

Le théâtre subversif de Witold Gombrowicz

Irène Sadowska-Guillon

Numéro 53, 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26724ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sadowska-Guillon, I. (1989). Le théâtre subversif de Witold Gombrowicz. *Jeu*, (53), 7–12.

dramaturgie

le théâtre subversif de Witold Gombrowicz

À l'occasion de la récente production d'*Opérette*
par Jorge Lavelli au Théâtre de la Colline,
vingt ans après la mort de Gombrowicz

Le parcours de Witold Gombrowicz est l'odyssée d'un exilé de soi-même à la recherche d'une identité impossible, inaccessible, une tentative d'échapper aux formes, aux masques, aux «gueules», une fuite en avant aboutissant cependant inévitablement à l'élaboration de la forme qui le définit, celle qui nous reste de lui, son oeuvre, son double. Pologne, Argentine, France, voici les trois volets de cette oeuvre et les trois étapes du parcours initiatique de ce poète de la forme et prophète de l'immaturation.

Né en 1904 en Pologne, Witold Gombrowicz amorce déjà dans ses premiers ouvrages : *Mémoire de la période de maturation* récits, *Yvonne, princesse de Bourgogne* (1935) pièce de théâtre, *Ferdýdurke* (1937) roman, *les Envoûtés* (1938-1939) roman policier en feuilleton, la problématique de base de son oeuvre, son axe dialectique : forme-immaturité, et sa stratégie formelle : dérision-parodie. En exil à partir de 1939 en Argentine, il écrit dans la continuité de ses premiers engagements des récits : *le Rat, le Banquet* (1946), une pièce de théâtre : *le Mariage* (1948), le *Journal* commencé en 1953, les romans : *Trans-Atlantique* (1952), *la Pornographie* (1962). La publication de *Ferdýdurke* en 1958 en France par Maurice Nadeau, puis de *la Pornographie* en 1962, suscite un intérêt croissant pour son oeuvre. Son théâtre est révélé à Paris par l'inoubliable mise en scène de Jorge Lavelli qui, en 1963, crée *le Mariage* et, en 1965, *Yvonne, princesse de Bourgogne*. L'entrée en scène du théâtre de Gombrowicz coïncide avec son retour en Europe en avril 1963. Après un séjour d'un an à Berlin-Ouest, il s'installe en France, où paraissent successivement son roman *Cosmos* (1966) qui lui vaut en 1967 le Prix International de Littérature, *Journal Paris-Berlin, Entretiens avec Dominique de Roux* (1967), des essais, dont *Sur Dante*, et sa dernière pièce de théâtre *Opérette* (1966) créée au Théâtre de Chaillot par Jacques Rosner au début de 1970, quelques mois après la mort de l'écrivain, le 24 juillet 1969.

un théâtre du défi à la forme

Assimilée hâtivement au théâtre de l'absurde qui n'apparaît qu'après la Deuxième Guerre, alors qu'*Yvonne, princesse de Bourgogne* date de 1935, la création dramatique de Gombrowicz tire son origine, d'une part des sources personnelles de l'auteur, d'autre part de la mythologie théâtrale : *Faust, Hamlet, Ubu roi* lui servent de modèles.

Quant à la forme, le théâtre de Gombrowicz se définit d'abord par un espace en suspens oscillant entre l'ouverture et la fermeture, ce qui correspond au mouvement dialectique entre l'immaturité et la forme, le rêve et le réel; à cet état de transition répond la déconcrétisation du lieu scénique. L'interchangeabilité des personnages et de leur identité, caractéristique de toutes les pièces, traduit l'impossible identité, l'authenticité inaccessible et la facticité des êtres qui évoluent dans une réalité théâtrale, artificielle. Les attitudes des personnages de ce théâtre sont artificielles, indirectes. Il s'agit d'un jeu à deux niveaux de théâtralité: l'acteur y est acteur et en tant que tel, il joue un personnage. La pièce est donc uniquement maintenue en tant que représentation théâtrale. La logique interne de l'absurde mené à son comble constitue le principe du grotesque chez Gombrowicz. Comme la cohérence et l'intégrité de l'univers et de l'homme n'existent pas, le langage qui en est le reflet est désintégré. Sa cohérence traditionnelle éclate. On y révèle des procédés tels que: mots à double sens, mots déformés, archaïsmes, balbutiements, monologues délirants, répétitions mécanisées, clichés, calembours, échos retardés, langages infantiles.

Comme toute son oeuvre, le théâtre de Gombrowicz repose sur la dialectique forme-immaturité; la forme étant représentation, valeur, sens; l'immaturité, le sentiment qui empêche les êtres d'accéder à la bonne conscience des adultes et qui les retient fascinés dans les rêves de l'adolescence. À travers ses pièces, Gombrowicz enregistre les étapes du combat de l'homme contre la forme qui le détermine et le limite: formes privées, biologiques même dans *Yvonne, princesse de Bourgogne*, formes culturelles dans *le Mariage*, enfin formes sociales, politiques et historiques dans *Opérette*. Dans *Yvonne...*, le héros confronté à la laideur physique d'Yvonne et à la laideur morale de son entourage, y reconnaît comme dans un miroir déformant sa propre laideur. *Le Mariage* confronte le héros, Henri, au langage, forme à travers laquelle l'homme s'exprime et se manifeste. *Opérette* met en scène le drame entre l'Homme et les formes-systèmes: idéologies, forces sociales et politiques. Les guerres, les révolutions, les idéologies y apparaissent dans une sorte de revue grotesque de mode qui tient de la mascarade et du carnaval. Tout y devient déguisement de pacotille, jeu: on n'y distingue plus les personnages ni les idéologies qu'ils veulent représenter. Ainsi est l'Histoire. Les hommes s'y retrouvent engagés dans les événements, poussés à agir par les forces qu'ils ont déclenchées mais qu'ils n'arrivent plus à maîtriser ni à orienter.

À la progression thématique répond la progression de la structure formelle développée à partir d'un noyau commun à toutes les pièces. Elles possèdent toutes le même cadre familial-familial: la cour d'un royaume fantasque qui tient à la fois de celui de *Hamlet* et de *Ubu roi*: Bourgogne (*Yvonne...*); Pologne (*le Mariage*), Himâlaya (*Opérette*), avec au centre un couple parental royal et un fils héritier du trône: Philippe (*Yvonne...*); Henri (*le Mariage*) qui, dans *Opérette* se démultiplie, s'incarnant tour à tour en comte Agenor, baron Firulet, Fior, le maître de la mode, les chapardeurs. Les situations initiales des trois pièces sont identiques: le héros a une fiancée qu'il désire épouser, mais le mariage n'aura pas lieu (*Yvonne...*, *le Mariage*), la jeune fille que l'on souhaite posséder par l'habillement ne rêve que de nudité (*Opérette*). Enfin, l'élément musical et le rythme (chansons, musiques de cour, danses) très présent dans *Yvonne...* jouent un rôle encore plus important dans *le Mariage* (jeu gestuel mimé, danse, chants, etc.) et s'amplifient dans *Opérette*, conçue comme une comédie musicale parodiant le genre désuet de l'opérette.

le choc du «mariage»

En créant en France *le Mariage*, qui lui vaut le Grand Prix du Concours des Jeunes Compagnies, Jorge Lavelli impose sur la scène française en même temps le théâtre de Gombrowicz et un nouveau langage scénique. Non sans scandale. Le spectacle repris au Théâtre Récamier à Paris, puis joué au Festival de Berlin et en tournée, provoque à sa création un véritable tollé, s'attirant autant de défenseurs enthousiastes et inconditionnels dont Georges Lerminier, Lucien Goldman,

Jacques Lemarchand, que d'ennemis farouches et de détracteurs acharnés. Bafouant en effet les habitudes esthétiques, les règles et la rhétorique conventionnelle de la représentation théâtrale, le travail scénique de Lavelli n'était qu'interprète scrupuleux de l'exigence de l'écriture dramatique de Gombrowicz, à savoir, d'une part, la mise en cause du langage se traduisant par la dislocation des structures verbales, la perte du sens, la parole s'y trouvant réduite à sa substance physique vocale, au cri; d'autre part, la mise en cause du métier même d'acteur: l'intrigue, les enchaînements traditionnels de l'action et surtout la psychologie étant exclus de ce théâtre. Les comportements des personnages ne dépendent pas d'eux, ils se modulent dans les rapports inter-humains, dans une ambiance de théâtralité permanente et le sens de leurs propos se formule non pas à partir des valeurs sémantiques des mots mais des rythmes, des tons changeants des cris et des dialogues allant crescendo et decrescendo. Les tons élevés contrastent avec les tons avilissants et se combinent avec les rythmes et les leitmotivs lancinants, obsédants, incantatoires du rêve. Lavelli a traité cette pièce comme une «symphonie chantée», en traduisant dans les rythmes du jeu la composition musicale de l'oeuvre, ses crescendo et decrescendo, ses solos et ses chœurs et en cherchant à exprimer la liturgie baroque de la projection onirique du personnage central, la transformant ainsi en une sorte de messe solennelle.

La musique proprement dite de Diego Mason mêlée au texte devenait presque comme une réplique. La scénographie de Krystina Zachwatowicz — le décor fait de ferrailles rouillées avec des carcasses de camions et de voitures calcinées; les costumes: des sacs, des loques, et les maquillages blafards — donnait une présence très forte d'un monde dégradé, un peu à la Goya. Le parti pris du jeu se fondait sur le dynamisme des rapports, la violence, l'outrance, l'artifice poussés à bout. Si on ajoute à ces «provocations» encore le sujet du *Mariage*: la révolte du fils contre le pouvoir du père — roi — dieu, mettant en dérision toutes les valeurs sacro-saintes:

Opérette : «La jeune fille que l'on souhaite posséder par l'habillement ne rêve que de nudité.»
Photo : Laurencine Lot.





Opérette, spectacle mis en scène par Jorge Lavelli, au Théâtre de la Colline.
Photo : Laurecine Lot.

idéologiques, politiques, religieuses, sociales et morales ainsi que l'image d'un monde dégradé où la maison natale se trouve changée en affreuse auberge, les parents en vulgaires aubergistes et la fiancée en fille publique, et où le fils traite son père de « cochon », s'appêtant à lui ravir son pouvoir, on a ainsi le tableau complet de ce spectacle historique qui ébranla bien des esprits de l'époque et qui, révolutionnant complètement la mise en scène, fut un ultime coup de grâce porté à l'orthodoxie théâtrale établie et bien pensante.

La bataille du *Mariage gagnée*, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, créée en 1965 par Jorge Lavelli dans une mise en scène tout aussi forte et radicale, entra en scène dans une ambiance cependant plus paisible.

de la tragédie dérisoire à la comédie musicale

Véhiculant de pièce en pièce les mêmes thèmes obsessionnels, la même structure dramatique et la même « famille » de personnages, le théâtre de Gombrowicz se charge de plus en plus de contenus musicaux qui, dans *Opérette*, aboutissent à une forme proprement de théâtre musical, parodiant l'opérette avec des parties de texte écrites en couplets et destinées à être chantées, des chœurs, une chorégraphie et une présence de l'orchestre dans le spectacle. Mais qu'on ne s'y trompe pas, cette fantaisie drôle, brillante et frivole n'a d'opérette que l'apparence. « Si je me suis attaqué à une forme aussi frivole — avertissait l'auteur — c'est pour la nourrir de sérieux et de souffrance. D'un côté cette opérette doit n'être du début à la fin qu'opérette, de l'autre elle doit exprimer le drame pathétique de l'humanité. [...] L'idiotie monumentale de l'opérette alliée au pathos monumental de l'Histoire — masques d'opérette recouvrant le visage de l'humanité tout ensanglanté par une dérisoire douleur — c'est ce qui devait guider la mise en scène d'*Opérette*. »

Deux metteurs en scène relevèrent le défi de ce difficile alliage du drame de l'Histoire avec la sottise suprême de l'opérette. Alors que Jorge Lavelli créait *Opérette* au début de 1970 à Bochum en Allemagne, en en donnant une vision violente, poussée dans l'outrance, dans la continuité de ses mises en scène du *Mariage* et d'*Yvonne...*, à la même époque mais dans un esprit différent, Jacques Rosner créait la pièce au Théâtre de Chaillot à Paris. Fidèle à la vision gombrowiczienne de l'oeuvre, il jouait à fond le jeu de l'opérette sans lésiner sur les moyens: distribution prestigieuse, trente-quatre comédiens, dix musiciens, partition originale de Karel Trow aux résonances de valse de Lehar, une chorégraphie importante de Barbara Pearce, un impressionnant décor mi-construit, mi-montage photographique en couleurs de Max Schoendorf (des façades de maisons dans le I^{er} acte, des panneaux reproduisant un château baroque dans le II^e acte dont les ruines laissaient voir dans le III^e acte le fond du théâtre), enfin des costumes: fracs, robes 1920 ou à paniers, tenues de chasse, uniformes nazis, soutane transformable en mini-jupe, livrées à la française, créant une atmosphère à la fois d'opérette et de mascarade. Mais la véritable réussite de Rosner, c'était de faire entendre au milieu de cette fête insouciant et des flonflons du bal le cri douloureux de l'humanité balayée par le vent de l'Histoire.

1969-1989: vingt ans de purgatoire

Introduit sur les scènes en France par des mises en scène qui ont fait date, le théâtre de Gombrowicz traverse après sa mort une période de purgatoire, sans pour autant tomber dans l'oubli. Cette période sera marquée par trois mises en scène différentes d'*Yvonne, princesse de Bourgogne*: d'abord en 1974 par celle d'une troupe de Nancy, puis par celle d'Alain Mergnat en 1976 au Théâtre de Bourgogne, enfin par celle de Jacques Rosner qui, en 1982, en a donné une vision remarquable, inspirée par une lecture biographique de la pièce, au Théâtre de l'Odéon à Paris, et par une mise en scène du *Mariage*, en 1984, par Daniel Martin au Théâtre de Chaillot à Paris. Vingt ans après la création de la pièce par Lavelli, le spectacle de Daniel Martin renouvelait complètement sa lecture et son approche scénique. En élidant l'article du titre de la pièce devenu *Mariage*, Daniel Martin a déplacé le centre de gravité de la cérémonie du mariage sur le concept de l'union dans son acception la plus large, de l'attraction entre les hommes, du lien, du rapport de couple, en créant dans le spectacle aussi bien sur le plan de la problématique du jeu, du langage, de la musique que du décor, un jeu de miroirs, de correspondances, de symétries. Dans cette conception de polyvalence sémantique, toutes les interprétations restaient possibles: Freud n'y excluait pas Sartre, ni Jung, ni Lacan, ni même Foucault. La grande originalité du spectacle consistait dans le rôle important conféré à la musique pour instruments et voix composée par Bernard Cavanna, constamment présente sur le plateau à travers les musiciens intégrés dans l'action et le parti pris de faire chanter certains passages du texte initialement destinés à être parlés. La musique devenant un langage à part entière, un mode de communication, révélait l'artificialité des comportements.

Un phénomène nouveau quant aux rapports de l'oeuvre de Gombrowicz avec la scène intervient dans les années 1980: des adaptations pour le théâtre des textes non dramatiques de l'écrivain, motivées sans doute par la recherche de l'originalité mais aussi par le fait que l'oeuvre romanesque de Gombrowicz possède une structure dramatique interne par excellence, se prêtant parfaitement à ce genre d'exercice. La première tentative d'adaptation fut entreprise par le Théâtre du Hangar qui a conçu, en 1981, à partir de la pièce inachevée de Gombrowicz, *Histoire*, et des fragments du *Journal* et de *Ferdydurke*, un spectacle intitulé *Witold*. Cette voie fut empruntée par d'autres troupes qui, avec plus ou moins de bonheur, ont adapté et joué *le Banquet* et *le Danseur de maître Kraykowski*.

La seule qui, jusqu'à présent, ait échappé aux pièges qui guettent les adaptations de l'oeuvre de Gombrowicz, à savoir la tentation d'exhaustivité et de didactisme, est l'adaptation parfaitement

réussie de *Ferdydurke* réalisée par Jean-Marc Montel. Créé avec succès au Festival d'Avignon 1987 et repris au Festival d'Avignon 1988, joué en tournée en France et à l'étranger, ce spectacle sera présenté la saison prochaine au Théâtre 13 à Paris. Cette adaptation de *Ferdydurke*, nourrie de citations et de références aux autres textes de Gombrowicz, constituant un enchevêtrement de situations explosives et de thèmes repères du roman, se fonde en même temps, quant à sa forme et aux procédés utilisés, sur les principes du théâtre de Gombrowicz: interchangeabilité des personnages, rapports énergétiques au corps de l'acteur, double réalité: concrète et imaginaire, jeu débordant le lieu scénique de sorte que les spectateurs entraînés dans l'action en deviennent complices et acteurs à leur tour.

gombrowicz aujourd'hui

Situé il y a vingt ans dans l'avant-garde, Gombrowicz est devenu aujourd'hui un classique contemporain. Sa place dans la littérature du XX^e siècle est acquise. Lue, rééditée, jouée, sans doute pas autant qu'on le souhaiterait — mais ce théâtre ne se contente pas de peu de moyens, d'où sa rareté —, commentée et analysée dans de nombreuses études et thèses universitaires, l'oeuvre de Gombrowicz est aujourd'hui on ne peut plus d'actualité; plus encore, elle a un avenir. Ses parentés avec la philosophie existentielle (Heidegger, Sartre), avec les mouvements fondamentaux de la psychanalyse (Freud, Jung, Adler, Lacan), avec le structuralisme (Foucault, Lévi-Strauss) qui ont engagé la pensée du XX^e siècle sur des voies nouvelles, sont évidentes. Mais Gombrowicz, tenant farouchement à son statut d'*outsider* par rapport aux systèmes et aux courants d'idées quels qu'ils soient, n'opérait que dans ses zones propres d'individu et d'artiste, seules identités qu'il revendiquait. La revendication de l'individualité, de l'authenticité, du libre arbitre pour l'homme de plus en plus embourbé dans les systèmes, conditionné, assisté, agi, ne nous apparaît-elle pas aujourd'hui plus que jamais une question urgente?

Créateur de la forme mais aussi créé par elle, l'homme ne devrait-il pas chercher à équilibrer ce rapport de force, à prendre autant que possible le contrôle de ses actes? Ni optimiste ni pessimiste, la pensée de Gombrowicz est lucide, pragmatique. Et c'est dans cette dimension à la fois humaine et exemplaire du combat de Gombrowicz pour sa vérité d'individu que réside la portée universelle et intemporelle de son oeuvre. C'est ce qu'affirme — au-delà du geste commémoratif du vingtième anniversaire de la mort de Gombrowicz — Jorge Lavelli, en remontant *Opérette* vingt ans après sa première création de la pièce.

«Le texte d'*Opérette* — dit Jorge Lavelli — prend aujourd'hui plus d'acuité et de force qu'il y a vingt ans. Le message final de l'oeuvre: le démasquage des «gueules» et des attitudes, le constat d'échec politique et idéologique, qui à l'époque pouvait apparaître obscur, est maintenant, avec cette distance supplémentaire, clair et parfaitement lisible. Il y a vingt ans, où l'espoir d'une gauche plus constructive était très fort, on comprenait mal l'attitude sceptique de Gombrowicz à l'égard de toutes les idéologies, sans exception, qu'elles soient de droite ou de gauche. La période de consensus mou que nous vivons aujourd'hui, la confusion entre la droite et la gauche, la dévaluation de tout ordre idéologique, confirment son propos. Mais la force de sa pensée, sa tonicité et son actualité permanente résident pour moi plus dans son appel à une prise de distance à l'égard de la forme et à la recherche de l'authenticité que dans la condamnation idéologique.»

irène sadowska-guillon