Document généré le 18 avr. 2024 22:53

Jeu
Revue de théâtre

Gombrowicz et la théâtralité du récit

Dominique Garand

Numéro 115 (2), 2005

L'Automne Gombrowicz

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24852ac

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

Garand, D. (2005). Gombrowicz et la théâtralité du récit. *Jeu*, (115), 99–106.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

DOMINIQUE GARAND

Gombrowicz et la théâtralité du récit

> Toute mon œuvre artistique, mes romans autant que mes contes, c'est du théâtre. Dans presque chacun de ces ouvrages, on trouvera un *régisseur* qui organise l'action ; et mes personnages ont des masques, ma façon grotesque de m'exprimer procure, il me semble, une certaine plasticité.
>
> Witold Gombrowicz[1]

Witold Gombrowicz en 1958, dans sa chambre de la rue Venezuela à Buenos Aires. Photo : Archives Rita Gombrowicz, tirée de *Moi et mon double*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1138.

La citation en exergue est sans équivoque : les œuvres narratives de Witold Gombrowicz empruntent certains de leurs effets à une théâtralité dont il faudra pourtant préciser la nature. Comment entendre ici le mot « théâtre » ? Si sa thématisation est explicite dans certains textes comme *la Pornographie*, s'il est vrai aussi de certains dialogues de *Ferdydurke* et de *Trans-Atlantique* qu'ils peuvent aisément être transposés sur une scène, de quelle manière l'œuvre de Gombrowicz peut-elle être décrite comme « théâtre » ? La métaphore théâtrale revêt très certainement une valeur herméneutique ; elle constitue, pour ainsi dire, une clef interprétative de certains textes ; toutefois, il convient de souligner qu'elle ne garantit aucunement un passage harmonieux du texte de la page écrite à la représentation scénique.

Ma réflexion prendra pour prétexte ma récente expérience d'adaptation pour le théâtre d'une nouvelle de *Bakakaï* intitulée *le Festin chez la comtesse Fritouille*[2]. Il est assez singulier que j'aie participé à ce projet lancé par Liliana Komorowska, car je n'ai aucune formation spécifique dans ce domaine, mes dernières aventures théâtrales datant de mes années au cégep. Par contre, je suis fort d'une longue pratique de l'écriture et, surtout – c'est ce qui fut déterminant aux yeux de Mme Komorowska, je crois –, je suis un spécialiste de l'œuvre de Gombrowicz. J'émettrai plus loin des considérations sur ce qui m'a guidé dans le travail d'interprétation du texte et sur les difficultés que

1. Cité par Dominique de Roux dans *Gombrowicz*, Paris, Christian Bourgois, 1971, p. 132.
2. Witold Gombrowicz, *Bakakaï*, Paris, Denoël, 1984. Également paru sous le titre : *le Festin chez la comtesse Fritouille et autres nouvelles*, Denoël, coll. « Folio 2euros », 2002. J'ai privilégié, pour la pièce, le mot « banquet » au mot « festin », m'appuyant sur la référence explicite à Platon dans le texte et à l'idée que se fait le narrateur d'un « banquet spirituel » réunissant gens du monde et philosophes. C'est aussi le vocable que privilégie la traductrice Maryla Laurent dans Michal Glowinski, *Gombrowicz ou la Parodie constructive*, Montricher, Les éditions Noir sur Blanc, 2004.

posait son adaptation au théâtre. Mais pour introduire à ces difficultés, je crois utile d'exposer brièvement comment se présente le motif de la théâtralité dans les textes narratifs de Gombrowicz. Je dirai aussi quelques mots du rapport que cet auteur entretenait avec l'aristocratie, ce rapport conflictuel étant non seulement l'un des thèmes du *Festin chez la comtesse Fritouille*, mais aussi l'une des arènes où Gombrowicz mit en pratique, dans sa vie, sa conception du « théâtre ».

Le « théâtre » comme inauthenticité des rapports humains

Le « théâtre » gombrowiczien relève d'une conception particulière de l'être humain et de son rapport aux autres ou au réel. Emporté par la dynamique des rapports interhumains, le sujet n'arrive jamais à être totalement authentique : il s'ajuste constamment, emprunte tel masque ou tel autre selon les circonstances, adopte des attitudes à partir de calculs stratégiques, agit, bref, en fonction de l'autre. Simultanément, le rapport du sujet au monde est marqué par un degré variable d'*irréalité*, le degré suprême étant atteint dans les situations où le conflit interhumain se reproduit comme un système autonome qu'aucun individu ne peut maîtriser. Dans ces situations relationnelles exacerbées, les polarisations se radicalisent, les identités se rigidifient, et c'est précisément au moment où chaque sujet prétend être « soi-même » (déniant s'être construit entièrement en réaction à l'autre) qu'il succombe à l'irréalité. Dans l'univers fictionnel de Gombrowicz, l'inauthenticité et l'irréalité sont fortement ressenties par le protagoniste principal, qui occupe aussi la fonction de narrateur. Cette sensation désagréable le conduit à désirer *autre chose* qui le libérerait de tels systèmes aliénants. On le voit donc, de roman en roman, élaborer une série de stratégies d'évasion ou de diversion. Peine perdue, les fictions gombrowicziennes ne laissent entrevoir aucun salut pour le sujet dont la seule authenticité accessible n'est plus dès lors que le *combat* contre les formes, les conventions et les systèmes qui le « rapetissent », lui « font une gueule », le pervertissent, l'infantilisent : « Je ne sais pas qui je suis mais je souffre quand on me déforme », écrit Gombrowicz[3]. La lutte contre la déformation est la seule voie qui lui est offerte pour accéder à un minimum d'authenticité. Mais cette lutte, comment l'envisage-t-il ? C'est ici qu'intervient la théâtralité.

Il y a donc d'abord le « théâtre » comme fait socioontologique : la vie est un théâtre, un tissu de conventions, nous portons toujours des masques, nous jouons constamment

3. Witold Gombrowicz, *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 74.

Le Banquet chez la comtesse Fritouille de Gombrowicz, adapté par Dominique Garand et mis en scène par Liliana Komorowska (Fondation Liliana Koromowska/ Groupe S. M., 2004), présentée au Théâtre Prospero. Sur la photo : Liliana Komorowska (la comtesse), Paule Ducharme (la marquise), Jean Emery Gagnon (le bourgeois) et Jean Deschênes (le baron). Photo : Kasia Lech.

sans nous en rendre compte, etc. Dans son roman *la Pornographie*, par exemple, Gombrowicz utilise à maintes reprises la métaphore théâtrale pour décrire le climat d'irréalité qui gagne le groupe de résistants chez qui il s'est réfugié. Il parle avec dégoût du « mélodrame de l'Histoire[4] » dans lequel tous les rôles sont fixés à l'avance. Au moment où se trame le projet de liquider un chef de la résistance susceptible de trahir, il note sarcastiquement : « Je sentis passer le souffle théâtral de la conspiration patriotique » (p. 1087). Le « théâtral » équivaut ici au faux, à l'inadéquat, à cette série de réactions programmées à travers lesquelles les protagonistes s'imaginent prendre part à l'Histoire alors qu'ils agissent à partir d'une conscience déformée ou hallucinée du réel. L'irréalité dont il est question ici (et qui est aussi nommée telle quelle dans *Ferdydurke*) peut bien être décrite par le narrateur comme pacotille, kitsch, convention, ses effets n'en demeurent pas moins dévastateurs dans la vie des individus : « Pourquoi fallait-il que la vérité de notre lutte contre l'ennemi et l'envahisseur surgît dans cet accoutrement ridicule – combien humiliant et insupportable ! – comme tiré d'un vieux mélodrame, et pourtant marqué de sang et de mort, une mort véritable ! » (p. 1088). Le tragique grotesque de Gombrowicz, c'est précisément cette adhésion spontanée du sujet humain à des chimères qui le dévorent, l'avalent, se nourrissent de son sang. L'irréalité ne se mesure donc pas à l'absence d'effets tangibles de l'action humaine ; il s'agit plutôt d'une situation où le sujet ne reconnaît plus son désir autrement que sous la forme d'une injonction ou d'une sommation à comparaître imposée de l'extérieur.

Le « théâtre » comme stratégie de combat contre l'inauthenticité

Le sujet gombrowiczien, lui, aspire à jouir de lui-même, à être souverain. Mais comment faire puisque nous dépendons si étroitement du regard de l'autre, ce dernier « fût-il un crétin », si derrière le masque (telle est bien la leçon de *Ferdydurke*) se cache un autre masque, si rien ne peut garantir l'authenticité, si nous sommes toujours déjà aliénés ? La réponse de Gombrowicz adoptera la voie de la négativité, obéira à la logique du mal combattu par le mal, privilégiera la prescription du symptôme. Ainsi, l'artifice conscient deviendra déconstruction du factice, le surcroît de convention permettra de prendre ses distances à l'égard des conventions imposées, le mélodrame de l'Histoire sera détourné par un théâtre intime et clandestin. Le sujet gombrowiczéen est sans illusion, il sait ne pas pouvoir maîtriser le réel ; son projet sera donc d'en faire jouer les forces au profit de son désir. Mais cela ne se fait pas sans péril, et la catastrophe n'est jamais loin.

Dans *la Pornographie*, le narrateur et son *alter ego*, Frédéric, entretiennent le désir secret d'unir deux adolescents, Hénia et Karol, pour former avec eux un quatuor érotique hautement improbable. Frédéric est un homme qui a fait du théâtre dans sa jeunesse, est-il précisé ; ailleurs, Gombrowicz le définira comme un « entremetteur en scène ». Une scène du roman met bien en évidence un usage subversif du théâtre contre le « théâtre des conventions ». L'un des obstacles à l'union érotique d'Hénia et Karol est incarné par le fiancé d'Hénia, Albert, homme plus vieux qu'elle, de bonne famille, bien placé, honorable, tenant son rang. Afin de déstabiliser Albert, Frédéric

4. Witold Gombrowicz, *la Pornographie* dans *Moi et mon double*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, p. 1091. Les autres mentions de page renvoient à cette édition.

organise avec la complicité du narrateur un jeu théâtral particulièrement pervers : caché derrière un bosquet, il règle une chorégraphie entre les deux adolescents, leur faisant faire des mouvements à la fois suggestifs et incompréhensibles. Le « spectacle » est organisé de manière à ce qu'Albert, entraîné par le narrateur, l'aperçoive de loin et en soit bouleversé. La mise en scène produit son effet : Albert, troublé, perçoit dans les jeux des adolescents quelque chose qui échappe à ses représentations, quelque chose de pire, dit-il, que la révélation d'une infidélité. Cette « découverte » déstabilisante le conduira à s'offrir en sacrifice dans un jeu de massacre où se croiseront le mélodrame de l'Histoire et le théâtre du désir organisé par Frédéric.

Ferdydurke de Gombrowicz, adapté et mis en scène par Carmen Jolin (Groupe de la Veillée, 2004). Sur la photo : Jean Turcotte, François Trudel, Michel-André Cardin et Frédéric Lavallée. Photo : Groupe de la Veillée.

Ce théâtre dans le théâtre rappelle à certains égards le théâtre de la cruauté d'Artaud : il abolit la frontière entre le théâtre et la vie (sa mise en scène tient lieu de « réel inconcevable et non maîtrisable » pour le spectateur qui en a le souffle coupé), il obéit à la logique d'un désir contaminant, il engage entièrement ses concepteurs qui devront sans cesse composer avec la dynamique qu'ils ont instaurée. Frédéric offre ici la figure par excellence du « régisseur » dont parle Gombrowicz dans l'exergue de ce texte. Mais on voit bien que ce « théâtre », organisé comme une subversion de la réalité, destiné à dégager d'elle son refoulé, n'acquiert son efficacité que d'être fusionné à cette même « réalité ». Ce « théâtre » n'a pas sa place sur une scène, et son but ultime est en définitive (comme chez Artaud) de nier le théâtre pour qu'apparaisse de l'inédit, du non représentable. L'économie narrative même de *la Pornographie* supporterait mal, d'ailleurs, une transposition sur la scène. Pratiquement tous les « événements » de ce roman sont des événements de pensée liés à la perception. Tout passe par le canal d'un regard qui interprète le moindre signe. Le jeu des focalisations devient dès lors omniprésent, ce que rendrait mieux le cinéma qui, avec sa technique d'alternance entre plans rapprochés et plans d'ensemble, est mieux en mesure d'organiser la subjectivation du regard.

« Théâtre » et prescription du symptôme : le combat de Gombrowicz contre l'aristocratie

Cette fonction de dévoilement du faux par une surenchère dans l'artifice a aussi été vérifiée par Gombrowicz dans ses propres relations avec les autres. Tous les témoins de sa vie le confirment : on ne pouvait être en relation avec lui que si l'on acceptait un jeu de rôle improvisé qui n'était pas toujours exempt de cruauté. Multiplier les visages, dérouter, feindre, telle était aussi sa manière comme écrivain : « Je dois devenir mon propre commentateur, mieux encore mon propre metteur en scène », écrivait-il à Jerzy Giedroyc en préparation de son *Journal*[5]. Cette conception stratégique du

5. Jerzy Giedroyc, Witold Gombrowicz, *Correspondance 1950-1969*, Paris, Fayard, 2004, p. 56.

théâtre comme arme de combat trouve un exemple éclairant dans le récit des démêlés de l'écrivain avec l'aristocratie. Une section complète du *Journal* est consacrée à cette question, que Gombrowicz approfondit dans une suite de récits exemplaires. Il commence par raconter comment il s'est amusé à contaminer des amis communistes en leur insufflant le « virus héraldique » : il lui suffisait de mentionner quelques fleurons de son arbre généalogique pour que ces intellectuels progressistes, voire révolutionnaires, se mettent à évoquer le leur. Prendre l'autre au piège de son refoulé a toujours été une activité prisée par Gombrowicz. Encore faut-il comprendre qu'il ne l'a jamais fait sans s'être lui-même soumis au même type d'épreuve. L'aristocratie fut de son aveu un problème à surmonter : « L'aristocratie a été pour moi un de ces malaises juvéniles de l'immaturité, de ces charmes verts, monstrueux, nés de moi peut-être, qui sait, ou bien à moi imposés, contre quoi je me débattais sur le plan littéraire et, plus encore, dans la vie. [...] En effet, le pouvoir de toute mythologie *verte* consiste justement à nous tourmenter, à nous persécuter, malgré notre désaveu et notre mépris pour son évidente absurdité[6]. » Le piège tendu aux communistes lui fournissait donc la preuve qu'un problème si intime ne pouvait être réglé de manière purement intellectuelle, par simple rejet de principe. Écarter l'Ennemi, le dénier, le repousser au loin ne permet en rien de s'en libérer. Le vrai test consiste à se sentir souverain *en sa présence*, sans faire de cette souveraineté un masque, une façade, une attitude composée. Devant le fait indubitable que l'aristocratie lui en imposait, lui faisait perdre ses moyens, lui procurait un sentiment d'humiliation, et ce, malgré toute sa lucidité à l'égard de la vulgarité ou de la médiocrité de plusieurs de ses représentants, la tactique de Gombrowicz consistera non pas à engager avec elle un combat réglé mais, paradoxalement, à *mimer sa propre infériorité*, la transformant donc en « théâtre ». Devant le prince Gaétano, incarnation même de l'élégance, il dit en se regardant dans le miroir : « Pourrais-je un jour être aussi imposant et aussi distingué que vous, Prince, et vous, Madame ? Voilà mon rêve[7] ! » La perversité de cette question – sur un ton qui rappelle beaucoup celui du narrateur du *Festin...* – est que, sous les apparences d'une autodérision, elle souligne le caractère non pas « inné » des qualités aristocratiques, mais bien leur possible apprentissage, voire leur artificialité. Qui plus est, en dévoilant de façon parodique un désir secret, Gombrowicz instaure une distance psychologique par rapport à lui. Conclusion générale tirée de l'expérience : « À dater de ce jour, je commençai à mettre au point ma nouvelle façon d'être qui consistait à tirer les choses au grand jour pour m'en libérer[8]. » Cette tactique correspond exactement à ce que la psychologue paradoxale de l'école de Palo Alto nomme la « prescription du symptôme[9] ».

Le Festin chez la comtesse Fritouille : un théâtre de la cruauté

Le protagoniste principal du *Festin chez la comtesse Fritouille*, lui, n'arrive pas à prendre cette distance salutaire. La nouvelle, rédigée en 1928, montre bien que le problème du rapport à l'aristocratie a préoccupé Gombrowicz dès l'époque de ses premiers essais littéraires. Elle témoigne aussi d'une manière qui restera celle de l'auteur

6. Witold Gombrowicz, *Journal*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 113.
7. *Ibid.*, p. 117.
8. *Ibid.*, p. 118.
9. Voir P. Watzlawick, J. H. Beavin et D. D. Jackson, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.

jusqu'à sa mort, qui consiste à faire de ses narrateurs des *egos* expérimentaux en position de non-maîtrise par rapport à ce qui leur arrive. Le narrateur du *Festin*... croit profondément en la valeur de l'aristocratie : elle représente pour lui la quintessence de ce qu'un artiste comme lui peut désirer sur le plan de l'Être. Il ne songerait donc pas à la parodier pour s'en distancer. Au contraire, tous ses efforts consisteront à gommer ses origines bourgeoises pour se hisser à la hauteur de ses idoles. Il ne s'agit pas pour autant d'un apprentissage : le narrateur se perçoit, de par sa nature de poète, intrinsèquement semblable aux aristocrates, il participe d'une même essence spirituelle et seuls les aléas de sa naissance l'ont mis à distance de ce qui devrait être son véritable destin. Mais l'occasion lui est enfin offerte d'entrer dans ce cénacle, d'y participer. L'expérience s'avérera un fiasco total : ce qui s'annonçait comme un « banquet de l'esprit » deviendra pour le narrateur le lieu d'un supplice. Il se verra humilié sans comprendre ce qui a pu déchaîner contre lui la cruauté de ses hôtes. Il comprendra, mais trop tard, qu'il fut, lui, le vrai ragoût capable de rehausser ce repas maigre, victime sacrificielle de ces aristocrates qu'il finira par décrire comme des « cannibales ».

Il ne fait aucun doute que la nouvelle cherche à débusquer le secret du pouvoir aristocratique, mais le plus important est qu'elle ne le fait pas à l'aide de la méthode conventionnelle du portrait-charge sur la base d'une critique sociale. À la limite, cette nouvelle n'est pas une dénonciation de l'aristocratie comme classe sociale « dégénérée » (ce que plusieurs, je l'ai constaté, seraient portés à conclure), mais une démonstration de la solidarité entre bourreaux et victimes, une démonstration des pouvoirs de l'arbitraire à partir du moment où des formes reçoivent notre assentiment et engagent notre désir. C'est aussi un texte qui met en évidence le leurre du langage.

Cela dit, la nouvelle ne peut être interprétée de manière monologique et c'est ce qui rend son adaptation au théâtre si délicate. Le texte joue sur plusieurs registres et donne à entendre plusieurs voix en simultané. Il est très concret, physique, et à la fois hautement symbolique. Des éléments grotesques côtoient de subtiles allusions à la littérature romantique. Mais surtout, derrière l'apparent réalisme de la narration commencent à se dégager des aspects fantastiques qui prendront de plus en plus d'importance, si bien qu'on ne sait plus si le récit rend compte de faits qui se sont vraiment déroulés ou d'une série d'hallucinations. Le narrateur lui-même ne nous dit rien qui pourrait nous aider à départager les faits concrets de ses fantasmes. Son récit est écrit *après coup* et comporte donc une part de réélaboration où les faits racontés se mélangent aux tentatives d'interprétation. Bien plus, certaines descriptions exploitent des ressources langagières impossibles à rendre telles quelles au théâtre (mais cela pourrait figurer dans un film d'animation) : « Cependant, la main blanche, longue, reptilienne de la comtesse reposait sur le satin dessiné de son fauteuil, son pied nerveux s'agitait sous la table, mauvais comme un serpent noir, piquant[10]. » Le réseau métaphorique « reptilien », avec toutes ses connotations dans notre civilisation, contamine et surdétermine la vision du geste concret (« son pied nerveux s'agitait sous la table »). Ailleurs, la bouche du baron Apfelbaum devient un « groin » et son oreille, déjà petite, rapetisse de plus belle pour imposer à l'autre sa noblesse.

10. *Op. cit.*, p. 94.

Le Banquet chez la comtesse Fritouille de Gombrowicz, adapté par Dominique Garand et mis en scène par Liliana Komorowska. Coproduction de la Fondation Liliana Koromowska et du Groupe S. M., présentée au Théâtre Prospero à l'automne 2004. Sur la photo : Noël Burton (le cuisinier), Paule Ducharme (la marquise), Jean Emery Gagnon (le bourgeois), Liliana Komorowska (la comtesse) et Jean Deschênes (le baron). Photo : Kasia Lech.

Une autre série de difficultés est occasionnée par l'ironisation de la voix du narrateur. En effet, il n'échappe pas au lecteur qu'avant d'être un jouet de dérision pour les aristocrates, le narrateur est d'abord raillé par l'auteur. Comment cela se peut-il puisqu'il tient lui-même les fils de son récit ? L'ironisation est provoquée par la mise de l'avant de sa naïveté, de ses illusions romantiques, et aussi de sa prétention. Il ressort clairement, à l'écouter, que le narrateur est aveuglé par son propre désir, à tel point qu'au moment de rapporter les paroles de la comtesse l'invitant à son banquet, paroles d'une vulgarité choquante, il refuse d'en tirer les conclusions qui s'imposent et les interprète comme une licence autorisée dans les milieux aristocratiques (ces écarts contribuent à leur charme !). L'ironie auctoriale va plus loin : comme l'a souligné le critique polonais Michal Glowinski[11], Gombrowicz parodie dans cette nouvelle deux thèmes abondamment exploités dans la littérature romanesque du XIXe siècle : le thème du bourgeois qui rêve d'être admis dans les cercles aristocratiques et le thème de l'enfant pauvre, maltraité par ses parents, qui erre dans les champs tandis que, dans leurs maisons cossues, les riches festoient. Gombrowicz s'amuse de ces représentations, les grossit jusqu'à l'absurdité. Cette dimension risque toutefois d'échapper au lecteur d'aujourd'hui. En effet, l'ironisation du discours du narrateur avait quelque chose de subversif dans les années 20, dans la mesure où ces représentations et ce langage humanistico-romantique faisaient encore autorité auprès d'une bonne frange du public bourgeois. Aujourd'hui, le langage et les croyances du narrateur sont d'emblée jugés dérisoires : on ne peut tout simplement pas croire que quelqu'un se leurre à ce point.

L'adaptation du récit pour le théâtre

A posteriori, il m'apparaît que l'adaptation d'un tel texte nécessite un étroit dialogue entre le scripteur et le metteur en scène, les deux dimensions devant être pensées de

11. Michal Glowinski, *Gombrowicz ou la Parodie constructive*, *op. cit.*

concert. Conformément à ce que j'écrivais plus haut, j'aurais aimé que les aristocrates soient réellement séduisants, qu'ils en imposent et que leur méchanceté, leurs masques grotesques et pervers n'apparaissent que progressivement, d'une manière d'abord troublante et, ensuite seulement, exacerbée. La mise en scène avait l'avantage d'être cohérente. Toutefois, parmi tous les registres de voix présents dans le texte, on a privilégié l'aspect grotesque (en le tirant même du côté du burlesque caricatural). On a opté pour l'interprétation la plus simple et la plus univoque : ces aristocrates sont des dégénérés qui trompent leur ennui et se donnent du pouvoir en flétrissant les classes inférieures. On a aussi choisi, pour la représentation, de prendre au pied de la lettre le rapport entre le chou-fleur et le petit Pierrot Choufleur perdu dans les champs : dès le début de la pièce, on voit le cuisinier assassiner l'enfant et prélever sa cervelle pour la mettre au menu. Or, l'une des subtilités du texte est d'utiliser cette homonymie entre le légume et le nom de l'enfant pour nourrir la paranoïa hallucinatoire du narrateur. Il s'agit d'un pur effet de langage, comme le soutient Glowinski, qui présente justement la nouvelle comme une « fable langagière » : le narrateur veut parler au-dessus de sa condition en mimant les aristocrates qui, comble de surprise, se mettent à parler et à se comporter vulgairement ; le narrateur est dérouté par les propos à double entente des aristocrates qui multiplient les jeux de mots polysémiques ; il ne peut pénétrer leur babillage hypercodifié, fait d'allusions et de demi-mots ; enfin, le soupçon autour de la nature du chou-fleur, provoqué par la seule homonymie, le conduit au délire, d'autant plus que les aristocrates, ayant saisi sa méprise et son désarroi, s'emploient à l'augmenter de nouvelles allusions gastronomiques. Mystifié par l'éclat d'une parole inauthentique, le narrateur voit se désagréger la représentation idéale qu'il se faisait du grand monde et s'imposer une irréalité toujours plus cauchemardesque. Il n'a pas saisi le caractère *théâtral* de son idéal, un théâtre quelque peu kitsch dont il n'aurait pu percer le secret qu'en le parodiant. Mais c'est ce qu'accomplit la nouvelle, en superposant les voix. Voilà, tout compte fait, ce qu'une adaptation et une mise en scène devraient en premier lieu transposer, en entraînant le spectateur, après l'avoir subjugué, dans l'orbite d'une démystification qu'il n'avait pas forcément souhaitée au départ. Un théâtre vraiment gombrowiczien ne peut laisser indemne le spectateur. **j**

Le Banquet chez la comtesse Fritouille de Gombrowicz, adapté par Dominique Garand et mis en scène par Liliana Komorowska (Fondation Liliana Koromowska/Groupe S. M., 2004), présentée au Théâtre Prospero. Sur la photo : Paule Ducharme (la marquise), Jean Emery Gagnon (le bourgeois), Liliana Komorowska (la comtesse) et Jean Deschênes (le baron). Photo : Kasia Lech.