



HAL
open science

Les rituels du grotesque polonais

Michal Maslowski

► **To cite this version:**

Michal Maslowski. Les rituels du grotesque polonais. Les nouveaux cahiers franco-polonais, 2009, Ironie Contemporaine, 8, p. 132-141. hal-02175340

HAL Id: hal-02175340

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02175340>

Submitted on 5 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MICHAŁ MASŁOWSKI

Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV)

LES RITUELS DU GROTESQUE POLONAIS

Il semblerait que tout ait été dit sur le grotesque polonais, pionnier du théâtre de l'absurde et plus connu dans le monde que les auteurs « classiques ». Le style grotesque de cette écriture a été qualifié par Milan Kundera de typique des cultures d'Europe Centrale. L'enjeu devient donc, dans cette perspective, identitaire.

L'ambition de la présente étude est d'appliquer au phénomène du grotesque et de l'humour à la polonaise la catégorie anthropologique du rituel, pour mieux comprendre le mécanisme culturel lié à ce genre d'écriture.

Pour procéder d'une manière claire, j'aborderai successivement les rites du contenu, les rites de l'expression et les implications rituelles du contexte culturel, glorifiant l'absurde comme la source du sens... Ce n'est pas le moindre des paradoxes polonais.

1. LE CONTENU : LE MAL ET LE « MOI »

Le grotesque est traditionnellement associé au Mal : la déformation de la réalité apparaît comme diabolique. Sans nous référer en détail aux nombreux auteurs qui s'y sont intéressés, depuis Baudelaire jusqu'à Kayser¹, rappelons seulement un mot de Tuwim, maître polonais de l'humour noir, fixant le statut axiologique du grotesque :

*Le règne du diable contemporain, la stupidité devant laquelle la peur nous prend,
et parfois la moquerie directe et la grimace, figée ad aeternam Diaboli memoriam
en un monstre inimaginable².*

Le diable est ici associé à *une grimace figée*. Le Mal n'est peut-être pas dans la grimace – déformation de la Réalité – mais dans la fixation de cette déformation. Déformation gratuite dans la plupart des cas, déformation par jeu.

Le premier des rites régissant le contenu des œuvres grotesques est *le jeu*. Plusieurs auteurs l'ont déjà noté³, mais ce que nous voulons souligner ici, c'est

¹ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, in : *Œuvres complètes*, Paris, R. Laffont, 1980 ; W. Kayser, *The Grotesque in Art & Literature*, New-York – Toronto, 1966.

² Julian Tuwim, *Groteska*, in : *Dziela*, Warszawa, Czytelnik, 1955, t. 2, p. 136.

³ Cf. Marta Piwińska, *Legenda romantyczna i szyderycy*, Warszawa, PIW, 1973 ; Jerzy Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa, PIW, 1982.

le caractère rituel de ce jeu. Il est à la base de tout, car c'est le jeu qui permet de mélanger des éléments organiques avec des éléments inorganiques (mécaniques), de renverser des situations, de confondre des valeurs. C'est par jeu que les héros de Witkiewicz tuent, manipulent, transforment les autres et eux-mêmes. C'est par jeu que Ferdynand de Gombrowicz échange les « gueules » successives, en faisant de ce jeu une Loi absolue qui gouverne le monde. De même, c'est par jeu que Witkiewicz part en quête de « l'étrangeté de l'existence ». C'est encore par jeu que Mrozek conduit ses héros jusqu'aux conséquences logiques ultimes de leur situation de départ, en les amenant ainsi à l'absurde. Le jeu avoué ou non, conscient ou inconscient, constitue le monde intérieur des œuvres grotesques polonaises.

Il faut dire que cette absolutisation du jeu finit par abolir la Réalité. Puisque tout est jeu, la réalité n'est qu'une illusion. Son image peut être fabriquée (Witkiewicz), manipulée (Gombrowicz), ou détournée (Mrozek) ; elle n'est donc finalement qu'un subterfuge, un pur produit, un faux miroir. Qu'il faut casser. Le jeu abolit l'image de la Réalité et désormais tout est hasard (Gombrowicz), fantaisie (Witkiewicz) ou pouvoir manipulateur (Mrozek). Le miroir cassé annihile également la possibilité de l'identité. Yvonne porte encore un prénom personnel, mais tous les héros de Witkiewicz, ont des noms construits comme dans un jeu sémantique ; tous les « Gros », « Petits » et « Moyens » de Mrozek, indiquent clairement que ou bien l'identité personnelle a disparu, ou bien elle est devenue rare et précaire.

Et puisqu'il n'y a plus de réalité « objective », il n'y a plus d'interdits. On tue – mais les personnages se relèvent, on peut donc alors les tuer par millions (Gyubal Wahazar de Witkiewicz, ce prototype involontaire de Hitler ou Staline). La mort est toutefois une réalité ultime et symbolise, même dans le jeu, une fin. Fin du monde, fin de la civilisation... Witkiewicz a payé de sa vie réelle le jeu intellectuel de son art, qui s'est trop rapproché de l'Histoire. La mort a aussi une place de choix chez d'autres auteurs. On peut donc, semble-t-il, parler du *Rite de la Mort* – second rite, après le *Jeu*, du contenu des œuvres grotesques. C'est sur l'opposition entre le jeu des faux semblants de la cour royale et la mort réelle de l'héroïne, que s'appuie la construction d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* de Gombrowicz. La mort constitue également la menace ultime pour les héros de Mrozek qui l'acceptent ou la distribuent en la sacrifiant, car c'est la seule réalité tangible : ils touchent ainsi une limite. Dans *Zabawa (la Fête)*, les trois voyous en quête d'une réalité finissent par pendre l'un d'eux « pour faire vrai ». Dans la dernière période de Mrozek qui s'éloigne peu à peu du grotesque, la mort du héros devient le seul acte véritable d'autoconstitution. Dans *l'Ambassade*, l'Ambassadeur accepte de garder un dissident et de se faire fusiller en représailles, par un pur geste de dignité – geste absurde et pour cette raison même constitutif de son identité. Le rite de la mort contredit donc celui du jeu : si la vie est un jeu

perpétuel de masques, de costumes, de sentiments, la mort fige ce jeu et lui donne la marque du sérieux.

Le style grotesque unissant les contraires dans un jeu de la mort devient la seule image du monde crédible. Mais pour cela l'auteur doit s'engager lui-même. Une éthique intellectuelle de l'honnêteté est requise : l'humour du grotesque est sérieux. Il part de la dérision, passe par l'analyse malveillante des mécanismes de la réalité et aboutit à une auto-analyse. Le troisième rite principal du grotesque est donc *le geste d'auto-compromission*⁴. L'auteur n'échappe pas à sa propre analyse. La mystification est démystifiée (Gałczyński), le jeu explicité (Witkiewicz, Gombrowicz), tout discours justificateur compromis (Mrożek). L'identité de l'auteur est de loin fabriquée selon les mécanismes du jeu, comme celle de ses héros. Seule la mort pourra lui conférer une identité véritable, comme dans le cas de Witkiewicz.

L'unique moyen de sauvegarder, ne serait-ce que des bribes du miroir – de l'image de soi – se trouve dans l'autocréation, procédé somme toute romantique. L'auteur s'élabore comme un objet (Witkiewicz, Gombrowicz), ou alors s'affirme, en s'éloignant du grotesque strict, par la mort de ses héros (Mrożek, surtout à partir de *We młynie...*⁵). Le rite de la mort permet alors de se percevoir comme un être fini, seul, dans un monde mécanisé, doté de la faculté du Sens.

Finalement, les trois rites du contenu du grotesque polonais – celui du jeu, celui de la mort et celui de l'auto-compromission – servent à recréer artificiellement le « moi » du héros, et peut-être aussi celui de l'auteur. Le « je » qui permet de se distancier du monde, sans renoncer à y participer. Ne serait-ce que d'une manière grotesque.

2. L'EXPRESSION : LE « BON SENS » ET LE « NOUS »

Les rites du contenu dont nous avons parlé s'enracinent profondément dans les trois types d'humour polonais. Le jeu, dans l'humour du pur non-sens, le rite de la mort dans l'humour noir, l'auto-compromission dans l'humour grotesque. Formellement, il serait possible même de trouver une sorte d'anthologie de ces différents types d'humour dans les pièces de Mrożek de la première période. Le grotesque comme genre donne toutefois une unité idéologique et esthétique à cet ensemble hétérogène. Avant d'en discuter, arrêtons-nous d'abord sur la forme de l'écriture grotesque, surtout celle qui est destinée au théâtre.

⁴ Cf. M. Piwińska, *op. cit.*, p. 202.

⁵ Cf. Jan Błoński, « Mrożek-filozof. Próba intepretacji fantastyki współczesnej », *Pamiętnik Literacki*, Wrocław, 1977, n° 3 ; id., « Mędrak i cham i co z tego wynikło », *Dialog*, 1980 ; n° 2, 3 ; id., « Tango i dramaturgia modeli », *Dialog*, 1980, n° 7 ; id., « Po Tangu », *Dialog*, 1980, n° 8 ; M. Masłowski, « S. Mrożek : théâtre de l'absurde ou l'absurdité comme théâtre ? », *Revue des Etudes Slaves*, 1988, LX/1, pp. 209-219.

C'est là que l'aspect rituel joue un rôle de premier plan, inscrit en quelque sorte dans les pièces comme un scénario à réaliser avec le public. Car, ne l'oublions pas, c'est la réaction du public qui crée le grotesque, la structure formelle de l'œuvre n'y jouant qu'un rôle secondaire.

Prenons un exemple qui n'est peut-être pas entièrement représentatif des « grandes » œuvres grotesques, mais qui permet de cerner la plupart des mécanismes du style :

LE THÉÂTRE DE L'OIE VERTE

a l'honneur de vous présenter

L'EVE VORACE

Personnages : le Serpent, Adam et Eve

Le Serpent (donne à Eve une pomme sur un plateau) :

– *Mord et passe à Adam.*

Adam (hurle) :

– *Laisse-moi mordre ! Laisse-moi mordre !*

Eve (mange toute la pomme)

Le Serpent (effrayé) :

– *Qu'est-ce qui va se passer maintenant ?*

Adam :

– *Ca ne va pas. Toute la Bible est fichue.*

Rideau

(K. I. Gałczyński, 1946⁶)

Le dérisoire joue ici à plusieurs niveaux : celui de la négation des clichés (1), celui de la négation de l'identité des personnages et du public (2), celui de la négation de l'Art (3).

1. *La négation des clichés* concerne ici le mythe le plus connu de la Bible, celui du péché originel. La subversion consiste à démontrer le caractère accidentel et contingent de l'événement fondateur de l'humanité : dans le mythe, Eve a partagé la pomme (= la culpabilité) avec Adam. La pièce nous montre que cela est le fruit du hasard. Formellement, le mythe est pris dans sa version populaire : la pomme (dans la Bible, il est question d'un « fruit ») que le serpent donne à Eve, le caractère possessif de la femme (comme dans les farces et les blagues populaires depuis le Moyen Age). L'histoire symbolique est lue de manière littérale : la confrontation des grands symboles avec l'expérience quotidienne annule les symboles du mythe.

2. *La négation de l'identité.* Adam, Eve, le Serpent n'existent que par leurs rôles dans l'histoire biblique ; la transformation de ces rôles annule leurs identités.

⁶ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Dziela*, Warszawa, Czytelnik, 1957, t. III, p. 342.

Or, ce mythe est censé fonder l'identité de la personne humaine en général : l'homme coupable, le terreux, le serf-arbitre d'après Luther. Si le mythe est aboli, on ne sait plus qui est l'homme ; ou plutôt, on le découvre réduit à ses pulsions (la voracité) et au hasard. C'est le point de vue « scientifique »⁷, mais du coup l'humanité disparaît puisque le Sens s'est évaporé.

Formellement, l'humour consiste pourtant en autre chose : le déplacement de la culpabilité. Ce n'est plus le fait de manger la pomme qui la fonde (Dieu n'apparaît pas), mais la déformation formelle de l'« instruction » du mythe fondateur (seule la femme est coupable). L'ordre cosmique est associé à un fonctionnement administratif où les circulaires doivent être exécutées à la lettre. La culpabilité biblique devient elle-même une obligation de service...

3. *La négation de l'Art*. Le théâtre de l'Oie Verte, « le plus petit théâtre du monde », par sa taille même, abolit les ambitions démesurées d'un Art avec un « A » majuscule (comme le grand théâtre romantique « monumental »). Ensuite, même s'il s'attaque aux grands mythes, il est trop petit d'esprit pour bien les représenter. Le mythe ne peut être aboli dans un théâtre aussi peu crédible. La négation est niée et le cercle (vicieux) se referme. Vicieux, car... c'est de l'art quand même. Par conséquent, tout art peut être aussi (peu) crédible (rayer les mentions inutiles) que le spectacle de l'Eve vorace. Le public est ainsi entraîné directement dans un jugement sur le monde. Le procédé consiste à dévoiler la mystification et l'automystification. Du coup, la seule chose sérieuse est... le rire, l'amusement commun, la dérision. Cette forme crée un consensus rituel du rire autour du mythe, de l'image du monde et de l'identité.

Il nous faut maintenant répondre à la question de savoir en quoi cet exemple dérisoire de la dérision nous rapproche des mécanismes des grandes œuvres grotesques, telles que *les Cordonniers*, *Yvonne*, *Mariage*, *Tango* ou *les Emigrés*.

Or, la différence entre les « grandes » et les moins grandes œuvres semble reposer sur l'existence ou non d'une grande métaphore qui fonde la situation de la pièce, et devient ainsi, ou ne devient pas, l'image de notre vie sur terre, dans la société, dans la famille...⁸ Les tribulations de *Cordonniers* symbolisent les transformations idéologiques et politiques de notre civilisation. Le destin d'Yvonne, la situation de toute personne refusant le jeu des masques et des rôles sociaux. Le dialogue des *Emigrés*, la dialectique inéluctable de l'individu face à l'autre et aux autres, enfermés dans un choix indépassable entre le rêve et la réalité. La grande métaphore assure la portée philosophique de la dérision grotesque.

⁷ Comp. le succès mondial du livre de J. Monod, *Le hasard et la nécessité*, Paris, Seuil, 1970.

⁸ Comp. P. Wheelwright, *Metaphor and Reality*, Indiana University Press 1962 ; P. Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

Mais les mécanismes rituels du grotesque semblent être les mêmes : la négation des clichés, de l'identité, de l'Art. Et il ne reste que le rire... Qu'est-ce le rire ?

Nous ne répondrons pas, évidemment, à cette question vieille comme l'humanité et jusqu'à nos jours non résolue. Mais à partir des données multiples, provenant des sciences du comportement (éthologie) et de l'anthropologie, nous pouvons considérer que le rire commun est avant tout un rite de communion par la négation, de l'affranchissement par un non, c'est l'affirmation négative de la communauté des vues et des sentiments. Le rire permettrait donc de retrouver collectivement l'identité négative – l'autonomie, terreau peut-être d'une identité positive ensuite.

Il semble qu'il en soit de même pour le grotesque. Le rire franc et spontané, le rire commun, soude le public et permet aux individus de se retrouver ensemble. Ensemble contre. Ensemble au-dessus de... supérieurs à... quoi ?

Or, le grotesque vise tout : nos mythes et nos stéréotypes, nos discours et nos comportements, nos actions et nos attitudes. Witkiewicz vise davantage la civilisation, Gombrowicz, la culture, Mrozek, le discours idéologique confronté aux comportements pulsionnels. Mais le mécanisme semble le même : devant l'image de l'absurdité du monde représenté, on peut toujours rire, rire ensemble, et c'est plus agréable que de se tirer une balle dans la tête. Les héros peuvent le faire, nous, en attendant, nous en rions ensemble.

Le rite du rire constitue donc et institue un *nous* culturel, l'identité perdue, le sentiment d'exister. Il se forme autour du concept de *bon sens* ou de *sens commun*. Car, si nous ne sommes pas dupes de la voracité d'Eve, de la crédibilité du théâtre et des discours, de la relativité des rôles et des masques, c'est grâce à notre « bon sens commun », le sens d'être ensemble, de vivre, de rire.

Le bon sens est cependant une catégorie suspecte. Car il est fait de clichés, piégé d'intérêts égoïstes, trafiqué de discours idéologiques. Le bon sens en tant qu'ensemble de croyances, sorte de *Weltanschauung*, est aussi soumis à la dérision. Seul le bon sens négatif – ne pas être dupe et en rire – possède une caution positive. Donc : le bon sens du rite communautaire.

Comme nous le voyons, face à la dérision du monde, le grotesque – l'art du Mal – produit des anticorps puissants : la possibilité du « je » dans la perspective de la mort, la possibilité du « nous » au moment du rire communautaire, la possibilité de dépasser par la voie carnavalesque le sentiment du tragique de l'existence⁹.

Mais : qu'est-ce que l'existence ? Existe-t-elle ? Où et quand peut-on la rencontrer ?

⁹ Comp. M. Bakhtine, *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

3. LE CONTEXTE : LE TEMPS RETROUVÉ

Pour répondre à cette question métaphysique dans l'esprit de l'humour grotesque polonais, reprenons deux blagues que l'on racontait pendant l'état de guerre. C'était un temps très pénible à vivre, psychiquement, spirituellement et, bien entendu, matériellement. Le type du « débrouillard » est alors apparu, traversant toute l'échelle sociale. Il était aussi bien médecin ou haut fonctionnaire qu'« homme du peuple ». C'est alors qu'est apparue une série des blagues sur *baba*, une grosse bonne femme pleine de vitalité, une force de la nature. Ce mot évoque normalement en Pologne une commère impassible, inusable, maligne, mais toutes sortes d'extrapolations caractérologiques deviennent désormais possibles.

Venons-en aux blagues elles-mêmes :

1. Une baba est allée chez le médecin. Et le médecin c'est aussi une baba !

Le comique résulte ici d'un effet de choc, comme la rencontre inattendue de deux chars allant en sens inverse. En outre, la *baba*-médecin, faisant donc partie de l'intelligentsia, fait rire à elle toute seule, évoquant des rencontres que tout le monde a connues...

2. Baba était soignée par son médecin, et finalement elle est morte. Le médecin vient au cimetière et prie : « Merci mon Dieu de m'avoir délivré de cette baba ! ». Là-dessus, la tombe s'entrouvre et baba apparaît en demandant : « Vous n'auriez pas quelque chose contre les vers, docteur ? »

Le comique vient ici de l'inattendu fantastique : le caractère, la force vitale de *baba* sont plus forts que la mort.

Du coup, on voit bien que dans ces deux histoires le stéréotype de *baba* fonctionne comme une structure transcendante par rapport à l'ordre de la vie : elle est immortelle, elle évolue dans les situations les plus inattendues et domine, par son cynisme, sa grossièreté et son énergie biologique, non seulement la vie présente, mais aussi celle de l'au-delà. La *baba* est immortelle et donc toutes les autres catégories de l'entendement, religieuses, logiques et sociales, sont caduques. Les histoires de *baba* relèvent bien de l'humour grotesque qui, selon Thomson, se caractérise par l'association du comique et de l'effrayant¹⁰. En d'autres termes, la structure interne du grotesque reste proche du tragique, dans sa définition aristotélicienne. Si la *baba* était un monstre unique du style de Richard III, elle serait un personnage de tragédie. Si des Richards III vendaient des carottes à tous les coins de rue, cela serait comique et en même temps effrayant.

¹⁰ Philip Thomson, *The Grotesque (The Critical Idiom)*, London, 1972.

Dans les histoires de *baba*, le rire est rituellement dirigé contre ceux qui gagnent en dehors des règles, par leur seule énergie et leur toupet. Il est tourné contre l'oppression des gagnants qui n'ont pas pour autant raison. Ce motif lié à *baba* est relativement neuf : pendant l'occupation allemande, la même énergie biologique permettait de voir les *babas* comme des héroïnes populaires. Mais aujourd'hui, en plein libéralisme et culte de la réussite, il n'est pas sûr que ce motif ait autant du succès.

Dans les œuvres grotesques littéraires, la dérision est rarement dirigée contre le peuple, mais d'habitude contre le pouvoir, la Loi, l'ordre. Les héros de Witkiewicz brisent l'ordre, seulement pour ressentir individuellement « l'étrangeté de l'existence ». Les héros de Gombrowicz manipulent l'ordre tout en étant manipulés. Chez Mrożek, l'ordre relève du discours démagogique, destiné à couvrir l'égoïsme et les instincts des dominateurs.

De cette manière s'exprime la presque bicentenaire expérience historique des Polonais, rejetant le pouvoir, la Loi, l'ordre considérés comme imposés par l'opresseur russe, prussien ou autrichien. Parlant de l'écriture grotesque en Galicie, Marek Tomaszewski a eu une expression heureuse : « le grotesque apparaît là où la Loi prime sur la raison ». On pourrait sans doute étendre cette formule à tous les domaines en Pologne où l'ordre imposé apparaît comme récurrent, absurde, oppresseur.

Il est possible d'affirmer que le grotesque facilite la constitution d'un consensus culturel et d'un moi individuel *en dépit ou contre l'ordre établi*. C'est le carnaval du renouvellement de la culture mais, en l'occurrence, sans fin et sans limite...

Nous touchons ainsi à la question très délicate du temps culturel. En effet, il faut dire ici sans pouvoir s'y étendre que les Polonais, pendant plus d'un siècle et en tout cas jusqu'à 1989, vivaient culturellement dans le passé (par la mémoire) et dans l'avenir (à travers le projet messianique du romantisme), mais pas ou difficilement dans le *présent*. Est-ce là une des raisons pour lesquelles le grotesque s'est toujours constitué en Pologne en opposition à l'héritage romantique ? Ou peut-être parce que le romantisme a formé le modèle dominant de la « haute » culture ?

Il y a d'excellents livres sur cette ambivalence des auteurs grotesques, dans leur dépendance négative du modèle romantique¹¹. Du point de vue rituel cependant, le plus important me semble être précisément la question du temps. Incontestablement, en établissant un rire communautaire, le grotesque réinstalle le *hic et nunc*, l'ici et maintenant. A la culture perdue dans la nébuleuse symbolique des missions individuelles et collectives, il apporte le présent, dévoilé mais réel :

¹¹ Cf. entre beaucoup d'autres M. Piwińska, *op. cit.* ; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975 ; id., *Czas formy otwartej*, Warszawa 1978 ; Miłosz a parlé aussi bon nombre de fois de ce problème.

Le jour où je me suis rendu compte que je ne serai jamais plus Napoléon a été probablement le plus important de toute ma vie. Après, il n'y a que le vide, une vie végétative. C'est-à-dire que j'ai vécu comme tout le monde.

(T. Różewicz, *Śmieszny staruszek*¹²)

Le soir où l'on entend au spectacle que l'on ne sera plus Napoléon, on découvre le présent. Comme le négatif du modèle culturel de l'héroïsme. Mais peut-être comme le positif de la vie de tous les jours.

Du moment toutefois que l'on abolit la tradition culturelle, il ne reste que l'absurde de la vie. Martin Esslin a cité Camus, en inventant le titre du théâtre de l'absurde :

[...] dans un univers soudain privé d'illusion et de lumière, l'homme se sent étranger [...]. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité¹³.

Les rôles sont toujours culturels, et si l'on s'en distancie, on peut retrouver son humanité ou... perdre le sens de la vie. Le geste héroïque n'a plus cours : le héros du *Fichier* (Kartoteka) de Różewicz reste tout le temps dans son lit. Le discours métaphysique du sacrifice est attribué chez Mrożek à la victime, sauvant ainsi sa face (*En pleine mer*).

La réception occidentale du théâtre polonais de l'absurde est manifestement meilleure que celle des auteurs « sérieux » : Mickiewicz, Andrzejewski, même Miłosz... Mais il y a là un malentendu que j'ai essayé d'éclaircir dans une étude sur Mrożek : l'absurde occidental est métaphysique, l'absurde polonais est social ou sociopolitique¹⁴. C'est l'absurdité de l'expérience du système, de la culture, mais non de la vie elle-même qui reste pleine de valeurs virtuelles. *Le rite du rire reconstitue le sens de la vie, le temps, le « nous », et même le « je ».*

Comme nous l'avons déjà suggéré, derrière le genre grotesque se cache une démarche intellectuelle extrêmement rigoureuse qui prend au sérieux la culture et l'éprouve. C'est ainsi que le grotesque a évolué vers l'art de l'exigence éthique. Tandis que le rite du rire grotesque a mené vers une philosophie du *bouffon tragique*. Ainsi, nous rejoignons d'une manière imprévue la problématique de l'éthos politique de l'ex-opposition démocratique au pouvoir communiste. Sa stratégie s'est constituée en grande partie sur l'opposition de la démarche du « prêtre » et du « bouffon », selon la distinction devenue célèbre de Leszek Kołakowski, reprise par Adam Michnik. Or, les valeurs du bouffon sont de l'ordre du rituel, transformationnelles.

¹² Tadeusz Różewicz, *Théâtre II : Un drôle de petit vieux*, trad. J. Donguy et M. Masłowski, Lausanne, l'Age d'Homme 2008.

¹³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 18.

¹⁴ M. Masłowski, *op. cit.*

POUR CONCLURE

Est-ce que le temps des « bouffons » s'est achevé avec l'écroulement du communisme autoritaire et l'avènement de la démocratie libérale ? Il y a eu plusieurs phases. Schématiquement, il y eut une période d'une dizaine d'années où le style grotesque est devenu quasi obligatoire, répandu dans la littérature, au théâtre, au cinéma, et jusqu'aux comportements quotidiens. Cela correspondait à l'avènement au pouvoir des anciens opposants politiques, mais le style est devenu un cliché. Puis, a commencé le temps où l'on s'est intéressé, dans l'écriture grotesque, à autre chose qu'au rire : à la cruauté et à la sexualité refoulée, à ce que M. P. Markowski a appelé « le courant noir » dans l'œuvre de Gombrowicz¹⁵. Autrement dit au sérieux du grotesque.

Par ailleurs, des voix se sont levées, comme celle d'Adam Zagajewski, appelant plutôt à l'ardeur puisque, pour pouvoir faire un trou dans un mur, il faut d'abord que ce mur soit construit¹⁶. L'ardeur de la construction, des transformations, de la nouvelle sensibilité n'est pas devenue pour autant le ton dominant, et le succès populaire le plus spectaculaire des dernières années a concerné les pastiches grotesques du style hip-hop d'une adolescente, Dorota Masłowska, dont un des livres a été couronné par un prix littéraire prestigieux.

Le rire communautaire a perdu toutefois de sa fonction sociale : il ne relie plus les gens, la société s'étant diversifiée et individualisée. L'intelligentsia a perdu aussi sa mission de sauvegarde du bon sens culturel. Et même si la vie quotidienne ou politique ressemble ici ou là à une œuvre grotesque, on ne trouve plus l'unanimité pour en rire ; plutôt des emportements partisans défendant avec ardeur l'indéfendable de leur camp idéologique...

Mais c'est une toute autre histoire.

¹⁵ Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków, WL, 2004.

¹⁶ Adam Zagajewski, *Obrona żarliwości* [Le Plaidoyer pour l'ardeur], Kraków, éd. a5, 2002.