

Cécile Bocianowski

MISE EN CORPS DES « GUEULES » DE « FERDYDURKE » : LE BALLET GROTESQUE D'ANNA HOP À LA LUMIÈRE DE L'ŒUVRE DE GOMBROWICZ

SŁOWA KLUCZOWE

taniec; balet; groteska; Witold Gombrowicz; *Ferdydurke*; cialo; pantomima

Les œuvres de Witold Gombrowicz constituent une source d'inspiration pour nombre d'artistes polonais et étrangers qui produisent films, opéras, happenings, ballets, pantomimes, spectacles de marionnettes, opérette électronique ou autres productions destinées à un public adulte comme aux plus jeunes. Une grande partie de ces œuvres pour la scène se base sur les pièces de théâtre de l'auteur polonais en les mettant en scène telles quelles, en les adaptant ou encore en s'en inspirant librement. D'autres, de plus en plus nombreuses ces quarante dernières années, ne s'appuient non pas sur l'œuvre dramatique, mais sur la prose de Gombrowicz. Ces spectacles sont pour la plupart construits autour d'un choix de thèmes et de motifs tirés de ses œuvres, et combinent souvent dans leur création les textes gombrowicziens à d'autres textes, qu'il s'agisse de prose ou de textes dramatiques. Pour créer *La Classe Morte* (*Umarła klasa*) en 1975, Tadeusz Kantor puise son inspiration à la fois dans *Ferdydurke*, dans des nouvelles telles que *Le Retraité* (*Emeryt*) et *Le Traité des mannequins* (*Traktat o Manekinach*) de Bruno Schulz, mais aussi dans la pièce *Tumeur Cervykal* (*Tumor Mózgowicz*) de Stanisław I. Witkiewicz. Pour son récent spectacle au Théâtre Wilam Horzyca à Toruń (2014), Mikołaj Grabowski s'est quant à lui inspiré à la fois des *Journaux*, de *Ferdydurke*, du *Mariage* (*Ślub*) et de *L'Histoire — Opérette* (*Operetka*) de Gombrowicz, de la pièce *Wyzwolenie*

(Libération) de Stanisław Wyspiański et de l'ouvrage d'enseignement dramatique *Mimika* (La Mimique) de Wojciech Bogusławski.

On note un certain engouement du monde de la scène pour les textes non dramatiques de Gombrowicz, phénomène qui témoigne d'une double distanciation vis-à-vis de la forme proprement théâtrale : d'une part, les productions théâtrales se détournent des textes dramatiques pour leur préférer des textes narratifs ou intimes, et d'autre part, cet intérêt donne naissance à une expression dénuée de paroles, des œuvres chorégraphiques où le corps prend la place du mot. Double éloignement, donc, où le lien direct entre écriture dramatique et théâtre est délaissé au profit d'une exploration plus libre de l'œuvre en prose ; où le mouvement est préféré aux mots. Pour le chorégraphe et danseur Leszek Bzdyl, qui a monté deux spectacles inspirés de Gombrowicz, il n'est pas de meilleur auteur pour le théâtre du mouvement, de la danse et de la pantomime. (Oczak-Stach 2016). Nous verrons que cette affirmation est particulièrement vérifiée avec l'œuvre qui nous intéresse.

Parmi les adaptations polonaises de *Ferdydurke* figurent de nombreuses adaptations pour le théâtre, mais aussi plus récemment pour le théâtre radiophonique, le théâtre de marionnettes, ainsi que pour la danse contemporaine. Parmi ces derniers types d'adaptation pour des arts que d'aucuns pourraient qualifier de « mineurs », citons le spectacle pour acteurs et marionnettes *Ferdydurke* de Radosław Kasiukiewicz au Théâtre de Marionnettes de Wrocław en 2013, le spectacle de danse/ballet *Gombka F* destiné aux plus de 12 ans de Krzysztof Lubka à la Philharmonie de Szczecin en 2014, ou encore le ballet contemporain *Pupa* d'Anna Hop du Ballet National Polonais, présenté à l'Opéra National en 2015 et que nous examinerons ici.

Si la présence de l'œuvre de Gombrowicz au théâtre ou à l'opéra a déjà fait l'objet d'études, dans les arts chorégraphiques ce sujet reste un territoire encore peu exploré. Cet article propose d'examiner non pas la façon dont le ballet « illustrerait » ou mettrait en scène le texte de Gombrowicz, mais, une fois révélés les points de convergence entre écriture du corps et écriture littéraire, de voir quel éclairage la danse apporte au texte pour tenter de saisir la spécificité chorégraphique du regard sur l'œuvre de Gombrowicz, et dans un mouvement inverse, le rôle de la danse dans l'écriture gombrowiczienne.

Un ballet ferdydurkien

Pupa (Cucul) est un ballet en un acte, fruit de la collaboration de la chorégraphe Anna Hop avec le compositeur Stanisław Syrewicz, la scénographe Małgorzata Szabłowska (auteur également des projections), Katarzyna Rott, créatrice des

costumes, et Maciej Igielski, auteur des lumières. La chorégraphie est basée sur le livret créé par Klara Syrewicz. La musique, qui a constitué le fondement de la création, avait en partie été composée pour le film *30 Door Key (Ferdydurke)* de Jerzy Skolimowski en 1991, et a en partie été créée spécialement pour le spectacle. La danseuse et jeune chorégraphe Anna Hop a été choisie par le directeur du Ballet National pour mettre en corps et mouvements les compositions de Syrewicz. Connue pour ses ateliers chorégraphiques *Kreacje* (Créations) caractérisés par l'ironie, l'humour et l'absurde, Anna Hop est l'auteur des mouvements scéniques du spectacle *Zrób sobie raj (Chacun son paradis)*, spectacle inspiré du recueil de reportages littéraires éponymes de Mariusz Szczygieł, mis en scène par Olga Chajdas et Kasia Adamik en 2012. C'est ainsi une jeune chorégraphe au travail marqué par l'ironie et par l'humour qui s'est attelée à la mise en corps et en mouvements du texte écrit par le jeune Gombrowicz.

Le ballet se compose de huit tableaux aux titres faisant référence à des thèmes et motifs centraux dans *Ferdydurke*, mais aussi dans d'autres ouvrages de l'auteur : Forme ; Démembrement ; Nudité ; Cuisse ; Maturité ; Słowacki ; Patrie ; Moi. La forme, problématique centrale du texte de Gombrowicz, est abordée dans le genre même choisi pour le spectacle, et subit un traitement similaire à celui qu'elle connaît dans le roman de Gombrowicz. Le ballet, forme chorégraphique définie, est souvent perçu comme schématique et rigide. À l'instar de Gombrowicz dans *Ferdydurke*, Anna Hop fait éclater la forme du ballet, en adoptant une esthétique grotesque pour composer sa chorégraphie.

La subversion de la forme du ballet est manifeste dans la parodie à l'œuvre dans « Maturité ». Le cinquième tableau s'ouvre sur l'entrée de danseurs emplis d'aisance, de prestance et de légèreté tels des danseurs de ballet classique qui, torse bombé, un bras sur la hanche et l'autre tendu, pointe en avant, se placent au centre de la scène et entament, sur le rythme des premières notes de violons, des sauts et pirouettes classiques. L'entrée de ces interprètes contraste avec la gestuelle à l'œuvre dans les quatre tableaux précédents, où le corps des danseurs est soumis à l'emprise de la forme, du démemberment et de la cuisse, autrement dit où le mouvement, loin de suivre le style classique du ballet, place d'emblée le spectateur face à un anti-ballet. Cette séquence classique au centre du plateau alterne avec les entrées et passages de couples de danseurs dans lesquels la danseuse, soutenue par le danseur, évolue sur la pointe d'une seule jambe à laquelle sont fixées des roulettes clignotantes. Les danseuses, soutenues par un ou deux danseurs qui les font rouler sur le plateau, dessinent des cercles, courbes et arabesques. Elles entrent et sortent de scène, tournent sur leurs roulettes clignotantes telles des figurines mobiles ou des poupées. Ce ballet dans le ballet use de la caricature et de l'humour, notamment lorsqu'un danseur soutenant la jambe arrière tendue

d'une danseuse joue à l'abaisser comiquement sur le rythme de deux notes aigües répétées. La forme du ballet est ainsi fissurée par le burlesque ; le ballet classique est pour ainsi dire « ferdydurkisé », dans le sens où, tel Gombrowicz se jouant des conventions du roman, Anna Hop se joue des conventions du ballet pour livrer un spectacle grotesque dans sa forme même. Pour le compositeur Stanisław Syrewicz, le « ferdydurkisme » du ballet réside non seulement dans sa forme, mais également dans son académisme : « le ballet, en tant qu'institution, est très „ferdydurkien”. C'est une école où l'on forme l'homme, il y a des professeurs Pimko : tout cela était évident pour moi. » (Syrewicz 2016: 12).

Outre sa forme subversive, *Pupa* emprunte à *Ferdydurke* une série de ses thèmes centraux, comme le souligne Klara l'auteur du livret :

La construction de ce spectacle, plutôt que de suivre la narration de *Ferdydurke*, est une réponse à des motifs évoqués dans le roman, comme l'impossibilité de s'exprimer, la platitude des traditions culturelles, l'oppression ou la solitude. [...] à chaque instant, l'individu ou le groupe est confronté à « l'enfer de la forme » gombrowiczien : la discipline scolaire, le rapport ankylosé à la culture et la patrie, l'accomplissement du rôle qui nous est attribué au sein de la famille, l'adaptation aux canons de beauté en vigueur, le conformisme des relations romantiques, etc. Les divers tableaux du spectacle révèlent l'impossibilité de s'extirper du corset de la personnalité qui nous est imposée. (*Warszawa* 2015)

D'un côté, les huit tableaux décrits par le livret rattachent le ballet à l'usage traditionnel du littéraire dans l'histoire du ballet. Si l'œuvre ne suit pas la structure narrative — ou plutôt antinarrative — de *Ferdydurke* mais répond à une construction thématique, elle inscrit toutefois l'œuvre dans un traitement du littéraire traditionnel qui entretient un rapport de proximité avec le texte de Gombrowicz en organisant la chorégraphie selon les thèmes du roman. D'un autre côté cependant, la rencontre entre danse et littérature dans *Pupa* va au-delà du simple mimétisme et s'inscrit dans l'usage moderne du littéraire en danse, qui déplace

le curseur de l'intérêt chorégraphique pour l'art littéraire bien au-delà de la béquille narrative, à l'endroit d'un échange possible de « paysages intérieurs », de sensations poétiques, implicites, invisibles mais fondamentales, capables de mettre le corps en mouvement. (Godfroy 2015: 24)

Avant de procéder à l'analyse des interactions entre les espaces intérieurs des créateurs de *Pupa* et de ceux de Gombrowicz, il convient de déterminer la nature d'un autre type d'interaction entre texte et danse, plus concret, à savoir la présence ou l'absence littérale du texte dans l'œuvre chorégraphique. Lucille

Toth distingue trois catégories de mise en corps et mise en voix du texte sur la scène contemporaine, trois types de « délivrance du littéraire en danse » (Toth 2015: 18) qu'elle détermine en fonction de l'énonciateur du texte : danseur parlant, danseur *vs* récitant et absence de texte. *Pupa* s'inscrit dans le troisième type, dans la mesure où il n'est ni danseur, ni acteur qui déclamerait le texte même de Gombrowicz sur scène.

Cependant, le ballet recèle un autre type de présence du texte qui se manifeste à travers la voix de Gombrowicz lui-même, les créateurs du spectacle ayant pu bénéficier de l'accord de Radio Free Europe pour l'utilisation de l'enregistrement de la voix de l'auteur dans le spectacle. Ainsi, le spectateur entend de la bouche de l'auteur polonais deux fragments tirés de son *Journal* : « *Poniedziałek* Ja. *Wtorek* Ja. *Środa* Ja. *Czwartek* Ja » (Gombrowicz 2007: 9) ainsi que « Nie można przez cały tydzień być nicością, aby w niedzielę zaistnieć ». (Gombrowicz 2007: 59) La voix et le texte de l'auteur sont insérés dans la dernière partie du ballet, intitulée « Moi ». Un portrait de Gombrowicz est projeté à ce moment-là sur le mur en arrière-plan, un dessin aux couleurs patinées, à l'image brouillée et déformée. Et lorsque le texte est déclamé, toute sa mâchoire inférieure se détache de façon à mimer l'ouverture de la bouche, comme chez ce qu'on appelle les « marionnettes à gueule », mimant ainsi l'acte de parler.

On distinguera, à ce stade de l'analyse, des interactions de nature différente entre le ballet *Pupa* et le texte de Gombrowicz. Tout d'abord, le spectateur se trouve face à une certaine quantité de signes qu'il associe directement au texte. Le paratexte que forment les titres et le résumé des divers tableaux du ballet dans le programme constitue le premier de ces signes dans la réception du spectateur. À cela s'ajoute la déclamation à la lettre du texte du *Journal* dans le tableau final, mais aussi des insertions pantomimiques de scènes empruntant à certains passages narratifs du roman. Ainsi, le tableau « *Słowacki* » met clairement en scène des élèves et leur maître, ainsi que le rapport de domination qui renvoie au premier épisode de « cuculisation » subi par le narrateur dans le roman. Face aux références directes ou échos intertextuels, le spectateur fait appel à sa mémoire de lecteur. Ce mécanisme est d'autant plus présent dans la réception du ballet que l'œuvre de Gombrowicz constitue désormais un classique de la littérature polonaise.

Mais le ballet d'Anna Hop ne se résume pas à une gestuelle concrète destinée à être associée au texte de Gombrowicz. En effet, la chorégraphe s'est attachée à livrer une réécriture corporelle du texte, soutenue par des accessoires, une scénographie et une musique qui en font une création par moments dissociée du texte. Anna Hop a ainsi fait le choix d'une œuvre marquée par le présent, notamment pour rendre l'idée gombrowiczienne du « moi » à l'aune de la contemporanéité.

« La technologie moderne a créé de nombreuses possibilités de manipulation de l'identité », comme le souligne le compositeur. (Syrewicz 2016: 12) Ce choix se manifeste le plus concrètement par l'usage d'accessoires technologiques issus du quotidien, notamment dans le tableau intitulé « Cuisse », où sont exploités des tapis de course évoquant le culte de la performance, du corps et de l'image, et surtout dans la partie intitulée « Moi » où des smartphones, tablettes et *selfie sticks* sont employés comme accessoires. Insérés dans le ballet de façon ingénieuse, ces appareils ont à la fois pour rôle d'éclairer le visage des danseurs d'une lumière bleue — ou plutôt le masque qui recouvre leur visage, à mi-chemin entre le masque d'escrimeur et celui d'apiculteur — et renvoient à l'image du miroir dans lequel les danseurs pourraient contempler leur image. Leurs mouvements sur scène sont guidés par l'appareil qu'ils tiennent devant eux. Avançant en cadence, au rythme de la musique et des « *Lundi. Moi. Mardi. Moi.* » prononcés par la voix de Gombrowicz, les danseurs invitent les spectateurs à envisager la pensée de l'auteur d'une perspective différente, actuelle, qui prend en compte la problématique du « moi » et de la forme dans un monde ultraconnecté, où la forme ne concerne plus seulement les contacts interhumains, mais aussi la présence et les interactions sociales sur Internet.

Ainsi, même s'il est matériellement absent sur scène, le texte demeure « le moteur » de la chorégraphie. Lucille Toth, dans son analyse des spectacles de Tatiana Julien et Maguy Marin, souligne le rôle de moteur du texte, qui opère grâce à la présence fantomatique du texte dans le lecteur-spectateur. Selon Toth, les chorégraphes Julien et Marin

s'adressent toutes les deux à un spectateur érudit hanté par une lecture devenue spectrale. L'absence physique, matérielle de l'écrit — « hantologie » derridienne s'il en est — n'enlève en rien l'aura du littéraire qui envahit la danse. Le texte ne manque pas à la danse, il en est le moteur et s'insinue dans l'œil du regardeur. (Toth 2015: 21)

Pupa puise ainsi tant dans une logique intertextuelle que dans celle d'une réécriture où « la trace littéraire est digérée par la chorégraphe et régurgitée par les mouvements de son corps, qui devient le palimpseste de cette écriture » (Toth 2015: 21). C'est là que réside la perspective la plus intéressante dans l'étude des interactions entre danse et littérature, entre

d'un côté, l'art littéraire, art du geste de la trace qui passe par la médiatisation du langage verbal et s'inscrit dans un objet survivant détaché du corps ; de l'autre, l'art chorégraphique, art du geste sans trace qui s'est retiré en bloc de l'univers du verbal pour déployer, sans autre médium que le corps, un langage en deçà de la signification. (Godfroy 2015: 23)

Le texte, physiquement incarné par le danseur, voit son sens « régénéré par le corps, par la voie des sens » (Godfroy 2015: 27), et la prose gombrowiczienne, hantée par le corps et le geste, se prête particulièrement à cette réécriture corporelle.

La mise en corps, ou la mise en pièces du corps

Le corps et la corporéité sont omniprésents dans l'œuvre de Gombrowicz. Expression matérielle de la forme avec le geste, le corps est au cœur de l'attention du narrateur qui non seulement lui accorde une place prépondérante dans la narration, mais appréhende le monde en termes de corporéité. La gueule et le cucul, symboles de l'infantilisation et de l'imposition d'une forme par les autres, prennent une telle importance dans le roman, à la fois sur le plan narratif que sémantique, qu'ils fonctionnent, comme l'a souligné Hélène Włodarczyk, comme des métasignes créés par leur répétition au fil du roman. « C'est par la répétition, par la répétition qu'on crée le plus facilement n'importe quelle mythologie ! » écrit Gombrowicz dans *Ferdydurke*. (Gombrowicz 1995a: 104) Les mollets, symboles de la modernité, atteignent le statut de langage pour le narrateur, ils expriment à eux seuls la forme moderne que s'attachent à afficher Zuta et sa mère :

Après avoir bien réfléchi, j'ai réussi à traduire en langue intelligible la strophe que voici :

LE POÈME

Les horizons éclatent comme des bouteilles
 Une tache verte gonfle sous les nuages
 Je reviens à l'ombre des pins –
 d'où
 j'aspire d'une bouche avide
 mon Printemps quotidien.

MA TRADUCTION

Mollets, mollets, mollets, mollets,
 Mollets, mollets, mollets, mollets,
 Mollets, mollets, mollets –
 mollet,
 mollet, mollet, mollet,
 mollets, mollets, mollets. (Gombrowicz 2015: 230)

Soulignons que le corps se substitue aux mots non seulement sur la scène du ballet *Pupa*, mais déjà dans l'œuvre même de l'auteur. Gombrowicz se sert

du corps pour l'appréhension du monde et de ses formes, mais aussi pour celle de l'écriture et de la lecture. Dans *Introduction à « Philidor doublé d'enfant »*, le narrateur justifie la présence de cette partie par le lien entre paroles et parties du corps, et présente la construction de son roman comme un corps dont le cucul serait le fondement et certaines parties du corps des ramifications, parties qui subissent « des métaphores subtiles et artificieuses ». (Gombrowicz 1995a: 102–103) Quant à la partie *Philidor*, c'est « un boyau, un boyau sans lequel je ne pourrais jamais passer au mollet gauche », nous dit Gombrowicz. (Gombrowicz 1995a: 103) Ces considérations sur les parties de son texte se développent à cet endroit du roman pour s'étendre à la lecture qui est inévitablement partielle, puisque le lecteur n'absorbe la totalité de l'œuvre que parcelle par parcelle, interrompu qu'il peut être par une sonnerie de téléphone ou une mouche. (Gombrowicz 1995a: 105) Et c'est à une philosophie des parties que le corps conduit le narrateur :

Voilà donc les raisons essentielles et philosophiques qui m'ont conduit à construire cet ouvrage sur la base de parties séparées, en concevant l'œuvre comme une partie d'œuvre, l'homme comme un groupement de parties, l'humanité comme un mélange de parties et de morceaux. (Gombrowicz 1995a: 109)

Car c'est bien plus de parties du corps que de corps en soi qu'il est question dans le roman, où cette philosophie des parties séparées et autonomes imprègne la réalité au point de rendre matérielle la manipulation de la forme, de donner littéralement corps à la pensée. Dans *Philidor doublé d'enfant*, l'Anti-Philidor décompose les corps à coups d'énumérations. (Gombrowicz 1995a: 130) Par exemple, lorsqu'il prononce « L'oreille ! L'oreille ! » à l'attention de l'épouse de Philidor, « sous l'influence de ces paroles, l'oreille se dévoile de façon inconvenante. » (Gombrowicz 1995a: 132)

Si le duel de paroles des deux savants illustre la matérialisation des mots par le corps, l'épisode de la danse du narrateur est un exemple on ne peut plus intéressant pour notre analyse :

Mais c'est seulement quand je me fus mis à danser tout seul moi aussi que mes pensées prirent corps et se transformèrent en acte, ridiculisant tout à la ronde, et en extrayant le mauvais goût. Je dansais, et cette danse sans partenaire dans le silence et la solitude se chargeait d'une folie qui m'effrayait. Quand j'eus dansé devant les essuie-mains des Lejeune, leurs pyjamas, leur pâte à raser, leurs lits et leurs autres ustensiles, je me retirai en vitesse et fermai la porte derrière moi. Je l'avais bien arrangé avec ma danse, leur intérieur moderne ! Et maintenant, maintenant, à la chambre de la lycéenne, pour la danser et la gâcher aussi ! (Gombrowicz 1995a: 222)

Dans cette scène, le corps et, à travers lui, la danse matérialisent non seulement la pensée du narrateur, mais réalisent l'acte de vengeance destiné à déstabiliser les Lejeune et leur forme si parfaitement moderne. Solitaire, silencieuse, destinée à enlaidir et ridiculiser les Lejeune à travers les objets de leur intimité, effrayante, frisant la folie (le texte polonais parle de danse sautillante, « plaş ») et révélant le mauvais goût, c'est bien une danse grotesque à laquelle se livre le narrateur. Une danse détournée de ses intentions et significations usuelles, que l'emploi inusuel du verbe « danser » dans la traduction française — création du traducteur — illustre de façon idéale : le narrateur *danse* la chambre.

Anna Hop a construit son ballet sur les parties du corps qu'elle a su mettre en valeur tant par le choix des costumes que par la chorégraphie, la scénographie, la projection vidéo et les lumières. Tout d'abord, les costumes collants dont sont enveloppés les danseurs des pieds à la tête révèlent, par un jeu d'ombres marqués par la couleur ocre-rouille, la forme des muscles et des parties du corps. Les formes des mollets, des fessiers, des bras, des jambes, etc. sont ainsi mises en exergue.

Dans la partie intitulée « Nudité », la vidéo-projection permet de mettre en scène un corps constitué d'une multitude de parties. Plongée dans le noir au début du tableau, l'arrière-scène s'anime de délicats groupes de points lumineux qui, au rythme de la danse, se multiplient jusqu'à passer, de conglomerats de points, à la forme d'une silhouette humaine. Les points lumineux recouvrent et illuminent un danseur allongé au sol. S'ensuit alors une séparation entre le corps du danseur et les points lumineux qui viennent former une silhouette humaine sur le mur du fond de la scène. Un duo débute entre le corps réel et le corps virtuel, celui-ci n'étant autre que l'être intérieur du danseur. La confrontation des deux êtres se traduit par des gestes d'abord mimétiques, la silhouette reproduisant les gestes du danseur, puis par une interaction non mimétique. La forme évanescence constituée d'une multitude de points se dilue puis se reforme, passant d'une forme à une autre, puis grandit, jusqu'à devenir un géant à l'échelle du danseur. Dans cette position de supériorité, la silhouette se penche et enferme le danseur dans ses mains pour ensuite le libérer. Le jeu entre la vidéo-projection et la danse constitue l'une des modalités que la chorégraphe a choisies pour l'expression du problème de la forme. Dans le tableau précédent, intitulé « Démembrement », c'est cette fois au jeu des lumières sur les danseurs qu'a recours la chorégraphe pour mettre littéralement en corps et mouvements les parties du corps chères à Gombrowicz.

Dans ce tableau, le corps démembré évolue dans une scène à la fois humoristique et délicate où seules dansent des parties du corps : les interprètes, plongés dans l'obscurité, sont vêtus d'un costume collant entièrement noir à l'exception

d'une partie du corps de couleur chair et aux muscles accentués. C'est ainsi que surgissent de l'obscurité, éclairés le temps d'une note de cuivres, une jambe côté cour, une main côté jardin. S'ensuivent les apparitions d'autres parties du corps exécutant des mouvements au rythme de la musique. Ces gestes et parties détachés du corps produisent un effet très réussi de mise en mouvement des parties du corps gombrowicziennes. Les gestes exécutés empruntent à ce qu'on appelle la gestualité « quotidienne » ou « familière ». (Febvre 1995: 37) Ainsi, au fur et à mesure, les pantomimes reproduisent acquiescements de la tête, mouvement du doigt invitant à s'approcher, mais aussi gratouillis au menton et coup de pied aux fesses. La mise en scène d'une jambe seule donnant un coup de pied au fessier met en corps ce que Gombrowicz décrit dans *Ferdydurke* lorsque Zuta donne un coup de pied dans le tibia du narrateur : « Le coup de pied qu'elle m'avait donné ne me facilitait pas la tâche car c'était un coup isolé, infligé par une jambe sans la participation du visage ». (Gombrowicz 1995a: 172) Les parties du corps mises en scène dans cette séquence reprennent par moments les mimiques et autres gestes enfantins, notamment quand des mains surgissant de derrière une tête en frottent les yeux avec les poings ou quand une tête tire la langue, ou encore par des gestes singeant et détournant des gestes du quotidien, comme un pied qui sert de combiné de téléphone à une tête qui approche l'oreille. Cette séquence laisse place à un tableau collectif où toutes les parties du corps, toujours éclairées individuellement, s'adonnent à un ballet en effectuant chacune un geste singulier, formant ainsi un tableau collectif de parties du corps dansantes, se transformant progressivement en un tas, un enchevêtrement de parties du corps qui finissent, dans un tourbillon, par écraser une tête. La vision obtenue rappelle la mêlée des Lejeune décrite par Gombrowicz dans le chapitre « Déchaînement de jambes et nouvel attrapage » ainsi que celle des élèves dans « Attrapage et suite du malaxage ».

On pourrait distinguer, dans la réécriture corporelle de *Ferdydurke*, deux types de mouvements, qui s'appuient d'un côté sur la pantomime et de l'autre sur le geste « dé-sémantisé » de la danse contemporaine. (Godfroy 2015: 27) La corporalité du texte de Gombrowicz et le problème de la forme poussent naturellement le geste chorégraphique vers la pantomime qui est très présente dans le roman lui-même. La pantomime participe de la farce et du grotesque des scènes décrites par Gombrowicz. Sur scène, la chorégraphe l'exploite dans des séquences s'inspirant de scènes du roman, comme nous l'avons vu plus haut, ainsi que dans une réécriture des rapports de force présents dans le texte. Ainsi, dans la première partie du ballet intitulée « forme » apparaît un danseur au costume différent des autres, aux détails plus marqués, qui porte un masque. Son entrée sur scène est marquée par une allure menaçante qu'accompagne une musique dissonante et

inquiétante. Au cours du premier tableau, cette domination se matérialise dans une scène où il manipule les autres danseurs, tel un marionnettiste : muni d'une sorte de harnais auquel sont fixés des fils rétractables, il accroche chacun de ces fils au corset dont est muni chaque danseur dans le premier tableau. Ceux-ci se retrouvent à la merci de leur manipulateur qui les empêche d'évoluer librement, les fait sautiller, les redresse, les fait tomber au sol. La chorégraphe emploie ici l'un des procédés de l'esthétique grotesque théâtrale du XX^e siècle, dans laquelle la marionnettisation des personnages joue un rôle important. (Bocianowski 2016: 237–256).

Les scènes de pantomimes, qu'elles soient une référence directe au texte de Gombrowicz ou non, alternent avec des séquences plus abstraites où le geste n'est pas chargé d'une signification que l'on peut directement associer au texte. Le ballet repose sur un enchevêtrement de ces deux types de gestualité, superposant le langage chorégraphique au langage littéraire, superposition qui, selon Lucille Toth,

oblige le spectateur à faire appel à sa mémoire de lecteur, à retrouver parfois de lui-même le littéraire dans le chorégraphique et, surtout, à sentir physiquement, à *incorporer* la lecture passée. [...] Plus encore qu'au cinéma (fiancé de littérature), le vis-à-vis avec le danseur crée une forme d'intimité singulière, puisque chaque spectacle est performé de manière unique et augmente la fragilité du spectateur qui se voit investi mentalement autant que physiquement. Car c'est en lui, en son corps et en son âme, que le sens se fera. Pour Jerzy Grotowski, le spectateur doit « se laisser investir par la « corporéité » de l'acteur. Par son regard, son haleine, sa sueur. » L'idée d'un même présent, un présent physique, s'éloigne de la posture du lecteur en sécurité face à l'objet-livre. La mise en corps du livre ne s'opère plus uniquement sur l'espace scénique, elle résonne également dans le corps du regardeur qui assimile et peut-être réconcilie par là même les deux écritures littéraire et chorégraphique. (Toth 2015: 21–22)

La rencontre entre danse et littérature s'accomplit plus que pour tout autre auteur, à travers et dans le corps, et n'investit ainsi pas seulement le corps du texte et celui des danseurs, mais aussi celui du spectateur, selon Lucille Toth. Ce qui l'amène à formuler l'idéal de la rencontre entre danse et littérature faisant de l'artiste et du regardeur « un même corps pensant dans une pensée en mouvement ». (Toth 2015: 22) Cette vision semble particulièrement pertinente dès lors que, comme nous l'avons dit plus haut, Gombrowicz avait fait le récit de sa pensée prenant corps dans la danse.

Poussons encore l'idée du corps danseur-auteur-spectateur à laquelle nous avons abouti pour revenir à l'écriture littéraire et l'examiner à l'aune de l'acte de danser. Et portons la question de l'émergence du geste non plus sur la création chorégraphique, mais sur la création littéraire, pour aboutir au « noyau commun

à l'acte de danser et à l'acte d'énoncer ». (Godfroy 2015: 28) Nous avons souligné le rôle important de la danse dans *Ferdydurke* : le narrateur danseur, *dansant* la chambre des Lejeune. Ne pourrait-on considérer non plus le narrateur, mais l'auteur de *Ferdydurke* comme un danseur virtuel et associer son acte d'écrire à celui de danser ? Alice Godfroy, dans le développement de sa théorie de la « dansité », décèle, dans l'écriture littéraire :

Une microkines, une chorégraphie du dedans que l'écriture a en charge de convoier sans pour autant la consigner, et qui s'imprime dans le mouvement des textes, leur procurant une certaine « dansité ». [...] Il ne s'agit pas de prétendre ici que l'écriture serait une chaire dédiée à la pure exposition des corps (elle ne le peut), mais de constater, dans ses entreprises les plus poétiques, et bien au-delà du genre appelé « poésie », que ses couches sémantiques s'étaient sur un champ de sentis pré-verbaux fortement potentialisés, et tant condensés qu'ils transpirent par-delà le sens et nous touchent directement, empathiquement. (Godfroy 2015: 28–29)

C'est en remontant aux sources de l'expressivité, « quand l'articulation de la langue et celle du corps sont encore noués l'une à l'autre » (Godfroy 2015: 29), qu'Alice Godfroy élabore l'idée de la « dansité » de l'écriture. Cette idée ouvre une perspective intéressante quant à l'écriture de *Ferdydurke* : puisque l'auteur pense la construction de son œuvre en termes de corps, qu'il associe volontiers à la musique, comme lorsqu'il emploie la métaphore de la coda ou du trille pour parler d'une partie de son roman, il ne reste qu'un pas à franchir vers l'idée de l'écriture en tant que danse, une mise en mouvement de toutes ces parties du corps — boyaux, mollets, doigts, dents, talons qui constituent les parties de l'œuvre. Et celle de Gombrowicz danseur. Danseur d'une danse hybride, répétitive, déformée, déconcertante, comique — une danse grotesque.

BIBLIOGRAFIA:

Bocianowski Cécile. 2016. *La marionnettisation des personnages dans le théâtre francophone et polonais du vingtième siècle.* „Prace Polonistyczne” 2016, nr 71. S. 237–256.

Febvre Michèle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité.* Paryż: Chiron.

Godfroy Alice. 2015. *Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant ? W: Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites.* Red. Magali Nachtergaeel i Lucille Toth. Pantin: Centre National de la Danse. S. 23–30.

Gmys Marcin. 2004. *Gombrowicz w rytmie danse macabre. O operowych adaptacjach* Iwony, książniczki Burgunda oraz Ślubu. „Pamiętnik teatralny” 2004, nr 1–4 (209–212). S. 102–117.

Gombrowicz Witold. 1995a. *Ferdydurke.* Tłum. Georges Sédit. Paryż: Gallimard.

Gombrowicz Witold. 1995b. *Journal 1953–1958*. Tłum. Allan Kosko. Paryż: Gallimard.

Gombrowicz Witold. 2007. *Dziennik 1953–1958*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Gombrowicz Witold. 2010. *Ferdydurke*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.

Kuharski Allen J. 2007. *Improvisation à partir d'un cadavre*. W: *Witold Gombrowicz : entre l'Europe et l'Amérique*. Red. Marek Tomaszewski. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion. S. 29–49.

Oczak-Stach Dorota. 2016. „Pustka. Pustynia. Nic.” *Gombrowicz we Wrocławskim Teatrze Pantomimy*. „Gazeta Wyborcza — Wrocław” z dnia 8.03.2016 r.

Syrewicz Stanisław. 2016. *Gombrowicz rozpisany na partyturę, rozmowa z Maciejem Ulewiczem*. W: *Program baletu Pupa*. Warszawa: Teatr Wielki — Opera Narodowa.

Toth Lucille. 2015. *Mise en corps, mise en voix : le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine*. W: *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*. Red. Magali Nachtergaeel i Lucille Toth. Pantin: Centre National de la Danse. S. 17–22.

Van Buuren Maarten. 1982. *Witold Gombrowicz et le grotesque*. „Littérature” [online]. Protokół dostępu: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1982_num_48_4_2177 [10.11.2016].

Warszawa: *Polski Balet Narodowy — wkrótce premiera: „Pupa” w choreografii Anny Hop*, [online]. Protokół dostępu: <http://www.taniecpolska.pl/aktualnosci/show/3351> [10.11.2016].

Włodarczyk Hélène. 2003. *Gombrowicz et les signes ou la sémiotique comme méthode littéraire*. „Revue de littérature comparée” 2003/3, nr 307. S. 293–303.

Cécile Bocianowski

THE GROTESQUE BALLET OF ANNA HOP IN LIGHT OF GOMBROWICZ'S WORKS

(summary)

This article examines Anna Hop's 2015 ballet, based upon Witold Gombrowicz's novel *Ferdydurke*, created at the National Polish Ballet, analysing the interaction between the choreography and literary language to demonstrate the choreographic specificity of Hop's treatment of Gombrowicz's text.

KEYWORDS

dance; ballet; grotesque; Witold Gombrowicz; *Ferdydurke*; body; pantomime