit. C'est comme si le bouffon devenait un roi auquel le Roi obéit. Lors de la répétition de son discours, le Roi demande conseil au bouffon en ce qui concerne son texte, ses gestes et même son habillement pour son exécution (2002 : 27, 36-39). Les didascalies nous indiquent que le Roi « suit, autant que possible, les indications du bouffon » (Ibid : 27). Par contre, le bouffon porte la couronne, les gants, les chaussures et la cape du Roi et il prend aussi son gilet rouge et son collier (Ibid : 35, 37). Même le Roi, qui essaie de passer son pouvoir à un autre, avoue que le bouffon a l'autorité : « c'est lui le vrai Roi, je vous jure, vous avez la parole du Roi que c'est Triboulet, mon fou et mon bouffon, qui a été le vrai Roi ! » (Ibid : 34). Après sa libération de la cellule, le Roi essaie donc de se soumettre au règne de son bouffon.

Après avoir été déclaré un « homme libre » (2000 : 41), Iouri Petrovski dans *L'Histoire du communisme* sort de « la zone libre » (Ibid) et trouve que c'est le chaos total dans l'hôpital car la mort du dictateur Staline a été annoncée (2000 : 52). Dans l'hystérie qui suit, le directeur et le directeur adjoint de l'institut exhortent Iouri Petrovski de mentir aux malades, de leur dire que « Staline n'est pas mort » (Ibid : 53). Ensuite, les didascalies nous indiquent que :

Le directeur sort de la pièce en criant 'Staline n'est pas mort !' Tous les membres du personnel médical reprennent la formule et sillonnent les corridors de l'hôpital en criant 'Staline n'est pas mort !' [...] Iouri Petrovski ouvre la fenêtre et crie de plus en plus fort.

(Ibid)

Iouri reprend lui aussi la même formule : « Staline n'est pas mort ! Staline n'est pas mort ! Staline n'est pas mort ! » (Ibid). Dans le chaos qui suit la mort du dictateur, Iouri se soumet à l'autorité du directeur, même si cela exige qu'il mente aux malades. Il préfère ne pas subir l'angoisse de la responsabilité liée à la liberté.

Dans *Monsieur K. libéré*, Kosef J., angoissé par le fait qu'il ne sait pas quoi faire, se pose des questions en ce qui concerne sa liberté :

Seigneur, qu'est-ce que ça pouvait bien signifier ça, *la liberté* ? [...] Kosef J. se mordit les lèvres d'impuissance. Il ne savait encore pratiquement rien de ce qui allait suivre dans sa vie de *maintenant*. Quelqu'un aurait dû, à l'évidence, lui apprendre la marche à suivre, mais ce quelqu'un ne s'était encore pas manifesté.

(Vişniec 2013 : 18)

Après avoir été libéré, le narrateur nous précise qu'une « profonde tristesse s'empara de Kosef J., principalement due au fait que personne ne lui disait quoi faire » (Ibid : 13). Dans l'absence d'instruction des autorités de la prison, Kosef J. se sent responsable de ses propres actions et cela provoque en lui l'angoisse existentielle dont parle Sartre.

Le deuxième moyen de fuir dont parle Fromm se trouve souvent dans les pays démocratiques avec le conformisme compulsif. L'homme se conforme au groupe afin

d'éviter l'angoisse mais en faisant cela, il perd aussi l'individualité qu'il cherche depuis sa naissance. Dans *Monsieur K. libéré*, Kosef J. se trouve dans « le monde libre » (Ibid : 137) qui est comparable à la démocratie (Ibid : 158-159). La toute dernière phrase du roman révèle le désir du protagoniste de se conformer au groupe dans ce monde démocratique : « Soulagé, Kosef J. se rappela que, parfois, les hommes ne sont que des *numéros*, ce qui lui procura un apaisement parfait » (Ibid : 209). Mais cet apaisement ne durera pas longtemps car l'homme recommencera à chercher l'individualité en se séparant du groupe. C'est un cercle vicieux.

#### **4.3) La recherche de la liberté : un cercle vicieux**

Dans une entrevue donnée à Nasri Sayegh, Matei Vişniec dit qu'il « faut faire un travail sur la mémoire, il faut comprendre pourquoi toutes les utopies ont échoué dans l'horreur, pourquoi l'homme a du mal à tirer les bonnes leçons de l'horreur du passé » (2011). Également dans *Le Roi*, « le peuple a la mémoire courte » (2002 : 8) ou il n'a pas de mémoire du tout (Ibid : 30, 32). L'auteur semble suggérer que l'histoire se répète inévitablement, qu'il y a un aspect cyclique dans la vie en ce qui concerne la liberté.

Nous avons déjà parlé du fait que les personnages visnieciens se trouvent souvent emprisonnés d'une façon ou d'une autre. Ce qui frappe c'est qu'après avoir été libérés, ces personnages expriment un désir de retourner à l'emprisonnement. Dans *Le Roi*, le bouffon reçoit un ordre du Roi : « Triboulet, je veux qu'on retourne dans la cellule. [...] Triboulet, ramène-moi immédiatement dans la cellule » (Ibid : 31). Kosef J. avoue aussi qu'il « n'avait plus qu'une seule envie, retourner en courant dans sa cellule » (Vişniec 2013 : 23). Dans *L'Histoire du communisme*, Iouri Petrovski entre dans la zone libre de l'Hôpital et reçoit, « en tant qu'homme libre sur la seule partie libre de l'Union Soviétique » (2000 : 41), un cadeau. C'est une camisole de force, emblème de son nouvel emprisonnement. Ce qui frappe aussi c'est que cette « zone libre » (Ibid : 40) est en fait la section de haute sécurité, alors dès qu'Iouri se croit libre, il est encore plus emprisonné. Même les malades mentaux, après l'annonce de la mort du dictateur Staline, reprennent les habitudes d'avant en jouant à la « roulette aux passants » (Ibid : 55).

Ces personnages incarnent l'idée de la liberté cyclique dont parle Vişniec et ce cycle se reflète également dans la structure des pièces. La première partie du *Roi* commence avec le bouffon qui « joue merveilleusement de la flûte » (2002 : 5) et avec le chaos de la libération du peuple. Au début de la deuxième partie, la flûte est cassée. Le bouffon joue « mais les sons sont horribles » (Ibid : 29). Dans la troisième partie, le peuple est obligé de fuir à la mer. C'est une fuite violente et chaotique car, selon le bouffon, « il y a du sang partout [...], tout est éclaboussé par le sang des tympanes pétés... On dirait que c'est la musique des rats qui les a chassés » (Ibid : 51), la musique « épouvantable » (Ibid : 57). Le peuple est donc encore une fois opprimé, cette fois-ci par les rats. La pièce se conclut avec un rat qui répare la flûte et se met à la jouer. « La musique est divine » (Ibid : 57) tout comme celle du bouffon au début. Il se peut que la même histoire se déroule mais cette fois-ci commençant avec les rats qui sont maintenant en possession de la pierre *folisophale*. Au fur et à mesure que la pièce progresse, le Roi demande souvent si son bouffon n'a pas l'impression qu'ils se sont déjà dit ce qu'ils sont en train de se dire. La répétition de cette question est une technique dont se sert Vişniec afin de concentrer l'attention du spectateur sur la nature cyclique de la pièce qui imite elle aussi le cercle vicieux de la liberté.

Dans un extrait très révélateur, Kosef J. pense aussi à sa nouvelle liberté. Il exprime bien combien la quête de la liberté peut être futile de par sa nature cyclique. Nous nous permettons de citer l'extrait entier :

Il regarda, les yeux légèrement humides, le long du corridor. Combien ironique, imprévisible et étrange était la vie ! Lui, Kosef J., ancien détenu, se trouvait à présent dans la situation de surveiller les autres. De l'autre côté de la barrière, dans une position qu'il n'aurait jamais osé rêver. Combien infime était la frontière entre les deux mondes : celui des *surveillés* et celui des *surveillants*. Des années entières, il avait vécu en tant qu'homme enfermé dans une cellule et, durant toutes ces années, il aurait voulu être de l'autre côté de la porte de sa cellule. Et, pendant toutes ces années, être de l'autre côté de la porte de sa cellule lui semblait une chose fantastique, quasiment inaccessible. Envies, désirs, rêves de se trouver de l'autre côté de la porte de sa cellule, d'être dans l'autre monde, de l'autre côté du mur formidable qui s'élève entre eux et les autres. Et maintenant, tout à coup, il se trouvait de l'*autre côté*, et la différence se révélait négligeable.

(Vişniec 2013 : 70)

Il est frappant de constater que le désir, l'envie, d'être libéré possède presque plus de puissance que le fait même d'être libre. En d'autres mots, c'est la recherche ou la quête de la liberté qui satisfait plus que son obtention. Kosef J. sort de sa cellule et se trouve enfin dans le monde libre, mais ceux qui habitent ce monde veulent en sortir aussi afin d'aller à l'infirmierie :

[...] beaucoup de membres du monde libre simulait la maladie ou même tombaient malades exprès, juste comme prétexte pour aller à l'infirmierie. Parce que l'infirmierie était une obsession du monde libre. L'infirmierie était un rêve, une illusion, une chimère. [...] Tous étaient obsédés par cette *possibilité*. Et beaucoup, à trop y penser, perdaient la raison.

(Ibid : 161)

L'homme n'est jamais satisfait. Le lecteur pourrait déduire que ceux qui sont à l'infirmierie veulent eux aussi partir autre part. Comme le dit le professeur qui anime le cercle d'études révolutionnaires dans *L'Histoire du communisme*, « le plus grand drame de l'homme c'est que l'avion fait plouf ! » (2000 : 47). Si nous considérons que le vol de l'avion représente l'obtention de la liberté, cela signifie que le plus grand drame c'est la quête de la liberté, la voie vers la liberté qui est sans fin. Dans un monologue très intéressant, le professeur raconte sa théorie de « click, clac, plouf ». Il explique que l'homme pense toujours à l'avion mais dès qu'il s'envole l'avion tombe et le vol est un échec. Ensuite, l'homme se met à le reconstruire. Le professeur avoue que « sans avion, ça ne marche pas. L'homme est fait pour penser à l'avion. Mais dès que l'avion est prêt, dès que l'homme s'envole en avion, ça fait plouf [...] Click, clac, plouf, c'est ça l'homme. Ça ne finit jamais » (Ibid : 48). Le cercle vicieux de la recherche de la liberté semble être sans fin et c'est une idée qui se présente également dans les écrits d'Emil Cioran. En parlant de la liberté dans *Histoire et utopie* (1960), le philosophe roumain prétend que « pour vous qui ne l'avez plus, elle est tout ; pour nous qui la possédons, elle n'est qu'illusion parce que nous savons que nous la perdrons, et que, de toute manière, elle est faite pour être perdue » (1995 : 988).

En outre, la théorie du « click, clac, plouf » semble suggérer que la chute de l'avion est une motivation pour le reconstruire. Dans ce sens, l'oppression devient une sorte de catalyseur de la recherche de la liberté, une idée qui se trouve aussi dans les pièces de Vişniec. Dans *Le Roi*, le bouffon prétend que « lorsque le peuple est heureux, l'imagination recule » (2002 : 12). Les citoyens ne pensent pas à s'améliorer, à

poursuivre la liberté métaphysique, s'ils ne sont pas opprimés. De façon similaire dans *Richard III*, Anton dit à Meyerhold qu'il a eu une révélation : « être sous la table, ça élargit l'horizon. Vu [de là], tout est beaucoup plus clair » (2005 : 35). On dirait que c'est l'absence de la liberté extérieure – la présence de l'oppression – qui sert de catalyseur de la quête de la liberté intérieure. Le lecteur peut aussi se demander si Vişniec lui-même aurait écrit de la manière dont il écrit s'il n'avait pas grandi dans la Roumanie communiste. Il se peut que ce soit la pression du régime oppressif qui l'ait fait s'épanouir autant comme auteur car il a cherché la liberté intérieure en écrivant.

Fromm est d'avis qu'il est pourtant possible de trouver des moments de liberté dans la vie et que ce n'est pas forcément le destin de chaque homme d'être condamné à la quête éternelle de la liberté. Selon lui, la liberté peut se trouver dans l'activité spontanée d'une personnalité complètement intégrée, ce qui peut se réaliser en l'homme par l'expression active de ses potentiels émotionnels et intellectuels (Fromm 1942 : 222). Selon Fromm les enfants ont une capacité presque inhérente de s'exprimer spontanément ainsi que les artistes et, par extension, les écrivains (Ibid : 223-224). Cela nous rappelle ce que disait Vişniec par rapport à l'écriture, que l'acte d'écrire des pièces de théâtre était pour lui une manière de trouver la liberté intérieure.

Ce qui mérite d'être remarqué c'est le fait que le théâtre, activité artistique, imite la quête de la liberté. En regardant une représentation théâtrale, le spectateur éprouve une fuite permanente, selon Anne Ubersfeld :

L'objet du désir fuit, il est et n'est pas, perpétuellement il dit à qui le désire : « Je suis et je ne suis pas ce que je suis ». S'il y a une passion du théâtre, elle est là, dans cette fuite permanente. Fuite double et double voyage : l'objet fuit au regard et au contact de qui le désire, [...] comme l'eau dans la paume, elle glisse et s'évapore et ne peut pas combler notre demande. Mais notre demande, elle aussi, fuit [...]. Le rapport de désir du spectateur à la scène est une éternelle errance – mais aussi une permanente frustration. Et ce n'est pas le désir seul qui est frustré ; la totalité de l'espace scénique est l'objet d'une demande sans réponse ; le statut du spectateur est l'insatisfaction [...] parce qu'il ne peut pas posséder son objet – et, s'il le possédait, il posséderait autre chose que ce qu'il a désiré.

(1996 : 286)

L'errance perpétuelle qu'éprouve le spectateur au théâtre est comparable à la quête de la liberté. C'est peut-être en l'imitant, en participant à l'activité artistique spontanée dont parle Fromm, que la liberté se trouve.

Dans l'absence d'activité spontanée, la mort est considérée comme le seul moyen de trouver la liberté définitive. Jighirgiu prétend que la voie de l'aliénation et de l'angoisse trouve sa fin dans la mort et que cette dernière est l'ultime expression de dénonciation dans l'œuvre visniecienne (2008 : 7, 9). En analysant *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, Gancevici parle aussi de l'importance de la thématique de la mort. Empruntant quelques phrases du philosophe Emil Cioran, elle explique que :

Dans le 'gouffre' de la philosophie cioranienne se trouve, souveraine, l'idée du suicide comme unique solution 'pour sortir de cette mascarade existentielle'. Cioran considère donc que le suicide est la 'seule forme de liberté' dont l'homme puisse disposer.

(Gancevici 2012 : 207)

Il est clair que Cioran fait l'éloge du suicide comme moyen d'échapper au monde et dans *Syllogismes de l'amertume* (1952), il s'explique : « je ne vis que parce qu'il est en mon pouvoir de mourir quand bon me semblera : sans l'idée du suicide, je me serais tué depuis toujours » (1995 : 775). D'ailleurs, dans *Le mauvais démiurge* (1969), il dit que « seuls comptent ces instants où le désir de rester avec soi est si puissant, qu'on aimerait mieux se faire sauter la cervelle que d'échanger une parole avec quelqu'un » (1995 : 1215). L'idée de la puissance de la mort se trouve également chez Vişniec qui connaît bien l'œuvre de son compatriote. Dans *Le Roi*, la réponse définitive à la liberté est donnée dans la parole du Roi qui dit à son bouffon qui attend lui aussi son exécution : « un peu de patience, Triboulet. Tu seras libre lorsque tu sortiras de ta peau » (2002 : 9).

Dans *Richard III*, Meyerhold parle au protagoniste de sa pièce : « mais pourquoi as-tu peur, Richard ? Pourquoi ta tête n'est-elle pas libre ? » (2005 : 9). Ensuite, les didascalies nous indiquent que Richard essaie de se suicider en se jetant par la fenêtre, probablement parce qu'il ne possède pas la liberté intérieure, la liberté de sa tête (Ibid : 10). De la même façon, Meyerhold parle des censeurs qui sont tellement



envahissants qu'il a l'impression qu'ils sont également dans sa tête. Dans l'extrait qui suit, il menace de se suicider s'il ne trouve pas la liberté intérieure :

Est-ce que je suis seul dans ma tête ? Non, je ne suis pas seul dans ma tête... Non, ils ont réussi à s'installer dans ma tête... Attention, si vous restez toujours dans ma tête, je vais me l'exploser, la tête ! Je vais me suicider comme Maïakovski... Si c'est la seule façon de vous faire sortir de ma tête, je le ferai !

(Ibid : 20)

La mort se présente donc comme la seule réponse définitive à la question problématique de la liberté. En l'absence du suicide – selon Cioran – et l'activité artistique spontanée – selon Fromm – l'homme est condamné à la recherche perpétuelle de la liberté. C'est un cercle vicieux qui se manifeste aussi dans la vie de Matei Vişniec. Ayant échappé au régime communiste en Roumanie, l'écrivain découvre une nouvelle forme d'emprisonnement sous la démocratie en France, ce qui fera le sujet de la section suivante.

#### **4.4) La liberté dans les temps – et les tempes – modernes**

Dans une entrevue accordée à la maison d'édition Pli Urgent et publiée dans *Le dernier Godot*, Matei Vişniec prétend que « l'effet pervers de la démocratie est de passer pour une forme de liberté » (1996 : 63). Ayant quitté la Roumanie communiste, l'auteur continue sa démarche dénonciatrice par le biais de la littérature. Vişniec s'explique : « je trouve extrêmement intéressant ce sujet pour un écrivain engagé : la manipulation des gens dans l'ère de la liberté. Comment se fait le lavage de cerveau dans les temps modernes ! » (Ibid : 64).

L'auteur avoue qu'en France, il a profité d'une autre forme de liberté, la liberté « durable » (Guéritée 2013) de la démocratie mais il s'est aussi rendu compte qu'il était aisé de dénoncer le mal dans un pays totalitaire comme la Roumanie :

C'est, d'ailleurs, la seule forme de confort dont bénéficient l'intellectuel et l'artiste sous la dictature : il peut identifier le mal tout de suite, il peut identifier tout de suite le coupable, il peut dénoncer sans difficulté la bêtise de l'idéologie, l'appareil d'État et les personnages qui incarnent le mal.

(Ibid)

Ce thème se manifeste dans *Richard III* où Meyerhold est maintes fois accusé d'avoir fait de Richard III – personnage historiquement connu pour son avidité et sa soif de pouvoir – un personnage positif. Le dramaturge explique son raisonnement en disant que Richard III représente « le mal sans portée idéologique [...], le mal honnête » (2005 : 48). Tout comme le mal sous les régimes totalitaires, il est plus facile à dénoncer car il est facilement identifiable.

Fromm fait la distinction entre l'autorité visible des régimes totalitaires et l'autorité invisible des pays démocratiques. L'autorité anonyme se fait passer pour le bon sens, la science, la normalité ou l'opinion publique. Au lieu de l'oppression, elle se sert de la persuasion afin d'influencer les masses, ce qui est plus efficace, selon Fromm, car personne ne se sent obligé de suivre les 'conseils' (Fromm 1942 : 144). La force de l'autorité anonyme se trouve ainsi dans le fait que la plupart de gens croient que s'ils ne sont pas ouvertement obligés de suivre un ordre, la décision d'obéir est à eux. Ils ne se rendent pas compte du fait que l'autorité invisible les influence. Selon Fromm, c'est une des plus grandes illusions de la démocratie (Ibid : 172). Quand Meyerhold parle à Richard III, il explique aussi le problème de cette autorité anonyme dont parle Fromm :

Tu représentes quelque chose que l'humanité a perdu : le mal direct, sincère et pur. Aujourd'hui, le mal est enveloppé dans mille promesses d'un monde meilleur. [...] Le mal d'aujourd'hui ne se contente pas de vivre dans son palais et de dominer le monde, il veut vivre aussi dans la tête des gens et les contrôler de l'intérieure.

(2005 : 48)

La nouvelle forme d'emprisonnement en France dont parle Vişniec est donc l'autorité de l'intérieur. C'est un pouvoir qui est beaucoup plus difficile à identifier car il est anonyme et, par la suite, il nécessite une dénonciation plus nuancée de la part de l'écrivain vigilant. Dans une discussion avec Iulia Guéritée, Matei Vişniec explique qu'il restera un écrivain engagé, qu'il continuera à dénoncer le mal et que cela prendra seulement d'autres formes qu'avant sous le communisme.

[...] en France, comme dans les autres grandes sociétés à la fois démocratiques et de grande consommation, identifier le mal nécessite un travail de réflexion plus approfondi. L'artiste doit être plus subtil pour reconnaître les formes de manipulation par l'information, par la publicité, par la mode, par l'industrie du

divertissement, par la société de consommation en général, par les slogans du commerce, par le langage des médias et de l'informatique... Très souvent, dans ces pays '*libres*' où le dictateur est le marché, on découvre que le lavage de cerveaux se cache derrière un immense écran de liberté...

(Guéritee 2013)

Selon Vişniec, il est donc possible de se sentir emprisonné, même dans une société démocratique. Au lieu d'être une personne particulière comme dans les régimes totalitaires, les dictateurs des pays démocratiques se cachent derrière les médias, par exemple, qui manipulent les consommateurs. L'agression des médias représente pour Vişniec « une menace contre la nature humaine, une forme de destruction de cette liberté [celle éprouvée sous la démocratie] parce qu'elle peut emprisonner les gens » (1996 : 65).

La vie de Matei Vişniec est donc un reflet du cercle vicieux de la liberté qu'il évoque dans ses pièces. Il a échappé au communisme en Roumanie pour chercher la liberté sous la démocratie en France. Mais une fois arrivé à l'Ouest, il s'est rendu compte que ce n'était qu'une autre forme d'emprisonnement. Le but de Vişniec a toujours été de dénoncer, de protester contre les injustices qu'il voit dans le monde par le biais de ses écrits. En Roumanie, cette dénonciation était contre l'État, contre l'oppression vécue sous le régime communiste. En France, il proteste contre une autre forme d'oppression, celle de la manipulation des consommateurs par les médias. Dans les deux cas il s'agit de la contrainte de la liberté ou de la manipulation des gens au nom de la liberté, un sujet dont même le jeune Vişniec était conscient. Dans une entrevue accordée à Mihaela Albu, citée et traduite par Aurélia Roman, Vişniec révèle sa résolution de devenir un auteur engagé et vigilant : « très tôt, dès l'âge de 12-13 ans, j'ai su que je voulais devenir écrivain et que je devais me garder d'être manipulé. Le plus grand mal qui puisse m'arriver est de me laisser manipuler » (2005 : 188). Ses écrits divers et toujours pertinents sont preuves du fait qu'il y a réussi.

#### **4.5) Conclusion partielle**

Il est clair que le thème de l'emprisonnement envahit les pièces visniecienues. Ainsi ce chapitre a commencé avec une discussion des deux types de liberté : la liberté extérieure et la liberté intérieure. Ces deux formes de liberté sont bien attestées par les

critiques – tels que Fromm et Comte-Sponville – ainsi que par Matei Vişniec dans les entrevues et ses pièces. Bien que nous avouions le danger de considérer une seule forme de liberté aux dépens de l'autre, ce chapitre s'est concentré sur la liberté intérieure et les difficultés qui s'y associent.

En nous servant des écrits de Jean-Paul Sartre, nous avons constaté que la liberté apporte une certaine angoisse liée au fait que l'individu est responsable de sa propre vie. Dans ce sens, l'homme est condamné à être libre et c'est à cette condamnation qu'il essaie de s'échapper. La condamnation est le point de départ d'un cercle vicieux dans lequel chaque homme se trouve : il est en quête de la liberté qui ne peut jamais le satisfaire. Nous avons suggéré que les seuls moyens d'échapper à ce cercle vicieux sont par le biais de l'activité artistique spontanée – tel que le théâtre – où, définitivement, par la mort et le suicide dont parle Emil Cioran.

En dernier lieu, nous avons repris le thème du cercle vicieux pour démontrer que même si la liberté extérieure est retrouvée comme dans un pays démocratique, il se présentera toujours d'autres formes d'emprisonnement. Un exemple de cela est la manipulation des gens de l'Ouest par le soi-disant bon sens ou l'autorité anonyme. La vie de Matei Vişniec en est un bon exemple et sa détermination de rester un écrivain vigilant et engagé nous confirme d'ailleurs le rôle dénonciateur du théâtre, comme suggéré dans le troisième chapitre.

## Conclusion

Pour conclure, nous nous concentrerons sur l'image que Matei Vişniec crée dans la dernière scène de *Richard III* qui semble très bien résumer notre argument. Comme au début de la pièce, Meyerhold est encore une fois « assoupi sur une chaise, au milieu de la scène vide » (2005 : 57) mais cette fois-ci il n'attend pas la décision de la Commission mais plutôt sa propre exécution. Un bandeau noir couvre ses yeux et nous entendons la voix de la jeune fille qui crie « feu ! » (Ibid). Ce qui frappe dans cette scène c'est que Meyerhold ne dit rien. Il reste muet en attendant les coups de feu de son bourreau et cette crise de la communication verbale est le thème que nous avons abordé dans le deuxième chapitre. Nous avons analysé les multiples techniques dont se sert Vişniec afin de mettre en évidence l'inefficacité de la communication verbale pour dénoncer les injustices des régimes totalitaires, ou dictatoriaux.

Dans *Richard III n'aura pas lieu*, l'accent a été mis sur l'aspect contrôlant de la censure, le fait que les voix sont contrôlées par le Parti. Il n'y a pas d'indication directe dans la pièce en ce qui concerne la raison pour l'emprisonnement de Meyerhold mais le lecteur peut déduire qu'il a refusé la censure de sa pièce, qu'il a refusé de monter « un *Richard III* au service de l'homme nouveau, de la classe ouvrière, de [l']idéologie scientifique » (Ibid : 44). Les personnages de cette pièce parlent souvent dans les monologues parallèles et sont préoccupés par la censure de leur voix. Les affaires du Parti sont prioritaires, ce qui engendre une méfiance profonde des proches et une véritable rupture de communication.

Dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi*, nous avons vu que l'essentiel de la communication est indirecte et que les multiples niveaux de compréhension et d'interprétation rendent le sens encore plus difficile à déchiffrer. Bien que les personnages parlent, personne ne les écoute ni leur répond. C'est pour cette raison qu'un personnage assume souvent le rôle ou la voix d'un autre dans une tentative de validation de ces paroles inutiles. D'une façon similaire, les patients dans *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux* utilisent souvent des phrases sans

sens répétées *ad nauseum*<sup>19</sup> et s'expriment donc plus par les regards que par les dialogues. Ces pièces mettent en évidence l'inefficacité de la parole pour exprimer les pensées et les sentiments complexes.

Il est évident que ces pièces visnieciennes se caractérisent par une crise de la communication verbale, qu'elles démontrent l'inefficacité de la parole comme moyen de dénonciation. L'image de Meyerhold qui ne dit rien devant son bourreau contre l'injustice de son exécution dépeint très bien ce thème du deuxième chapitre. Mais bien que Meyerhold ne parle pas du tout, il se trouve toujours sur scène, ce qui peut suggérer que le théâtre a un rôle à jouer dans la dénonciation de son sort.

Pour reprendre l'image originale, les didascalies nous indiquent que :

La machine à écrire se met à crépiter comme une mitrailleuse. On dirait que des fusils invisibles tirent sur Meyerhold. Tout le mur du fond est criblé de balles, mais Meyerhold n'est apparemment pas touché. Silence. [...] La machine à écrire 'tire' de nouveau, d'une façon plus agressive, plus bruyante.

(Ibid : 57-58)

D'autre part, le bruit de la machine à écrire produit « une tempête de feuilles blanches. Pluie de feuilles blanches, tourbillon de feuilles blanches » (Ibid : 43). L'écriture – et le théâtre par extension – remplace la parole ainsi que la violence comme moyen de protester. C'est par le biais du théâtre, représenté par les sons de la machine à écrire et les feuilles blanches, que Meyerhold proteste contre son sort. De plus, le lecteur peut déduire que ce moyen de protestation se révèle plus efficace car Meyerhold « n'est apparemment pas touché » (Ibid : 57), sa lutte contre l'injustice de son emprisonnement ne le tue pas. C'est ce thème que nous avons discuté au troisième chapitre.

Nous avons commencé le chapitre avec une discussion sur l'importance de la littérature et de sa capacité de traiter de l'homme et son monde. Selon Vişniec, même l'acte d'écrire possède un aspect cathartique pour l'écrivain et c'est donc en écrivant qu'il arrive à mieux contempler les injustices de la société. Ensuite, nous nous sommes concentrés sur le théâtre qui se distingue d'autres formes littéraires de par sa

---

<sup>19</sup> Voir la section 2.5, page 33, pour quelques exemples de ces phrases sans sens.

mise en scène et son caractère public. C'est pour cette raison que le théâtre a été tellement contrôlé par la propagande des régimes totalitaires et l'intensité de cette censure est preuve de la force du théâtre d'influencer les spectateurs.

Nous avons incorporé la pensée d'Augusto Boal et d'Anne Ubersfeld afin de montrer la capacité dénonciatrice du théâtre car il traite de la vie réelle et donne aux spectateurs l'occasion de faire de l'introspection. Il existe une relation dynamique et complexe entre l'auteur et sa pièce, les spectateurs et le monde et c'est à cause de ce caractère unificateur et interpersonnel que le théâtre peut influencer la réalité. Nous avons d'ailleurs suggéré, avec l'aide d'Antonin Artaud, que le théâtre peut être considéré comme une alternative à la communication verbale – et par extension à la dénonciation verbale – car il permet les gestes et le silence qui ne sont pas efficaces dans les dialogues quotidiens. Il tire aussi son efficacité du fait qu'il se vante d'une portée unique par rapport aux moyens de dénonciation traditionnels tels que les manifestations de la rue.

Nous avons terminé le troisième chapitre avec les mots de Boal qui a suggéré que le théâtre peut se transformer en arme de libération des opprimés, ce qui est représenté dans *Richard III* par la machine à écrire qui 'tire' sur Meyerhold avec le bruit d'une mitrailleuse. Ubersfeld qui cite Boal confirme que le théâtre possède la capacité d'inciter directement à la contestation, voire à la révolte (1996 : 271). Dans ce sens, les spectateurs peuvent devenir des *spectateurs*, maîtres de leur propre libération. D'une manière plus indirecte, en voyant les injustices de leur société représentées sur scène, les spectateurs participent au dialogue théâtral. Le théâtre devient une arme de libération qui influence leurs pensées et, par une réaction en chaîne, leurs actions et ainsi le monde qu'ils habitent et qui les entoure.

Dans le quatrième chapitre nous avons fait la distinction entre la liberté au sens politique ou extérieure, et la liberté au sens métaphysique ou intérieure. Ces deux formes se manifestent dans les écrits de Vişniec et il en parle aussi dans les entrevues. En ce qui concerne la première, nous avons vu qu'elle n'est pas peinte sous une lumière favorable, qu'elle engendre le chaos total et la bestialité de l'homme dans les trois pièces. Cet aspect négatif a créé la base de notre discussion de la liberté intérieure que Vişniec cherche dans la littérature.

Nous avons utilisé les écrits d'Erich Fromm afin de démontrer que l'homme poursuit sa liberté dès le moment de sa naissance, et qu'il est toujours sur la voie de la liberté. Quelques événements historiques – tels que la Réforme, le déclin du fascisme et l'arrivée de la démocratie – ont rendu l'homme plus indépendant mais aussi plus isolé et aliéné de ses pairs. Dans ce sens, la liberté s'avère être une malédiction tout comme dans l'histoire biblique du jardin d'Éden. Jean-Paul Sartre prétend également que l'homme est condamné à être libre et que la liberté est éprouvée comme un fardeau qui provoque en lui une angoisse existentielle profonde (1946 : 39-40).

Ensuite nous avons constaté que l'homme, dans une tentative d'échapper à cette angoisse qui lui incombe, a deux choix qui s'offrent à lui. Soit il se soumet volontiers à l'autorité d'un dictateur comme dans les régimes totalitaires, soit il adhère à un conformisme compulsif comme dans les pays démocratiques. Pourtant ces deux chemins mènent également à une sensation d'oppression. La quête de la liberté s'avère être un cercle vicieux dans lequel l'homme la possède pendant un bref instant et puis il la reperd afin de recommencer sa quête. Il trouve presque plus de satisfaction dans la poursuite de la liberté que dans son obtention. Click, clac, plouf.

Nous avons d'ailleurs suggéré qu'il se peut que l'oppression serve de catalyseur pour la quête de la liberté. Plus nous nous sentons opprimés, plus nous sommes motivés de poursuivre la voie de la liberté. Cette idée se trouve également dans l'image finale de Meyerhold.

Des trous apparaissent dans le mur du fond, et des rayons de lumière jaillissent par les trous. Silence. [...] La machine à écrire tueuse 'tire' une nouvelle salve. D'autres trous apparaissent dans le mur – l'écran – du fond, ainsi que d'autres rayons de lumière.

(2005 : 58)

Les trous qui apparaissent dans le mur du fond deviennent des symboles de l'oppression créés par la 'mitrailleuse'. Mais ce qui frappe c'est que ces trous, ces blessures par balles, ne produisent pas de sang. Il y a plutôt des rayons de lumière qui y jaillissent, emblème universel de l'espoir. L'image révèle très bien l'idée de



l'oppression qui peut déclencher des réactions positives chez les opprimés en servant de catalyseur pour leur développement personnel et leur recherche de la liberté.

Mais l'homme est-il condamné à la poursuite perpétuelle de la liberté ? Selon Fromm, l'homme peut quand même trouver du repos lors de cette quête sous la forme d'activité spontanée artistique tel que le théâtre. En outre, en l'absence de cette activité, la mort représente la seule solution définitive selon Cioran. L'image de Meyerhold incarne les deux aspects : il semble être tué par une machine à écrire. Le théâtre et la mort sont tous les deux incorporés dans la même image qui se termine avec des trous de lumière, ou bien, des moments de liberté retrouvée.

Le fait que la lumière jaillisse par de petits trous et que ce ne soit pas tout le mur du fond qui disparaît confirme l'idée des moments sporadiques de liberté dans la vie. Il ne s'agit pas d'une réalité constante, ce qui nous ramène au cercle vicieux de la quête. Comme le constate Comte-Sponville dans sa préface à *La liberté*, c'est en se rendant compte que nous ne sommes pas libres que nous avons une chance de le devenir un peu plus (2010 : 10). Nous avons conclu le quatrième chapitre avec une analyse de la liberté telle qu'elle se présente sous la démocratie de l'Ouest, et plus précisément tel que Vişniec l'éprouve en France, son pays d'exil. Dans une entrevue accordée à Iulia Guéritée, l'auteur confirme qu'il a échappé à l'oppression du régime totalitaire en Roumanie et se trouve de nouveau opprimé par le pouvoir manipulateur des autorités anonymes en France (2013). Sa vie dépeint ainsi très bien le cercle vicieux de la liberté qui est le ferment de ses pièces.

Si, comme nous l'avons vu dans ces trois pièces étudiées, les voix verbales se sont tues et ne sont pas une manière efficace de dénoncer les injustices d'un régime totalitaire, le théâtre peut assumer le rôle d'une voix qui parle contre cette oppression. Le théâtre peut également devenir une voie vers la liberté politique car il peut être dénonciateur et unificateur. De plus, il peut devenir une voie vers la liberté métaphysique de par son caractère d'activité artistique spontanée qui mène à des moments de soulagement de l'anxiété qui sont intimement liés à la quête de la liberté. Selon Matei Vişniec, « le théâtre politique, le théâtre fort, le théâtre qui crie, le théâtre qui accuse, ce théâtre-là n'a pas de sens que s'il reste une forme d'art » (1996 :

69). Bien que le théâtre possède ainsi la capacité d'être à la fois la voix et la voie de la liberté, il ne peut y réussir que s'il garde intrinsèquement ses attributs créatifs.

## **Bibliographie**

### **Corpus de l'étude**

Vişniec, M. 2000. *L'Histoire du communisme racontée aux malades mentaux*. Morlanwelz : Lansman.

Vişniec, M. 2002. *Le roi, le rat et le fou du roi : fable baroque, farce, bouffonnerie et mascarade pour comédiens et marionnettistes*. Morlanwelz, Belgique : Lansman.

Vişniec, M. 2005. *Richard III n'aura pas lieu, ou, Scènes de la vie de Meyerhold*. Morlanwelz, Belgique : Lansman.

### **Autres textes de Matei Vişniec**

Vişniec, M. 1996. *Le dernier Godot*. Lyon : Pli Urgent.

Vişniec, M. 2005. *La machine Tchekhov*. Morlanwelz, Belgique : Lansman.

Vişniec, M. 2007. *Les détours Cioran, ou, Mansarde à Paris avec vue sur la mort*. Morlanwelz, Belgique : Lansman.

Vişniec, M. 2009. *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*. Carnières-Morlanwelz, Belgique : Lansman.

Vişniec, M. 2013. *Monsieur K. libéré*. Paris : Éditions Non Lieu.

### **Ouvrages critiques**

Arendt, H. 1951. *The Origins of Totalitarianism*. New York : Harcourt, Brace.

Artaud, A. 1964. *Le théâtre et son double*. Éditions Gallimard.

- Babbage, F. 2004. *Augusto Boal*. London : Routledge.
- Boal, A. 1979 (2000). *Theater of the Oppressed*. London : Pluto Press.
- Cioran, E. 1995. *Œuvres*. Paris : Éditions Gallimard.
- Cornis-Pope, M et Neubauer, J. 2007. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries. Volume III: The Making and Remaking of Literary Institutions*. Amsterdam/Philidelphia : John Benjamins Publishing Company.
- Fromm, E. 1942. *The Fear of Freedom*. London : Paul, Trench, Trubner.
- Gancevici, O. 2012. *Matéi Visniec - parole et image*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.
- Genet, J. 2003. *Fragments of the Artwork*. Stanford University Press.
- Gready, P. 2003. *Writing as resistance : life stories of imprisonment, exile, and homecoming from apartheid South Africa*. Maryland : Lexington Books.
- Hubert, M-C. 1988. *Le Théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Ionesco, E. 1966. *Notes et contre-notes*. Éditions Gallimard.
- Mda, Z. 1993. *When People Play People. Development Communication Through Theatre*. Johannesburg : Witwatersrand University Press.
- Morana, C et Oudin, E. 2010. *La liberté d'Epicure à Sartre*. Paris : Éditions Eyrolles.
- Sartre, J-P. 1946 (1996). *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard.

Thody, P. 1968. *Jean Genet. A Study of His Novels and Plays*. London : Hamish Hamilton Ltd.

Ubersfeld, A. 1996. *Lire le théâtre. École du spectateur - Dialogue de théâtre*. Paris : Belin.

## Articles

Agoro, S N A. 2009. « Christian theatre : Art or propaganda ? ». *International Journal of Communication* 19, 2. pp 123-135.

Antonesei, L. 2008. « Notre censure de chaque jour ». *La vie quotidienne en Roumanie sous le communisme*. Neculau, A (ed.). pp 150-157.

Cornis-Pope, M. 1997. « Théâtre décomposé ou L’homme-poubelle : Textes pour un spectacle-dialogue de monologues by Matei Vişniec ». *World Literature Today* 71, 4. pp 775-776.

Deletant, D. 2008. « Cheating the Censor : Romanian Writers under Communism ». *Central Europe* 6, 2. pp 122-171.

Despieres, C. 2011. « Parler pour ne pas agir. La co-construction du discours de la lâcheté dans Du pain plein les poches de M. Vişniec ». *Synergies Roumanie* 6. pp 171-186. <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Roumanie6/despierres.pdf> [26 avril 2013]

Drăgănoiu, C. 2013. How to explain the history of Communism to mental patients : Imaginaries of Totalitarianism in Romanian Contemporary Literature. <http://topub.unibuc.ro/claudia-draganoiu-how-to-explain-the-history-of-communism-to-mental-patients-imaginaries-of-totalitarianism-in-romanian-contemporary-literature/> [16 avril 2013]

Dragomir, L. 2003. « L’implantation du réalisme socialiste en Roumanie ». *Sociétés & Représentations* 1, 15. pp 307-324.

- Durandin, C. 1990. « Le système Ceausescu. Utopie totalitaire et nationalisme insulaire ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 25. pp 85-96.
- Federman, R. 1979. « Jean Genet : The Theatre of Hate ». *Genet. A Collection of Critical Essays*. Brooks, P et Halpern, J (eds.). pp 129-145.
- Grudzińska, A. 2002. « Le temps de Tadeusz Kantor ». *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*. Delaperrière, M (ed.). pp 185-198.
- Horvath, A. 2002. « La voix humaine selon István Örkény ». *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*. Delaperrière, M (ed.). pp 199-211.
- Lecossois, H. 2008. « Samuel Beckett, Matei Vişniec : From one Godot to the last ». *Plural Beckett Pluriel. Centenary Essays. Essays d'un centenaire*, P E Carvalho, R C Homem (eds), Porto : Flup e-Dita. pp 93-104. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6598.pdf> [26 avril 2013]
- Miron, G-E. 2009. « La réécriture d'une espèce en voie de disparition : 'Le dernier Godot' ». *Voix Plurielles* 6(1). <http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles06-01/index.html> [26 avril 2013]
- Nagâţ, G. 2008. « L'informateur d'à côté ». *La vie quotidienne en Roumanie sous le communisme*. Neculau, A (ed.). pp 143-150.
- Roman, A. 2005. « Matei Vişniec : Drame de la femme victime, ou Comment la douleur se fait art ». *Nouvelles Études Francophones* 20, 2. pp 185-203.
- Sayegh, N. 2011. *La littérature comme champ de bataille dans la langue de Matei Vişniec*. [http://www.agendaculturel.com/La\\_litterature\\_comme\\_champ\\_de\\_bataille\\_dans\\_la\\_langue\\_de\\_Matei\\_Visniec](http://www.agendaculturel.com/La_litterature_comme_champ_de_bataille_dans_la_langue_de_Matei_Visniec) [16 février 2013]
- Spânu, P. 2005. « Exil et littérature ». *Acta Iassyensia Comparationis* 3. pp 164-171.

Vallier, J. 1978. « Eugène Ionesco, Jean-Louis Barrault. Dialogue sur le théâtre ». *The French Review* 51, 4. pp 514-528.

### Mémoires et thèses

Domnitanu, D. 2008. *Les visages du grotesque dans le théâtre de Matei Visniec*.  
Thèse de Master : Université de Calgary.

Jighirgiu, O. 2008. *Matei Vişniec sau problematica omului contemporan (Ipostaze scenice)*. Résumé de thèse de doctorat : Université George Enescu d'Iasi.  
[http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR\\_OctavianJIGHIRGIU\\_RO.pdf](http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_OctavianJIGHIRGIU_RO.pdf)  
[26 avril 2013]

### Sitographie

Guéritée, I B. 2013. *Matei Vişniec : Écrire c'est pour moi une manière de brûler pour éclairer mon chemin dans ce monde*. <http://procuste.blogs.courrierinternational.com/archive/2013/05/31/matei-visniec.html> [3 juin 2013]

Pontvieux, D. 2011. *Matei Visniec, un dramaturge à Chicago*. [http://www.france-amerique.com/articles/2011/12/08/matei-visniec-a-chicago.html?utm\\_source=Newsletter+France-Am%C3%A9rique+-+NATIONALE&utm\\_campaign=88a5e6ee4d-Newsletter\\_8\\_d%C3%A9cembre\\_2011&utm\\_medium=email](http://www.france-amerique.com/articles/2011/12/08/matei-visniec-a-chicago.html?utm_source=Newsletter+France-Am%C3%A9rique+-+NATIONALE&utm_campaign=88a5e6ee4d-Newsletter_8_d%C3%A9cembre_2011&utm_medium=email) [17 février 2013]

Vişniec, M. 2013. [www.visniec.com](http://www.visniec.com) [16 février 2013]