

GRANDE SALLE

DU 25 FÉVRIER AU 1<sup>ER</sup> MARS 2014

# COSMOS

UN JOUR JE VOUS RACONTERAI  
UNE AUTRE AVENTURE EXTRAORDINAIRE

D'APRÈS LE ROMAN DE WITOLD GOMBROWICZ  
ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE JORIS MATHIEU / CIE HAUT ET COURT



Célestins

THÉÂTRE DE LYON

# COSMOS

D'APRÈS LE ROMAN DE WITOLD GOMBROWICZ  
ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE JORIS MATHIEU / CIE HAUT ET COURT  
TEXTE FRANÇAIS GEORGES SÉDIR

Durée : 1h30

Avec

**Philippe Chareyron - *Fuchs***

**Vincent Hermano - *Witold / Lucien***

**Rémi Rauzier - *Léon***

**Marion Talotti - *Catherette / Léna***

**Line Wiblé - *Bouboule***

**Scénographie : Nicolas Boudier, Joris Mathieu**

**Lumière : Nicolas Boudier**

**Musique : Nicolas Thévenet**

**Vidéo : Loïc Bontems, Siegfried Marque**

**Régie plateau : Rodolphe Moreira**

**Coproduction : Compagnie Haut et Court, Le Trident – Scène nationale de Cherbourg-Octeville, Comédie de Saint-Étienne, Comédie de Caen – CDN de Normandie, L'ARC – Scène nationale du Creusot, Célestins – Théâtre de Lyon, Espace Jean Legendre – Théâtre de Compiègne, Le Nouveau Relax – Chaumont, La Méridienne – Lunéville, Théâtres Sorano / Jules-Julien – Toulouse.**

**Avec le soutien de l'Institut Français, de la Spedidam, de l'Adami, de la Ville de Lyon et de la Région Rhône-Alpes.**

**Avec la participation du DICRÉAM Ministère de la culture et de la communication, du CNC, du CNL.**

# SOMMAIRE

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| <i>COSMOS</i>                      | 5  |
| WITOLD GOMBROWICZ                  | 6  |
| JORIS MATHIEU                      | 8  |
| DU ROMAN A LA SCÈNE                | 9  |
| ENTRETIEN AVEC JORIS MATHIEU       | 11 |
| ÉCHOS DE LA PRESSE                 | 16 |
| UNE RÉALITE OBSESSIONNELLE         | 18 |
| UNE ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE     | 19 |
| UNE PARENTÉ AVEC LE NOUVEAU ROMAN? | 21 |
| GLOSSAIRE                          | 23 |
| CALENDRIER & CONTACT               | 26 |

Dossier réalisé par les étudiants de 3<sup>e</sup> année du département Arts du spectacle, filière Scène, de l'Université Lyon 2 :

Laurine Baguelin, Mathilde Bellin, Théo Cazau, Cindy Falaise, Maëva Perrochon et Thalia Pigier.



**« Une aventure théâtrale fascinante, une odyssée hypnotique, une fantaisie cosmique en 3 dimensions. L'illusion d'optique est puissante et c'est formidable »**

Marie-Jo Sirach, L'Humanité, 13/02/12

# COSMOS

## UN JOUR JE VOUS RACONTERAI UNE AUTRE AVENTURE EXTRAORDINAIRE

Rédigé à la première personne (notons que le narrateur, un jeune homme parti s'évader dans la campagne pour goûter au changement, porte le même prénom que l'auteur), Cosmos a pour cadre la région polonaise de Zakopane et sa campagne recluse.

Alors qu'il erre à la recherche d'une chambre où il pourrait être logé, Witold tombe sur son ami Fuchs : ne sachant pas vraiment quoi faire de leurs vacances, ils décident de poursuivre leur route ensemble vers une pension voisine et bon marché dont Fuchs connaît l'adresse.

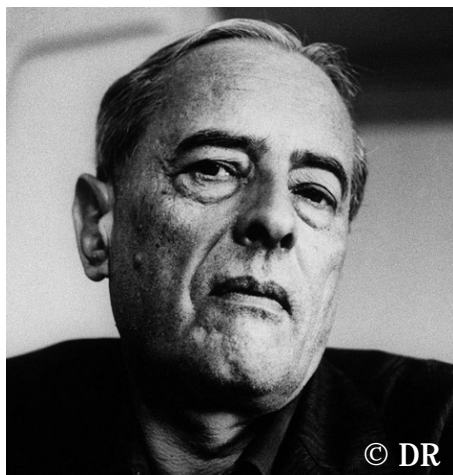
En chemin, ils tombent par hasard sur un moineau pendu dans un arbre au bout d'un fil de fer. Ce moineau pendu, première énigme à déchiffrer, annonce les prémises d'évènements similaires et mystérieux, et jette les fondements d'une « sorte de récit policier », selon les mots de Gombrowicz – étrange enquête qui prend la forme d'une obsessionnelle chasse aux signes.

Arrivés peu après dans la pension qu'ils cherchaient, les deux jeunes hommes rencontrent leurs hôtes : Léon, le propriétaire de la pension, sa femme Bouboule, leur fille Léna et son mari Lucien, ainsi que la servante nommée Catherette. Dans cette demeure, le narrateur est confronté à ce qui lui apparaît comme un deuxième indice, et dont il fera l'une des clefs de voûte de son enquête : sa fascination inexplicable pour les bouches de Léna et de Catherette, qu'il s'obstine à vouloir relier – entre elles, et à la pendaison de l'oiseau.

Dans la pension, sorte de huit-clos dans lequel évoluent les personnages, la tension grandit progressivement sous l'impulsion de l'enquête de Fuchs et Witold qui, résolus à trouver le coupable de la pendaison, portent la suspicion sur l'ensemble de la maisonnée. Dans le quotidien de la pension, les anomalies et les dysfonctionnements se multiplient, des signes mystérieux surgissent, tandis que les personnages cèdent peu à peu à de drôles de pulsions morbides – dérèglements dont, jusqu'à la fin du roman, le lecteur est, tout comme le narrateur lui-même, bien incapable de prévoir le terme final.

# WITOLD GOMBROWICZ

## AUTEUR



Witold Gombrowicz naît le 4 août 1904 à Małoszyce, au sud de Varsovie, dans une famille issue de la noblesse terrienne. Après avoir été scolarisé dans un lycée catholique, il étudie le droit à l'Université de Varsovie où il obtient sa licence en 1926.

En 1928 son père l'envoie en France pour poursuivre des études. Il s'inscrit alors en philosophie et en économie à l'Institut des Hautes Études Internationales de Paris, mais néglige ses cours.

Il retourne en Pologne en 1929 et commence à fréquenter les cafés littéraires. En 1933, il publie *Mémoires du temps de l'Immaturité* (recueil de contes

qui sera réédité en 1957 en une version augmentée de trois nouveaux récits, sous le titre de *Bakakaj*). En 1937 paraît son premier roman : *Ferdydurke*, puis, l'année suivante, sa première pièce de théâtre : *Yvonne princesse de Bourgogne*. Ces publications l'imposent comme l'enfant terrible de la littérature moderne polonaise. Il se lie avec les écrivains d'avant-garde Bruno Schulz et Stanislas Witkiewicz, un peu plus âgés que lui.

Un mois avant la déclaration de la Seconde Guerre Mondiale, Gombrowicz embarque pour l'Argentine et s'installe à Buenos Aires. Il est accompagné d'écrivains, de journalistes et de diplomates qui, comme lui, ont été invités pour un voyage ministériel. L'invasion de la Pologne par l'Allemagne nazie le dissuade de rentrer en Europe : son court séjour devient un exil de vingt-cinq ans en Argentine.

Les premières années de l'auteur à Buenos Aires sont misérables. Il mène une vie de bohème et survit en publiant quelques articles sous pseudonyme dans des revues, tandis qu'en Pologne son œuvre est interdite par les nazis, puis par les communistes. En 1947, il entreprend de traduire *Ferdydurke* en espagnol avec l'aide d'amis. L'année suivante, il se lance dans l'écriture en espagnol de sa deuxième pièce : *Le Mariage*. Elle ne paraîtra en polonais qu'en 1953.

Sa vie au milieu du peuple argentin ainsi que de l'intelligentsia de l'émigration polonaise est racontée dans son *Journal argentin*. Publié à Paris dans la revue polonaise *Kultura* à partir de 1951, on en trouve également des échos romancés dans son roman *Trans-Atlantique* qu'il fait paraître deux ans plus tard.

Gombrowicz quitte l'Argentine pour revenir en Europe en 1963, à Berlin d'abord, grâce à une bourse de la fondation Ford et du Sénat. Cette même année on joue *Le Mariage* pour la première fois en Europe, au Théâtre des Nations à Paris. Cette pièce est montée par Jorge Lavelli, metteur en scène argentin que Gombrowicz a rencontré à Buenos Aires. Son œuvre connaît alors un succès croissant en France et en Allemagne.

En mai 1964, il fait un court séjour en France à Royaumont, près de Paris. Il y emploie comme secrétaire Rita Labrosse, qui devient sa femme. En septembre 1964, il déménage définitivement près de Nice, petite ville où résident de nombreux artistes et écrivains.

En 1965, l'Institut littéraire de Paris publie en polonais le dernier roman de Gombrowicz : *Cosmos*, qu'il avait commencé à Buenos Aires en 1961 et qu'il achève à Vence en 1964. Il n'est publié en français qu'en avril 1966. En 1967 *Cosmos* reçoit le Prix international de littérature qui vient couronner la carrière internationale de l'œuvre de Gombrowicz. Ce dernier connaît dès lors un nombre croissant de traductions et publie entre-temps sa troisième et dernière pièce : *Opérette*.

Gombrowicz décède à Vence en 1969 d'insuffisance respiratoire à la suite d'une longue maladie. Il laisse une œuvre foisonnante dans laquelle il aura exploré tous les genres (la nouvelle, le conte, le roman, le drame, le journal, la critique...) et n'aura eu de cesse de jouer de manière naïve ou provocatrice, curieuse ou iconoclaste, avec les registres et les styles les plus divers (le conte philosophique, le roman-feuilleton, le roman champêtre, gothique, érotique...).

# JORIS MATHIEU

## METTEUR EN SCÈNE



Grandi parmi les toiles de son père et le goût des livres de sa mère, Joris Mathieu fréquente très tôt les salles de théâtre. A la sortie de ses études supérieures (maîtrise en arts du spectacle), il fonde la compagnie Haut et Court en 1998 avec trois camarades comédiens dont la fidélité dure toujours.

D'Eugène Sue à Franck Pavloff, de Pascal Brückner à Antoine Volodine, il choisit les textes, les adapte et les met en scène avec la complicité de toute sa troupe. En résidence à Corbas puis à Vénissieux, il explore les possibilités des dispositifs numériques et scéniques et

assume un théâtre aussi narratif que plastique. Fasciné par la structure narrative, les formes artistiques qu'il crée trouvent leurs racines dans une matière romanesque et onirique. Il est clairement auteur scénique.

Son engagement sur la voie d'un théâtre science-fictionnel et poétique renoue avec une tradition politique du spectacle, interrogeant le monde et la place de l'individu dans une vision anticipée et sensible.

Convaincu que la place de l'art est au cœur de la cité, il propose également des installations urbaines et des performances réalisées in situ, présentées au public lors de résidences dans des tours HLM ou dans l'espace public.

Joris Mathieu intervient comme professeur de scénographie à l'Université Lyon 2 et anime également de nombreux ateliers dans différents théâtres.

Depuis le début de l'année 2014, il a pris la direction du théâtre des Ateliers à Lyon.

## LA COMPAGNIE HAUT ET COURT

La compagnie Haut et Court est implantée en Rhône-Alpes depuis sa fondation en 1998. Dès lors, elle engage son travail de création artistique sur le chemin d'un théâtre « extraordinaire » en ce sens qu'elle invite la fiction à s'introduire dans notre quotidien.

S'intéressant principalement à la perception subjective de l'individu seul face au monde, elle crée des formes théâtrales qui projettent le spectateur au centre d'une vision anticipée de notre société, dans un voyage au cœur des angoisses et utopies de l'Humanité.

La compagnie défend des formes narratives portées par un univers sensoriel et plastique fort. Elle considère le théâtre optique et la vidéo comme des outils narratifs et émancipés de toute tentation de « technologisme ». Romans ou nouvelles contemporaines constituent des adaptations scéniques qu'elle propose.

# DU ROMAN À LA SCÈNE

*Un jour, je vous raconterai une autre aventure extraordinaire...*

*Pourquoi et comment, j'en étais arrivé là, ce serait long à dire... À la vérité j'en avais assez de mes père et mère, de toute la famille, je voulais goûter du changement, m'évader, vivre quelque part au loin.*

Extrait de l'adaptation de *Cosmos* par Joris Mathieu

L'adaptation de Joris Mathieu a su rester fidèle au déroulement chronologique de l'action et aux spécificités de l'écriture de Gombrowicz. Le texte, découpé en 17 parties, concentre l'essentiel du roman *Cosmos*, à savoir une parole très prolixe, régie par de nombreuses énumérations et par le flux de pensée du narrateur. Joris Mathieu a bien évidemment raccourci les pensées intimes de Witold qui sont retranscrites avec beaucoup plus de spontanéité que dans le roman. Il privilégie en outre la puissance comique des dialogues que Gombrowicz avait déjà établie.

Le roman de Gombrowicz est un roman à la première personne qui suit les mouvements de pensée du personnage principal grâce à un procédé purement romanesque : le monologue intérieur.

La question de l'adaptation théâtrale d'un tel roman pose ainsi un débat fort autour de la représentation de la subjectivité au théâtre. Est-il possible de transcrire un point de vue particulier, la vision intime et profonde d'un personnage, dans l'art par excellence de la troisième personne, dans l'art de l'incarnation du « il » ?



© N. Boudier

© N. Boudier

De fait, le théâtre s'est initialement identifié comme art hybride en se différenciant des deux autres fondements de la littérature : le genre épique, qui ne procède qu'à la troisième personne et qui joue sur cette distance respectueuse et élogieuse, et le genre lyrique qui développe un récit incarné à la première personne se rapprochant ainsi de la composition poétique où l'empathie et l'identification sont omniprésentes. Le théâtre a alors défini un entre-deux, l'incarnation d'un « il » à la première personne, la

représentation vivante et personnelle d'un être tiers. C'est ce qui fait sa spécificité et en même temps sa limite, car on ne pourra alors jamais plonger le spectateur entièrement dans les pensées du personnage, il y aura toujours une distance, un mystère, une zone d'ombre dans la présence de cette troisième personne hybride.

Par conséquent, de quels moyens l'adaptation littéraire et scénique de Joris Mathieu a-t-elle disposés pour sonder les intériorités de l'âme humaine au travers des pensées de ses personnages ?

Un premier élément de réponse réside dans le simple fait que la pièce commence et se termine par cette phrase énoncée par Witold : « Un jour je vous raconterai une autre aventure extraordinaire ». En encadrant le texte par cette affirmation, Joris Mathieu souligne le fait que la pièce reste sous l'égide d'une narration, d'une pensée chapeautant l'action. L'alternance entre dialogues et monologues de la voix-off de Witold fait ainsi fusionner récit et action. C'est là que réside le parti pris fondamental de l'adaptation de Joris Mathieu.

De fait, le texte mêle des situations purement dramatiques (des dialogues, des moments de jeu, de tension et de réaction entre les personnages) à des monologues plus narratifs, plus refermés sur la subjectivité du personnage principal. De même, l'énonciation de ce texte mêle des parties dites en voix-off qui, s'appuyant sur une plastique scénique très forte, tendent à faire de la boîte noire le réceptacle d'une imagination créatrice, et des parties interprétées sur scène. On veut ainsi jouer sur l'hybridité propre au théâtre en terme de représentation d'une subjectivité, entre le recul que crée l'incarnation sur scène du personnage et l'immersion dans un monde personnel : le spectateur devra ainsi user des deux moyens qu'il a pour percevoir une pièce de théâtre, celui qui isole une situation dramatique sur le plateau, et celui qui englobe tous les éléments de la pièce pour en dégager une esthétique personnelle et envoûtante. En d'autres termes, il devra d'un côté suivre une action dramatique qui se déroule sur scène, et de l'autre se laisser fasciner par la puissance de l'image accompagnant le récit « désincarné ».

# ENTRETIEN AVEC JORIS MATHIEU

***Pourquoi avoir choisi d'adapter le roman de Witold Gombrowicz, Cosmos, cette sorte « d'intrigue policière », comme l'auteur le précise dans sa préface ?***

Joris Mathieu : L'intrigue policière est une fausse piste sur laquelle l'auteur lance le lecteur dans la préface. C'est l'illusion d'une intrigue, qui crée un suspense relatif, mais rapidement, l'on se rend compte que cette enquête est plus introspective que réellement policière. C'est une enquête métaphysique à l'intérieur de soi-même, sur ce qui nous agite et nous anime. C'est ce qui m'a intéressé. Et aussi, le fait que c'est un roman qui questionne la naissance d'une forme donnée au monde. Depuis toujours, notre travail interroge la façon dont la réalité se forme, la dissociation qui existe entre, d'une part, l'objectivité du monde que l'on traverse tous communément, et d'autre part, notre subjectivité, c'est-à-dire un monde plus intérieur qui parfois vient se heurter au monde réel et créer des fractures. Rétrospectivement, en interrogeant notre travail, je me suis rendu compte que cette lecture de jeunesse avait eu beaucoup d'impact sur ma propre appréhension de la scène.

***En quel sens ?***

JM : Ce livre a une narrativité très forte qui offre et passe par un regard subjectif : nous voyons tous à travers les yeux et la sensibilité du personnage principal, Witold, et quand on referme ce livre, on se rend compte que l'on n'a pas bien su le saisir, mais qu'il a laissé une empreinte, des images fortes, et on se retrouve en plein cœur du projet de Gombrowicz : pourquoi moi j'ai lu ce livre et en quoi m'a-t-il marqué, pourquoi je m'y attache et y reviens ? C'est exactement comme au début du roman : pourquoi Witold regarde-t-il l'oiseau et pourquoi lui accorde-t-il de l'importance ? Aujourd'hui cela m'a paru plus évident, avec la maturité, de traduire la radicalité et les enjeux de notre travail par l'intermédiaire de cet objet scénique qui serait à son tour une sorte de moineau pendu qui réclame du sens. Je veux dire que mon projet théâtral consiste à donner corps à des formes qui offrent davantage de questions que de réponses, que l'on ne peut saisir immédiatement mais qui laissent une empreinte, à condition que l'on accepte de poser son regard dessus suffisamment longtemps.

***Comment avez-vous procédé pour transposer une écriture narrative, très descriptive, en une écriture théâtrale ?***

JM : En restant dans une forme narrative, descriptive, avec une voix qui accompagne, la voix off, et une voix live. Il ne s'agit pas de traduire le roman à la lettre mais d'en traduire l'esprit.

La première chose à faire, c'est de se mettre dans la pensée mécanique de l'auteur, et essayer de recréer, dans la relation avec le spectateur et la scène, la même sensation qu'il y a entre le lecteur et le livre. On se laisse imprégner par des flots d'images qui nourrissent notre esprit. C'est comme ça qu'on est entré dans Cosmos, avec la volonté de maintenir des zones de flottement, des états d'errance, pour nous comme pour le spectateur. Je pense que c'est très important de laisser aux spectateurs ces endroits qui peuvent s'apparenter à de l'ennui, et de les sublimer pour que ça devienne autre chose, en se focalisant sur des détails scéniques, comme en lisant le roman, de divaguer, de

spéculer, de fabriquer un imaginaire tout en restant réceptif à ce qui se passe sur la scène, mais en étant pas totalement prisonnier de ce qui se produit.

Autrement dit : il s'est agi pour nous de traduire la situation dans laquelle le personnage se trouve, et de faire du spectateur quelqu'un qui, comme dans la première séquence du roman, devient curieux devant quelque chose qui est suspendu à un fil, quelque chose qui n'a pas de sens.

***Le fait de s'attarder sur des détails pour avoir une autre vision du réel, de sa réalité à soi comme de la réalité du monde, est très psychanalytique. Qu'en pensez-vous?***

JM : Oui c'est certain, il y a peu de choses qui échappent à la psychanalyse, en même temps, si l'espace théâtral est l'espace du songe, du rêve, c'est d'une certaine manière l'espace de l'analyse. Après, cette enquête phénoménologique qui nous emmène dans le monde des signes et de l'interprétation, c'est clairement cet endroit, auquel chacun se trouve confronté un jour ou l'autre, où il s'agit de faire face à quelque chose d'irrationnel. Et cette chose qui, avec la prise d'un certain recul, redeviendra un détail dans l'existence, est une immensité au moment où l'on y fait face : tout dans notre traversée du quotidien nous y rappelle, tout fait potentiellement signe vers cette confrontation. Cosmos parle de cela, de notre capacité à un moment donné à entrer dans le monde des signes car quelque chose est obsédant, ou tout simplement, comme c'est le cas de Witold, parce qu'on se retrouve dans une situation où il n'y a rien à faire, parce qu'on s'ennuie. L'ennui permet de s'imaginer plus de choses que la peur : dans l'ennui, comme dans la solitude, tu peux tout imaginer. Ce qui m'intéresse, c'est comment l'humain est une machine à fabriquer de l'imagination en permanence et comment certains contextes stimulent cette machine.

Derrière cela, se trouve un acte poétique qui, dans le contexte actuel de la production théâtrale, devient pratiquement un acte politique : on propose un événement scénique qui n'a pas peur de se frotter aux zones de l'ennui et de la rêverie, zones qui invitent le spectateur à s'impliquer dans la production d'un imaginaire. Ce que nous cherchons dans notre travail, c'est, grâce à tout un ensemble de techniques et de technologies, à proposer au spectateur un espace et une expérience d'envoûtement, où l'on se laisse glisser volontairement à l'intérieur.

***Dans le roman, il semble que la question soit moins celle du rêve que celle du glissement des perceptions, de la contamination voire de la confusion entre ce qui est réel, observable, et ce qui relève de la projection subjective, de l'obsession, du fantasme. Est-ce-que votre théâtre a un lien avec cette perception douteuse ?***

JM : Oui, notre travail a eu beaucoup à voir avec ça. Notre ancien spectacle, Le Bardo, jouait sur les illusions d'optique, des présences charnelles qui en réalité n'en étaient pas. Pour Cosmos, j'ai eu envie de passer par le filtre de l'hyperréalisme, de jouer sur le fait qu'une chose est tellement vraie qu'elle en paraît douteuse. Petit à petit, les personnages sont objectivés, ils deviennent des figures de cire sur un manège mis en mouvement par la machinerie scénique. Dans le roman, Witold explique qu'en regardant les gens, on se heurte à plus d'obstacles qu'avec les objets, que seuls les objets peuvent être regardés vraiment. Il s'agissait donc pour nous de nous emparer de cette problématique à la lettre et de donner la possibilité aux spectateurs d'observer les êtres avec la même acuité que les objets. Notre œil observe le manège des êtres et des objets et crée librement du focus, s'intéresse précisément à telle ou telle chose. Ce qui m'a intéressé dans ce spectacle, ce n'est donc pas tant que le dispositif scénique / technologique vienne troubler la perception par l'usage d'artifices mais de remettre au centre la relation entre l'œil du spectateur et l'objet réel qui lui est donné à voir. Il y a un effet de trouble car comme dans l'hypnose, il y a du déséquilibre. Une forme de vertige peut naître du fait que notre œil se focalise

précisément sur des points fixes à l'intérieur d'un monde en mouvement. Cela développe une certaine physicalité à l'intérieur de l'expérience du spectateur, parce que celui-ci ressent de manière exacerbée l'effet que provoque sur son corps l'exercice de sa concentration visuelle. La stimulation de la relation objet-vision-cerveau, l'altération du « temps normal » de la représentation, sont les principes actifs de cette expérience. L'observation de petits détails peut alors se révéler abyssale lorsque l'imaginaire prend le relais de la vision et que le cerveau commence à broder autour de ce que l'œil a vu. D'un petit rien, on finit par tirer tout un monde fictionnel. Notre travail consiste à créer les conditions favorables pour rendre possible cette rêverie éveillée. Il s'agit de convoquer une expérience dans laquelle le spectateur devient cérébralement actif dans un environnement au réalisme altéré. Après, pour revenir à la question de l'ennui que nous évoquions tout à l'heure, nous sommes conscients que le résultat opérera ou pas et, pour être plus précis, ce n'est même pas une affaire de personne, c'est une affaire d'instant, de sensibilité, de contexte, d'un état que tu éprouves avant d'aller dans la salle. Je sais que c'est un risque que l'ennui puisse jaillir pour le spectateur. Mais nous sommes tous là pour prendre ce risque communément. Il y a une vraie réflexion sur l'ennui, cela nous préoccupe tout le temps. L'évolution de la société ne nous permet plus de nous ennuyer, notre occupation est permanente. Je pense que le théâtre doit pouvoir lutter contre ça en nous invitant dans un autre temps, un espace autre que le nôtre. Mais je ne jette jamais la pierre à un spectateur qui me dit qu'il s'est ennuyé en voyant Cosmos ou un autre spectacle. Je le comprends très bien car moi aussi je peux être un spectateur et je peux le ressentir même face à mon propre travail !

***Qu'entendez-vous lorsque vous dites que votre théâtre cherche à s'insérer au cœur de la cité ?***

JM : C'est vrai que je pense qu'il faut que le théâtre, à l'intérieur de la cité, puisse être reconnu par tous comme étant l'endroit où l'on sait qu'on peut aller se confronter à un temps de l'intime, un temps qui est pour soi – et non pas un temps de la collectivité, contrairement cette vision qu'on a généralement du théâtre. Je ne mets pas en cause le fait que ce soit une expérience vécue communément par une assemblée, c'est la vérité, mais je crois que c'est d'abord un espace d'intimité. Et d'ailleurs, tout le rituel théâtral de notre histoire moderne – par l'artifice de la lumière, le fait de plonger le spectateur dans l'obscurité – montre qu'il s'agit bien d'une volonté de faire oublier qu'on a un voisin : se plonger dans la solitude et l'isolement. C'est pour ça, aussi, que la plupart des mouvements qui veulent produire un théâtre du collectif et du politique (pas du positionnement esthétique du politique mais vraiment de la parole politique) sont des théâtres qui, en général, remettent complètement à nu le dispositif théâtral, refusent la technique et affirment la volonté de briser ces codes là. Le théâtre, dans son histoire, à l'intérieur des salles, s'inscrit dans une logique de l'enchantement, de l'isolement. Et c'est vrai que moi, j'ai envie d'affirmer que dans la cité, la fonction du bâtiment de théâtre, c'est celle là : c'est cet endroit où je viens vivre de l'intime. Une relation intime. Et où, après, je peux débattre de ma perception avec une collectivité. L'intimité dans la communauté, l'intimité sans mur.

***Quel rapport avez-vous à la lumière ?***

JM : Dans notre travail, les rapports avec la lumière sont très étroits, mais comme peuvent l'être, aussi, les rapports avec le son. La raison en est, tout simplement, que je ne suis pas dépositaire de l'identité de la compagnie Haut et Court. Cette compagnie s'est créée avec d'autres personnes, avec lesquelles je travaille depuis quinze ans maintenant, des comédiens, en premier lieu. Je souligne cela parce que, souvent, on nous interroge

sur la place de l'acteur, on nous pose la question de savoir si ce ne sont pas des formes difficiles à vivre pour les acteurs. Ma réponse, en général, consiste à dire : c'est notre langage commun, on travaille ensemble, ça nous est naturel.

Associé aux comédiens, il y a un éclairagiste avec qui je travaille depuis quinze ans, et avec lequel je conçois les scénographies : Nicolas Boudier. Ainsi qu'un musicien, Nicolas Thévenet. En fait, si mon théâtre a pris cette forme là, c'est précisément parce qu'il y a eu ces rencontres, et que finalement, à la manière de l'image qu'on peut se faire du cosmos, notre équipe est un ensemble de planètes singulières tournant autour d'un noyau – et ce noyau se déplace, ce n'est jamais vraiment le même. On est en permanence dans l'emprise, l'emprise de la lumière, l'emprise du son, comment cela s'équilibre, comment cela s'harmonise, avec l'idée, au final, de produire quelque chose qui soit de l'ordre du cosmos. Mais en réalité, le cosmos en lui-même, il est d'abord porteur de chaos : C'est un champ de forces qui essaye de se structurer mais qui à tout moment peut exploser !

Pour revenir plus précisément à notre esthétique : c'est vrai que notre travail repose beaucoup sur la lumière, mais je dirais, plus globalement, sur tout ce qui fabrique de la perception. Ce qui nous intéresse, c'est de travailler sur la stimulation de la perception oculaire, auditive, physique, charnelle, afin de nouer avec le spectateur une relation qui soit, non seulement mentale et intellectuelle, mais aussi, sensible, sensorielle. De ce point de vue, la lumière et la musique sont des agents particulièrement efficaces : ce sont des médiums qui s'adressent directement à la perception.

***Dans Cosmos, pourquoi avez-vous décidé de recourir à une loupe ? Était-ce une manière d'amplifier encore les perceptions visuelles ?***

JM : Recourir à un écran circulaire qui se déplace fait partie de ces fausses bonnes idées dramaturgiques qui peuvent marquer un projet ! Dès le départ, cela a guidé l'adaptation et la conception scénographique : on s'est dit qu'on aurait cet objet circulaire transparent, sur lequel on pourrait diffuser de l'image, et qui pourrait recadrer la vision du spectateur pour nous faire épouser la vision de Witold. On a travaillé dans ce sens là mais, très vite, j'ai trouvé cela insatisfaisant. En premier lieu, parce que le support de l'image numérique live me ramenait à une esthétique du réel vidéo (où l'image en temps réel semble plus vraie que la présence charnelle des acteurs), alors que dans Cosmos, mon projet consistait à remettre en avant la chair des comédiens. Mais surtout, parce que je me suis rendu compte que tout ce dont nous avons parlé jusqu'à présent était déjoué par cet objet loupe : l'objet finissait par faire écran à la vision (au sens d'obstacle), au lieu d'augmenter la perception et de servir de support de projection (au sens mental). La loupe me rendait, en tant que premier spectateur, feignant. Elle me disait « regarde, c'est ça qu'il faut regarder ». Tout ce qui fait la force de notre machine humaine, c'est le travail de focus que fait l'œil. Or, à partir du moment où la loupe venait nous mâcher le travail, on perdait énormément de stimuli pour le spectateur (curiosité, observation, mise en relation subjective des détails les uns avec les autres). Nous avons conservé cet écran et, ponctuellement, il peut endosser cette fonction de loupe, mais au final, il intervient surtout comme un élément graphique supplémentaire de construction de l'image, comme une extension de la pensée, où l'on nous donne à voir d'autres images que celles qui se déploient sur la scène. Quand je disais, au début de notre entretien, que l'important dans l'adaptation était de s'attacher à l'esprit, beaucoup plus qu'à la lettre, eh bien, nous avons avec la loupe un parfait contre-exemple ! Dans le travail, il s'est avéré que cette idée n'était pas intéressante, parce qu'elle était trop illustrative, et donc, nous avons essayé de déjouer cela.

***Votre théâtre est plastique, cinématographique, visuel. Des artistes vous ont-ils inspiré dans cette voie ?***

JM : C'est culturel. Mon père était plasticien donc j'étais tout le temps dans les expos. Par ailleurs, si j'avais envie de faire du théâtre, ça m'intéressait peu de monter des pièces : j'étais surtout un lecteur de romans, et donc, quand j'ai commencé à faire du théâtre, je me suis tout de suite mis à travailler sur des romans, ce qui impliquait d'inventer un nouveau langage. Mon travail est né à la convergence de ces deux cultures là. Ensuite, oui, il y a eu des gens qui ont marqué mon parcours (cela va de Laurie Anderson à Romeo Castelluci), notamment parce qu'ils m'ont donné le sentiment qu'on pouvait s'autoriser à aller dans une forme de singularité totale, c'est-à-dire, à ne pas avoir peur de proposer quelque chose de différent des autres, à s'émanciper de la question de la production, de la diffusion : s'autoriser à faire ce qu'on a comme vision. Ce qui a été fondateur, par-delà les rencontres singulières que j'ai pu faire, c'est de découvrir des artistes qui produisaient des œuvres qui ne ressemblaient à rien d'autre et qui se sont imposés justement parce que c'était singulier. Quand on a commencé à faire du théâtre, des gens comme Wilson, Langhoff, Régy qui avaient marqué l'histoire du théâtre, étaient remis en cause, on essayait de s'émanciper d'eux. Moi j'avais un attachement assez fort envers ces écritures là : je me sens inscrit dans cette lignée qui va de Kantor à Régy... Un théâtre d'expérience, qui s'autorise à faire des choses qui serait de l'ordre du laboratoire, avec des essais et des déchets...

***Pour rester dans le domaine des filiations artistiques, et en guise de conclusion, diriez-vous que Cosmos a des parentés avec le Nouveau Roman ?***

JM : Je ne suis pas sûr, et surtout pas spécialiste... il est vrai que Gombrowicz et les nouveaux romanciers sont contemporains, mais Gombrowicz a toujours refusé de se laisser enfermer dans un mouvement, un style ou une forme : il était plutôt dans l'explosion de la forme. Forcément, à certains égards, il peut être assez proche de gens comme Butor, qui fabrique des mondes mentaux avec la littérature, mais Gombrowicz travaille davantage sur des croyances que sur des dispositifs. Même si je pense que Gombrowicz est un auteur plus formaliste qu'il ne voulait bien le dire, peut-on vraiment parler de dispositif dans Cosmos, où l'auteur dit qu'il fabrique son histoire au fur et à mesure qu'il écrit ? Il ne sait pas quelle est l'enquête, il part à sa recherche. Ce n'est pas un dispositif cadré. Les auteurs du nouveau roman, eux, étaient souvent sur des règles plus établies, du moins, sur des principes ou des protocoles de construction. Après, il ne faut pas oublier que Gombrowicz n'est pas un auteur français ; il est peut-être plus dans le désordre que dans l'ordre. Or, le nouveau roman ordonne une pensée. Gombrowicz crée du chaos qui déstabilise. Il y a donc une vraie différence, même s'il peut y avoir des effets de similitudes. Au fond, les sujets abordés sont à peu près les mêmes mais les écritures sont relativement différentes. On a d'un côté des techniciens comme Pérec qui aiment se donner des défis d'écriture et de l'autre un auteur très empirique : Gombrowicz est plus dans le flot que dans la matière.

*Entretien réalisé par Laurine Baguelin et Maëva Perrochon  
À Lyon, le lundi 3 février au Théâtre des Ateliers*

# ÉCHOS DE LA PRESSE

« *Cosmos* n'est pas qu'un spectacle, c'est une expérience. On en sort plein d'interrogations que l'on ne peut écarter, de visions obsédantes. L'œil et l'esprit sont aux aguets, comme après un film de David Lynch, une nouvelle de Borges ou de Cortázar. Face à la nouvelle création de Joris Mathieu, l'on pense à mille et un livres alors que ce qu'on a vu ne ressemble à aucun. *Cosmos* est bien plus qu'une adaptation. Elle nous arrache à l'instant, nous happe, nous situe au-delà ou en deçà de la compréhension.

*Cosmos* propose donc une œuvre à savourer, un ravissement pour l'œil et un rébus indéchiffrable pour l'esprit : à voir. »

Laura Plas, *Les Trois Coups*, 27/11/13

« Joris Mathieu met au service du roman de Gombrowicz sa science oculaire et sonore du plateau : film, vidéo, lumières irisées, lévitation de l'espace, voix off très prenante, loupes grossissantes et tournette où les personnages se figent comme les chevaux de bois d'un manège ou marchent à contre-courant. »

Jean-Pierre Thibaudat, *Théâtre et Balagan*, Rue 89, 19/11/13

« Il y a une adéquation parfaite entre l'écriture de Gombrowicz et l'univers de Joris Mathieu. Avec une même attention portée aux petits riens de l'existence, infimes « anomalies » qui finissent, à force de ressassements, par plonger le spectateur dans un abîme d'où il ne peut s'extirper sans dégâts. Dans ce cosmos, les deux amis tentent, comme dans tout bon roman policier, d'« organiser le chaos ». Le spectateur, lui, est envoûté. »

Jean-Pierre Han, *La Scène*

« L'irruption brutale d'une absurdité logique » se reproduit tout au long du spectacle avec une maîtrise admirable et une grande beauté plastique. Il faut voir ce spectacle pour les images qui nous propulsent dans le cosmos de l'enfant terrible de la littérature polonaise et remettent ses romans au goût du jour. »

Théâtre du Blog, 14/11/13



© N. Boudier

# UNE RÉALITÉ OBSESSIONNELLE

« La réalité serait-elle, dans son essence, obsessionnelle ? [...] Il y a dans la conscience quelque chose qui en fait un piège pour elle-même »

Gombrowicz, *Journal*, 1966

*Cosmos* peut être décrit comme le roman d'une obsession : donner forme et signification à tout ce qui trame le réel. Dans ce roman, le narrateur Witold et son ami Fuchs reconstruisent le quotidien qui les entoure en associant des phénomènes de prime abord complètement étrangers les uns aux autres. Pour les deux jeunes hommes, les faits et les gestes, les êtres et les choses obéissent en effet à une logique souterraine dont ils vont s'attacher à traquer les signes et à décrypter les combinaisons, selon des règles d'interprétation qui échappe aux cadres de l'analyse rationnelle.

Leur imagination, qui trouve dans leur environnement quotidien matière à rebondissements sans fin, joue un rôle déterminant puisqu'elle cristallise leur ennui et leurs phantasmes, et grossit à la loupe les éléments les plus minces en de flagrantes preuves agencées en réseau. Mais l'évidence, chez Gombrowicz, n'est plus : tantôt cohérent dans ses interprétations, tantôt en proie à la folie, le narrateur trouve bien trop d'aiguilles dans sa botte de foin pour nous laisser croire à ses hypothèses farfelues, et remet sans cesse en avant la question de ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. La description du réel opérée par Witold naît d'une perception singulière et est caractérisée par une grande part de subjectivité : ce dernier paraît en effet d'emblée amplifier les faits, voire les déformer, car son chemin narratif est fait de méandres où la pensée, quand elle s'ennuie, dérive : le vide de son existence réclame du sens avec une telle passion que Witold force la signification. Son œil s'attarde sur un détail à un tel point qu'il se doit de prendre une importance significative : « la réalité débordant soudain à cause d'un fait en surnombre », elle fourmille peu à peu de signes.

En venant augmenter la réalité de phénomènes insistants (le moineau pendu, la fusion des deux bouches, les flèches cachées dans la maison...) Fuchs et Witold établissent une véritable fiction, dans le sens où la fiction constitue toujours une augmentation du réel : les faits sont auréolés de nouvelles dimensions, et les interprétations possibles sont multiples. Et finalement, la quête obsessionnelle qui anime les personnages (faire du chaos des signes un cosmos intelligible), leur désir d'ordonner en une histoire cohérente les phénomènes épars, incompréhensibles ou inexplicables auxquels ils sont confrontés, ne renvoie à rien d'autre qu'au moteur et au mouvement même de l'écriture de Gombrowicz qui, dans son *Journal*, déclarera :

« Qu'est-ce qu'un roman policier ? Un essai d'organiser le chaos. C'est pourquoi mon *Cosmos*, que j'aime appeler un « roman sur la formation de la réalité », sera une sorte de récit policier. Ce n'est pas un roman normal (...) on y montre comment une certaine réalité tente de surgir de nos associations, d'une façon indolente, avec toutes ses gaucheries dans une jungle de quiproquos, d'interprétations erronées. Et à chaque instant la construction malhabile se perd dans le chaos. » (*Journal*, 1966)

# UNE ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE

« Oh une forêt, nous disons une forêt mais qu'est-ce que ça signifie, de combien de petits détails, de petits éléments, se compose une seule feuille d'un seul arbre ? Nous disons « une forêt » mais ce mot est formé d'inconcevable, d'inconnaissable, d'inconnu. »

Gombrowicz, *Cosmos*, page 172

Les descriptions de Gombrowicz, majoritaires par rapport aux dialogues, peuvent être comparées à de nombreux égards avec des gros-plans cinématographiques : l'écriture, remarquablement prolix dans son attention aux petits détails, use d'une narration toujours excessivement précise. L'auteur a régulièrement recours à des périodes, où accumulations, anaphores, juxtapositions et énumérations se mettent au service des descriptions. Gombrowicz porte ainsi une attention toute particulière aux objets qui environnent les personnages, objets qui, à première vue, pourraient sembler accessoires, mais sur lesquels l'auteur décide de concentrer le regard du lecteur. Dans le passage qui suit, extrait de la séquence où Fuchs et Witold fouillent la chambre de Catherette, l'auteur se sert de la lanterne maniée par les personnages comme d'un projecteur venant définir le cadre de la perception, comme pourraient le faire les mouvements d'une caméra :

« La lanterne remua vivement et, au bout, d'un instant, découvrit autre chose : une lime à ongles sur la commode. Cette lime était enfoncée dans une boîte de carton. Je ne l'avais pas remarquée d'abord et la lanterne me la montrait comme pour demander « qu'est-ce que tu en dis ? ». La lime, la plume, l'aiguille... La lanterne était maintenant comme un chien qui a trouvé une piste, elle bondissait d'objet en objet et nous découvrîmes encore deux enfoncements ; deux agrafes l'une et l'autre enfoncées dans un carton. C'était peu et pourtant cela créait une nouvelle ligne d'actions ; la lanterne travailla encore, bondissant, examinant... Autre chose encore : un clou enfoncé dans le mur, étrange parce qu'il était seulement à quelques centimètres au dessus du parquet. »

(*Cosmos*, pages 83-84)



© N. Boudier

À plusieurs reprises dans le roman, l'auteur applique la même technique de gros plans, non plus à des objets, mais à des parties du corps des personnages (la bouche de Léna, les mains de Léon...), saisies fragmentaires qui tantôt, tiennent de la fétichisation érotique, tantôt, font basculer la perception aux confins du fantastique :

« La main de Léna. Sur la nappe, comme toujours, à côté de la fourchette, à la lueur de la lampe qui éclairait le tout, je la voyais comme auparavant j'avais vu le moineau, elle reposait ici, sur la table, tout comme il pendait là-bas...il était là-bas, elle était ici. Oh oh ! Cette main se rapproche de la fourchette, elle la saisit, sans la saisir, elle rapproche les doigts, elle couvre la fourchette de ses doigts... Ma main, près de ma fourchette à moi, se rapproche, elle la saisit sans la saisir, plutôt elle la couvre de ses doigts... »

(*Cosmos*, p. 118)

Le roman de Gombrowicz présente de grandes ressemblances avec le septième art, mais il faut voir aussi la façon dont ce dernier peut répondre aux attentes d'atmosphère et aux exigences de représentation du roman. Pour cela, il nous faut faire un parallèle entre l'œuvre littéraire et celle du cinéaste américain David Lynch. Ces univers ont des ressemblances troublantes : ils développent tous deux des intrigues policières qui mêlent à une quête de sens une subjectivité première très forte imprégnée de fantasmes, de visions ou de désirs inavoués. C'est ce que l'on peut voir chez David Lynch dans des films comme *Blue Velvet*, *Mulholland Drive* ou encore *Lost Highway*. Or, ce que le cinéma arrive à faire, en termes d'atmosphère et d'impressions d'enfermement, grâce à la focale, aux perspectives, à la profondeur de champ et surtout aux gros plans, le théâtre, lui, en est incapable. Au théâtre, on ne peut empêcher le spectateur d'avoir une vision toujours plus large de la situation, et ainsi on ne peut substituer tout à fait à son point de vue celui d'un des personnages.

# UNE PARENTÉ AVEC LE NOUVEAU ROMAN ?

Dans ses *Entretiens avec Dominique de Roux*<sup>1</sup>, Gombrowicz affirme que l'existence de l'œuvre d'art est dépourvue de toute préméditation et reste sans vision aucune au préalable. La vision prend forme, ligne après ligne, au gré des associations de mots, évitant le double piège de la logique et de la réalité. Selon lui les compensations de la forme permettent que l'œuvre soit ou devienne imprévue, l'œuvre « créant sans cesse ses propres nécessités et se dédoublant du regard de l'auteur » (*Entretiens*).

Ainsi l'œuvre s'impose à l'auteur par l'organisation progressive même des choses, des mots, qui se font et se défont. Selon Dominique Roux, l'existence de Witold Gombrowicz ne fut qu'un combat contre les dictats imposés de la littérature, sentiment partagé également par les créateurs du Nouveau-Roman.

Les nouveaux romanciers dénoncent en effet le personnage traditionnel de type balzacien, reflet selon eux d'une confiance surannée dans la nature humaine. Ils vont donc favoriser l'exploration des flux de conscience, du discours indirect libre et refuser la peinture traditionnelle des caractères des personnages. Ceux-ci deviennent de ce fait anonymes et ambivalents, tout comme le narrateur Witold nous semble hors d'atteinte et échappe à notre compréhension. Ces personnages ne peuvent donner lieu qu'à une intrigue elle-même étrange, absurde, voire illogique, et témoignent de l'étrangeté du monde, soulignée par la minutie des descriptions. L'auteur privilégie les images, celles récurrentes qui resurgissent dans le quotidien, et que le narrateur révèle grâce à un flux de conscience :

« Cela...Cela...Comment l'appeler ? Retour vers l'intérieur, ma propre horreur, ma propre saleté, mes propres crimes, être ainsi emprisonné à soi, condamné à soi, ah ! être ainsi renfermé ! En soi ! Et en un éclair : cela doit conduire au chat, le chat est là, tout près... et aussitôt le chat m'apparut, je ressentis le chat. Je ressentis le chat enterré, le chat étranglé, pendu entre le moineau et le bout de bois, immobiles là-bas, qui prenaient de l'importance par leur propre immobilité dans cet endroit perdu, abandonné. Obstination diabolique ! Plus ils étaient loin, plus ils étaient près ! Plus ils étaient insignifiants, absurdes, et plus ils étaient imposants, puissants ! Quel piège, quelle combinaison infernale ! Quel traquenard ! Le chat, le chat étranglé... pendu ! »

(*Cosmos*, pages 146-147)

---

<sup>1</sup> Witold Gombrowicz, *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Gallimard, 1996.

L'analogie entre Cosmos et le Nouveau-Roman devient plus nette si l'on considère ce rapport aux personnages et à la description : loin d'être des héros au sens traditionnel du terme, ils sont quelque peu ridiculisés, et c'est portés par leur propre ennui qu'ils se mettent en mouvement. La mise en branle de l'histoire a en effet l'ennui comme moteur :

*« Qu'y a-t-il ? Qu'y a-t-il ? Un doux sommeil de chaleur solaire enveloppait les plantes, les fleurs, les montagnes, aucun brin d'herbe ne remuait. Moi je ne bougeais pas. Je restais là, debout. Cette attitude devenait de plus en plus irresponsable et même démente, je n'avais pas le droit de rester là, ainsi, IMPOSSIBLE ! JE DOIS PARTIR ... ! Mais je restais là. »*

*(Cosmos, page 175)*

Ainsi l'auteur met en place un véritable jeu d'observation et invite le lecteur à suivre sa focale si aiguisée et si précise, dans une sorte d'optique hyper réaliste, où le focus est fait sur l'objet.

Le récit naît du visuel, du point de vue et de l'attention des protagonistes à leur environnement, et Gombrowicz opère un ralentissement de l'action elle-même pour une promotion de la description.

# GLOSSAIRE

## Berg

Bemberg, bergus, bembergier, onomatopée caractéristique de Léon qui se dit bembergier. Signifiant tout et rien à la fois à l'image du schtroumf de Peyo. Verbe et substantif, il prend dans la bouche de Léon un sens cru, celui de cette vie cachée, qu'il mène chaque soir sous la table en pensant à cette cuisinière qu'il a berg il y a vingt sept ans. Le langage disloqué par lequel s'exprime Léon est bourré de néologismes influencés par l'argot et aime à prendre des allures de faux latinismes. Par moments, Léon et Bouboule de Gombrowicz ne sont pas sans rappeler Mr et Mme Smith de Ionesco.

« S'il avait été seul à dire « berg », cela n'aurait rien donné. Mais moi j'avais dit « berg ». Et mon berg, en s'unissant au sien, dépouillait ce berg de son caractère confidentiel et privé. Ce n'était plus la parole personnelle d'un extravagant. C'était désormais quelque chose de véritable... quelque chose qui existait ! » s'exclame le Witold de Gombrowicz lorsqu'il reprend le caractère berg de Léon pour le retourner contre lui.

## Bouche

« Un objet est « derrière » un autre, le tuyau derrière la cheminée, le mur derrière l'angle formé par la cuisine, comme... comme... comme les lèvres de Catherette derrière la bouche de Léna. Et dans ce chaos, dans ce magma, voici une constellation de bouches qui brille, irrésistible, qui s'illumine. Et sans le moindre doute, une bouche se rapporte à une autre bouche ! Comme sur une carte, comme une ville sur une carte par rapport à une autre. » C'est ainsi que tente de s'expliquer la voix off de Witold. A la fois objet de désir lorsqu'il s'agit des lèvres fuyantes de la servante, ou des lèvres pleines et rouges de Léna, la bouche devient symbole de possession : Witold rêve de cracher dans la bouche de Léna qu'il brûle de posséder et il fait du cadavre de Lucien pendu à un arbre « son pendu », en introduisant son doigt dans sa bouche. « Pour la première fois, je regarde la mort humaine droit dans la bouche » s'écrit le protagoniste. A la manière d'yeux « soupiraux de l'âme » baudelairiens, la bouche devient la porte d'entrée de l'intériorité noire des personnages. Une intériorité dont on se purge lorsqu'elle devient insupportable en régurgitant le dîner de Bouboule et le vin de Léon. C'est ainsi que, quelques pages avant la fin, le lecteur et le protagoniste assistent à une série de vomissements de la part de presque tous les membres de l'excursion à la montagne.

## Cosmos

En grec, idée d'ensemble harmonieux et ordonné, qui se transforme avec la scénographie de la compagnie Haut et Court en un espace de jeu circulaire de 8m de diamètre en mouvement perpétuel. Cette notion est sans cesse opposée à celle de chaos que les personnages tentent d'ordonner.

## Chaos

« Je ne serais pas surpris qu'au tout début des temps, il y ait eu une association gratuite et répétée fixant une direction dans le chaos et instaurant un ordre » affirme Gombrowicz dans son Journal.

Dans ses Métamorphoses, Ovide le chaos comme une « masse informe et confuse qui n'étaient encore rien que poids inerte, amas en un même tout de germes disparates des éléments des choses, sans lien entre eux. » Une définition qui colle parfaitement à l'état d'esprit du narrateur, enlisé dans un marasme de suppositions l'amenant à plonger chaque jour un peu plus dans une folie de moins en moins douce. Joris Mathieu résume quant à lui sa

pièce comme « une tentative d'organiser le Chaos intime ». Il est d'abord question du chaos de Witold mais comme Witold s'efface de plus en plus, prêtant son regard au spectateur par le biais d'une loupe géante, le spectateur pourrait se retrouver contraint de jeter un coup d'œil sur son propre chaos.

## **Ennui**

« L'ennui, mon vieux, fait croire encore plus de choses que la peur ! Quand tu t'ennuies, Dieu sait ce que tu peux imaginer » s'exclame le protagoniste dans le roman de Gombrowicz, proposant l'ennui comme première explication. En effet, c'est parce qu'ils s'ennuient, qu'ils se sentent « repoussés » et « rejetés », que Witold et Fuchs jouent au détective dans cette pension de famille au bord de la crise de nerfs et font de Cosmos un roman policier particulièrement singulier. « Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pouvoir demeurer en repos dans une chambre » affirmait Pascal. Les voilà à lire les signes des fissures du plafond, à décrypter l'orientation des timons, à courir après des morceaux de bois pendus et des épingles enfoncées dans des citrons, les voilà à pendre des chats et à vouloir pendre des femmes parce qu'ils s'ennuient. « Il était clair désormais que nous n'en resterions pas là. Qu'avions-nous d'autre à faire ? » se demande Witold.

## **Loupe**

Ecran mobile circulaire qui vient grossir tel ou tel détail et contribue à créer le théâtre hyper-réaliste dont parle Joris Mathieu dans son entretien (cf. *infra*). Cette loupe nous fait toutefois voir la scène, non pas avec l'objectivité scientifique qu'on pourrait attendre d'un tel objet, mais avec toute la subjectivité de Witold dont la voix off est le relais et le guide, et dont la loupe représente le point de vue qu'il porte sur le monde qui l'entoure.

## **Pendaison**

Au nombre de cinq, elles constituent les piliers autour desquels s'articule l'action. « D'abord on a pendu un poulet. Ensuite un moineau. Ensuite un bout de bois. Et maintenant ce chat. C'est toujours le même acte de pendre, mais avec diverses variantes. » résume Fuchs lorsqu'on découvre le chat de Léna pendu au chambranle de la porte. La pendaison est le fil conducteur qui permet au narrateur de prendre part à l'action en s'associant lui-même à cette suite de pendaisons. Il pend le chat, qu'il vient d'étrangler dans un moment de folie, afin de former un tout avec les pendaisons précédentes, dans le souci de former une combinaison que lui seul sera capable de déchiffrer. « Le bout de bois, il pend, le moineau, il pend, Lucien, le chat, je vais pendre » sont les derniers mots prononcés par Witold dans la pièce de Joris Mathieu avant le monologue final. Le verbe « pendre », d'abord employé à la forme impersonnelle, devient un verbe d'action à part entière et conjugué à la première personne : une fois le cadavre de Lucien découvert, il ne s'agit plus d'interpréter des signes mais d'agir, et de pendre à son tour ; Léna semble alors être la cible idéale.

## **Ressassement**

« J'étais si fatigué par le désordre, là-bas dans la maison, par cette mêlée, par ce chaos de bouches, de pendaisons, chat, théière, coups de marteau, épingles, Léna, comme dans le brouillard, comme dans une corne d'abondance, la confusion... ». Ces mots, le narrateur se les répète et nous les répète sans fin, comme une incessante litanie, ses pensées restent fixées sur ce qu'il présente comme l'élément déclencheur de toute l'histoire : la découverte d'un moineau pendu. Il est également obsédé par sa famille, restée à Varsovie et qu'il a dû quitter parce qu'elle le rejetait, qui revient comme un leitmotiv à l'instar du patron de Fuchs,

Drozdowski, qui ne supporte pas sa vue. La névrose va crescendo, le bon sens disparaît et n'existe plus que la bonne interprétation des signes permettant de se défaire de l'obsession qui ne cesse de ronger la santé mentale des six personnages.



### Signe(s)

Désigne un objet ou un concept destiné à être interprété. « Combien de significations peut-on tirer de ces centaines d'herbes, de mottes, et autres détails ? Comment trouver, dans ce fouillis, au milieu des mauvaises herbes, des menus déchets, des combinaisons infinies, la chose cachée que signale la flèche dessinée... » Les signes ponctuent le roman, comme des indices laissés sur la piste des deux détectives en herbe, ils orientent les événements. Une fissure au plafond devient une flèche, une flèche qui indique au fond du jardin un bout de bois pendu, à l'instar du moineau, auprès du bout de bois pendu se trouve un timon qui pointe vers la chambre de Catherette dans laquelle on trouve des objets enfoncés, des épingles dans des cartons, des aiguilles dans des citrons et tant d'autres choses encore qui rappellent les coups de hache de Bouboule qui s'enfoncent dans le bois. C'est ainsi qu'un processus de paranoïa-critique, « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes » telle qu'elle est pensée par Dali, se met en place. De l'association de ces signes doit naître la connaissance de la vérité sur les événements, et sa compréhension pour le lecteur ou le spectateur. Seulement, plus nous nous aventurons dans l'œuvre moins ces associations font sens et peu à peu, tout comme Witold, nous renonçons à croire aux apparences de cosmos dont se pare le chaos. « Si j'avais su vraiment déchiffrer cet ensemble de choses et de lieux, j'aurais peut-être connu la vérité sur cet étranglement. »

# CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS

DU 25 FÉVRIER AU 1<sup>ER</sup> MARS 2014

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| Mardi 25 février            | 20h |
| Mercredi 26 février         | 20h |
| Jeudi 27 février            | 20h |
| Vendredi 28 février         | 20h |
| Samedi 1 <sup>er</sup> mars | 20h |

## CONTACT

Marie-Françoise Palluy-Asseily

04 72 77 48 35

[marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org](mailto:marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org)

*Téléchargez les dossiers pédagogiques et photos des spectacles sur notre site*  
[www.celestins-lyon.org](http://www.celestins-lyon.org)