

L'univers carnavalesque dans *Le Roi, le rat et le fou du Roi* de Matéi Visniec

Sylwia Kucharuk
Université Marie Curie- Skłodowska, Lublin
sylwiakucharuk@gmail.com

Mots clés:

Carnaval. Visniec. Bakhtine. Grotesque. Révolution.

Résumé:

Le présent article se propose d'analyser les éléments carnavalesques présents dans la pièce *Le Roi, le rat et le fou du Roi* de Matéi Visniec en se référant aux ouvrages théoriques de Mikhaïl Bakhtine. Après avoir interrogé les quatre catégories bakhtiniennes, à savoir : la familiarité, l'excentricité, les mésalliances et la profanation, l'analyse se concentre sur des couples carnavalesques qui, selon Bakhtine, se parodient mutuellement, formant, un système de miroirs déformants, procédé sur lequel est basée la construction de la pièce étudiée. À travers ce jeu ambivalent de miroirs plongé dans un univers carnavalesque, Visniec met en lumière l'hypocrisie du pouvoir et la dégénérescence morale de l'homme.

The carnival world in *The King, the Rat and the King's Fool* by Matéi Visniec

Key Words:

Carnival. Visniec. Bakhtine. Grotesque. Revolution.

Abstract:

The purpose of this article is to analyze the carnivalesque elements present in Matéi Visniec's play "The King, the Rat and the King's Fool", using Mikhaïl Bakhtin's theoretical works as a reference. After exploring the four Bakhtinian categories of familiarity, eccentricity, misalliances and profanation, the analysis focuses on carnivalesque couples that, according to Bakhtin, parody each other, forming a system of distorting mirrors on which the construction of the Visniec's play is based. Through this ambiguous game of mirrors submerged in the carnivalesque universe, Visniec highlights the hypocrisy of power and moral degeneration of man.



L'action de la pièce *Le Roi, le rat et le fou du Roi*¹ de Matéi Visniec se déroule au XV^e siècle. Le Roi et son bouffon Triboulet, poussés sous nos yeux dans une pièce obscure qui ressemble à une cellule de prison, sont apparemment victimes d'une révolution. Le premier, résigné, se considère comme déjà mort, le second essaie vainement de briser la porte pour se libérer et crie : «La révolution a besoin d'un bouffon ! Si vous voulez que votre révolution réussisse, gardez le bouffon du Roi!» [Visniec, 2002: 10]. Il s'adresse aux gens qui les ont enfermés, mais de l'autre côté de la porte, il n'y a plus personne. Tout le monde participe au carnaval pour fêter la mort du roi. Le bouffon, monté sur les épaules du Roi pour pouvoir regarder ce spectacle merveilleux par la fenêtre située en haut de la cellule, nous décrit son déroulement. À un moment donné, le peuple jette par cette fenêtre des détritiques qui finissent sur les têtes des deux protagonistes. Le tableau suivant présente une image de la ville après la fête. Elle est déserte mais inondée d'ordures. Le bouffon pousse le Roi sur son trône à roulettes qui ressemble à une brouette. Seuls, ils se dirigent vers l'échafaud et y attendent leur exécution, mais personne ne vient. Les deux protagonistes, montés sur des échasses, décident alors de se diriger vers la mer, à la poursuite du peuple chassé par la musique horrible et insupportable des rats. Ceux-ci ont envahi la ville et demandent à présent «d'être reconnus comme un composant à part entière de l'être humain» [Visniec, 2002: 43]. Avant de partir, le Roi, qui dès le début de la pièce s'est plaint d'avoir mal à la tête, se laisse opérer par son bouffon qui lui enlève du crâne une pierre «folisophale» [Visniec, 2002: 43] qu'il jette ensuite aux rats. Ceux-ci, après le départ des deux protagonistes, la mettent dans la flûte cassée du bouffon. Une fois l'élément manquant retrouvé, la pierre, finalement remise à sa place, rend divine la musique des rats.

Que signifie ce monde à l'envers ? Ce n'est pas la seule question qui se pose à la lecture de cette pièce grotesque, mais elle semble primordiale.

¹ À ma connaissance, la pièce, créée en 2002, n'a pas été l'objet d'une analyse plus détaillée à l'exception de la publication de Christine Ramat, voir la bibliographie.



L'intérêt de cette œuvre semble justement résider dans sa construction carnavalesque, qui est apparemment la clé pour comprendre sa portée. Il nous semble donc légitime et très utile d'interroger les éléments carnavalesques présents dans la pièce, en nous appuyant sur les ouvrages théoriques de Bakhtine qui, bien que suscitant de nombreuses polémiques, restent toujours un point de repère valable. Cette relecture bakhtinienne de la pièce de Visniec permettra peut-être de trouver des réponses à plusieurs des questions qu'elle soulève. Après avoir interrogé les quatre catégories bakhtiennes, à savoir : la familiarité, l'excentricité, les mésalliances et la profanation, l'analyse se concentrera sur des couples carnavalesques qui, selon Bakhtine se parodient mutuellement, formant, un système de miroirs déformants, sur lesquels est basé la construction de la pièce visniecienne.

À première vue, le carnaval, dans cette pièce, semble être réduit à l'espace extra-scénique : les deux protagonistes y assistent de façon indirecte, depuis l'espace clos de leur prison. Le bouffon nous relate la fête et il est le seul à l'observer par la fenêtre. Il est émerveillé par ce spectacle qu'il décrit comme superbe, incroyable et magnifique. Il est tellement ému qu'il lui est difficile d'exprimer son admiration. La fête est grandiose. Accompagnés de feux d'artifice, des dizaines de chars allégoriques fleuris défilent dans les rues, chargés de saltimbanques, de bateleurs, de jongleurs, de contorsionnistes, de mimes et de funambules, de cracheurs de feu et d'avaleurs de sabres. L'ambiance est très joyeuse, le peuple est heureux. Aux dires du bouffon, c'est le plus beau moment de leur vie :

LE BOUFFON : Ils dansent la farandole et ils chantent ! Et tout le monde s'embrasse. Les riches sanglotent dans les bras des pauvres et les pauvres pleurnichent dans les bras des riches. Ils s'étreignent et ils s'essuient les armes*² les uns aux autres. Les nains s'enlacent avec les géants, les gros avec les maigres, les beaux avec les laids... Les aveugles ont jeté leurs cannes blanches, et ils déambulent dans la foule, guidés par les sourds. Les estropiés sont portés sur les épaules par les soldats de la garde royale. Les voleurs, les assassins et les violeurs sont portés en triomphe sur les épaules

² Comme l'explique Visniec dans les Notes de l'auteur : « le bouffon et le Roi aiment, parfois, tordre les mots »



des élèves de l'Académie des bouffons. Il paraît qu'on a proclamé l'amnistie générale. Les prisonniers et les maisons de fous ont été vidées. [2002: 13]

Cette courte description contient la quintessence du carnavalesque. On peut y distinguer les quatre catégories carnavalesques décrites par Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski*. En premier lieu, il y a la familiarité, qui consiste à abolir :

toutes les distances entre les hommes, pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : un contact libre et familier. [...] Les hommes séparés dans la vie par des barrières hiérarchiques infranchissables s'abordent en toute simplicité sur la place du carnaval. Cette attitude familière impose un caractère particulier à l'organisation des actions de masse, une gesticulation carnavalesque libre, ainsi que le mot carnavalesque franc » [Bakhtine, 1970a: 180-181]

Deuxièmement, il y a l'excentricité, qui se traduit, entre autres, par le comportement des aveugles «déplacé du point de vue de la logique de la vie habituelle» [1970a: 181].

La troisième catégorie bakhtinienne de la perception carnavalesque du monde, à savoir les mésalliances, consiste dans le fait que «le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise» [1970a: 181]. Dans le carnaval visniecien, les contraires se rapprochent visiblement et s'organisent autour de celui que forment la pénurie et l'abondance : les pauvres s'enlacent avec les riches, les maigres avec les gros, les nains avec les géants, les prisonniers sont libérés.

La quatrième catégorie carnavalesque décrite par Bakhtine est la profanation, notion qui englobe «les sacrilèges, tout un système d'avilissement et de conspuations carnavalesques, les inconvenances relatives aux forces génésiques de la terre et du corps, les parodies de textes et de paroles sacrés, etc.» [1970a: 181]. Dans le carnaval visniecien, elle se manifeste avant tout par un geste éloquent du peuple. Bien conscient de son



acte, il jette par la fenêtre, sur la tête du Roi et du bouffon, des ordures et le cadavre d'un chien. Les didascalies décrivent la scène ainsi :

Une pluie d'ordures déferle sur le Roi et sur le bouffon. On dirait qu'une grosse poubelle se renverse sur la tête des deux personnages. D'ailleurs les deux s'écroulent par terre. Dehors, la musique, les cris et les chants montent encore en intensité. Des ordures continuent à s'abattre sur les deux personnages : des confettis, des œufs, des tomates pourries, des boules de papier, des morceaux de masques (des yeux, des nez, des bouches, des langues, des oreilles géantes) etc. En quelques dizaines de secondes le Roi et le bouffon sont couverts par un tas de détrit. Le bouffon se recroqueville aux pieds du Roi et protège sa tête avec ses mains. Le Roi reste digne, mais à genoux. [2002: 17]

La signification de ce geste du peuple est très importante pour comprendre l'univers dramatique présenté par Visniec. Par cet acte ignoble du peuple, le carnaval semble s'élargir dans l'espace et entrer dans celui du Roi et du bouffon. Tout portait à croire que, se trouvant à l'écart, dans leur cellule, ces deux personnages seraient exclus de la fête et réduits au rôle de simples observateurs du carnaval. D'ailleurs, eux aussi, se considèrent comme tels, le bouffon constatant : « Ils sont tous là, Majesté. Tous, tous, tous ! Toute la cour fait la fête entourée par le peuple. On dirait que nous sommes les seuls à ne pas être là » [2002: 15]. Pourtant, le lien entre l'espace ouvert du carnaval et l'espace clos de la prison, qui s'opère par le jet des détrit par la fenêtre, devient encore plus significatif en regard des réflexions de Bakhtine sur le carnavalesque. Pour lui :

Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et spectateurs. Tous ses participants sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on le vit, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une existence de carnaval. [1970a: 181]

Dans cette lumière, il paraît légitime de considérer les deux protagonistes comme faisant partie intégrante du carnaval. Inconsciemment, ils y participent à part entière et communiquent avec les autres, même si, du point de vue dramaturgique, cette communication ne s'opère pas par



l'échange verbal. L'emprisonnement dans la cellule souterraine et l'humiliation de se faire jeter des ordures à la tête font partie de l'acte carnavalesque. Cet acte, en fait, accentue le contraste entre le bas et le haut, entre la liberté du peuple et l'enfermement du roi, mais, avant tout accomplit un rituel d'intronisation-détronisation qui, selon Bakhtine, est « le noyau profond de la perception du monde carnavalesque : le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance » [1970a: 182]. C'est sur cette ambivalence entre le carnaval et la révolution et sur la dichotomie entre la mort et la renaissance que Visniec construit l'univers dramatique de la pièce, question qui fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans la partie suivante. Pour le moment, observons simplement que les deux protagonistes qui se croient victimes de la révolution (ils se préparent à la mort) mènent de fait, pour reprendre les paroles de Bakhtine, une existence de carnaval. Le tragique de ces personnages ne réside pas dans le fait qu'ils seront exécutés par les révolutionnaires, mais dans leur inconscience de vivre un acte carnavalesque. Par ce procédé, le caractère subversif du carnaval, fête déjà subversive par nature, est encore intensifié dans la pièce, ce qui n'est pas sans importance. S'ils en étaient conscients, les personnages pourraient changer de perspective. Mais au lieu de vivre le carnaval en tant que tel, ils le vivent comme une révolution, jusqu'à la fin de la pièce, ce qui génère aussi du comique. La raison pour laquelle ils ne seront finalement pas exécutés devient évidente : une fois le carnaval terminé, l'échafaud-décor de carnaval est rongé par des rats. Tout au long de l'action, le lecteur/spectateur reste perplexe face à cette ambiguïté entre les deux réalités toujours présentes : celle de la révolution, vécue par le Roi et le bouffon, et celle du carnaval, vécu par le peuple.

À la lumière de l'analyse qui précède, tout l'univers dramatique présenté dans la pièce peut être considéré comme carnavalesque. La partie suivante de l'analyse s'articulera autour de l'organisation dichotomique du carnaval visniecien.



L'emprisonnement du bouffon avec le Roi pourrait sembler illogique. Son rôle consistant à se moquer de son souverain, il devrait plutôt se trouver dans les rues, avec le peuple. Cette « condamnation » est aussi incompréhensible pour le personnage même. Rappelons ses paroles déjà citées : « La révolution a besoin d'un bouffon ! Si vous voulez que votre révolution réussisse, gardez le bouffon du Roi ! » [2002: 10]. Si l'on extrapole ces mots, étant donné que la révolution est en fait un carnaval, on pourrait dire que le carnaval a besoin du bouffon. Celui-ci, en effet, n'est pas dépourvu de sa fonction carnalesque. Au contraire, il est là, à côté du roi, pour que l'acte carnalesque se prolonge.

Tout d'abord, le peuple l'« offre » en cadeau au roi. Apparemment, celui-ci fête ce jour-là son anniversaire. Il porte sur la tête un gâteau d'anniversaire avec des bougies, qui forment ainsi une sorte de couronne grotesque. Le bouffon, enveloppé de la tête aux pieds dans du papier toilette, avec un ruban sur la bouche, ressemble manifestement à un cadeau d'anniversaire. Mais au lieu de fêter l'anniversaire de son roi, le peuple fête en réalité sa mort, car celui-ci sera bientôt exécuté. Cette opposition ainsi accentuée entre la fête d'anniversaire et la condamnation à mort s'inscrit dans le contraste carnalesque essentiel, qui oppose la naissance à la mort. Mais elle est aussi porteuse d'une autre opposition liée à l'ambivalence créée par Visniec entre le carnaval et la révolution : celle de l'abolition de l'ancien régime et de la naissance d'un nouvel ordre, à savoir la démocratie. La dépréciation des symboles royaux est d'ailleurs très visible. La couronne – attribut du pouvoir royal – et la flûte – attribut du bouffon – sont jetés par terre à leurs pieds. Rappelons que le Roi est assis sur une sorte de trône roulant qui ressemble à une brouette et qu'il est coiffé d'un gâteau avec des bougies qui seront, au cours de l'action, mangées par les rats. Le fait que les deux protagonistes se trouvent en bas par rapport au peuple qui se trouve en haut, est aussi significatif. Lorsqu'il dit : « Ma couronne ne vaut plus qu'une vessie de porc enflée et remplie d'une poignée de pois secs » [2002: 7], le Roi semble conscient de la dégradation de son pouvoir.



Ensuite, la présence du bouffon aux côtés du roi sert à rendre plus évident le renversement des relations hiérarchiques, qui s'inscrit en même temps dans les deux réalités : celle de la révolution et celle du carnaval. Le bouffon affirme au roi : «Je ne parle pas avec vous [...] entre nous c'est fini ! Maintenant, je suis libre» [2002: 9] et n'hésite pas à le tutoyer en disant : «Tais-toi, petit roi !» [2002: 31]. Le renversement hiérarchique se manifeste aussi par le fait que c'est le bouffon qui monte sur les épaules du Roi pour regarder par la fenêtre, se mettant littéralement et métaphoriquement plus « haut » que le Roi.

Ce renversement est encore davantage accentué au cours de l'action par le jeu des costumes. Tout d'abord, le Roi exprime la volonté d'être enterré dans le costume jaune et vert du bouffon, bien conscient du fait que ces couleurs symbolisent la folie. Il voudrait aussi emporter dans sa tombe la marotte du bouffon au lieu du sceptre royal. En revanche, le bouffon s'approprie le costume royal. Il enfle les gants du roi pour se protéger de la saleté quand il ramasse les ordures. Il se couvre de sa cape pour se protéger du froid la nuit. Il met ses chaussures et se coiffe même de sa couronne. À la fin de la pièce, il porte tous les vêtements du roi. Dans la scène où le bouffon dicte au souverain ce qu'il doit dire au peuple, il devient évident que le Roi est et a toujours été une marionnette entre ses mains. La citation que voici est éloquente à ce propos :

LE BOUFFON : Dites-leur que c'est moi qui ai inventé la fête des fous.

LE ROI : Pourquoi vous vous êtes cachés comme les rats ?

LE BOUFFON : Criez plus fort !

LE ROI : C'est moi, votre Roi, qui vous parle ! Mais c'est mon bouffon qui a raison ! [...]

LE BOUFFON (*il souffle le texte au roi*) : J'exige qu'il soit décapité le même jour que moi, devant moi, avec tous les honneurs dus à un noble bouffon !

LE ROI : J'exige qu'il soit décapité le même jour que moi, devant moi, avec tous les honneurs dus à un souverain! [...]



LE BOUFFON (*à voix basse*) : C'est lui qui a écrit mes discours, qui m'a soufflé les mots d'esprit, qui a fait courir le bruit que j'avais le don de la prophétie, c'est lui qui a fait de moi un vrai roi !

LE ROI : Je suis désolé, Triboulet, mais tu ne peux pas me demander de dire ça.

LE BOUFFON : Allez, Majesté, faites-moi plaisir...

LE ROI (*en criant*) : C'est lui qui a fait de moi un vrai Roi !

LE BOUFFON : Vous voyez, ce n'est pas aussi difficile que ça.

LE ROI (*emballé, il continue à crier*) : C'est lui le vrai Roi, je vous jure, vous avez la parole du Roi que c'est Triboulet, mon fou et mon bouffon, qui a été le vrai Roi ! [2002: 33-34]

Par son comportement bouffon et ses paroles, le Roi se destitue du pouvoir et cautionne le renversement hiérarchique qui s'opère sous nos yeux.

Ce n'est pourtant pas la seule situation de la pièce où le bouffon ridiculise le Roi. Il exige de lui, par exemple, de répéter après lui les mots suivants : « Toute révolution qui réfute les anciens bouffons se dirige vers le précipice, vers l'avortement » [2002:11], les anciens bouffons se référant, évidemment, au roi et son bouffon.

Les réflexions de Bakhtine disant que le rire dévoile la vérité sur le monde et sur le pouvoir, que la vérité du rire rabaisse le pouvoir et que le bouffon en est le porte-parole [Bakhtine, 1970b : 100] se rapportent bien à la pièce de Visniec. Le bouffon dénonce l'hypocrisie du pouvoir, n'hésite pas à critiquer le Roi et son règne, l'incite à une autocritique qui, par moments, devient cynique : «Le Roi : Tiens, mon chien a été égorgé par mon peuple ! Et pourtant j'ai toujours traité le peuple comme s'il était mon propre chien» [2002:17].

Ainsi, le duo de personnages fait penser aux couples carnavalesques qui «se parodiaient mutuellement, formant, en quelque sorte, tout un système de miroirs déformants qui les allongeaient, raccourcissaient, défiguraient dans des directions et à des degrés divers» [1970a: 186]. Le bouffon, qui est « un fou artificiel », tend au roi un miroir pour qu'il y voie



sa propre folie meurtrière. Le Roi connaît quelques moments de clairvoyance, comme celui où il constate :

LE ROI : Brusquement, le temps d'un éclair, je me suis rendu compte de l'inutilité de la terre. De l'inutilité de la violence sur la terre... Et j'ai compris, en une seconde, des choses encore plus subtiles... J'ai eu la révélation de la violence de l'inutilité... J'ai voulu demander à Triboulet...[...] «Triboulet, à quoi ça sert, la vie humaine, à quoi sert-elle cette mascarade cosmique, si ça ne fait que salir l'univers»? [...] Triboulet, pourquoi sommes-nous les enfants du carnage, les excroissances de cette furie [...] Et puis j'ai entendu un cri... [...] «Non, on ne peut pas exister en dehors du carnage naturel... ». [2002: 24]

Ce n'est pourtant pas Triboulet qui lui répond, mais sa propre voix intérieure, qui interrompt cette réflexion philosophique. Il est à noter que le Roi s'adresse constamment à son bouffon qui est en quelque sorte sa boussole. Comme le constate Christine Ramat, le bouffon «accompagne le Roi au plus profond de sa folie, et se comporte en garde-fou. [...] Le Roi est aveugle, il ne voit d'ailleurs le théâtre du monde que par le regard de son Bouffon. Et ce n'est qu'au terme d'un long parcours en sa compagnie, au milieu du chaos, symbolisé par la fuite du peuple en mer et l'assaut des rats, qu'il retrouvera la raison politique» [Ramat, 2014: 118]. Ceci est symbolisé dans la pièce par le décervelage, motif carnavalesque bien connu, qui est ici un acte positif. En effet, à la fin de la pièce, le bouffon extirpe de la tête du roi la pierre qui est censée être la source de sa souffrance et de sa folie. Le Roi, dans un instant de lucidité, la jette aux rats en espérant ainsi remédier à la crise dans laquelle se trouve le monde post-carnavalesque, qui de nouveau fait allusion à une réalité post-révolutionnaire.

On peut encore observer un autre duo dans cette pièce, mis par Visniec dans un système de miroirs déformants. Ils s'agit de deux personnages collectifs : les rats et le peuple, le « grand corps populaire », qui représente toute l'humanité. Leur rapport est très ambigu. À première vue, tout semble les opposer, mais Visniec crée aussi quelques parallèles entre ces deux collectivités. Le plus significatif d'entre eux apparaît dans la scène où le Roi et le bouffon déambulent dans les rues désertes et jonchées



des vestiges de la fête, à la recherche du peuple. Le Roi s'adresse à ce dernier en posant une question éloquente : «Pourquoi vous vous êtes cachés comme des rats ?» [2002: 33]. Peu à peu, les portes des maisons s'ouvrent et leurs habitants apparaissent sur les seuils. Ce sont justement les rats, qui s'avèrent être des oppresseurs. Ils jouent une musique tellement insupportable qu'elle casse les tympan des gens et qu'elle les a fait fuir. La ville (qui peut être comprise dans un sens plus large comme l'ensemble du monde) est à présent envahie par les ordures et les rats. Ces derniers se plaignent au Roi qu'après leur fuite, «les humains ont laissé derrière eux une montagne inrongeable d'ordures» [2002: 43] et que « les rats ont de plus en plus de mal à dévorer tout ça, à nettoyer tout ça...» [2002: 43]. Ils revendiquent même d'être «reconnus comme un composant à part entière de l'être humain» [2002:43]. Un autre parallèle entre les deux espèces est instauré par le Roi, qui dit :

LE ROI : En fait, la définition de l'homme passe par le rapport qu'il entretient avec les rats. Et chaque individu peut calculer son poids métaphysique... en rats [...] Un homme qui vaut un rat... Ça veut dire quoi... Ça veut dire un homme dont la saleté produite nécessite l'intervention d'un seul rat. Un homme qui vaut deux rats...[...] Ça veut dire que, pour cet homme, où plutôt pour la saleté secrétée par cet homme, s'impose l'intervention de deux rats. [...] C'est pareil avec la vie intérieure et la sécrétion des idées. Un homme qui, par ses pensées, réveille le dégoût d'un seul rat, pèse du point de vue métaphysique... un rat. Un homme qui, par ses pensées, réveille le dégoût de dix rats, pèse du point de vue métaphysique dix rats. [...] Le rat est une unité de mesure fiable pour la vie spirituelle et physique de l'homme. [2002: 48-49]

Ces propos rabaisent de façon flagrante la valeur de l'homme. La quantité innombrable des rats semble refléter la dégénérescence morale de l'espèce humaine. Ce n'est pas par hasard que cette réflexion vient du Roi. Il est difficile de la prendre au sérieux. N'est-ce pas un procédé voulu par l'auteur ? Atténuer une vérité que l'on veut transmettre en la mettant dans la bouche d'un fou pour susciter une réflexion plus profonde ? Dans le contexte utopique du carnavalesque, le remplacement de l'homme par le rat peut être entendu comme un renouvellement de l'espèce humaine.



Néanmoins, l'univers post-carnavalesque (ou post-révolutionnaire) créé par Visniec est évidemment dystopique, la subversion n'ayant pas produit l'effet désiré. Au contraire, elle a engendré le chaos et a mis le monde sens dessus dessous. Cela, pour mettre en évidence que le changement de système du pouvoir ne suffit pas à résoudre les problèmes de ce monde si la dégénérescence morale de l'homme continue. La pièce analysée constitue en quelque sorte un prolongement d'une réflexion de l'auteur sur le totalitarisme, l'abus du pouvoir et la manipulation des personnes par les grandes idées, problématique récurrente dans l'œuvre visnecienne. Dans ses pièces écrites en Roumanie, il dénonçait les régimes totalitaires, dans lesquels il voyait tout le mal. Par contre, avec *Le Roi, le rat et le fou du Roi*, on a l'impression que, pour la première fois, Visniec essaie de démontrer que la démocratie aussi a ses faiblesses car elle est fragile et qu'elle ouvre le champ à des renversements de valeurs, symbolisés par le carnaval et les déchets, qui peuvent aussi être dangereux. Il continue d'ailleurs dans ce sens dans ses pièces suivantes, et cela, de façon encore plus explicite. Ce changement de cible, du totalitarisme à la démocratie, reflète peut-être aussi l'évolution de l'attitude de l'auteur envers cette dernière, tant espérée en Roumanie à l'époque communiste, attitude de l'exilé politique qui devient plus critique envers son pays d'adoption, peut-être un peu déçu par le hiatus entre l'idéal et la réalité, opposition proprement carnavalesque.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions Seuil, 1970.
- _____, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- RAMAT, Christine, «Les farces politiques de Matéi Visniec», dans Fix, Gally (éd.), *La farce aujourd'hui*, Paris, CNRS Éditions, 2014, 109-124.
- VISNIEC, Matéi, *Le Roi, le rat et le fou du Roi*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2002.

