

ANDRZEJ KRZYSZTOF OŻÓG

Kraków

LA CONCEPTION DU DRAME RÉALISTE-POÉTIQUE DE TADEUSZ RÓŻEWICZ* CONFRONTÉE À SON OEUVRE DRAMATIQUE

Paul Surer¹ constate que parmi les genres littéraires, peut-être même parmi toutes les branches de l'art, le drame théâtral se distingue par un conservatisme très poussé. Il fallait attendre l'éruption technique et, à sa suite, l'éruption culturelle du début de notre siècle avec sa multitude de nouveaux courants — de ces «-ismes» en guerre contre les lois de l'art en vigueur, pour tracer des voies prometteuses au théâtre et au drame (de même que Różewicz, nous employons les notions de théâtre et de drame de manière interchangeable, partant du principe qu'une des conditions des changements dans le théâtre sont les changements du drame). La destruction des anciens principes, la recherche de nouvelles perspectives sont devenues le commandement de l'avant-garde théâtrale.

Le théâtre d'avant-garde contemporain (celui de l'avant-garde en général aussi) n'est pas intéressé à l'imitation traditionnelle de la réalité, ni aux moyens de construction de la pièce appartenant au passé. Son attitude négative envers ce qui est déjà connu et usé lui a valu le nom d'«antithéâtre» (utilisé pour la première fois par

* Tadeusz Różewicz — poète, prosateur et dramaturge — est né à Radomsko le 9 octobre 1921. Dans les années 1943–1944, il était soldat de l'Armée de l'Intérieur AK. Il a étudié l'histoire de l'art à l'Université Jagellonne à Cracovie. Il a publié son premier recueil de poésie *Niepokój* (*Angoisse*) en 1947; il a débuté comme dramaturge par *Kartoteka* (*Le Fichier*) en 1960 au Teatr Dramatyczny (Théâtre Dramatique) de Varsovie. Il a reçu de nombreuses distinctions. Parmi les plus importantes: le Prix National Artistique de 1^{er} degré (1955), le Prix du Ministre de la Culture et des Arts de 1^{er} degré (1962), le Prix National Artistique de 1^{er} degré (1966). On peut trouver la plupart des oeuvres de Różewicz dans les recueils: *Poezje zebrane* (*Poésies réunies*), Wrocław 1971; *Sztuki teatralne* (*Pièces de théâtre*), Wrocław 1972; *Proza* (*Prose*), Wrocław 1973. Il a été l'objet d'études notamment e.a. de: H. Vogler, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1972; K. Wyka: *Dwa razy Różewicz* (*Deux fois Różewicz*), *Zaległe tomy Różewicza* (*Les Tomes retardés de Różewicz*), [dans:] *Rzecz wyobraźni* (*Question d'imagination*), Warszawa 1959; J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego* (*Esquisse de portrait d'un poète contemporain*), [dans:] *Poeci i inni* (*Les Poètes et les autres*), Kraków 1956; Z. Siatkowski, *Wersyfikacja T. Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza* (*La Versification de T. Różewicz parmi les méthodes contemporaines de modellement du vers*), "Pamiętnik Literacki" ("Mémoires Littéraires"), 1958, fasc. 3; Cz. Miłosz, *The History of Polish Literature*, London 1969.

¹ P. Surer, *Współczesny teatr francuski. Inscenizatorzy i dramatopisarze* (*Le Théâtre français contemporain. Les metteurs en scène et les dramaturges*), Warszawa 1973, p. 198.

Luc Estange et Eugène Ionesco). On a forgé d'autres termes synonymes: le «théâtre de l'absurde» (provenant du titre du livre de Martin Esslin²) et le «nouveau théâtre».

Le «nouveau théâtre» a ses prédécesseurs et ses précurseurs: Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire et également Antonin Artaud, peut-être Michel de Ghelderode. On ne peut oublier certains auteurs ayant exercé leur activité plus tôt, en partant de Strindberg et en allant jusqu'à l'expressionnisme allemand³. L'avant-garde de la période de la Grande Réforme a évidemment exercé l'influence la plus nette, mais elle ne s'est pas fait entendre, traçant en revanche la voie à la Nouvelle Réforme des années cinquante⁴. Non seulement elle a rappelé les résultats acquis par ses «classiques», mais elle a même imposé certaines solutions stylistiques à la dramaturgie actuelle. Dans la production de la dramaturgie contemporaine, l'activité des «jeunes en colère» anglais⁵, mouvement qui a exercé une certaine influence sur le théâtre et le drame mondial après 1956, mérite l'attention.

Le théâtre polonais s'est élancé à la poursuite de la tête de file européenne après l'année 1955. On a redécouvert Witkacy et on a préparé son retour sur scène. On a reconnu la valeur de Gombrowicz. De jeunes auteurs débutaient, et parmi eux Mrożek et Różewicz étaient des plus éminents. Jerzy Grotowski faisait son apparition dans l'arène théâtrale, mettant l'acteur au premier plan et préférant le langage de l'émotion. Dans les nouvelles formes, on puisait dans le happening — il suffira de mentionner le théâtre Cricot 2 de Tadeusz Kantor et l'activité de Józef Szajna, tous deux dans la scénographie et la mise en scène (il existe d'ailleurs certaines analogies entre eux et l'oeuvre dramatique de Różewicz).

En tant que genre cultivé par des auteurs que, par commodité et pas toujours à juste titre, nous plaçons dans l'avant-garde, rompant avec les traditions des choses établies, le drame était parvenu à un état de grand amorphisme. Comme exemple justement de telles tendances dans le drame contemporain, nous pouvons nous servir de la conception de Różewicz, intéressante dans la mesure où elle est relativement facile à confronter avec la pratique, et en même temps comparable et significative par rapport aux essais modernes des réformateurs étrangers du théâtre.

Dans la réunion des matériaux pour le présent travail, nous n'avons rencontré aucune difficulté, car Różewicz fait partie des auteurs qui s'expriment volontiers et souvent au sujet de leur propre activité artistique. Les plus intéressants étaient donc avant tout les fragments de ses oeuvres qui touchent aux problèmes de l'écriture dramatique et de la théorie du drame, ses didascalies abondant en indications pour le metteur en scène, et enfin ses interviews.

² M. Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, 1963.

³ Cf. les travaux de T. Wróblewska: *Ekspresjonizm niemiecki — komunizm i aktywizm (L'Expressionnisme allemand — le «communisme» et l'activisme)*, „Dialog”, 1966, n° 12; *Podstawy i początki ekspresjonizmu niemieckiego (Les Fondements et les origines de l'expressionnisme allemand)*, „Dialog”, 1966, n° 6.

⁴ L'avant-garde théâtrale contemporaine a été l'objet de travaux e.a. de: M. Dietrich, *Das moderne Drama. Strömungen. Gestalten. Motive*, Stuttgart 1961; J. L. Styan, *Counterpoint and Hysteria. Beckett, Ionesco and Others*, [dans:] *The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge 1962.

⁵ Cf. B. Taborski, *Młodzi i gniewni (Les Jeunes en colère)*, [dans:] *Nowy teatr elżbietański (Le Nouveau théâtre élisabéthain)*, Kraków 1967.

De l'entretien de Różewicz avec Puzyna il résulte que le dramaturge conçoit le théâtre comme une «machine à transformer le texte», un «moyen mécanique de transmission», par conséquent de manière plutôt étroite. Par contre il est difficile de trouver une phrase qui expliciterait la signification de la notion de «drame». En partant de l'ensemble de ses écrits, on peut présumer une compréhension très large du terme, encore bien plus large que celle que l'on relève dans la théorie de la littérature; car il introduit parmi les drames des oeuvres qui ne satisfont point aux exigences de ce genre littéraire. Le plus important, semble-t-il, est que les notions de «théâtre» et de «drame» sont interchangeables dans l'emploi qu'il en fait.

Voici comment se présentent les opinions de Różewicz qui formule son appréciation au sujet du théâtre et du drame existant:

Ce n'est pas parce qu'il est «moderne» que notre théâtre (notre drame) est mauvais; il est mauvais parce qu'il est nul. C'est un théâtre sans conception et sans idées. [...] Ni l'adaptation à la scène du Petit Chaperon rouge, ni celle du Bottin du téléphone, ni la «torture» de nos classiques ne créeront un théâtre polonais contemporain⁶.

Son dégoût et son aversion pour les adaptations aussi bien que pour les autres expériences offertes par les «approfondisseurs» et les interpréteurs sont confirmés par des déclarations nombreuses et plutôt acérées⁷.

Le théâtre «exagéré», voilà un autre défaut, un défaut inquiétant du théâtre contemporain. Un tel théâtre, c'est un théâtre riche en moyens scéniques, en thèmes et en trames destinés à «épater». C'est un théâtre qui s'occupe volontiers du «trou dans le ciel» et qui, profitant des réalisations de l'art plastique, y cherche son expression. Il désire avant tout éblouir le spectateur par son luxe et son gigantisme, ou du moins par la bizarrerie de la vision artistique présentée, il oblige l'acteur à présenter très nettement ses héros.

Partisan des moyens d'expression les plus simples possibles, Różewicz réalise conséquemment ses desseins sous ce rapport. Un «trou dans une chaussette» lui suffit, de même que des mouches volant sur la scène et tous les événements «non-scéniques», inintéressants, tout simplement banals, directement puisés dans la vie de tous les jours.

Les reproches que Różewicz fait au théâtre contemporain ne demeurent pas stériles; il formule sa vision de l'assainissement du drame pareille aux recherches des dramaturges du cercle de l'avant-garde:

[...] pas de montages de documents quelconques, de reportages, de comptes-rendus de procès (dramatisés?). Pas de traités politiques, de tableaux de mœurs! [...] La nouvelle dramaturgie — après Witkacy et Beckett — voilà le problème de la nouvelle technique de la dramaturgie et pas de thème en flèche...⁸

Son attitude envers toutes les survivances d'époques dépassées est aussi univoque. Dans les didascalies pour son *Akt przerywany* (*Acte interrompu*) il s'attaque aux schémas de la dramaturgie du temps passé.

⁶ T. Różewicz, *Akt przerywany* (*Acte interrompu*), [dans:] *Utwory dramatyczne* (*Oeuvres dramatiques*), Kraków 1966, p. 220.

⁷ T. Różewicz, *Gąbka i kamień* (*L'Éponge et la pierre*), [dans:] *Teatr niekonsekwencji* (*Le Théâtre de l'inconséquence*), Warszawa 1970, p. 79.

⁸ T. Różewicz, *Przyrost naturalny* (*Accroissement de la natalité*), *ibid.*, pp. 88—89.

Chaque fois que Różewicz combat le vieux théâtre, il se sert toujours de la raillerie, il s'en moque, il le ridiculise⁹. Il est très clair que cette manière de démolition de certaines valeurs a pour lui la plus haute importance; il faut reconnaître que c'est là le moyen le plus efficace, car le plus tranchant, pour dégrader les valeurs.

Qu'est-ce qui me rattache au théâtre? Je suis rattaché au théâtre par le désir d'écrire une pièce véritablement réaliste et en même temps poétique. Ce n'est pas une chose simple, car je ne sais pas en quoi le théâtre poétique diffère du théâtre réaliste¹⁰.

Concilier le théâtre et le drame est une affaire difficile¹¹; cela a lieu aux dépens de certains principes théoriques. Et il ne faut pas en imputer la faute seulement à l'auteur. Car il n'y a là rien d'étonnant si l'oeuvre elle-même sous forme d'écrit ne lui suffit pas, il veut seulement — même pour un prix très élevé — le vérifier sur les planches de la scène.

L'idéal du théâtre du Różewicz (et il le comprend au sens littéraire), c'est sa «poéticité¹² et son réalisme» en tant que traits simultanés. Il nous séduit il est vrai par son ignorance à ce sujet, mais nous rechercherons malgré tout dans ses déclarations, dans ses textes, des fragments ayant trait à la notion de «théâtre poétique». Dès le début de sa discussion notée avec Puzyna, nous nous trouvons devant une citation démontrant les possibilités d'un tel théâtre, exprimant sa signification et son avenir:

PUZYNA [...] le théâtre est fini. Comme genre d'art [...] Il faudrait découvrir pour le théâtre une fonction sociale nouvelle — comme celle qu'il avait autrefois et qu'il a perdue. Un nouveau principe d'entente avec le spectateur qui ferait qu'il deviendrait à nouveau nécessaire.

RÓŻEWICZ Et en cela, c'est la poésie qui, à mon avis, peut pleinement être un auxiliaire, vous savez. Bien plus que le théâtre du fait, ce théâtre de Hochhuth ou de Weiss, le théâtre dit politique — je parle là de l'aspect formel de ce théâtre. Il me semble que la poésie y aidera pleinement. Pas le vers, non le vers, mais la poésie. Car le vers ne peut en rien être une aide ... ni d'ailleurs nuire¹³.

Par l'intermédiaire de la poésie, Różewicz désire se rapprocher du nouveau théâtre, mais non parce que dans ses pièces on trouve de ses propres poésies ou des

⁹ Ce problème est traité notamment par M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery* (La Légende romantique et les railleurs), Warszawa 1973.

¹⁰ Różewicz, *Teatr niekonsekwencji*, p. 75.

¹¹ Pour les relations entre le théâtre et le drame, voir notamment les travaux de: J. Kleiner, *Istota utworu dramatycznego* (L'Essence de l'oeuvre dramatique), [dans:] *Studia z zakresu teorii literatury* (Etudes du domaine de la théorie de la littérature), Lublin 1961; Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru* (La Traduction du texte littéraire dans la langue du théâtre), [dans:] *Dramat i teatr* (Le Drame et le théâtre), Wrocław 1967; D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

¹² Le drame poétique a été l'objet de travaux de L. Łopatyńska, *Tak zwany dramat poetycki* (Le Drame dit drame poétique), [dans:] *Rodzaje dramatyczne we Francji XX wieku* (Les Genres dramatiques en France au XX^e siècle), Łódź 1953; ainsi que de I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego* (Vers la définition du drame poétique), "Zeszyty Naukowe KUL" ("Cahiers Scientifiques de l'Université Catholique de Lublin"), Année I: 1958, cahier 3.

¹³ *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej* (Entretiens sur le drame. Autour de la dramaturgie ouverte), "Dialog", 1969, n° 7.

poésies d'autres auteurs. Ce n'est pas dans leur citation que consiste la poéticité de ses drames.

[...] le drame se déroule dans le silence. Dans un océan de silence. Et les mots ne sont que de toutes petites îles [de corail] disséminées dans cet espace infini. Le théâtre déjà vieux de Dürrenmatt, de Frisch, et même de Witkiewicz, rappelle un manuel écrit selon chaque voix. Il a très peu de commun avec le théâtre réaliste — poétique. [...] Le mal est dans le fait que moi-même je ne suis pas sans faute, bien que [...] pour le spectateur attentif, la porte s'ouvre à cet endroit...¹⁴

Dans les notes pour l' *Akt przerywany*, s'étant approfondi en de nombreux commentaires, Różewicz écrit :

Et je me suis à nouveau épanché, cependant sur la scène «il ne se passe rien» (ce qui d'ailleurs est une valeur sous-estimée du théâtre poétique — cela a l'air de n'être rien, et c'est tout...) ¹⁵.

Le théâtre poétique, c'est un théâtre des affaires menues et futiles en apparence — «il se déroule dans le silence» — car, comme l'estime Różewicz, les vrais drames, les conflits les plus aigus entre les hommes font leur apparition dans des situations en apparence sans aucune importance. Sur la scène d'un tel théâtre, il ne peut non plus «rien se passer», car tout ce qui saute aux yeux par son activité, n'exprime pas nécessairement de véritables sentiments ou épreuves vécus. Ce ne sera pas s'écarter du sujet si l'on rappelle que ce «drame intérieur de l'homme» est un thème important dans l'activité poétique de l'auteur de *Kartoteka* (*Le Fichier*).

Różewicz divise le théâtre en «extérieur» et «intérieur». Le théâtre «extérieur», c'est le vieux théâtre, le théâtre historique basé sur l'action et sur ce qui se passe sur la scène. C'est pour ce théâtre que créaient les auteurs classiques et contemporains, tels que Dürrenmatt déjà mentionné, ou Witkiewicz. C'est également un théâtre fondé sur des effets superficiels, et agissant donc sur les sens du spectateur uniquement à l'aide de moyens simples. L'entrée jusqu'au fond des processus psychiques de l'homme et les tentatives d'atteindre les profonds sentiments, les profondes épreuves vécues, les états de conscience cachés lui font défaut, car seul lui suffit tout ce qui est évident, «extérieur», ce que dans la vie il est le plus facile de percevoir car c'est clair, c'est net, c'est exposé, cela épate, cela n'est pas caché. Par contre il imagine ainsi le théâtre «intérieur» :

Je vais à ce théâtre «intérieur» sur les traces et les signes que donnent Dostoïevsky, Tchekhov, Conrad... Ce qui se passe dans les drames de Tchekhov est chose secondaire, ce ne sont pas les «intrigues», les «dénouements» mais l'«air» de ces drames dont on se souvient toujours, on l'éprouve par les sens leur atmosphère, leur vide entre les événements, leur silence entre les mots, leur attente. L'immobilité et non le mouvement y est l'essence de la pièce (de la représentation).

Plus loin, il écrit à propos des éléments d'un tel dramatisme chez Conrad :

[...] pour moi, le véritable drame de Jim s'est joué dans un décor de taverne assez mal famée, dans une salle de tribunal tumultueuse... Dans un passage. Dans un couloir. Quelqu'un a crié quelque chose contre le chien galeux, contre un chien galeux vagabond réel... Et Jim avait pensé qu'il s'agissait de lui. «Est-ce à moi que vous parlez? — a-t-il demandé tout bas», c'est pour

¹⁴ Różewicz, *Akt przerywany*, p. 230.

¹⁵ *Ibid.*, p. 240.

moi le moment le plus tragique dans la vie de Lord Jim. C'est là qu'est tout le drame de sa vie. Là, dans cette scène, il y a des éléments du théâtre «intérieur» auquel je pense et dont je parle¹⁶.

Le théâtre «intérieur» est donc en contradiction avec le théâtre «extérieur». Różewicz n'est pas intéressé par la construction traditionnelle du drame (dans laquelle on avait l'habitude de transmettre des états psychiques évidents) avec son action qui se développe en commençant par l'exposition, en passant par son développement, son point culminant, les péripéties et le dénouement jusqu'à la fin, mais il attache de l'importance à tous les moments qui sont en état d'esquisser les «vrais» drames humains, et donc les drames qui se déroulent dans le silence, échappant en général aux yeux des compagnons¹⁷. Le fond même de ce genre de drame réside dans les essais de saisir les épreuves ou sentiments vécus, les tensions intérieures causées par l'action exercée mutuellement par les hommes sur eux-mêmes. Un tel théâtre nous semble particulièrement proche et même identique au théâtre «poétique».

Penchons-nous sur le second trait du théâtre de Różewicz — le réalisme.

En tant qu'écrivain réaliste je fais mon possible [...] pour que le verbe n'ait pas dans mon théâtre une importance plus grande que dans la vie. [...] Mon temps est identique à celui que mesurent nos montres¹⁸.

Ces deux phrases extraites de *Akt przerywany* donnent déjà une certaine idée sur le genre de réalisme qu'est celui de Różewicz. Elles démontrent que pour lui il s'agit d'une imitation très poussée de la vie vraie, de ses manifestations les plus simples et les plus évidentes. C'est pourquoi dans les pièces de Różewicz nous avons des mots sans grande importance et, qui plus est, des mots qui ne sont pas du tout beaux, alors que le temps — conforme aux aiguilles des montres — est physique.

Sur la scène on voit apparaître un «Homme en complet de visite»¹⁹ et qui disparaît pour ne plus revenir, sans apporter par sa présence aucun changement dans l'oeuvre, tandis que Różewicz constate avec satisfaction:

Même le théâtre d'avant-garde n'avait pas de telles choses. Par contre elles arrivent dans mon théâtre réaliste, dans le théâtre poétique²⁰.

Un vérisme poussé très loin — la scène ci-dessus «comme prise dans la vie», et en elle la plupart des événements sans aucun sens, fortuits²¹. Ce réalisme d'ailleurs suit ses propres sentiers, des sentiers nouveaux dans l'imitation de la réalité — le verbe doit avoir le même sens que dans la vie, le temps doit être aussi vrai, alors que toutes les variantes du réalisme, le naturalisme y compris, étaient limitées par des règles établies *a priori*.

Mais une imitation de la vie trop poussée n'est pas possible: Różewicz s'en rend compte et il accepte des compromis, se promettant toutefois à chaque occasion qu'il sauvera tout ce qui pourra l'être dans le programme.

¹⁶ Różewicz, *Przyrost naturalny*, pp. 90–91, 93.

¹⁷ Cf. l'oeuvre des représentants contemporains de l'antidrame, avant tout de Ionesco et de Beckett.

¹⁸ Różewicz, *Akt przerywany*, p. 224–225.

¹⁹ *Ibid.*, p. 225.

²⁰ *L.c.*

²¹ Comparer avec les principes du «théâtre de l'absurde»: Esslin, *op.cit.*

Une constatation encore, très importante pour le théâtre réaliste:

Dans cette pièce — j'écris non seulement sur le monde visible, mais également sur le monde invisible (réel)²².

Constatation simple, mais combien juste: le monde réel, c'est également celui qui échappe à nos yeux. C'est une vérité évidente, combien agaçante pour les réalisateurs: montrer de la scène un trou dans une chaussette caché dans la chaussure ou bien des mouches virevoltant sur la scène.

Etant donné que personne n'est en état de montrer des détails de ce genre sur les planches d'un théâtre normal, les didascalies et tous les éclaircissements qui proviennent de l'auteur deviennent très importants. Różewicz exige qu'ils soient accessibles au spectateur²³.

Le réalisme est le réalisme, mais les procédés théâtraux ont des possibilités limitées, et Różewicz le sait. Ce sont eux justement qui empêchent d'atteindre une pleine illusion de la réalité. Que cette situation le gêne, une citation en témoigne:

Hélas, nous ne pouvons prouver sur la scène — à l'aide des moyens «théâtraux» — que la jeune fille s'en va pour toujours et qu'elle part pour l'Amérique du Nord. Nous sommes impuissants. Il est vrai que nous pourrions utiliser un narrateur, le téléphone, la voix du Père dans la pièce attenante; mais ce ne sont là que des demi-moyens très primitifs²⁴.

Décrivant le décor de beaucoup de ses pièces, Różewicz présente sa propre vision scénographique et plastique, soumise, évidemment, aux principes du théâtre réaliste poétique. Ce sont les objets-accessoires les plus ordinaires et les costumes les plus simples qui la composent. Des objets communs, quotidiens, comme c'était indiqué dans *Kartoteka*, parfois seulement un peu plus grands que les objets normaux²⁵.

La pièce est réaliste et contemporaine. Les chaises vraies.

Tous les objets et tous les meubles sont vrais. Leurs dimensions sont un peu plus grandes que les dimensions normales. Une pièce ordinaire, moyenne. Une table. Une étagère avec des livres. Deux chaises. Un évier etc. Un lit sur de hauts pieds. [...] Les hommes paraissent dans leurs vêtements ordinaires de tous les jours. [...] Le décor plastique est sans importance. Le moins possible de couleurs et d'effets²⁶.

Un fait témoigne combien pour Różewicz sont importants l'ordinaire, le médiocre, le quotidien des intérieurs présentés: dans presque toutes ses oeuvres dramatiques, il attire l'attention sur ces traits. Par un choix approprié du vocabulaire, il indique le caractère ordinaire des objets et des costumes, ce qui est encore approfondi par la sobriété de ce qu'il dit à ce sujet²⁷.

On peut voir parfois apparaître des décors plus riches du point de vue de leur équipement et de leur aménagement plastique, mais ils s'avèrent conformes aux fonctions qu'ils exercent, ils ne contredisent donc pas notre expérience.

²² Różewicz, *Akt przerywany*, p. 239.

²³ *Ibid.*, p. 222.

²⁴ *Ibid.*, p. 239.

²⁵ Comparer les fonctions des accessoires chez Ionesco et chez Mrożek.

²⁶ T. Różewicz, *Kartoteka (Le Fichier)*, [dans:] *Utwory dramatyczne*, p. 7.

²⁷ Inversement chez les créateurs de l'antidrame qui en général rendent les décors et la scène bizarres.

Ce respect du normal et de la modestie des accessoires, des costumes et en général de tout le décor peut être reconnu comme une protestation contre les réalisations de l'école scénographique polonaise²⁸, mais il est aussi l'expression d'une attitude négative pour l'ensemble du théâtre «exagéré».

L'introduction dans *Kartoteka* d'un mobilier ordinaire mais plus grand que le mobilier normal produit l'effet que dans ce mobilier l'homme semble plus petit, plus solitaire, plus aliéné²⁹. D'ailleurs, lui-même est aussi ordinaire que les objets qui l'entourent — c'est pourquoi il ne possède ni nom ni prénom. Et comme le nom du personnage n'a pas d'importance, on peut renoncer à la liste des personnages faisant leur apparition dans la pièce.

Je ne donne pas la liste des personnes. Le «héros» de la pièce est un homme sans âge, sans occupation et sans aspect définis avec précision³⁰.

Dans son *Teatr niekonsekwencji* (Théâtre de l'inconséquence), Różewicz cite des fragments de ses didascalies pour *Kartoteka*:

Mon «héros» (dans mon projet primitif) devait s'opposer même aux anti-héros et héros des pièces de Beckett que je considérais comme trop actifs dans le drame. Le «héros» devait être, malgré sa présence sur la scène, complètement éliminé de l'action.

Kartoteka a donc été écrite d'après le principe d'un compromis avec le théâtre. Le «héros» a pris part à l'action, il a commencé à réciter ses monologues, il s'est laissé entraîner dans un dialogue avec les autres personnages de la pièce... [...] il est vrai qu'il n'a pas fait avancer l'action, mais il s'est animé. Il a commencé à parler, à crier, à plaisanter, à railler... en un mot, il a accepté un compromis³¹.

Różewicz modèle son personnage de cette manière car il désire rompre avec les «patrons» jusque là en vigueur, il a l'intention de créer un personnage nouveau. Ce doit être un personnage qui s'est trouvé sur la scène par hasard, un personnage qui peut être remplacé par n'importe quel autre ou par n'importe qui venu de l'extérieur. C'est pourquoi la structure interne du personnage n'est pas importante pour l'auteur, mais plutôt son aspect extérieur modelé par la société. (S'il en est réellement ainsi, il y a là une grande similitude avec l'action du mécanisme de la «gueule» — «gęba» et de la «mine» — «mina» formulé par Gombrowicz.) Le personnage privé de son nom et de son âge devient une «généralisation»³². Il est entouré d'objets ordinaires, non déformés, et, de plus, il dépend avant tout de la situation dans laquelle il se trouve et non de son propre comportement. Il est placé dans le drame tout à fait prêt et intangible.

Mon conte est un essai de saisir et d'attacher un personnage sans visage, sans âge et sans profession. [...] Chacun de vous peut entrer à l'intérieur³³.

²⁸ Cf. Z. Strzelecki, *Kierunki scenografii współczesnej* (Les Courants de la scénographie contemporaine), Warszawa 1970; *Polska plastyka teatralna* (L'Art plastique théâtral polonais), vol. 1—3 Warszawa 1963.

²⁹ Un phénomène semblable mais exagéré a lieu dans le *Nouveau locataire* d'Eugène Ionesco.

³⁰ Różewicz, *Kartoteka*, p. 7.

³¹ Różewicz, *Teatr niekonsekwencji*, p. 72.

³² Dans le drame contemporain, le héros aux dimensions générales est courant, car les auteurs ne sont pas intéressés par l'individu mais par la collectivité.

³³ T. Różewicz, *Komentarz* (Le Commentaire), [dans:] *Formy* (Formes), Warszawa 1958, p. 72.

Pour être précis, il faut constater que chacun de nous ne peut devenir un personnage des oeuvres de Różewicz. «Chacun de vous...» ne se rapporte qu'aux représentants de sa génération. C'est pourquoi il ne possède pas de traits et de propriétés définies jusqu'au bout. C'est aussi la raison pour laquelle Różewicz fait passer une rue par sa chambre, qu'il le place dans un train et dans d'autres situations, des situations triviales. Et comme il estime que l'entourage a dernièrement aussi beaucoup changé à notre désavantage, il place ses personnages dans un espace fortement typique. Dans *Akt przerywany* il parle d'un «homme étranger» qui vient chez le Constructeur, bien que «dans le sens de la dramaturgie, il ne soit rattaché à aucune personne apparaissant dans cette pièce». L'homme paraît par erreur.

Cet homme habite dans une rue très semblable, dans une maison très semblable, dans un logement presque identique à celui du Constructeur. [...] Les logements possèdent des meubles, des tapis, des tableaux identiques. Les hommes qui habitent ces logements, lisent les mêmes périodiques, les mêmes livres. A la même heure, ils regardent les mêmes émissions de la télévision, ils écoutent les mêmes discours et les mêmes sermons, les mêmes concerts de musique populaire et de musique pieuse. Ils ont des vêtements à la mode très semblables ainsi que des connaissances très semblables car ils ont fait leurs études dans des écoles secondaires et supérieures semblables. Aux murs de leurs logements sont suspendus des tableaux très semblables³⁴.

Une vision du monde déformée et exagérée, mais étayée sur des fondements concrets. Voilà ce que seront (ils le sont déjà?) les résultats du développement fulgurant de la technique, de la commercialisation de la vie et de la tendance générale à l'uniformisation. Ainsi le développement de la civilisation, ce n'est donc pas seulement des effets sous la forme d'une «décharge croissante d'ordures», de la menace de l'anéantissement atomique, mais aussi le danger de la «mécanisation de la société que craignaient déjà Witkiewicz et, en Occident, des auteurs tels que Beckett et Ionesco»³⁵.

L'«étranger» qui s'est trouvé sans raison dans le drame, c'est un peu un autre type de personnage, différent du «représentant» (qui est également sujet à polémique), et qui a principalement pour but de démasquer certains types de héros et de comportements qui sont les leurs et qui ne conviennent pas à Różewicz, c'est une protestation contre l'introduction de tels personnages dans les «pièces vieilles et nouvelles», tout en étant conforme au principe de son théâtre, principe qui exige un héros fortuit, ressemblant aux personnes de notre entourage.

Le but le plus sérieux de Różewicz est de dire la vérité, il puise donc non seulement dans les recoins les plus secrets du psychisme de l'individu et de la collectivité (il crée de tels héros), mais il cherche également dans la collectivité les unités les plus extérieures, il tend donc à certaines généralisations. A partir d'un examen, il extrait les traits communs aux personnages qui apparaissent le plus souvent et il crée un héros doté de ces traits, il le fait vivre (et agir) dans un entourage typique. Il est donc réaliste, réaliste selon les notions du théâtre de Różewicz.

L'entourage vivant, le décor sont aussi essentiels dans ce théâtre, car c'est un

³⁴ Różewicz, *Akt przerywany*, p. 237—238.

³⁵ Constatation générale; il existe des divergences importantes. Dietrich, *op. cit.*, p. 491 écrit au sujet des visions apocalyptiques chez Beckett.

théâtre de situation défini du point de vue existentiel, social, moral et psychologique. Le décor est très important pour le dialogue, car il le place à l'endroit le plus approprié pour qu'il soit dit — il produit l'atmosphère qui lui convient³⁶. Et c'est pourquoi Różewicz s'oppose décidément aux ingérences du metteur en scène qui ne vont pas dans le sens qu'il suggère et qui assure à la pièce une toile de fond «normale» (la pratique a démontré que c'était à juste titre). Il en parle par exemple dans ses disdascalies pour *Kartoteka*.

Różewicz exige toujours la «normalité» dans les représentations de ses pièces, mais il accepte parfois (d'ailleurs consciemment) un compromis et laisse une marge à l'action du metteur en scène et du scénographe. Dans *Kartoteka* cette marge était particulièrement large:

Le metteur en scène avait là les mains libres, il pouvait créer certains tableaux d'après le principe du happening. Ces possibilités n'ont pas été exploitées en leur temps. Depuis 1959, j'attends qu'un metteur en scène introduise ces personnes étrangères qui s'entretiennent par hasard ou qui lisent à haute voix diverses informations dans les journaux. Elles peuvent également raconter des anecdotes³⁷.

Les principes mentionnés du happening ne permettent cependant pas, comme on pourrait le penser, une activité trop vaste des «hommes du théâtre». La marge que leur laisse Różewicz, est ainsi choisie qu'elle ne laisse pas trop de champ d'action au metteur en scène, à son activité «inventive». Dans les réalisations de ses oeuvres on voit donc apparaître des imprécisions qu'il stigmatise.

Il donne ainsi apparemment les mains libres aux metteurs en scène quand il insère dans certaines oeuvres (*Stara kobieta wysiaduje* — *La Vieille femme couve*, *Akt przerywany*) diverses versions de la même scène (ou plutôt de la même situation). Des démarches de ce genre signalent, précèdent le moment où l'auteur de *Kartoteka* avouera l'impossibilité d'écrire une oeuvre scénique, quand il considérera que la création la plus fructueuse est la création sur scène: l'improvisation.

Różewicz considère l'action à contre-cœur, car elle est, d'après lui, un mécanisme artificiel, absent dans la réalité, un mécanisme qui la déforme. L'action est un élément du drame en contradiction avec le principe du réalisme et avec la vision poétique du monde, c'est donc un élément impropre et nuisible dans la «vraie» dramaturgie nouvelle. Elle entraîne la nécessité d'une motivation des actes des personnages, du cours des événements. Dans une telle situation, elle devient le centre du drame, elle repousse l'idée de l'oeuvre sur un plan éloigné, elle l'estompe.

L'action est un élément qui détone avec les principes du théâtre «vrai», mais il est très difficile de s'en débarrasser. Toutes les nouveautés que la prose contemporaine a adoptées se sont assimilées de manière relativement facile; la situation est pire avec le drame où le conservatisme est plus durable (bien que l'on rencontre évidemment aussi des oeuvres dramatiques dépourvues d'intrigue). Le drame s'est tellement associé à l'action, à la trame, au cours des événements, que certains critiques, parlant de la création des auteurs dont les oeuvres se sont trouvées en contra-

³⁶ Comparer avec *Fin de partie* de Beckett.

³⁷ Różewicz, *Teatr niekonsekwencji*, p. 72.

diction flagrante avec les éléments de construction mentionnés, proposent de parler théâtre plutôt que de parler drame.

Różewicz est souvent obligé de faire des concessions ou d'accepter des compromis. Ce qui fait que dans certaines de ses pièces on voit apparaître des vestiges d'action, et *Nasza mala stabilizacja* (*Notre petite stabilisation*) peut être considérée comme construite conformément aux principes quasiment classiques: on y trouve action, intrigue, la pièce se termine par le rideau.

Réfléchissons aux propriétés de l'action (ou de ses vestiges) appliquée par Różewicz. Dans la proposition intitulée *Przyrost naturalny* (*Accroissement de la natalité*) par exemple, il arrive quelque chose qui — bien que privé du verbe et de l'action consciente des personnages — rappelle encore une action dramatique (il est question de l'écèlement des murs sous la poussée d'une masse humaine en croissance constante). Sur la scène, il doit bien se passer quelque chose qui peut à la rigueur être fondé sur une motivation non-compiquée. Mais il n'en est pas toujours ainsi. Avant tout il s'agit pour lui de la même chose que pour Beckett:

[...] ce n'est qu'à partir de Beckett que nous sommes témoins non seulement d'une action apparente, mais aussi de la désintégration de cette action sur la scène... cette désintégration est chez lui action³⁸.

Il en est de même chez Różewicz: il ne doit pas y avoir d'action, elle doit subir les actions destructrices de l'auteur, elle doit être démasquée comme surannée et inutile. Ici, il faut préciser le terme de passions destructrices du dramaturge. C'est-à-dire que parlant de l'action, il pense probablement avant tout à l'intrigue, à la trame, il ne veut pas tellement détruire l'action mais le type d'intrigue qui résout les conflits, qui est fondé sur l'action. Il combat le schéma séculaire de l'intrigue qui pose son développement, avec son exposition classique jusqu'au dénouement, et il désire en échange créer des constructions statiques panoramiques. C'est sur cette absence de mouvement, sur ce non-mouvement que sera basé l'absence de trame, la «non-intrigue», qui apparaît dans certains drames de Różewicz³⁹. Il désire également rompre avec les attaches du héros à l'action (ce qui est la conséquence des aspirations ci-dessus).

Le héros aurait dû être, malgré sa présence sur la scène, complètement éliminé de l'action⁴⁰.

Car le héros aurait dû sur la scène ne rien faire, il devait seulement être. Dans le vie, l'«action» est bien limitée; nos actions ont le plus souvent une étendue très étroite, nous sommes souvent inutiles, nous existons à peine. C'est ainsi que se réalise sa négation; si le non-mouvement, c'est une absence d'action, si ce n'est pas «action», c'est peut-être «station» (terme de J. Błoński)? L'idéal pour le théâtre serait donc une situation comme celle-ci:

A travers la chambre volent deux ou trois mouches qui cependant ne jouent aucun rôle important dans le développement de l'action⁴¹.

³⁸ Różewicz, *Przyrost naturalny*, p. 90.

³⁹ Sur l'action dans le drame — P. Pütz, *Die Zeit im Drama*, Göttingen 1970, *passim*.

⁴⁰ Różewicz, *Teatr niekonsekwencji*, p. 72.

⁴¹ Różewicz, *Akt przerywany*, p. 220.

Pour Różewicz, les situations importantes, ce sont celles qui n'ont rien de commun avec l'action, avec l'intrigue, avec ce que nous reconnaissons comme «ce qui se passe» sur la scène, l'«action scénique». C'est pourquoi dans ses oeuvres elle est remplacée par de menus événements, des événements qui n'ont apparemment aucune importance. Le mieux d'ailleurs, c'est quand rien ne se passe. Les «moments de silence», connus d'ailleurs dans la dramaturgie de Tchekhov, ont également une grande signification, car:

Les moments de silence entre les mots, entre les événements [...] construisent souvent et meuvent l'action» du drame⁴².

Et tout cela, c'est contre les anti-héros et les héros des pièces de Beckett que Różewicz a considérés comme trop actifs, trop agissants dans le drame. C'est également le résultat de la course incessante à la nouveauté.

L'action niée a été prise entre guillemets, ce qui souligne encore plus la distance qu'il prend par rapport à l'action.

Un autre problème pour le drame de Różewicz, un problème essentiel, c'est celui du temps.

En tant que réaliste, je ne reconnais aucun «temps» théâtral, aucun temps de film, de roman etc. Mon temps est identique au temps que mesurent nos montres. Les événements «dramatiques» décrits en ce moment se déroulent par exemple pendant trois minutes. Mon désir est que le metteur en scène éventuel étende ces événements sur dix minutes⁴³.

Różewicz — ce qui est compréhensible si l'on se souvient des principes de son théâtre mentionnés plus haut — veut avoir dans ses oeuvres non un temps scénique, mais le temps réel. Il désire arriver à une égalisation du temps de l'intrigue avec celui de la représentation et de la perception du spectacle⁴⁴. De cette manière, il essaie de se rapprocher au maximum de la «vraie» vie. Sur la scène, il veut avoir la «vie même», sans convention, il ne veut pas de situations conventionnelles, il ne désire pas non plus appliquer une sélection artistique. On voit donc apparaître les «moments de silence», si fréquents dans la vie réelle, des scènes qui ne veulent rien dire, des détails importants seulement au moment où nous les remarquons⁴⁵. La vie s'écoule paresseusement, rien ne se passe autour de nous, tout est normal, comme il le faut. D'où cette tendance permanente à prolonger diverses situations sans grande signification.

Różewicz ne veut pas perdre de temps à faire apparaître les causes des événements qui arrivent sur la scène, à en faire une connaissance exacte, à connaître les destins des personnages. La place lui fait défaut pour babiller stérilement et pour raconter des anecdotes inutiles; il vaut mieux profiter de ces moments sans paroles, des moments où les hommes vivent leur drame intérieur.

Le temps auquel l'auteur de *Kartoteka* accorde tant d'importance et qui est une imitation du temps authentique, exige du metteur en scène de l'audace, car il lui fait courir le danger de ne pas être compris par le spectateur, par le récepteur. C'est

⁴² Różewicz, *Przyrost naturalny*, p. 91.

⁴³ Różewicz, *Akt przerywany*, p. 225.

⁴⁴ Sur le temps, on peut lire notamment Pütz, *op. cit.*; Steinbeck, *op. cit.*

⁴⁵ Il en est ainsi chez Tchekhov auquel Różewicz se réfère volontiers par exemple *Przyrost naturalny*, p. 90.

pourquoi il accepte des compromis et permet de raccourcir certaines scènes (en donnant le temps dans certaines limites, il donne son autorisation à le manipuler jusqu'à un certain point), parfois, à la demande du metteur en scène, il ajoute des dialogues et de petites scènes — ce qui est également un moyen sûr de prolonger le spectacle. Mais le moyen le plus important et le moins suspect est de prolonger certains épisodes, les intervalles entre ceux-ci remplis de pensées d'un «anonyme vivant dans une métropole».

Dans *Przyrost naturalny* nous trouvons le fragment suivant:

Je feuillette mes notes de 1966: Un Drame «sans fin». Je ne veux pas terminer cette pièce. Les critiques ne voient rien. Ils ne voient pas la différence fondamentale: les pièces de ABCDM-YZ, même les pièces de Witkacy et de Gombrowicz ont une «fin». Mes pièces n'ont pas de fin. C'est une des différences fondamentales. Persuadé — et parfois je me laisse persuader — par les directeurs ou les metteurs en scène, j'ajoutais une espèce de fin pour avoir la paix. Par exemple dans *Grupa Laokoon* (*Le Groupe de Laokoon*), dans *Spaghetti i miecz* (*Les Spaghetti et le glaive*).

Le drame «sans fin et sans commencement» est un problème nouveau, un des plus importants pour le drame et le théâtre de Różewicz, important pour toute son oeuvre.

Pour moi, la question n'est pas le «commencement», le «milieu» et la «fin» supposée du drame, mais la durée d'une certaine situation⁴⁶.

C'est pourquoi la forme placée au-dessus des autres, la forme posée *a priori*, c'est la forme ouverte — une forme sans commencement défini et sans fin nette. Ce caractère ouvert est conçu par Różewicz avant tout de manière traditionnelle, ce qui signifie qu'il estime que ce caractère permet d'ajouter à l'oeuvre des fragments de textes tout à fait nouveaux, qu'il permet de changer la succession des scènes. Ce caractère est étayé sur le changement de construction qui ne déforme pas tout à fait le contenu, le fond.

Le principal objet de son intérêt devient la durée de la situation⁴⁷. Cette durée donne la possibilité de créer le drame dit «drame ouvert»⁴⁸. Dans une telle oeuvre, l'écrivain désire suggérer au destinataire que la situation présentée, étant non limitée par un commencement et par une fin, dépasse le cadre de la représentation. La durée ininterrompue est un trait du monde entier et des hommes, et l'auteur de *Kartoteka* désire obtenir un tel effet de continuité.

Des conséquences définies résultent de la forme ouverte dans les pièces de Różewicz:

RÓŻEWICZ Certains éléments pourraient être dans cette dramaturgie déplacés d'une pièce à l'autre, ils pourraient même être mélangés en un nouveau tout, mais ce n'est pas pour moi une affaire de volonté. Ces éléments doivent être très scrupuleusement reliés d'après le principe que j'appellerais principe du contrepoint des tableaux poétiques où tout possède une logique précise. C'est également la logique d'un certain rythme intérieur, des choses établies, même des pressentiments, des intentions...

⁴⁶ *Ibid.*, p. 89—90.

⁴⁷ Chez Beckett, la durée est fondée sur la répétition, par suite de quoi nous avons le temps dit «temps en rond» (cf. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia — Le Sacré, le mythe, l'histoire*, Warszawa 1970).

⁴⁸ Nous pouvons le voir issu du drame métaphysique. Cf. G. Sand, *Eseje (Essais)*, Warszawa 1958, le chapitre «Szkic o dramacie fantastycznym» (Esquisse sur le drame fantastique).

D'abord, des liens mutuels étroits entre les oeuvres — allant jusqu'au mélange de leurs fractions entre elles, par exemple *Prolog lub epilog* (*Le Prologue ou l'épilogue*) pour *Śmieszny staruszek* (*Le Vieillard amusant*) était prévu comme le commencement de *Przyrost naturalny*. Et puis, le principe poétique du contrepoint — encore un élément permettant de comprendre la définition de ce théâtre comme simultanément poétique et réaliste, permettant également de prendre conscience du principe de la construction de ces drames.

RÓŻEWICZ Le principe est ici rapproché de la construction de certains de mes poèmes, par exemple de *Et in Arcadia ego*.

Essayons de réfléchir à la question posée par Puzyna: «Et qu'est-ce qui résulte pratiquement de la forme ouverte dans le drame?» Tout ce qui croissait, «les figures et les dialogues et les mots et les tableaux et tout doit se multiplier». Mais obtenir un effet de continuité ininterrompue est chose impossible — tout a cependant un commencement quelconque et une fin quelconque. L'écrivain estime qu'il en est autrement:

RÓŻEWICZ J'estime que l'on peut. C'est justement de telles choses que je m'imagine, bien que je ne donne pas de recettes. Moi, je dirais que cet éventuel réalisateur doit plutôt comprendre les intentions que les recettes. Que cela se décompose en lui-même. Et comment? ça c'est lui qui doit «combiner». Mais le metteur en scène préfère avoir une fin, et ceci — avec une pointe, «pour qu'ils rient».

Un phénomène, courant dans les réalisations de ses pièces, ne lui plaît particulièrement pas: les interruptions (entractes) faites à des moments indésirables et qui suggèrent la fin de certains fragments; estompent leur fluidité dont elles ont tant besoin.

RÓŻEWICZ J'affirme qu'il n'y a pas de fin. C'est tout à fait inventé. Artificiel⁴⁹.

La représentation est un fragment arraché de la vie, arraché tout à fait au hasard en toute liberté, qui n'est pas nettement délimité, car ce qui se joue sur les planches du théâtre se prolonge aussi hors du spectacle. Si, malgré tout, il existait une possibilité de créer une apparence de fin et de commencement («si la fin apparente semblait une vraie fin»), Różewicz promet d'accepter une telle situation, de s'y résigner.

L'application du drame ouvert est la conséquence de difficultés objectives dans lesquelles s'est trouvé l'homme contemporain. Il est empêtré dans des problèmes les plus divers, il est aux prises simultanément avec de nombreuses contradictions, de nombreux obstacles et il ne sait pas en sortir, il ne sait pas comment avoir raison de tout cela. Et justement une telle forme dramatique a pour but de montrer (et elle peut montrer) toutes les manifestations de notre existence. Le drame traditionnel est impuissant, mais la forme ouverte donne de vastes perspectives de recherches.

La forme ouverte procure bien des embarras, dont également des embarras de nature technique. C'est de ces embarras que découle une question: comment juxtaposer entre eux les diverses scènes et les divers tableaux, comment les distinguer entre eux et comment établir une hiérarchie? La réponse est soufflée par l'intuition et l'expérience acquise dans la création poétique. Un autre problème, un problème aussi

⁴⁹ *Rozmowy o dramacie*.

essentiel, est le danger d'endommager la structure du drame, car les tableaux et les scènes distinctes juxtaposés peuvent estomper la dramatisation de certains ensembles de composition, ils peuvent s'opposer au développement des conflits dans le temps⁵⁰. C'est justement la distribution des ensembles et de la succession de chacun des éléments qui permet d'éviter les pièges, de rendre dynamique cette «dramaturgie intérieure» et les tableaux.

Grâce au caractère ouvert du drame, on voit apparaître la possibilité de recherches permanentes:

RÓŻEWICZ Par l'ouverture nous élargissons le champ⁵¹.

Tous les éléments doivent donc être soumis à une réforme, ils doivent être démêlés — non seulement du côté du drame lui-même mais aussi du théâtre: du côté de la scénographie, des lumières, de la musique, du geste, de la forme de la salle de spectacle. Egalement du point de vue de l'importance des problèmes, de leur densité, de leur intensité, de leur force d'expression — apprendrons-nous grâce à l'entretien de Puzyna avec Różewicz.

Pour finir, il faut indiquer que la compréhension présentée de la forme ouverte n'élimine pas une autre interprétation du terme à laquelle s'attend le dramaturge et qui est conforme à la théorie polysémique de l'oeuvre littéraire⁵². L'ouverture des oeuvres de Różewicz est bien orientée vers la «non-univocité».

Par leur volume, les didascalies occupent les parties importantes des oeuvres du dramaturge. Elles sont décidément «hypertrophiées» dans *Akt przerywany* et dans la proposition théâtrale, tout à fait dépourvue de texte principal, intitulée *Przyrost naturalny*⁵³. Dans les notes, on peut trouver de nombreuses remarques se rapportant au théâtre et au drame, et, en ce qui concerne les conseils ou indications de l'auteur, avant tout aux objets, aux actions et aux hommes. Aux hommes du point de vue de ce qu'ils vivent, de ce qu'ils ressentent, mais en raison de leurs actions. Cet intérêt pour l'action scénique et pour le geste indique une tendance au «théâtre du jeu»⁵⁴. (Cette tendance semble être la raison de la présence fréquente de scènes de pantomimes ou possédant certains traits de pantomime). La fait a vraisemblablement beaucoup de choses en commun avec le «théâtre du jeu», celui que Różewicz puise dans des événements différents, éloignés les uns des autres, pour les rattacher, les présenter dans des dispositions les plus diverses. De là provient cette économie du verbe, avant tout enrichie par l'«action», l'agissement scénique (par ce qui se passe sur la scène).

L'origine du «théâtre du jeu» chez Różewicz remonte à Beckett⁵⁵:

⁵⁰ Les farces de A. Jarry étaient déjà dépourvues de lien interne logique.

⁵¹ *Rozmowy o dramacie*.

⁵² U. Eco, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* (L'Oeuvre ouverte. La forme et la non-définition dans les poétiques contemporaines), Warszawa 1973.

⁵³ De même dans l'*Acte sans paroles* et *Le Dépeupleur* de Beckett.

⁵⁴ Różewicz admet ses liens avec la dramaturgie de Beckett dans *Akt przerywany*, pp. 233—234.

⁵⁵ L'oeuvre de Beckett a été l'objet de travaux notamment de: J. Błoński, *Posłowie* (Postface), [dans:] S. Beckett, *Teatr* (Théâtre), Warszawa 1973; R. Cohn, *Samuel Beckett. The Comic Gamut*, New Brunswick—New Jersey 1962; Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris 1966; J. Flechter, *Samuel Beckett's Art*, London 1967.

B... se trouve assez près du théâtre (de l'«esprit») du jeu, de l'amusement, mais les critiques théâtraux font de lui un mystique. Un nihiliste. Un tragique. Cependant ses pièces sont un jeu, un amusement exquis.

Różewicz admet la supériorité du monologue sur le dialogue.

Différentes mines, différents gestes, et même différents cris sont en «état» de peindre les souffrances. Bien entendu, on peut régler cela à l'aide du dialogue. Toutefois c'est un moyen exceptionnellement vulgaire et plat. Le monologue est meilleur⁵⁶.

Le dramaturge est opposé au babillage stérile. Le verbe, cet élément structurel si important du drame, possède des fonctions spéciales, définies par l'auteur, il doit répondre à certaines exigences, des exigences complémentaires, puisque «le drame se déroule dans le silence». Cela pourrait indiquer une ascèse très poussée de la couche verbale du drame. Różewicz ne veut point du tout imiter Dürrenmatt, ni Frisch ou Witkiewicz, car leurs pièces lui rappellent «des manuels écrits selon chaque voix». Mais malgré tout, dans le drame le verbe est extrêmement important:

La pièce commencera au moment où tombera le premier mot. Car au début du théâtre contemporain, il y avait, il y a et il y aura le verbe. Un instrument d'entente aussi imparfait et irremplaçable, primitif et indispensable. Privé de goût comme l'eau, et pourtant indispensable à la vie. En tant qu'écrivain réaliste, je fais cependant mon possible pour que le verbe dans mon théâtre n'ait pas plus d'importance que dans la vie⁵⁷.

Je ne sais pas si l'on doit être d'accord sans réserves avec l'affirmation que le drame «commencera au moment où tombera le premier mot» et que «au début du théâtre contemporain, il y avait, il y a et il y aura le verbe». Il semble que cette affirmation soit mise en cause par les scènes de pantomimes dans *Wyszedł z domu* (*A quitté son domicile*) ainsi que par les oeuvres d'autres auteurs (par exemple *Acte sans paroles* et *Le Dépeupleur* de Beckett) complètement dépourvues de couche verbale, ou bien par des séquences plus ou moins vastes dépouillées de tout dialogue. Le drame et le théâtre se servent d'un grand nombre d'éléments de construction spécifiques pour eux, mais la suppression de mots ne rend pas impossible leur action.

Le mot est souvent indépendant de l'action, il existe par lui-même, passant à côté des événements. Parfois l'action, c'est-à-dire l'agissement scénique, doit être dans une grande mesure un équivalent du verbe. C'est ainsi que cela devait être à peu près dans *Przyrost naturalny*:

Le processus lui-même de craquement, de désintégration des parois, constitue l'«action». Par contre les voix et les mots n'ont rien de commun avec l'action⁵⁸.

La phrase, le verbe, ce n'est pas seulement un matériau dramatique suivant sa propre voie, mais également un élément de construction. Il est possible que ce soit justement pour le verbe que Różewicz rompt avec l'action, avec le héros, avec l'action ou l'agissement scénique. Mais bien des spécialistes étudiant la question ont pourtant remarqué que lui aussi ment. La langue existante est imparfaite, inadéquate par rapport aux questions et aux conflits contemporains, à nos épreuves et senti-

⁵⁶ Różewicz, *Akt przerywany*, p. 233, 221.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁸ Różewicz, *Przyrost naturalny*, p. 82.

ments vécus⁵⁹. Il est très difficile d'exprimer par son intermédiaire certains sentiments et certaines pensées plus subtiles, plus délicates, et de plus, elle est saturée de phrases, figée. Cela a été remarqué et démontré par Esslin, Melchinger, Mayer⁶⁰. Dans une telle situation, le drame doit lutter également pour de nouvelles possibilités d'expression. Partiellement, le drame de Różewicz appartient également à cette catégorie; il est recherche de nouveaux contenus et de nouvelles possibilités du verbe. Ses dialogues sont saturés d'expressions usées, de lieux communs, de stéréotypes qui, secondairement, perdent leur signification; peut-être Różewicz recherche-t-il en elles des sens nouveaux, il veut peut-être les voir à nouveau d'un autre côté ou bien de tous les côtés à la fois. Son but est bien de mettre en évidence des vérités simples et en même temps fondamentales, ce qui est compréhensible chez lui — didacticien et moraliste. Il désire pousser l'homme à penser, à lui montrer son propre ridicule.

Comme on le sait généralement, les mots acquièrent des significations dans des situations concrètes. Le théâtre de Różewicz est avant tout un théâtre de situation, comme le théâtre de Beckett. Le décor scénique défini avec précision dans les didascalies permet de faire apparaître et de faire agir sur le fond que constitue ce décor un dialogue qui peut y être rattaché et en dépendre.

Le théâtre de Różewicz est poétique: on pourrait donc s'attendre de la part du verbe à une «poéticité» et à ce qu'il ait une place correspondante «élevée» dans la pièce. La pratique ne confirme pas tout à fait une telle attente, bien plus souvent, elle le ridiculise et le détruit. Que le verbe puisse être important dans son oeuvre *Śmieszny staruszek*, oeuvre construite d'après les principes du monodrame, en témoigne.

Parfois le verbe devient objet d'amusement: Różewicz lui recherche de nouvelles significations et de nouvelles résonnances dans une déformation⁶¹.

Les mots et les dialogues sont plus ou moins importants, mais le plus important est toujours leur répartition. Cette répartition est chose compliquée, soumise au principe du «contrepoint des images poétiques» et à une certaine logique de procédure dont le sentiment est un trait «insolite», «personnel» de Różewicz.

RÓŻEWICZ Evidemment, certains éléments pourraient être dans cette dramaturgie transposés d'une pièce à l'autre, même mêlés dans un nouvel ensemble, mais ce n'est pas pour moi une affaire de volonté. Ils doivent être très scrupuleusement réunis d'après le principe, j'appellerais cela, des contrepoints des images poétiques, où tout a une certaine logique précise. Cela, c'est également une logique d'un certain rythme intérieur, des choses établies, des pressentiments même, des intentions...

Or les oeuvres dramatiques jouissent des mêmes principes que ceux dont se servait le poète créant ses poèmes (par exemple *Et in Arcadia ego*).

⁵⁹ Surer, *op. cit.*, p. 216, écrit que dans les pièces d'Adamov «le verbe non seulement ne permet pas de s'entendre avec les autres, mais de plus il ne renvoie à aucun monde extérieur, car les personnages sont dépourvus de toute profondeur humaine».

⁶⁰ Déjà Jarry flétrissait les défauts de la langue en déformant les mots; créant des calambours verbaux, il procédait à une critique de la langue.

⁶¹ Comparer à l'action destructrice de Ionesco envers la langue.

C'est vraisemblablement pour l'importance du verbe qu'il se sert de formes d'écriture très diversifiées, même dans une seule et même oeuvre. Puzyna énumère celles qui peuvent être :

Premièrement: des fragments qui ne marquent qu'une seule image et certains événements scéniques, qui esquissent leurs grandes lignes sans les distribuer en dialogues.

Deuxièmement: des dialogues distribués normalement, comme dans chaque dramaturgie conventionnelle.

Troisièmement: des vers, souvent même des vers écrits il y a déjà longtemps et insérés dans le texte de la pièce,

Quatrièmement enfin: des fragments de textes déjà prêts d'autres auteurs — provenant de brochures, de journaux etc. — découpés de manière adéquate et montés un peu d'après le principe du collage⁶².

Prenant en considération le dernier point présenté par Puzyna, la définition à la mode des principes de l'oeuvre de Różewicz comme «un recueil et un dépotoir», cette définition devient compréhensible; car il accueille dans ses oeuvres divers textes et images, à première vue souvent sans être rattachés entre eux ou rattachés avec des liens lâches, apparaissant dans son oeuvre d'après la loi de la suite associative. Nous rencontrons les plus divers schémas, et le vocabulaire, le plus souvent d'ailleurs diversifié, englobant des expressions phraséologiques, des phrases, des extraits un peu plus longs et des fragments de poème, est puisé dans des sources nombreuses et éloignées les unes des autres⁶³. C'est la raison pour laquelle M. Piwińska a défini la technique du montage théâtral des pièces de Różewicz sous le terme de collage⁶⁴. L'auteur lui-même n'est pas d'accord avec une telle définition, il tend avec ténacité vers le théâtre (le drame) «nouveau». C'est de là que provient sa protestation contre le fait qu'on lui attribue des trucs, des effets d'une avant-garde dépassée. Mais il n'est pas en état de prouver en toute certitude que la technique qu'il utilise soit réellement éloignée des principes du collage.

Et encore la question du vers. Il faut constater que dans ses drames, on rencontre des fragments lyriques, des fragments caractéristiques pour son oeuvre — précis et plein de retenue dans le verbe; ils remplissent certaines fonctions dramatiques, que Puzyna, avec l'acquiescement de Różewicz, définit de la manière suivante:

PUZYNA Les vers [les poèmes] ce sont comme des noeuds ou des lentilles qui concentrent en elles diverses trames et fonds du drame, qui les additionnent — pas nécessairement pour en faire une intrigue, parfois émotionnellement ou intellectuellement, ou même de manière imagée, à travers l'analogie. Après quoi l'affaire suit son cours.

Le poème (le vers), en comparaison avec les dialogues plutôt univoques et en tout cas simples, est compliqué, fourni en significations multiples, il impose à l'acteur un moyen déterminé d'interprétation, de rythmisation de la parole, du mouvement et du geste. Il fait contraste avec les dialogues notés en prose courante. C'est pour-

⁶² *Rozmowy o dramacie*.

⁶³ De nombreux chercheurs ont démontré qu'il en est également ainsi chez Ionesco. Dietrich, *op. cit.*, p. 131, parle de l'utilisation de projections de coupures de journaux, de dépêches dans la pièce d'Adamov *Paolo Paoli*.

⁶⁴ M. Piwińska, *Różewicz albo technika collage'u (Różewicz ou la technique du collage)*, "Dialog", 1963, n° 9.

quoi le verbe (en poésie également) est «communicatif, compréhensible, quotidien même», car Różewicz n'aime pas que le vers (le poème) soit trop actif.

RÓŻEWICZ [...] pour moi le vers qui impose une certaine convention, d'une certaine façon trompe, car il parle de manière rythmique, il ajoute quelque chose à l'acteur, et dans ce rythme du vers, l'eau coule comme coule le vide spirituel et théâtral⁶⁵.

Le vers, comme le dit Puzyna, doit être soudé par la forme au fond comme s'il pouvait exister uniquement pour ce fond⁶⁶.

La forme en vers est souvent présente dans les oeuvres dramatiques de Różewicz, mais elle n'est pas une affaire spécialement importante. Ce qui est plutôt certain, c'est que le vers est l'expression d'une protestation contre les poétiques ordonnées du drame des époques précédentes. Ses drames sont pénétrés d'un énorme chevauchement des moyens et de la matière dramatique.

On peut trouver des antécédents d'avant-garde à la dramaturgie de Tadeusz Różewicz, on peut trouver des parantés dans la forme et la thématique, mais en même temps on ne peut lui refuser son caractère novateur. C'est ainsi qu'une nouveauté très essentielle nous est fournie par la réunion surprenante, parce que apparemment contradictoire, des principes du réalisme et de la poésie. En tant que réaliste, il recherche donc dans la vie — cette vie de la rue, la vie grise, celle de chaque jour — les éléments du drame, les «tensions intérieures», pour arriver en fin de compte à la poésie. La véracité de ses paroles le font rompre avec la forme fermée, car seul son opposé — la forme ouverte — peut créer l'illusion de la vraie vie. L'auteur de *Kartoteka* fait de la polemique avec le théâtre et le drame existant, il tente de renverser les affirmations de la théorie traditionnelle de l'art théâtral. Grâce au caractère conséquent et différent aussi de ses recherches, son activité mérite une place particulière parmi les auteurs luttant pour le développement du genre qu'ils cultivent, elle le place en tête des créateurs polonais de l'antidrame.

Traduit par *Michał Michalak*

KONCEPCJA REALISTYCZNO-POETYCKIEGO DRAMATU TADEUSZA RÓŻEWICZA A JEGO DZIEŁO DRAMATYCZNE

STRESZCZENIE

Tadeusz Różewicz jest zdecydowanym przeciwnikiem teatru i dramatu czerpiących z tradycji, którą przetwarzają i uduśniają. Teatr „stary” uważa za efekciarski, więc proponuje środki jak najprostsze, za temat obiera sprawy mało ważne, nawet banalne. Jego teatr (i dramat) ma spełniać postulat realizmu i poetyckości równocześnie — przedstawia zatem zwykle sprawy ludzkie w ten sposób, by były dostępne każdemu. „Chwile ciszy”, przemilczenia, które chętnie stosuje, wyrażają dramat współczesnego człowieka, jego utajone przeżycia — taki teatr określa autor mianem „wewnętrzny”.

Jako realista wymaga Różewicz od słowa i czasu naturalności — więc mamy w dramatach tylko najniezbędniejsze wypowiedzi, czas fizyczny zgodny ze wskazówkami zegara. Wszystko, co ma zachodzić w jego teatrze, jest przypadkowe i celowo nieefektywne. W imię prawdy prezentuje

⁶⁵ *Rozmowy o dramacie*.

⁶⁶ *Ibid.*

świat realny; także taki, którego nie można zobaczyć na scenie z widowni. Dlatego ważne są didaskalia, do których widzowie powinni mieć dostęp.

I Normalności i skromności podporządkowane jest wszystko: słowo, tematyka, wystawa sceniczna — rekwyty, stroje i dekoracje. Tak samo bohater. Jest on zwykły, to znaczy nieaktywny i bardziej niż antybohaterowie Becketta wyeliminowany z akcji, przypadkowy. Taki, którego można zastąpić każdym człowiekiem „z zewnątrz”, każdym, ale z pokolenia Różewicza. Bohater ten nie interesuje swoją indywidualnością, to nieomal socjologiczna przeciętność ukształtowana przez społeczeństwo. Jest uogólnieniem umieszczonym w typowym otoczeniu.

Za element sprzeczny z zasadą realizmu i z poetycką wizją świata uznaje Różewicz akcję, która w rzeczywistości jest nieobecna — w dramacie sztuczna. Jednak bardzo trudno się jej pozbyć. (Najprawdopodobniej zresztą dramaturg mówiąc o niej myśli o typie fabuły opierającej się na działaniu). Zmierza do jej burzenia i próbuje tego dokonać unieruchamiając bohaterów. Konsekwencją jest w takim razie zerwanie bohatera z akcją — ma on tylko być, nie działać. Efekt bezruchu Różewicz osiąga przekreślając wzajemne zależności wydarzeń, eksponując „chwile ciszy”.

Założeniu „realizmu i poetyckości” odpowiada specyficzne pojęcie temporalności. Czas nie jest sceniczny, ale prawdziwy, bowiem autor pragnie doprowadzić do zrównania czasu fabularnego z czasem przedstawionym i z czasem percepcji widowiska.

Realizm pociąga za sobą wiele następstw, między innymi powoduje zainteresowanie Różewicza otwartością dramatu. Utwór nie może mieć początku i końca, bo ma przedstawiać rzeczywiste życie, a w nim trwanie jest cechą nadrzędną. Dlatego pisarz nie zgadza się na robienie przerw w trakcie realizacji scenicznej jego sztuk. Otwartość pozwala dodawać do zasadniczego tekstu nowe urywki, umożliwia zmiany kolejności scen. Choć w realizacji trudna, forma otwarta daje olbrzymie perspektywy poszukiwań i odczytań, jest bowiem również nakierowana na niejednoznaczność.

Utwory dramatyczne Różewicza bliskie są „teatru gry”, polemiczne w stosunku do „teatru serio”, posilającego się przestarzałymi środkami dramaturgicznymi, niezdolnego do jakichkolwiek zmian. Ponieważ jego utwory są poszukiwaniem nowego sensu i możliwości wyrazu, to rozprawia się z uznanymi wyznacznikami dramatu. Spycha z naczelnego w nim miejsca słowo, które, rzecz jasna, ma być naturalne, niezależne od akcji, idące obok niej. Ono staje się przedmiotem kpiny lub zabawy. Wyraz, zdanie, dialog mają liczne źródła i nie one same są najważniejsze w dramacie. Istotny jest ich układ — podporządkowany zasadzie „kontrapunktu obrazów poetyckich” i „osobniczej” logice autora wyrobionej w praktyce poetyckiej. W tym poetyckim realizmie spośród wielu cech i funkcji słowa stosowanego przez Różewicza na miejsce naczelne wysuwa się prostota i komunikatywność.

Andrzej Krzysztof Ożóg