

Le 18 février 2004 à 19h30, trois coups de grosse-caisse et la salle s'éteint pour la première représentation publique, à Dijon, d' *Yvonne, princesse de Bourgogne* par la compagnie l'Artifice. Durant les deux saisons qui ont précédé ce jour important nous avons exploré cette pièce de Witold Gombrowicz selon différents axes. Nous avons abordé cette œuvre par un travail préparatoire à la table suivi d'une résidence de recherche dans un lycée.¹ Ces premiers résultats enthousiasmants nous ont décidé à monter la production du spectacle la seconde année. Nous avons organisé, sur cette seconde saison, de courtes résidences réunissant les comédiens de la future production pour des "chantiers ouverts au public" dans les différents lieux de coproduction. Ces travaux autour de la musique, du chant, des costumes et de la lumière étaient planifiés dans le cadre budgétaire de la création du spectacle. Ils ont permis à la compagnie de continuer à associer de jeunes spectateurs, de futurs artistes ou techniciens en formation dans des écoles d'art et leurs enseignants. Ils ont été autant d'occasions pour chacun de vérifier l'intérêt de partager les enjeux d'une création théâtrale à d'autres endroits et d'autres manières qu'au jour de la "première".

Nous proposons ici, à ceux qui verront le spectacle, partie émergée de cet iceberg, de retrouver dans ce dossier *Yvonne, didascalies d'un projet* quelques repères forts de cette longue et passionnante aventure de création. Il s'offre comme un kaléidoscope à tout spectateur qui a vu et s'interroge, soit parce qu'il le veut, soit parce qu'il le doit; à tout enseignant qui souhaite "emmener voir" et qui aimerait se sentir accompagné; à nous aussi, les gens du spectacle vivant, intermittents ou permanents, parce qu'il nous a semblé important, encore plus aujourd'hui, d'essayer de témoigner d'une expérience de création théâtrale, du temps qui lui est parfois nécessaire et des liens qu'elle tisse lorsqu'elle décide d'en prendre le temps.

Grand merci à Anne Cuisenier qui a réalisé ce dossier pour nous tous. Gageons qu'il sera plus qu'une synthèse de notre parcours artistique sur cette œuvre en devenant une référence pour les lendemains de la création théâtrale.

Christian Duchange,
Directeur artistique de la Compagnie l'Artifice.

¹ Une vidéo *Yvonne au lycée*, réalisée par Thomas Bart, retrace ces deux étapes.

Alain Renault - Alain Trioulaire - Agnès Denis - Agnès Galabert - Alexandre Decae - Alice Duchange - Association Handicap Evasion Loisir - Association Les doigts qui rêvent - atheneum, Centre Culturel de l'Université de Bourgogne - Audrey Tallieu - Béatrice Hanin Rochais - Béatrice Meyer - Bénédicte Guérin - Benjamin Moreau - Benoît Vauthier - Bernadette Blandin - Bernard Dessaut - Bibliothèque Municipale, Beaune - BTS Tourisme, Beaune - Carole Vidal Rosset - Caroline Onasch - Catherine Attard - Chris Caridi - Christiane Gauthier Lafaye - Christine Diot - Claude Vrignaud - Clémentine Chevalier - Collège Champollion, Dijon - Collège du Parc, Dijon - Collège Lentillères, Dijon - Collège Monge, Beaune - Conseil Régional de Bourgogne - D. Lacoste - Daniel Boucon - David Griffaut - DMA Costumier - Réalisateur, Lyon - DMA Régie Lumière, Besançon - Elsa Ripper - Evelyne Goguet - Etienne Gruillot - Elisabeth Lavaut - Emilie Le Dar - Emeline Perra - Eugénie Poste - Francine Thomas - Frédérique Jay - Ghislain Mille - IME des Ecayennes, Dijon - Jean-Philippe Blanc - Jean Pirret - Jean-Phillipe Pirron - Laurence Terk - Laurent Pierre - Laurie Marsoni - Le Théâtre, Scène Nationale, Mâcon - Le Théâtre, Scène Nationale, Narbonne - Ludovic Schwart - Lycée Castel, Dijon - Lycée Charles de Gaulle, Dijon - Lycée Claumère, Beaune - Lycée Diderot, Lyon - Lycée Gabriel - Lycée Marey, Beaune - Lycée Montchapet, Dijon - Lycée Pasteur, Besançon - Lycée viticol, Beaune - Madame Groffier - Madame Labourdette - Marianne Varale - Marie-Hélène Créquy - Marie Odin - Marie-France Boitier - Marc Hernandez - Marion De Graeve - Mathilde Grebot - M. Claudet - Monsieur Kusmierz - Monsieur Lamy - Monsieur Mouleyre - Mathias Steinlen - Nicolas Julliard - Nathanaël Wong - Pascal Paris - Pascal Vervoitte - Pascale Guillemin - Philippe Harija - Régine Graille - Robert Cantarella - Roselyne Faivre - Sabine Dotal - Sylvain Maire - TDB, CDN de Dijon - Théâtre de Beaune - Théâtre de l'Espace, Scène Nationale de Besançon - TNT, CDN de Toulouse - Véronique Bouillot - Véronique Philibert - Virginie Debauge - Vivien Sabot - Yves Berteloot.

- 1904 Naissance à Maloszyce en Pologne; famille de souche noble.
- 1918 11 Novembre: fête nationale de l'indépendance de la Pologne.
- 1922 Etudes de droit à l'Université de Varsovie
- 1927 Diplôme de l'Université. Départ pour Paris; études à l'institut des Hautes Etudes Internationales (philosophie, économie)
- 1928 Retour à Varsovie, prend un poste à la municipalité; commence à écrire
- 1933 *Mémoires du temps de l'immaturation* (Nouvelles)
- 1934 se consacre entièrement à l'écriture
- 1935 *Yvonne, princesse de Bourgogne*
- 1937 *Ferdydurke*¹ (Roman)
- 1939 *Les Envoûtés* (Roman), publié en feuilleton sous le pseudonyme de Nienaski.
Invasion de la Pologne par les nazis; interdiction de son œuvre
Départ pour Buenos Aires, officiellement pour écrire une série d'articles
- 1947 *le Mariage* (Théâtre)
- 1953 *Trans-Atlantique* (Roman)
Début du *Journal*, publication dans la revue *Kultura* à Paris
- 1956 levée de l'interdiction de son œuvre en Pologne
Début de la reconnaissance internationale
- 1957 *Bakakai* (Nouvelles) (édition revue et augmentée des *Mémoires*)
- 1958 L'œuvre de Gombrowicz à nouveau interdite par le régime polonais
- 1960 *Pornographie* (Roman)
- 1961 *Pornographie* reçoit le prix *Kultura*
- 1963 Arrivée en Europe; s'installe à Berlin, puis en France
- 1965 *Cosmos* (Roman)
- 1966 *Opérette, l'histoire* (Théâtre)
- 1967 *Cosmos* reçoit le Prix International de Littérature
- 1968 Mariage avec Rita Labrosse
- 1969 décès à Vence.

« Il faudrait peut-être que je dise qui je suis, d'où je viens. [...]

Jusqu'en 1957, j'étais presque inconnu. Un émigré en Argentine. [...]

Ferdydurke est sans doute mon œuvre fondamentale[...] C'est l'histoire grotesque d'un monsieur qui devient enfant parce que les autres le traitent comme tel. Ferdydurke voudrait démasquer la Grande Immaturation de l'humanité[...]

Un de mes buts spirituels et esthétiques est de trouver un accès plus ouvert, plus dramatique vers la Jeunesse. Lui révéler ses liens avec la maturité, afin qu'elles se complètent l'une l'autre. »

Gombrowicz, préface de *Pornographie*

¹ Le roman constitue l'arrière-plan de *La classe morte* de T. Kantor: des adultes retournent dans l'école de leur enfance pour y retrouver sous forme de mannequins les élèves qu'ils ont été.

Un prince héritier qui épouse une "mollichonne", une jeune fille rebelle, une passionnée. Voici trois figures, et avec elles trois portraits de familles qui disent que les histoires que raconte la littérature surlignent à grands traits nos histoires de famille. Trois images qui pointent la dialectique de la conservation et de l'innovation qui travaille la famille dans sa traversée du temps généalogique. Trois figures entre ordre et désordre qui présentent la famille comme habitée par la tension émouvante qui oppose la dynamique de la transgression à la statique du secret.

Il fait désordre le prince héritier qui, dans un geste transgressif, refuse l'héritage familial, dans une révolte juvénile bientôt matée. (cf. Witold Gombrowicz, *Yvonne, princesse de Bourgogne*). Transgression contre transmission. En effet, si on communique en famille (transactions horizontales), on transmet surtout (transactions verticales et plongée généalogique). Transgresser fait violence à la force des transmissions familiales, à leur logique exigeant de la ressemblance et de la continuité. L'esprit de famille est-il à ce prix ? Le secret de famille refermera bientôt le couvercle sur ces frasques, pensées comme passagères, effets d'une crise de croissance jugée nécessaire mais ne portant pas à conséquence. Le secret minimise les conséquences de la transgression. Tels sont les cadavres des placards familiaux dont l'odeur finira pourtant bien par transpirer. Il est des transgressions d'aujourd'hui qui feront les souvenirs ou les amnésies de demain. Les secrets de famille lissent et polissent, mettant en forme la tentation de l'informe.

Elle brise les formes, elle aussi, la petite Antigone, bientôt mise au secret, littéralement murée pour avoir transgressé la loi de son père Créon. À la statique ordonnatrice de la loi du jour, soucieuse du maintien de l'ordre, la transgression oppose la dynamique de sa violence, loi de la nuit. Il était un temps où, pour les familles, le déshonneur était une "in-famille". La transgression, avant d'être jugée, valorisée ou dévalorisée, est d'abord l'indice d'un passage au-delà, expérience d'une insatisfaction des formes. "Transgresser" signifie étymologiquement marcher au-delà d'une limite, en marge du droit chemin. Le terme de transgression renvoie donc à l'image d'une route, à un cours des choses, voire à une méthode dont on s'est affranchi. La transgression s'attaque donc ici à la famille entendue comme méthode. En famille on marche droit, parfois on file doux. Méthode familiale au sens, où l'espace-temps du temps généalogique élabore un cheminement pour humaniser, élever un type d'homme ou de femme. Les transgressions seront alors autant de franchissements de la méthode, de passages à la limite. Telle est Antigone, trop à l'étroit dans l'institution familiale est dont la transgression sera payée au prix d'un silence de tombe.

Il faut de la force pour briser le code et le protocole des liturgies familiales dans des transgressions bientôt placées sous le sceau du secret. Même l'histoire de Roméo et Juliette, une histoire d'amour s'il en est, est une histoire de famille. Ils ne l'emporteront pas au paradis d'avoir oublié le protocole, d'avoir omis qu'un Capulet n'épouse pas un Montaigu. Dans Shakespeare, l'ordre et les convenances familiales se formalisent autour du nom de famille. Le nom propre retrouve la verticalité de la généalogie, nom de famille, nom d'une lignée. La décence est descendante. Car le nom de famille que l'on porte est aussi celui qui nous porte. Nom lourd à porter ou bien nom honorable. Appelé par ce nom nous sommes aussi appelés à ce nom. Transmission oblige. "*Ton nom seul est mon ennemi. Tu n'es pas un Montaigu, tu es toi-même... Qu'y a-t-il dans un nom?*" demandera Juliette (Acte II, scène 2). La transgression familiale pointe ainsi l'ordre dont est porteur le généalogique. Elle le remet en cause, le discute dans ce qu'il peut avoir de mortifère ou de vivifiant.

Ces trois figures littéraires de la transgression rappellent donc que des histoires de familles on peut faire des histoires. La famille, tout un poème ! La littérature est ainsi une narration seconde qui exhause l'idée qu'en famille on raconte des histoires, qu'on se raconte des histoires, et que par elle chacun peut faire un récit de soi. L'identité familiale est une identité racontée, marquée aussi par l'irracontable des transgressions, le silence du secret sur les blessures familiales. Pour que la transmission familiale puisse continuer d'opérer le secret sur les transgressions fera dire parfois qu'il ne s'est rien passé. Le prix à payer sera celui d'une mémoire familiale manipulée.

Les histoires de famille trouvent donc dans l'opposition secret transgression une puissance motrice. La transmission familiale sera à ce prix qu'il est des transgressions passées qui ne passent pas, -murées dans des secrets toxiques-, et d'autres transgressions qui seront la condition du passage, du mouvement, de la vie, -les mythologies familiales et leurs hauts faits-.

Jean-Philippe Pierron

"On peut résumer en quelques mots l'histoire tragi-comique d'Yvonne.

Le prince Philippe, héritier du trône, rencontre à la promenade cette fille sans charme, sans attrait : Yvonne est empotée, apathique, anémique, timide, peureuse et ennuyeuse. Dès le premier instant, le prince ne peut la souffrir, elle l'énerve trop ; mais, en même temps, il ne peut pas supporter de se voir contraint à détester la malheureuse Yvonne. [...] Il lance un défi à la loi de nature et prend Yvonne pour sa fiancée.

Introduite à la cour royale comme fiancée du prince, Yvonne y devient un facteur de décomposition. La présence muette, apeurée, de ses multiples carences révèle à chacun ses propres failles, ses propres vices, ses propres saletés... La cour n'est pas longue à se transformer en une couveuse de monstres. Et chacun de ces monstres rêve d'assassiner l'insupportable Yvonne. La cour mobilise enfin ses pompes et ses œuvres, sa supériorité et ses splendeurs, et, de toute sa hauteur, la tue."

W. Gombrowicz, *Testament*

"Il serait vraiment navrant qu'à l'instar de bien des Polonais je -me délecte du souvenir de nos années d'indépendance 1918-1939. Et je n'ose regarder froidement cette période droit dans les yeux.(...) L'air de la liberté nous fut donné afin que nous puissions nous attaquer à un ennemi plus oppressant que l'opresseur classique : nous-mêmes.(...) Tant que nous étions occupés à nous révolter contre le joug de l'envahisseur, des questions du genre : -qui sommes-nous ? Comment nous transformer ? - demeuraient pour ainsi dire en veilleuse. L'indépendance est venue réveiller en nous l'énigme qui dormait.(...) Pour nous mettre à exister réellement, il aurait fallu que nous nous transformions par nous-mêmes. Une telle refonte nous dépassait."

W. Gombrowicz, *Journal*, tome I

Comment grandir pour devenir des enfants ?

Dans cette fable, les figures du théâtre s'affrontent dans les règles.

Les fils trépignent pour changer le monde à la barbe des pères occupés à régir.

Qu'ils redoublent d'efforts pour faire bonne figure ou n'en fassent qu'à leur tête, les protagonistes jouent "masqués".

Le hasard, entendez le génie de l'auteur, place un nouvel "objet" sur la ligne de front qui oppose ces ennemis éternels.

C'est Yvonne, la mollichonne, silencieuse et sans attrait qui passe par là.

Elle incarne cette différence qu'attendaient les fils pour changer les règles du jeu.

Attiré, "le Prince qui s'ennuie" ne peut que la demander en mariage.

La pièce s'attache à décrire les conséquences de ce coup d'éclat.

Loin de flatter chez le spectateur l'espoir d'un dénouement grandiose et bref,

l'auteur y développe le récit d'un enlèvement pitoyable.

Le choix du Prince tourne au cauchemar individuel et collectif.

Les regards que pose Yvonne, sans mot dire, sur ce monde, l'effet de son silence naturel et obstiné au milieu de tant d'agitation, son physique ingrat, obsèdent et provoquent un grand trouble à qui s'observe dans ce miroir.

Elle réveille les passions et les peurs, brouille les frontières entre maturité supposée et immaturité. Tout le monde finit même par s'unir, mais contre elle.

Pessimisme lucide ?

L'homme ne se lasse pas d'inventer le théâtre de son conflit perpétuel avec la forme.

La naissance de notre humanité passe pourtant par la découverte de la différence : celle des sexes, celle des autres et celle de la mort. Comment assumer positivement cette trilogie de la sexualité, de l'altérité et de la mort ? Nous sommes aujourd'hui, plus que jamais au cœur de ce paradoxe majeur. Toute une part de l'histoire humaine crie contre la différence. Nombre de tentatives politiques, culturelles ou, plus récemment, biologiques, cherchent à nous faire échapper à la part de souffrance que porte cette triple différenciation.

Sommes-nous encore capables, face aux fantasmes, aux mythes et aux réalités de l'indifférenciation, d'affirmer un projet personnel et collectif dans lequel l'altérité constitue une chance et non pas une menace ? Gombrowicz traque l'infantilisme sans recuser chez nous "l'enfantin" Comme s'il nous priait de garder le meilleur de l'enfant, en particulier la richesse créatrice de notre curiosité et la capacité à vivre le merveilleux de la vie.

Chacun de nous est-il "avant tout" enfantin ?

Et qui peut nous enseigner la condition humaine, nous apprendre le métier de vivre ?

Le théâtre ?

Peut-être en nous jouant éternellement notre désir irrépressible de toute puissance, souvent allié à un refus de responsabilité hérités du plus jeune âge.

Cette fable troublante et noire nous rappelle que l'homme se veut parfait, à l'égal des dieux et en même temps, il se veut jeune, donc imparfait. D'où il résulte que la vérité de l'être humain n'est pas seulement ce qu'il y a de normal et de sain en lui mais aussi tout ce qui est anormal et maladif et qui ouvre des possibilités inconnues.

Christian Duchange

Un drame loufoque, en échos à la crise de notre rapport au politique.

La fable de Gombrowicz, en tissant, sans les confondre, comédie et tragédie, nous propose une vision de l'homme toute en complexité, entre innocence et naïveté, vérité et faux-semblants.

Des questions actuellement brûlantes pour nos sociétés traversent à leur manière cette pièce écrite en 1935, donnant aux artistes dans la cité que nous sommes le désir de raconter cette histoire aux publics jeunes et adultes d'aujourd'hui. Notre quotidien fournit nombre d'exemples d'hommes et de femmes attirés par la dissolution des figures de l'autorité, par le refus des responsabilités. La liberté n'est-elle pas souvent réduite au caprice, la loi discréditée et assimilée à l'arbitraire au risque de saper les fondements même du lien social ?

Le triomphe du chacun pour soi qui a cours aujourd'hui va de pair avec les demandes les plus exorbitantes adressées à l'Etat et la société, nous obligeant à réinterroger le sens du collectif, ce goût du "vivre ensemble" qui garantit nos droits et définit nos devoirs face à cet infantilisme débridé générateur de solitude.

Comment réinstaurer la juste frontière entre le souci de soi et le souci du monde, redéfinir les limites du tolérable et de l'insupportable, faire corps avec le monde ?

"Relier les parties du corps, de la société, du monde dans un tout sans religion" dirait Gombrowicz.

Christian Duchange

"(...) Sans invention personnelle, je n'existerai pas pour autrui pas plus qu'autrui n'existera pour moi. Plus nettement: que peut-on ne pas faire?"¹

¹ Jacques Volle, *Gombrowicz, Bourreau martyr*.

Dans *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, la question du mal est pertinente et complexe. Ici, comme souvent, le mal, venu dont on ne sait où, s'avance mine de rien, sous les dehors de son contraire.

On peut, à la manière de Leibniz et afin de circonscrire l'objet, distinguer le mal physique, le mal moral et le mal métaphysique.

Le mal physique désigne bien sûr tout ce qui est lié au corps comme la souffrance, la maladie, la fatigue mais aussi les circonstances, l'environnement, ce qui nous tombe dessus, le destin, l'aléatoire, tout ce qui fait de l'existence une aventure. Dans ce sens, le mal est lié à la physique, à la nature.

Le mal moral définit quant à lui le mal que l'homme fait à l'homme, la violence, le conflit, la haine, la guerre, tout ce qui fait dire que l'homme est un loup pour l'homme

Le mal métaphysique enfin, plus difficile à cerner, s'inscrit dans l'être lui-même, dans le fait même d'être. C'est le fait d'être né là, le fait d'avoir une existence coincée entre une naissance et une mort, le fait d'être pris dans un espace et dans un temps non choisis. On pourrait aller plus loin en parlant d'une culpabilité métaphysique, celle dont on a bien voulu affubler les juifs par exemple, comme s'il y avait un mal inhérent à la personne.

Dans la pièce comme dans toute expérience concrète, ces trois distinctions sont vécues dans la confusion.

À partir de là, on peut se demander quelles attitudes, quelles stratégies engendrent ces catégories de mal.

La première interprétation considère le mal comme involontaire. D'où vient le mal ? De l'ignorance, des circonstances, voire, de l'innocence. Cela revient à dire que c'est le mal qui vient à l'homme et non l'inverse et que l'innocence coïncide avec une certaine perversité comme l'a pu dire Freud en soutenant que l'enfant est un pervers polymorphe. Dans la pièce, tout s'emballé et semble découler du poids des circonstances.¹

La deuxième attitude s'inscrit dans une logique pragmatique. Le mal doit être assumé comme volontaire et comme moyen pour atteindre le bien. Ce n'est pas le mal qui est justifié en lui-même mais c'est la relation du mal au bien qui serait justifiée et qui justifierait la patience, l'adaptation, les compromissions. Les souverains d'*Yvonne, Princesse de Bourgogne* consentent à cette logique sacrificielle. Cette attitude qui présuppose une moralité du bien pose également le libre-arbitre de l'homme. Celui-ci n'est libre que s'il a le choix entre le bien et le mal et non pas s'il n'est voué que ce à quoi la moralité le voue. C'est une posture perverse, au sens littéral du terme : Le pervers retourne ses tendances dans tous les sens. Il s'émancipe de l'autorité, de la religion, de la tradition, de la politique mais aussi de l'autorité de la vie en cherchant à déboussole l'horloge biologique et logique et en cherchant son plaisir dans ce qui ne fait pas plaisir, son bien dans ce qui fait du mal à l'autre ou dans ce qui fait du mal à soi. Il y a là une quête absolue de liberté au sens où, tant qu'un homme ne sera pas délivré de ses tendances fondamentales il ne sera pas véritablement libre. C'est sans doute la quête du prince Philippe qui, contre toute logique, contre toute attente, est capable de faire n'importe quoi au nom du libre-arbitre. Ce n'est pas parce qu'une chose est bonne qu'il la désire mais c'est parce qu'il la désire qu'elle devient bonne pour lui. Le prince élit Yvonne comme bonne. Le désir déboussole du prince est le préalable à sa liberté.

.../...

¹ L'arrivée d'Yvonne est annoncée par les astres dans l'acte I : « Voyons l'horoscope du jour (...) Entre sept et neuf heures du soir : grande expansion des forces vitales, dilatation de la personnalité, brillantes initiatives, mais attention, cela ne va pas sans risque. »

La troisième attitude enfin peut être définie comme une fascination pour le mal en lui-même. Le mal qui était tout à l'heure moyen d'un certain bien devient une fin en soi. C'est le cas de toutes les logiques purificatrices ou cathartiques. Le mal, combattu au départ, devient désirable car fascinant. La perversité n'est plus ici retournement des tendances. Il s'agit d'une autre logique : celle du mal, non pas préférable mais plaisir délibéré du mal. Cette fixation du mal est une donnée fondamentale de l'humain au sens où le mal vient à nous par circonstances, par innocence. Dans *Les Malheurs de Sophie* de la Comtesse de Ségur, la fillette ne sachant que faire sale des poissons. Elle se divertit par le mal. Dans la pièce, le poisson c'est Yvonne.¹

Qu'est-ce qui relie la perversité et la perversion ?

On peut, à la manière de Gombrowicz dans *La Pornographie*, interpréter la perversion et la perversité comme une fascination pour le désordre, la puissance de défaire, le retour à l'indéterminé et la matière. C'est une logique régressive. qui conduit l'être à échapper à la forme en se laissant aller au moindre être, au pire être, à la fois par plaisir et par déplaisir. (Yvonne est une merde. En tout cas, elle n'est rien). Freud lui parle de "sentiment océanique du moi". L'homme est régulièrement pris en flagrant délit de toutes sortes de conduites d'échec dans lesquelles il se laisse aller. C'est la logique du prince Philippe. La perversité est la maladie congénitale de la liberté. L'homme ne se contente pas de prendre le réel comme il est mais il le double d'une perception autre, du possible. Il se laisse fasciner par les possibles dans une intuition fulgurante.²

La perversion et la perversité ont également en commun la négation de toute altérité, le fantasme d'un monde sans autrui, un nihilisme absolu et ravageur, l'acharnement sur et contre l'autre. La "solution finale" c'est le désert, c'est la perte de la conscience de l'altérité. Que cherche le bourreau, que cherche le tortionnaire dans le corps de sa victime sinon ce qui fait son altérité c'est-à-dire son intériorité. Levinas dit que le pouvoir exerce du pouvoir sur ce qui lui échappe, dans ce sens, il est forcément sans limite. Ce désir ne se satisfera jamais sauf peut-être dans le fantasme, fantasme extraordinaire de l'autre réduit à l'état d'objet, à presque plus rien. C'est le cas d'Yvonne, la "chiffe molle" c'est-à-dire la "chose nulle", qui, dépersonnalisée à maints endroits dans le texte, par l'emploi du "on", par une animalisation récurrente³ finira par être détruite dans la scène du crime collectif.

Etienne Guillot

¹ Dans l'acte II, le prince analyse ainsi son désir de brutalité : « Mais je me demande s'il ne s'agit pas plutôt de... d'une insupportable curiosité... tu sais, comme quand on tripote un ver de terre avec une brindille pour mieux l'observer. »

² Lire à ce sujet *Le démon de la perversité* d'E.A. Poe

³ Yvonne est successivement comparée à une guenon, une limace, un crapaud, un mollusque

La garce !

Limace

Guenon

Mollusque



Seul rôle-titre à notre connaissance dans le théâtre européen à être muet sur scène, toujours définie par autrui, composante monstrueuse et catastrophique de la pièce, Yvonne pose le problème de sa représentation.

Tas de saindoux maussade !

La figure d'Yvonne étonne et détonne par son silence. "Elle se tait" indiquent de nombreuses didascalies. Figure désolante pour le théâtre qui d'ordinaire nous parle, silence inquiétant: Mais ne dit-elle rien celle qui ne nous dit rien?

Le silence n'est pas qu'un accident du langage, une rupture passagère dans le temps des échanges qu'il faudra bientôt rompre. Le silence est aussi la condition de possibilité du langage : on ne peut parler s'il n'y a pas de silence initial pour qu'on puisse s'entendre. Fracture du son, il constitue alors une fracture du sens. Le silence attaque la forme par le fond, à tel point qu'à ses yeux, la communication devient bruit. Le silence peut opérer alors une mise en abyme du sens par l'absence du son. Yvonne ne parle pas donc on parlera pour elle. Ses tantes puis successivement tous ses interprètes, vont ainsi la faire parler... Yvonne a donc un peu le statut de l'enfant: du latin "infans", "celui qui ne parle pas", qui ne peut donner sa parole ni la tenir. L'enfant est celui pour qui l'on parle, ses silences appelant une prise de parole plus ou moins autoritaire. Yvonne "n'a pas de parole" ! Mais ne pas pouvoir parler n'interdit pas de communiquer... Ne pas vouloir parler c'est tout autre chose. S'agit-il là d'une recherche de la communion totale ou bien du rejet de la communication?

On peut envisager le statut du silence dans *Yvonne, Princesse de Bourgogne* comme une trajectoire qui va de "rompre le silence" à "réduire au silence". Successivement, au fil des actes, différentes tessitures du silence sont mises en œuvre afin de traduire la recherche d'une communion totale ou bien le rejet de la communication.

Le silence de l'opposition ou de la connivence.

"L'effacement soit ma façon de resplendir" écrit le poète Philippe Jaccottet. L'effacement du sens, le retrait de l'ordre du discours n'est pas une battue en retraite chez Yvonne. Elle est au contraire une figure insolente qui se refuse à la concession du bruit et du bavardage. Yvonne se tait, figure insolite dans les bruits d'une cour toute entière faite de rumeurs, de on dit ou de "bons mots" loin d'être des mots justes. Ce refus de la conversation, du moins ce non partage de la mutuelle communication, qui ouvre la pièce, a une signification équivoque. Le silence est soit le signe d'une vertigineuse complicité – nul n'est besoin des mots dans la communion des amours, -peut-être que le prince et Yvonne se comprennent mieux que quiconque- soit la marque d'une indifférence ou d'une opposition qui ne concède rien. Plutôt refuser de dire plutôt que de parler pour ne rien dire.

Le silence de l'acquiescement.

Qui ne dit mot consent. Le silence d'Yvonne serait ainsi celui d'un acquiescement tacite. Yvonne la mollichonne n'est pas une handicapée du larynx, mais une silencieuse. D'abord se taire. Ce silence-là est de l'ordre de la disponibilité, sorte de réceptacle rendant sensible aux échos du monde. Yvonne la taiseuse vit d'un silence tacite, avant de bientôt paraître taciturne.

Le silence de l'indifférence...

Se tait aussi non pas celui qui n'a rien à dire, mais celui dont le propos est discrédité par avance parce qu'il est mis en minorité. Il s'agit ici du silence du faible ou de la "mollichonne", silence de celui qui n'est pas des nôtres, silence de l'individu désaffilié, qui est de nulle part et qui n'aura pas part à la noce des mots. Il y a communication s'il y a circularité de la parole, laquelle est rendue possible par la constitution d'un cercle relationnel. Fera silence celui qui ne fera pas partie du cercle. Le silence est ce court-circuit du sens lorsqu'on est mis hors-jeu.

Le silence du mutisme...

Le mutisme est le dernier recours du langage face à l'intolérable de la violence, du jugement normatif. Le mutisme révèle l'impuissance des mots et demeure l'ultime réponse possible face à la violence subie. Se taire, revient à se terrer. Tout ce qu'on peut encore c'est ne rien dire lorsqu'on ne peut plus rien faire. Le silence est l'ultime refuge de soi face à la tyrannie des autres. Silence d'Yvonne qui se présente ainsi, équivoque, dans la figure sacrifiée de la chèvre émissaire qui n'a pas le droit de parole, et dans celle du martyr du langage, promis aux excédents du dire, à un ineffable qui n'est pas une concession facile aux indicibles sans profondeurs. Yvonne martyre du langage, est-elle condamnée à se taire, assignée et réduite au silence pour taire sa leçon?

Gombrowicz apparaîtrait-il donc dans cette pièce comme le sondeur de la facticité des échanges, de leurs cérémonies précautionneuses et vides? Il fait du silence d'Yvonne une bombe à retardement qui va peu à peu saper les petits arrangements et les ordonnancements de la cour et du discours. Mais peut-être peut-on voir aussi dans le silence d'Yvonne l'ultime ressort du langage pour tenter de faire signe sans les signes. Le silence essentiel viserait l'ineffable, celui de la solitude irréparable de l'homme.

Jean-Philippe Pierron

Dans la dramaturgie classique occidentale, le langage triomphe sur le silence et constitue la valeur absolue de l'humain. Comme dans la peinture, l'œuvre est achevée quand elle est couverte de signes. Le langage donne à voir le monde tel qu'il devrait être répondant ainsi à l'ambition cartésienne de rendre l'homme possesseur de la nature. Le silence quant à lui renvoie au vide et à l'incomplétude. Il est le signe d'une infirmité, un défaut de pensée. Il ouvre la voie à l'irrationnel, à l'instabilité du réel, bêtes noires de la pensée classique. Le théâtre est donc le lieu où prise de parole et prise de pouvoir se répondent : parler c'est imposer l'ordre du langage à l'autre, c'est tenter de modifier l'autre par les mots. L'indéterminé est pris en charge par le monologue, rarement par le silence.

Selon Arnaud Rykner, il faut attendre Maeterlinck pour que le silence pulvérise le dialogue dans le texte dramatique.¹ Notons que le silence d'un personnage constitue le sujet d'une pièce de Jean Yves Picq dont voici les premières lignes².

- Non mais, pourquoi il ne dit rien, celui-là
- C'est vrai
- Dis quelque chose
- Parce que pourquoi tu es là, sinon
- Oui
- Hein
- Dis quelque chose
- Parce que pourquoi tu ne parles pas, sinon
- Ouais
- Sinon, hein
- Eh bien dis
- Pourquoi ça
- Hein

Les effets du silence d'Yvonne sur le discours

La force du silence réside dans sa capacité à déconstruire la parole.

Dans la scène de "la pelote de laine"(acte III), le roi, soutenu par son chambellan, tente de nouer une relation avec Yvonne. Il a pour mission "d'appivoiser" celle qu'il surnommera, à l'issue de l'entrevue, la "garce". Le roi se heurtant au silence et au recul d'Yvonne perd rapidement ses moyens, les phrases se juxtaposent sans liens (parataxe) ou se répètent. Le roi finit par hurler "Je ne suis pas un loup", échouant ainsi dans sa tentative, comme si le silence d'Yvonne faisait resurgir l'animalité de son interlocuteur.

Le silence d'Yvonne conduit les interlocuteurs à un décodage. La logorrhée du prince, dans l'acte II, est une tentative pour éclaircir et définir le silence d'Yvonne. Mais le flux de paroles fige des significations que le silence laisse ouvertes. Le décryptage du silence ne peut être qu'incomplet voire mensonger.

¹ *L'envers du théâtre*, Arnaud Rykner, édition Corti, 1996.

² *Donc*, Jean-Yves Picq, édition Color Gang, 1999.

Elle se tait parce qu'elle ne trouve pas d'expression dans la parole
 Elle se tait parce qu'elle n'a rien à dire
 Elle se tait parce que le silence ne ment pas
 Elle se tait parce qu'on lui avait trop souvent coupé la parole
 Elle se tait parce qu'elle promène son linceul
 Elle se tait parce que c'est sa force
 Elle se tait parce qu'elle n'est qu'une éponge

Yvonne, celle dont on ne doit pas prononcer le nom
 Ne s'imagine rien. Elle observe
 N'est pas imperméable au fracas des humains
 N'est pas chanceuse, pas musicienne, elle joue comme une mazette
 Elle est par nature un corps plein sans tête
 Elle est le fond qui remonte à la surface et elle est sans fond
 Avec juste des yeux qui regardent l'état du monde
 Est une hémiole, une valeur ajoutée, un contre- temps

La présence du chant, le traitement de la musique a été abordé dès la résidence de la compagnie au lycée Eiffel. Il s'agissait pour le metteur en scène de rendre les émotions plus exemplaires et de conférer à certains passages du texte une dimension épique.

Il y a plusieurs plans musicaux dans la mise en scène : musique jouée en direct et bande son.

De plus, les deux musiciens et compositeurs Patrick Cuisance et Philippe Poisse sont alternativement intégrés à la fable.

N. Martella



“Avec la musique jouée en direct, on peut accompagner un comédien. Musiciens et comédiens, physiquement, en temps réel peuvent avoir une respiration, des inflexions communes, des surprises mutuelles. La musique est flexible, dépendante de l'état des comédiens et des musiciens, elle a ses faiblesses, ses émotions uniques, jamais vraiment retrouvées. De l'intérieur, on peut ressentir un “accompagnement”, c'est un morceau de vie commun à tous ceux qui jouent sur la scène.

Quant à l'effet sur le public, il y a, bien sûr une différence énorme entre écouter une bande et écouter (voir) en direct un ou plusieurs musiciens ; peut-être du même ordre qu'écouter un disque et être au concert. La bande installe tout de suite une distance, un second plan entre la musique et le jeu. C'est cette distance que nous aurons certainement dans *Yvonne* pendant les actes II et III et presque jusqu'à la fin du quatrième acte, ce que nous nommons l'espace mental.

Interne ou externe à la fable, la musique permet, à l'instar de l'écriture de Gombrowicz et de la lecture de Christian Duchange, de réaliser plusieurs plans. Un niveau réaliste tout d'abord, comme au prologue et à la scène finale du banquet avec la cour : le petit orchestre de la cour, fanfare désuète, joue au signal des personnages, les introduisent. Ensuite, un niveau inquiétant et démesuré, mental, avec la bande son et les musiciens hors plateau.”

La musique, dans sa relation avec le développement dramatique de l'action, suit les exigences de la pièce, les situations, les personnages. Elle traduit à la fois la mécanique des figures, l'ordre de la cour – le chœur de la révérence - ; l'engrenage et la folie du prince – rythme du galop, rythme ternaire dans le thème du prince - ; elle est tour à tour grave et légère, dissonante, reprenant ainsi la tonalité d'une comédie grinçante. Un même thème est dévidé dans les actes centraux, traduisant les répétitions, les accumulations obsessionnelles de l'écriture de Gombrowicz. Les chœurs quant à eux servent de transition entre chaque acte et font résonner à chaque fois une réplique du texte : “La révérence”, “Il l'aime”, “Il faut la”, “Il le faut”. Ils révèlent l'attitude de chaque personnage dans un ensemble.

“Harmonie, rythme et mélodie constituent l'ossature, le canevas de départ de la composition pour Yvonne. Je pense que ces trois composantes jouent en équilibre, en tension détente ; c'est une des bases de la musique occidentale. C'est ce que j'ai également cherché pour composer le chœur “Il faut la” : réponses des voix les unes par rapport aux autres – canon – et dessins rythmiques larges. Il n'y a pas en effet de précipitation, de mouvement intempestif pour les voix sauf un court moment pour les basses. Ce qui m'intéressait aussi, c'était de faire entendre les mots, contrairement à l'opéra. Le choix s'est porté sur des phrases très courtes.

J'ai écrit le chœur “Il faut la” en considérant ce qui précédait et suivait ce passage dans la pièce. C'est un moment fort dans la dramaturgie : les personnages se retrouvent autour du thème de la suppression d'Yvonne. Le chœur traduit la coalition, le pacte tacite entre les parents, l'adolescent, la cour. Il est la justification du crime des puissants. La direction d'intention est la sauvagerie civilisée. Ce chant est une circulation sanguine entre veine et artère ; c'est le destin d'Yvonne que l'on scelle organiquement, en famille. Il faut diriger et interpréter ce chœur comme une vague, une déferlante de force inéluctable. Pour le metteur en scène, il s'agissait aussi d'interroger la transition entre le texte parlé et le chant collectif que le personnage du prince initie. Enfin, le goût du chant collectif manifeste des comédiens, leur niveau technique, leurs limites, m'ont vraiment incité à interroger la technique de l'écriture dans ce cas précis.”

Patrick Cuisance

Le prince: Non, je veux en finir une fois pour toutes. Ne t'affole pas... Il faut que je la...

Cyrille: Hein ! Qui ?

Le prince: Yvonne.

Cyrille: À quoi ne te force-t-elle pas la salope !

Yvonne, fin de l'acte III

Le chœur "Il faut la..."

"Le prince commence à chanter suivi du roi et du chambellan; ce sont les voix de basse. Puis, entrent à leur tour, les voix de Cyrille, Cyprien et Isabelle, voix de ténor. La reine entre à son tour dans le chœur, voix de soprano.

Le départ étagé des voix est composé dans des harmonies très classiques:

Sol mineur, accord de dominante Ré 7, accord de sixte de Sol mineur, accords de sixte de Do majeur et de Do mineur.

Chaque voix a une rythmique qui lui est propre, sur une même phrase "il faut la". Cette "fragmentation" apporte au chœur un aspect "fleuri".

La dernière partie (C) est la même mais toutes les voix sont à l'unisson, dans un crescendo qui dure jusqu'à la fin."

The musical score is presented in three sections labeled A, B, and C. Each section consists of three staves (treble clef, bass clef, and a lower bass clef) representing different vocal parts. Section A starts with a piano (p) dynamic and shows the first voice entering. Section B continues the staggered entries. Section C shows all voices entering together in unison, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo leading to the end.

Le complot est donc à l'œuvre et chaque personnage veut assassiner à sa façon: le chambellan et l'étranglement, la reine et le poison, le prince et le couteau. Au final, Yvonne est tuée lors du banquet. C'est dire que pour Gombrowicz, la conscience individuelle n'existe pas. Il l'exprime ainsi dans son journal: "L'acte le plus atroce devient facile lorsque la voie qui y mène a été dûment frayée; ainsi, dans les camps de concentration, le sentier de la mort était si parfaitement tracé que le petit- bourgeois, incapable chez lui de tuer une mouche, donnait sans peine la mort à son prochain.[...] Je tue parce que toi, tu tues. Toi et lui et vous tous, vous torturez, alors moi aussi je torture. Je l'ai tué parce que vous m'auriez tué, si je ne l'avais pas tué. Voilà la conjugaison et la déclinaison de notre époque. D'où l'on peut conclure que le ressort de l'action ne se situe plus dans la conscience individuelle, mais dans la relation qui se crée entre l'individu et les autres hommes."¹

L'engrenage de la perversité

Poe dans *Le Démon de la perversité* définit la perversité comme "un mobile sans motif, un motif non motivé". Dans le chœur "Il faut la", il y a un principe de mouvement dont on ne sait pas où il va. Cet interlude déconcerte dans le sens où il y a, en basse, une marche, une rythmique très régulière qui traduit une nécessité implacable mais il y a aussi quelque chose de suspendu; on va donc quelque part mais on ne sait pas où. Puis, il y a les voix qui rentrent tour à tour. Le roi est accordé et quand la reine rentre, ça dissonne. Cette dissonance marque une tension. On a la nécessité d'un mouvement, mais ce mouvement est insensé, désorienté. Poe définit la perversité comme "une force invincible qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement"². C'est le mouvement seul qui sert de justification.³

¹ Journal, Tome I, Gombrowicz, folio, page 101.

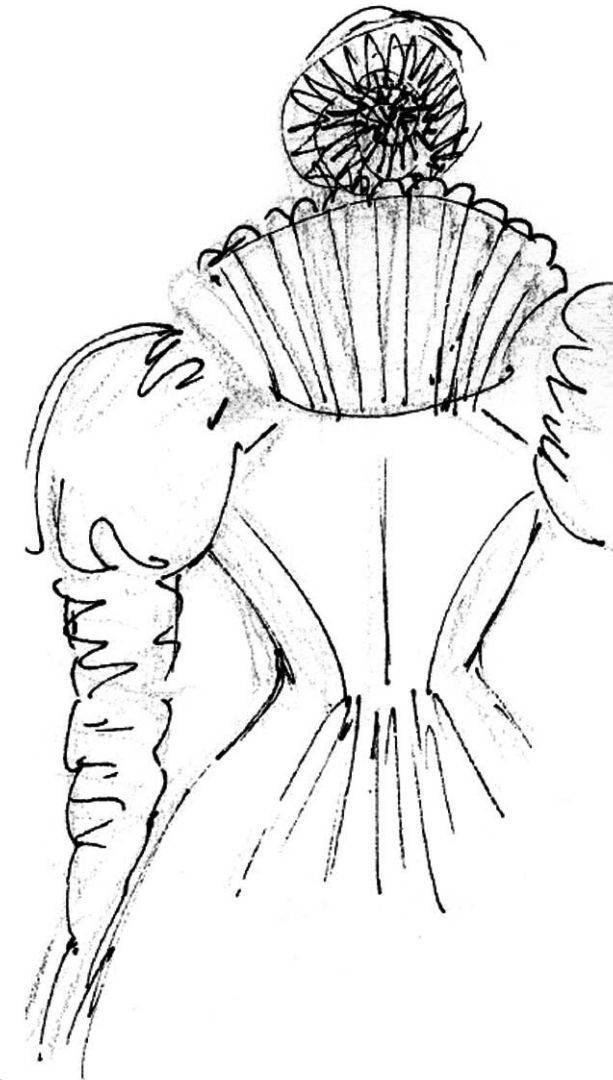
² Poe, *Nouvelles Extraordinaires*, GF, p 51

³ Propos de JP Pierron

“Lorsque la poésie apparaît mêlée à d’autres éléments, plus crus et plus prosaïques, comme les drames de Shakespeare, les livres de Dostoïevski, de Pascal ou tout simplement dans le crépuscule quotidien, je frissonne comme n’importe quel mortel. Ce que ma nature supporte difficilement, c’est l’extrait pharmaceutique et épuré qu’on appelle “poésie pure” surtout lorsqu’elle est en vers.(...) Pourquoi est-ce que je n’aime pas la poésie pure ? Pour les mêmes raisons que je n’aime pas le sucre “pur”. Le sucre est délicieux lorsqu’on le prend dans du café, mais personne ne mangerait une assiette de sucre : ce serait trop. Et en poésie, l’excès fatigue : excès de poésie, excès de mots poétiques, excès de métaphores, excès de noblesse, excès d’épuration et de condensation qui assimilent le vers à un produit chimique. Comment en sommes-nous arrivés là ? Lorsqu’un homme s’exprime avec naturel, c’est-à-dire en prose, son langage embrasse une gamme infinie d’éléments qui reflètent sa nature tout entière ; mais il y a des poètes qui cherchent à éliminer graduellement du langage humain tout élément apoétique, qui veulent chanter au lieu de parler, qui se convertissent en bardes et en jongleurs, sacrifiant exclusivement au chant. Lorsqu’un tel travail d’épuration et d’élimination se maintient durant des siècles, la synthèse à laquelle il aboutit est si parfaite qu’il ne reste plus que quelques notes et que la monotonie envahit forcément le domaine du meilleur poète. Son style se déshumanise, sa référence n’est plus la sensibilité de l’homme du commun, mais celle d’un autre poète, une sensibilité “professionnelle” - et, entre professionnels, il se crée un langage tout aussi inaccessible que certains dialectes techniques ; et les uns grimpent sur les dos des autres, ils construisent une pyramide dont le sommet se perd dans les cieux, tandis que nous restons à ses pieds quelque peu déconcertés.”

Witold Gombrowicz ¹

¹ *Journal*, tome I, « Contre les poètes », Folio, pages 465-480



N. Martella

*“Voyez-moi sur mon trône
Portant haut ma couronne
Ah, vous ne savez point
Ce qui brûle en mon sein !
On me croit juste et dure
Majestueuse et pure,
Mon rêve est d’onduler
Flexible au vent d’été !
Ah, souplesse, ma faiblesse
Souplesse, mon ivresse...
Je veux de la souplesse
Que le printemps sans cesse
Me flatte et me caresse
Comme il flatte, ô vertige
Le roseau et la tige
De la fleur qui voltige
Au vent qui la fustige.*

*Je ne veux pas la royauté mais la souplesse,
Je veux simplement onduler sous la caresse.”*

La conception des costumes s'est faite en différentes phases en relation avec la mise-en-scène, les comédiens- ceux-ci influençant forcément le travail par leur façon d'être sur le plateau- les personnages et leurs relations, le texte et mon propre univers.

J'ai lu la pièce, qui m'a bouleversée; j'espérais qu'Yvonne s'en sorte ! J'ai laissé ensuite les idées venir... Puis, des discussions avec Christian Duchange m'ont mise sur différentes pistes: le grotesque, avec des rajouts de formes, le burlesque avec l'idée de costumes trop grands ou d'éléments de costume décalés – les charentaises du roi -, un univers kafkaïen avec des uniformes. Il y a eu ensuite des allées venues entre des livres d'art, des images de cirque, des films - dont *Freaks* de Tod Browning - et le dessin. J'ai noté sur un tableau, acte par acte, qui jouait avec qui pour établir une cohérence entre les personnages, leurs liens. Le costume devait relayer les thèmes importants de la pièce: l'immatunité, le chaos, l'animalité, la jeunesse, le corps, le pouvoir et le protocole. Les costumes sont en partie nés d'expressions du texte ou du paratexte d'*Yvonne* qui m'avaient frappée comme par exemple "Il n'est pire horreur qui ne trouve preneur", "insupportable curiosité", "couveuse de monstres", "bouffon de la forme". Des matières et des couleurs sont venues dans le dessin : la peau, le velours, le brillant...

Le costume a fait l'objet pour la compagnie d'un partenariat avec des élèves de D.M.A. "costumier-réalisateur" (Diplôme des Métiers d'Art) du lycée Diderot, à Lyon. Encadrés par leurs enseignants, ils ont imaginé des costumes pour les personnages de la pièce et réalisé une partie des costumes conçus par la costumière. Lors de la première rencontre, les comédiens ont lu la pièce et le metteur en scène a proposé les grandes lignes du projet. Il était ainsi nécessaire d'inscrire le costume dans la forme du conte, et dans sa déconstruction, de traduire la rigidité des figures du pouvoir mais également leur relâchement. Le costume ne devait pas se référer à une époque particulière mais à un croisement entre le théâtre élisabéthain – le prince évoque à certains égards Hamlet-et une époque plus moderne inscrite dans le texte – horoscope, ski nautique-. L'univers du cirque, alimenté de certains tableaux d'Ensor, l'enfance, ont également joué dans l'élaboration des costumes.

Plusieurs rendez-vous ont été pris ensuite pour la prise des mesures des comédiens, l'essayage des toiles, puis des costumes proprement dits. Ce dernier a été l'occasion pour les élèves de rencontrer une autre équipe, les élèves du DMA "régie-lumière" du lycée Pasteur, à Besançon, qui ont permis un essayage en lumière. Enfin, les jeunes artistes ont pu voir évoluer leurs réalisations sur le plateau, lors d'une répétition publique.

Nous remercions tous ces jeunes d'avoir partagé avec nous cette expérience.

"En somme, le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites. Le costume est une écriture et il en a l'ambiguïté: l'écriture est un instrument au service d'un propos qui la dépasse; mais si l'écriture est ou trop pauvre ou trop riche, ou trop belle ou trop laide, elle ne permet plus la lecture et faillit à sa fonction. On doit le voir mais non le regarder."

Roland Barthes¹.

¹ *Ecrits sur le théâtre*, R. Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », Points « Essais »



Le Chambellan



N. Martella



D.M.A. du Lycée Diderot, Lyon

A
C
T
E

1



Roi



Reine



Chambellan

A
C
T
E

2

A
C
T
E

3



Prince

Cyrille
Cyprien

Yvonne

A
C
T
E

4



Isabelle



Entre le début et la fin de l'histoire, un déshabillage, « un débrillage »

Le maquillage

“Un théâtre à même la peau”¹

Il a paru très vite nécessaire à la compagnie que les personnages apparaissent comme des figures, leurs visages devant traduire cette idée de “gueules”, de masques chers à l'auteur.

Le comédien Pascal Delannoy s'est chargé de ce travail en se basant initialement sur une classification des métalloïdes.

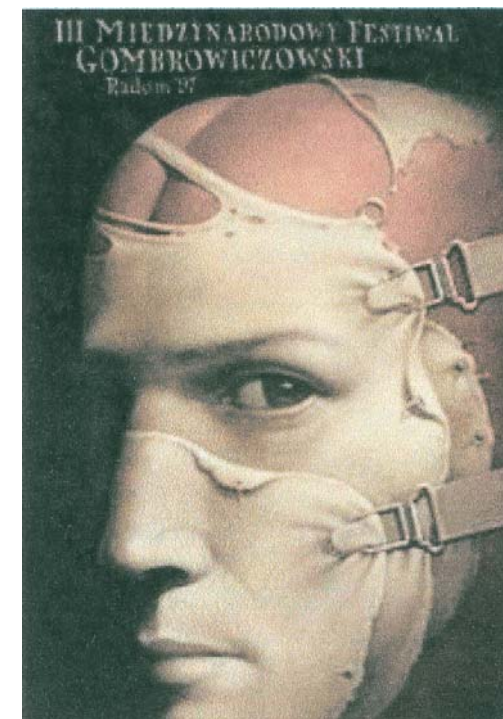
On retrouve dans celle-ci les oppositions entre les personnages :

Ainsi, le vert, qui traduit la décomposition et l'empoisonnement² est –il plus présent chez les personnages adultes, détenteurs du pouvoir. Mais cette pourriture gagne déjà la jeunesse. La poudre, les mouches, reprennent la thématique de la cour – on sait que ces dernières répondaient au dix-septième siècle à une séduction très codifiée. La chair des personnages n'apparaît pas sous la couche de maquillage car tous s'interdisent une mise à nu. Au milieu de ces “gueules”, le visage d'Yvonne joue le naturel. Seule sa bouche est déformée

à l'instar de celle de Catherette, la servante qui fascine le narrateur dans *Cosmos*.

“...cette bouche était comme trop fendue d'un côté, et allongée ainsi imperceptiblement, d'un millimètre, sa lèvre supérieure débordait, fuyant en avant ou glissant presque à la façon d'un reptile, et ce glissement latéral, fugitif, avait une froideur repoussante de serpent, de batracien, mais pourtant il m'échauffa, il m'enflamma sur-le-champ, car il était comme une obscure transition menant à son lit, à un péché glissant et humide...”

L'artifice du maquillage devait également contribuer au rajeunissement ou au vieillissement des comédiens...



Wieslaw Walkusi

Affiche réalisée pour un festival sur Gombrowicz



Le chambellan



la reine

dessin de P. Delannoy

¹ S. Diakonoff, cité dans *le Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de M. Corvin.

² La teinture verte aurait été longtemps prohibée au théâtre pour les effets nocifs de l'oxyde de cuivre qui participait à son élaboration..

La scénographie et la lumière devaient à la fois ancrer la mise en scène dans l'espace et le temps de la fable et dans un espace non réaliste, celui d'une nuit de cauchemar. Très vite est apparue l'idée d'une architecture changeante sculptée par la lumière.

C'est le personnage Valentin, joué par Jean-jacques Ignart, créateur de la lumière du spectacle et assistant à la scénographie qui fait évoluer celle-ci depuis le plateau.



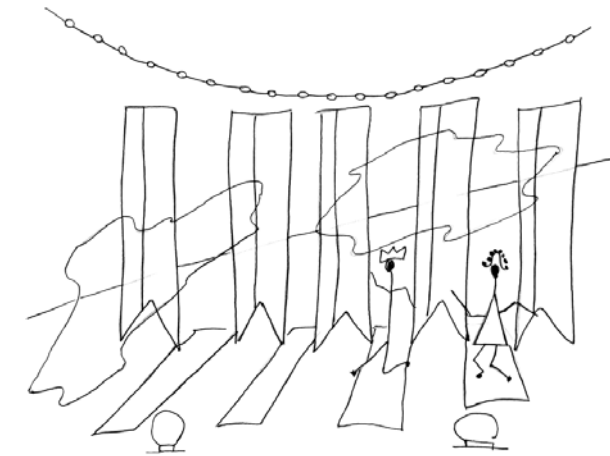
N. Martella

La première mise en espace de l'acte I, lors de la résidence de la compagnie dans un lycée de Dijon, a permis de tester en dehors du lieu scénique conventionnel d'un théâtre, les circulations des personnages entre le "in" et le "off", entre parole publique et aparté. Le premier acte se déroule entièrement dans un lieu extérieur public, "Un lieu de promenade" aux abords d'un palais. Un jour de fête nationale commémoré induit pour la cour le protocole de sa célébration et l'exposition des signes d'un pouvoir en place : ce sont les étendards blancs et rouges, disposés sur toute la largeur de la scène devant lesquels les personnages s'affichent comme des cartes à jouer. La lumière, extérieure, est chaude et mouvante traduisant le crépuscule. À la fin du premier acte, quand il est clair pour tous que le jeune prince a levé l'étendard de la révolte, tous les personnages, Yvonne et Philippe en tête, s'engouffrent dans l'intérieur du palais. Ils vont tous s'y abîmer.

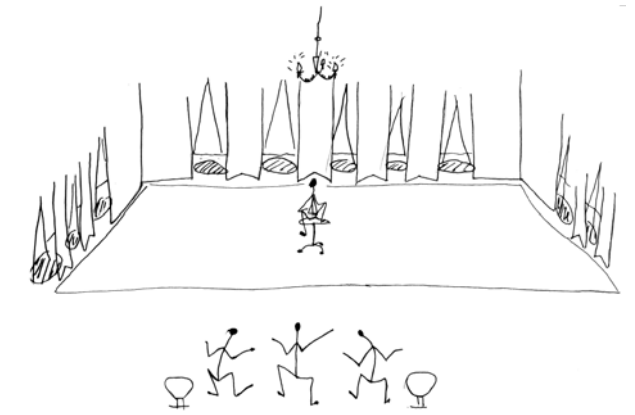
Les trois actes suivants proposent un espace intérieur vide: un carré entouré de pendrillons noirs "à l'allemande", reprenant la forme des étendards et dessinant au fond de la scène, une galerie à colonnes. Nous sommes dans l'antichambre tragique.

Le deuxième acte s'ouvre sur un carré, partie centrale du palais. Le personnage d'Yvonne est sur la sellette, assise sur le seul élément de mobilier de la pièce. La lumière est froide, propice à une observation clinique de la nouvelle acquisition du prince. Ce lieu est vide, aussi vide que les propos des courtisans qui viennent railler le prince. C'est également le vide de l'ennui qu'éprouve la famille royale en compagnie de la silencieuse chiffonnière.

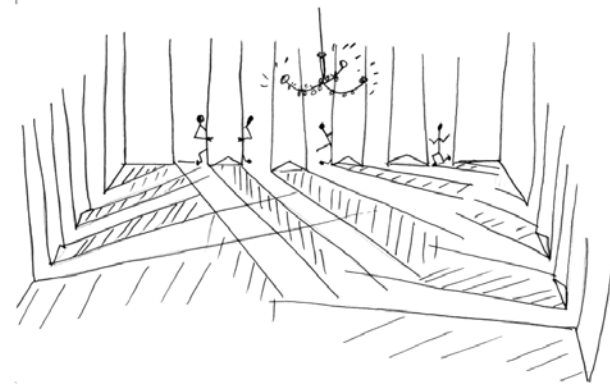
Au troisième acte, une lumière incidente trace des couloirs dérobés. Les personnages se cherchent les uns les autres ; s'y égarent. La pénombre gagne encore à l'acte IV. Des "servantes", petites ampoules sur pied, le lustre baissé à son niveau le plus bas et manipulé par les personnages découpent l'espace en clair-obscur. L'univers devient fantasmagorique, les corps apparaissent morcelés. Enfin, la scène du banquet affiche un meurtre au grand jour. C'est le retour de l'aube, une aube agressive, non naturelle. Yvonne est couronnée par le lustre, son voile servira de nappe pour le banquet et deviendra son linceul.



acte 1



acte 2



acte 3



acte 4

Anémie

Nom désignant le personnage d'Yvonne dans *Princesse Anémie*, titre envisagé lors de la traduction française.

C'est la maladie du personnage, "un épuisement par défaut de sang" ¹ qui fait l'objet d'une conférence entre le prince et le Docteur et pour lequel il n'y aurait pas de remède. La faiblesse et la mollesse d'Yvonne ressort dans les désignations "limace", "mollusque", "tas de saindoux maussade", "chiffe molle" dont les personnages la surnomment. Son temps est celui de la durée : elle est "plantée là", "incrustée" ; elle n'a aucune activité étant apathique.

Forme

La forme désigne un ensemble d'attitudes, de sentiments, de fonctions et de situations auxquels les hommes se soumettent tout en s'y sentant étrangers. C'est un truchement culturel qui permet à l'homme de ne pas sombrer dans l'anarchie. Pour Gombrowicz, l'homme naturel cher à Rousseau ne peut pas exister. Il est tragiquement déchiré parce qu'il voudrait d'être lui-même mais autrui lui impose une autre définition. La "solution" réside alors dans la prise de conscience de l'artifice et dans le jeu : "L'homme est un éternel acteur, mais un acteur naturel, car son artifice lui est congénital [...] : être homme veut dire être acteur, être homme c'est simuler l'homme [...] derrière ce masque, il n'a pas de visage."² La lutte est rude dans la pièce entre celui qui ne veut pas qu'on lui impose une forme (le prince), la difformité d'Yvonne – les deux immatures donc -, et ceux qui ne veulent pas être déformés et qui désirent imprimer leur forme (les adultes, les courtisans). L'ordre de la cour au final s'impose traduisant l'idée que l'homme ne peut choisir librement.

Idiotie

L'idiot est généralement perçu comme un individu à l'intelligence réduite. Pourtant, à l'origine, le mot grec "idiôtês" signifie simple, particulier par opposition à ce qui est public. Au sein d'un groupe, l'idiot est singulier. C'est le cas d'Yvonne, idiote de la cour. Immaturité et idiotie se rejoignent sur la recherche déraisonnée de l'originalité et le jeune prince Philippe compte bien, en choisissant Yvonne, façonner son identité dans ce qu'elle a d'unique, rejetant ainsi l'héritage, la tradition et les conventions. ³

"L'intelligence subit, la sottise agit. L'intelligence ferme les portes : elle signale l'interdiction de certaines voies d'accès à telle ou telle connaissance, rétrécissant ainsi le champ de l'expérience. La sottise ouvre à tout : faisant de n'importe quoi un objet d'attention et d'engagement possible, elle fournit de l'occupation pour la vie."⁴

¹ Le Robert, dictionnaire historique.

² *Journal*, W. Gombrowicz, tome I, pages 485,486

³ Cf *L'Idiotie*, de J.Y. Jouannais, qui explore le thème à travers l'art du XX^e siècle.

⁴ *Le réel et son double*, C. Rosset

Immaturité

L'immaturité n'est pas l'attribut d'un âge de la vie ; Dans l'œuvre de Gombrowicz, même si l'adolescence en est la figure emblématique, il s'agit plutôt d'une posture faite d'insouciance, de légèreté, d'anarchie qui déroutent le pouvoir en le menaçant du chaos.

C'est ce qui n'a pas encore de forme bien déterminée, le malléable, l'inaccompli.

Dans ce sens, on peut en partie interpréter la fable d'*Yvonne, princesse de Bourgogne* comme le roman de formation ou roman d'apprentissage, du prince Philippe. Il tente de résister à ce qu'impose la maturité des adultes qui "ne laisseront pas attaquer leur nid par l'orphelin d'un monde qu'ils ont depuis longtemps rejeté" (*Feyrdirurke*, chapitre I.)

La pièce interroge à travers les relations entre adultes et adolescents, et par la présence d'Yvonne, la façon dont se construit et s'affiche la maturité. Elle est feinte plus que véritable car roi, reine, chambellan, les garants de l'ordre, cèdent tour à tour à l'incohérence ; les signes de leur immaturité ne manquent pas. C'est dire que la maturité peut elle-même être un masque de l'immaturité. Pour Gombrowicz, la maturité, pour être un réel accomplissement, doit être façonnée par l'immaturité. C'est ce qu'il attendait aussi d'une démarche artistique.

"Il (un poète) ne se sentirait plus seulement Père, mais à la fois Père et Fils, il n'écrirait plus seulement comme un homme adulte, sage, subtil, mais plutôt comme un Sage constamment abêti, un Subtil sans cesse brutalisé et un Adulte en perpétuel rajeunissement."¹

Monstre, monstrueux

"Le monstrueux est du merveilleux à rebours, mais c'est du merveilleux malgré tout. D'une part il inquiète : la vie est moins sûre d'elle-même qu'on avait pu le penser. D'autre part il valorise : puisque la vie est capable d'échecs, toutes ses réussites sont des échecs évités."²

L'attirance du prince pour Yvonne et donc sa laideur, sa mollesse, sa difformité ne se réduit pas aux problèmes de la relativité de la beauté ou de l'exclusion de la différence. Expérimenter l'inférieur, le monstrueux, semble nécessaire à l'homme pour se construire.

"C'est un monstre à capturer" dit le prince d'Yvonne (Acte II, scène 1). La capture de la "mollichonne" lui permet de se sentir "prince jusqu'à la moelle des os." Comment interpréter le phénomène ?

Au contact d'Yvonne la difforme, le prince adolescent qui a jusqu'alors grandi dans la société de cour tente de se fonder : pour se sentir prince, de l'intérieur, et n'être plus seulement un rôle, pour se réaliser entièrement, l'adolescent a besoin d'établir ses propres fondations. À travers l'attraction qu'il ressent pour Yvonne, il expérimente le vide - celui du silence- et l'informe, la laideur. C'est à ce point de rencontre qu'apparaît le monstrueux et que les modèles peuvent se défaire. Une autre réalité surgit.

¹ *Feyrdirurke*, Gombrowicz, chapitre IV: Introduction à « Philidor doublé d'enfant »

² *La Connaissance de la vie*, Canguilhem

Pologne, "polonité"

Pendant son exil, Gombrowicz est d'autant plus appelé à témoigner de ce qui constitue la "polonité" et les idéologies qui ont traversé l'histoire de son pays et c'est parce qu'il est polonais que la question de la forme et de la liberté humaine et de ce qu'il nomme la "religion inter humaine" traverse son œuvre. La géographie de son pays participe également à l'élaboration de son œuvre :

"C'est un pays entre l'Est et l'Ouest, là où l'Europe commence à finir, un pays de passage où l'Est et l'Ouest s'amortissent mutuellement. Un pays donc d'une forme amortie... Aucun des grands mouvements de la culture européenne n'a jamais vraiment labouré la Pologne, ni les guerres de Religion, ni la Révolution française, ni la révolution industrielle; ici ne parviennent que des échos atténués.(...) Ces plaines donc, ouvertes à tous vents, se voyaient depuis bien longtemps le théâtre d'une grande Compromission de la Forme et de sa dégradation.(...) C'était une culture hobero-paysanne, le noble assis dans sa métairie faisait travailler le paysan, et Monsieur le Curé était l'oracle." ¹

¹ testament, W. Gombrowicz, page 42.