

Fany Gallo
Université Côte d'Azur, EUR CREATES



Master Arts parcours « Théâtre »

**De l'espace romanesque à l'espace scénique,
mise en espace du roman
Les Envoûtés de Witold Gombrowicz
sur la scène théâtrale contemporaine**

Dirigé par Hanna Lasserre
2022 – 2024

Fany Gallo
Université Côte d'Azur, EUR CREATES

Master Arts parcours « Théâtre »

**De l'espace romanesque à l'espace scénique,
mise en espace du roman
Les Envoûtés de Witold Gombrowicz
sur la scène théâtrale contemporaine**

Dirigé par Hanna Lasserre
2022 – 2024

SOMMAIRE

	INTRODUCTION	09
	Résumé du roman	15
	Liste des personnages	17
1	<i>LES ENVOÛTÉS, CONTEXTUALISATION ET ANALYSE DES ESPACES DU ROMAN</i>	19
1.1	<i>Gombrowicz et Les Envoûtés</i>	19
1.1.1	Jeunesse de Gombrowicz, naissance d'un auteur et de ses idées	19
1.1.2	Contre le lyrisme	22
1.1.3	Gombrowicz et le théâtre	24
1.1.4	<i>Les Envoûtés</i> , une oeuvre à part ?	27
1.2	Espace et construction du récit	29
1.2.1	Espace et double récit	30
1.2.2	Espace, représentation psychique du personnage	32
1.2.3	Espace de pression sociale	33
1.2.4	Espaces transitionnels : la forêt et le train	35
1.3	Composition des espaces du roman	36
1.3.1	Le public et le privé	36
1.3.2	Espace naturel et espace citadin	37
1.3.3	Jeu d'antonymie spatiale entre plein et vide	38
	Conclusion	39
2	<i>OPĘTANI, MISE EN SCÈNE DE KRZYSZTOF GARBACZEWSKI</i>	40
2.1	Contexte et intentions de l'auteur	40
2.1.1	Présentation de Krzysztof Garbaczewski	40
2.1.2	Un théâtre expérimental	42
2.1.3	Garbaczewski et <i>Les Envoûtés</i>	43

2.2	Réorganisation par la scène du langage romanesque	45
2.2.1	Décomposition de la fable	45
2.2.2	Composition de l'espace scénographique	48
2.2.3	Création d'espaces lumineux	49
2.3	Relecture des personnages par la scène	52
2.3.1	Maya et Walczak	52
2.3.2	Le prince et François	55
2.3.3	Scène de l'interrogatoire de Di Mildi	57
2.4	Signifiants référentiels et métaphoriques	60
2.4.1	L'objet scénique comme signifiant du personnage	61
2.4.2	Jeu de conventions théâtrales par l'espace et le décor	63
2.4.3	Outils numériques : déformation et grossissement des corps	66
	Conclusion	69
3	ÉTUDE D'APRÈS MON PROCESSUS CRÉATIF	71
3.1	Notes d'intentions	72
3.1.1	Intention de mise en scène, le choix du roman <i>Les Envoûtés</i>	72
3.1.2	Mes intentions scénographiques, vision de l'espace scénique	75
3.1.3	Mon intention esthétique, l'espace maquette	78
3.2	Construction des espaces, entre fidélité et infidélité au roman	79
3.2.1	La ville, une géométrie labyrinthique	80
3.2.2	La forêt, un espace de projection imaginaire	84
3.2.3	Le château, lieu du fantastique	93
3.3	Mise en espace du psychisme des personnages	98
3.3.1	La chambre du prince, l'espace comme continuité du corps	98
3.3.2	L'autre, représentation du psychisme par la projection	100
3.3.3	La chambre de Maya, représentation de différentes facettes	106

3.4	Mise en place du jugement	111
3.4.1	La fenêtre du train, un cadre d'observation	111
3.4.2	Scène observée par la marionnette	116
3.4.3	Critique verbale	118
	Conclusion	125
	 CONCLUSION GÉNÉRALE	126
	 BIBLIOGRAPHIE	131
	 TABLE DES ILLUSTRATIONS	137
	 TABLE DES ANNEXES	142
	 Annexes	143

INTRODUCTION

La scénographie a été ma voie d'entrée vers le théâtre. Ainsi, si je devais définir le théâtre, je parlerais d'espace avant même de corps ou d'acteur. C'est un espace à investir, à occuper. L'espace y est toujours empli de sens.

L'objet de la scénographie est de composer le lieu nécessaire et propice à la représentation d'une action, le moyen en est la mise en forme de l'espace et du temps.¹

Ce lieu a pourtant tendance à l'oubli, caché derrière les corps et les mots. En commençant ce mémoire, ma vision était brouillée par ces derniers. Intéressée par l'écriture scénique, je souhaitais aborder une approche tout à fait nouvelle pour moi : le travail d'adaptation. En pleine lecture de *Les Envoutés* de Witold Gombrowicz, je fis le choix d'observer le passage du roman à la scène. Mais avant de poursuivre, il me faut revenir plus en détail sur ce terme « adaptation » qui me donna tant de fil à retordre.

Ce mot a une forte connotation négative qui s'explique par le principe même du processus qu'il met en œuvre. Il est question dans l'ensemble des cas d'adaptation de ce que Gérard Genette nomme « hypotexte ». C'est l'« œuvre A d'un auteur dont s'inspire un autre auteur pour réaliser son texte B alors nommé "hypertexte" »². La connotation négative se retrouve dans le rapport à l'hypotexte qui construit l'adaptation. Comme le note Yannick Butel, l'adaptation est dépréciée, elle découle en effet d'un déplacement d'une « œuvre pour une seconde »³. Cette dernière est communément décrite comme trahissant l'hypotexte : l'œuvre d'origine y prend une forme qui n'est pas la sienne menant à un « appauvrissement »⁴. Pourtant de nombreux metteurs en scène se sont confrontés à l'adaptation et en ont fait leur marque de fabrique.

Antoine Vitez fut celui qui révolutionna le plus cette pratique en France. Pour résumer son approche, nous emprunterons les mots de Brigitte Joinnault sur l'adaptation de *Vendredi et la vie sauvage* :

Son propos n'était en effet ni de raconter le roman, ni de s'en inspirer pour raconter autre chose, mais, dans un double geste de citation et de réception/projection, de matérialiser une lecture de ce roman, faite de sa propre lecture et de celles des artistes avec qui il s'était associé.⁵

1 FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de scénographie*, Joca seria, 2017, p.21.

2 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1982, p.13.

3 BUTEL, Yannick, « L'ambiguïté critique : Le ou Un ? », dans BUTEL, Yannick, et FARCY, Gérard-Denis (éd. scientifiques), *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen, MRS Presses universitaires de Caen, 2000, p.85.

4 *Ibid.*, p.85.

5 JOINNAULT, Brigitte, *Antoine Vitez, la mise en scène des textes non dramatiques. Procédé de Vouloir tout... ou « l'esprit de Léonard » : théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Paris, l'Entretemps éditions, coll. Champ théâtral, 2019, p.97.

Nous sommes face ici à une proposition qui révèle une lecture personnelle du roman, face à la projection d'une vision et de son expérimentation scénique. Ainsi, ce n'est pas tant vers le roman, matière féconde au travail du metteur en scène, que tendent les enjeux de l'adaptation, mais vers la scène. Le sujet est alors le théâtre, c'est lui qui est interrogé.

Nous retrouvons ce rapport chez Krystian Lupa dont Garbaczewski, auteur de l'adaptation que nous prendrons comme cas d'étude, a été l'élève et l'assistant. Dans son article *Fragment d'une totalité plus vaste*, Grzegorz Niziolek note que Lupa cherche en particulier dans la littérature « les symptômes de la crise morale de notre époque. Car c'est ainsi qu'il comprend le but de son théâtre ». Cet intérêt dépasse cependant son théâtre, il se déploie à l'artiste, à l'individu. En poursuivant son article, Niziolek argumente en citant Lupa :

En choisissant telle ou telle autre littérature, Lupa tente d'exprimer l'état actuel de sa propre conscience en tant qu'artiste et en tant qu'homme :
« Ce n'est pas la présentation du récit de chacun de ses drames qui m'intéresse, mais mon propre processus intérieur de mûrissement de l'histoire et leur participation à cette individuation. »⁶

L'adaptation apparaît ici comme une mise en œuvre de la réflexion artistique du metteur en scène. Loin du simple transfert, la matière romanesque est alors propice à une réflexion qui dépasse de fait le roman ou le théâtre, tout en les traversant, car elle se pose comme le regard d'un individu sur le monde.

L'hypotexte ne disparaît pas pour autant, malgré l'ensemble des changements qu'il subit, le roman subsiste comme origine de la création. Qu'est-ce qui, dans sa substance, dans sa structure, permet, malgré l'éloignement, de rester en relation avec le roman tout en permettant au metteur en scène d'apporter une vision personnelle ? Un élément de réponse se retrouve dans ce que Kundera nomme, dans *L'art du roman*, « définition ». Ce sont « quelques mots abstraits » dont l'armature soutiendrait le roman, choisis avec minutie et redéfinis sans cesse. Ainsi « Un roman n'est souvent, me semble-t-il, qu'une longue poursuite de quelques définitions fuyantes. »⁷. Ces éléments sont alors comme des entrées empruntées par la création. Le metteur en scène, l'artiste, l'interprète sert ainsi de médiateur pour les révéler aux spectateurs de sa production. Il offre une porte d'entrée dans le roman par son propre regard, par sa reformulation, par sa recherche de « dire la même chose autrement »⁸. Loin d'une

6 NIZIOLEK, Grzegorz, « Fragment d'une totalité plus vaste », (trad.fse) VIDO RZEWUSKA, Marie-Thérèse, dans BANU, Georges (dossier coordonné par), *La scène polonaise. Rupture et découvertes*, Paris, *Alternatives théâtrales* 81, 1er trimestre 2004, pp. 14. [Article repris dans NIZIOLEK, Grzegorz, « Le théâtre de Krystian Lupa : Un lieu de connaissance », (trad.fse) BALINSKI, Justyna, dans GRUDZINSKA, Agnieszka et MASŁOWSKI, Michiel (dir.), *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspianski, Grotowski, Kantor; Lupa, Warlikowski*, Paris, éd. de l'Amandier, 2009, pp.349-369.]

7 KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.148.

8 RICCEUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p.46.

adaptation qui « ne mène à rien qu'à substituer une imitation à une autre »⁹, pour reprendre les condamnations de Hugo, nous entrons ici dans un rapport de dévoilement du « non encore existant » que rend « possible l'invention, le découvrément, du virtuel ou du présent non découvert : de ce qui peut venir. »¹⁰. Cette projection dans l'espace scénique de l'espace romanesque est alors mis en place par la présence d'éléments hétéroclites, parfois extérieurs au roman car absents de ce dernier, qui nous parle de ces définitions, qui découvre le non encore existant.

De fait, ma volonté est d'utiliser le terme adaptation dans la spatialisation scénique du roman, non pas comme simple passage d'une forme à l'autre, ou de restitution de la fable, mais comme un moyen qui met en place, par l'interprétation, une lecture personnelle d'une œuvre prise comme source de création.

Les romans stimulent l'imaginaire des metteurs en scène : une façon de dire que l'on adapte sans adapter. Les pratiques théâtrales contemporaines maintiennent donc une relation avec le roman. Mais elle dépasse désormais de beaucoup les enjeux de l'adaptation théâtrale pensée comme simple passage d'une forme à l'autre ou restitution d'une fable.¹¹

L'adaptation est souvent abordée à travers le prisme du texte ou celui de la mise en scène, plus rarement comme un problème d'espace. Cela peut s'expliquer par la symbiose de l'espace avec le texte et la mise en scène. Cette omniprésence joue plutôt en sa défaveur dans les différentes analyses : nous en parlons, d'une façon ou d'une autre, mais sans nous y attarder clairement, comme s'il allait de soi. L'espace n'est ainsi jamais vraiment interrogé dans le travail d'adaptation. Des corps de métiers y sont dédiés, il est au centre des questionnements de nombreux metteurs en scène, mais c'est comme s'il ne se laissait pas réellement saisir comme sujet d'étude propre.

Le terme même d'espace est flou. En effet, l'espace regroupe un ensemble vaste, il demande toujours à être défini. Par abus de langage peut-être, nous parlons d'espace au singulier. Pourtant l'espace est pluriel. Il nous faut ainsi nommer et définir les espaces que nous aborderons au fil des pages de ce mémoire.

- L'espace textuel renvoie au livre, dans notre cas aux descriptions et à la présence des lieux dans le roman. Comme son nom l'indique, il se compose d'éléments seulement textuels, c'est ce qui en fait sa particularité :

9 HUGO, Victor, *Théâtre complet*, T.1, Paris, Gallimard, p.1744, note 10 cité par PLANA, Muriel, « Amy Robsart de Victor Hugo ou l'adaptation d'un roman scottien, Keniworth », dans BUTEL, Yannick, et FARCÝ, Gérard-Denis (éd. scientifiques), *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance, op.cit.*, p. 28.

10 BECK, Philippe, « Préface. Logiques de l'impossibilité », dans ARISTOTE, *La poétique*, HARDY, Jean (trad. fse), Paris, Gallimard, coll. Tel 272, 1996, p.55.

11 PLANA, Muriel, PLANA, Muriel, *Adaptation, hybridation et dialogue des arts. Roman, théâtre et cinéma au XX^e siècle*, 3^e éd., Bréal, Amphi Lettres, 2018, p.98.

Comme les autres composants du récit, il [l'espace romanesque] n'existe qu'en vertu du langage. Verbal par définition, il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre, par exemple ; ceux-ci sont directement perceptibles à l'œil et à l'oreille, tandis que celui-là, évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme objet de la pensée.¹²

- L'espace contextuel est ce qui entoure le roman. Nous faisons ici référence tant au contexte de son écriture et de sa diffusion qu'aux pensées de l'auteur sur son époque et son art.
- L'espace référentiel renvoie à des espaces réels ou imaginaires qui constituent des sources d'inspirations. Ils peuvent être communs ou non à l'auteur du roman, au metteur en scène, et au lecteur/spectateur.
- L'espace du théâtre est plus complexe dans sa définition car il entrelace plusieurs espaces. Ceux qui nous intéresseront ici sont les suivants :
 - L'espace scénique que décrit Ubersfeld dans son ouvrage *Lire le théâtre II, l'école du spectateur* :

Nous appellerons *espace scénique* l'ensemble abstrait des signes de la scène [...] appartiendront non seulement des signes comme les praticables ou les accessoires, mais le nombre de comédiens et leur espacement, les figures qu'ils dessinent, leur rapport à l'éclairage et à l'acoustique. À la limite, il contient tous les événements qui prennent leur place sur la scène ; l'espace scénique est un «ensemble» au sens mathématique du mot.¹³

- L'espace virtuel, espace imaginaire qui désigne selon Ubersfeld :

[...] tout l'espace imaginaire construit à partir du texte, évoqué par lui, qu'il soit ou ne soit pas figuré sur la scène : le hors-scène en fait partie tout autant que le scénique [...]¹⁴

Nous observons ici que l'espace se forme à partir d'un ensemble de signes hétérogènes. Nous serons ainsi confrontés à des signes de natures diverses (textuels, sonores, visuels) que nous aborderons sans distinction tout en prenant en compte leurs caractéristiques propres. Ce choix s'explique par imbriquement de chacun de ces éléments dans le travail scénique.

Le théâtre se sert de la parole aussi bien que des systèmes de significations non linguistiques. Il a recours aux signes auditifs aussi bien que visuels. Il met à profit les systèmes des signes destinés à la communication entre hommes et ceux créés par les besoins de l'activité artistique.¹⁵

12 WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, L'âge d'Homme, Lausanne, 1978, p.10.

13 UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. Sup Lettres, 1996, p.53.

14 *Ibid.*, p.54.

15 KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris, 1992, p.9.

Nous observerons par leurs présences et leurs interactions comment ces différents signes mettent à jour la pensée artistique et la vision sur le monde de l'auteur(e) du roman ou de la mise en scène.

Ainsi, notre recherche sera menée par les problématiques suivantes :

- Qu'est-ce qui dans l'espace textuel et contextuel du roman *Les Envoûtés* de Witold Gombrowicz permet l'élaboration de l'interprétation du metteur en scène ?
- Par quels moyens un metteur en scène, prenant comme source de création scénique ce roman, pourrait-il s'emparer spatialement des signes textuels pour les représenter ?

Nous posons dès à présent plusieurs hypothèses pour chacune de ces questions. Pour la première, nous supposons que l'élaboration de l'interprétation du metteur en scène est possible par :

- la résonance qu'opère la pensée du romancier avec le contexte actuel
- la forme même du roman *Les Envoûtés* qui s'appuie sur le genre gothique et la romance interdite
- son aspect de roman populaire
- la construction des espaces dans le roman

Pour notre seconde question, nous supposons que cela est possible par la mise en place :

- de différents dispositifs de jeu qui influent sur la perception du spectateur
- de découpages et d'assemblages d'espaces hétérogènes dans une temporalité discontinue
- d'une métathéâtralité qui interroge la notion de représentation par le dévoilement des artifices propre au théâtre
- de références à l'histoire de l'art et à la culture populaire
- de procédés techniques tels que l'éclairage et la vidéo

Nous prendrons ainsi appui dans notre première partie sur le roman *Les Envoûtés* de Gombrowicz. *Opętani*, de son titre en langue originale, a été publié en roman-feuilleton entre le 4 juin 1939 et le 30 août de la même année en Pologne sous le pseudonyme Z.Niewieski. Il ne fut revendiqué par l'auteur qu'à la fin de sa vie, sans qu'il ne soit jamais relu. Il est rarement mentionné dans les analyses, si ce n'est en quelques lignes expéditives. Analyses qui, d'ailleurs, n'abordent pas forcément sa première période d'écriture, sa jeunesse en Pologne. En effet, Gombrowicz est bien plus étudié en France dans le rapport à l'exil, à la biographie-fiction ou pour ses pièces

de théâtre. Cette recherche fournira ainsi une approche peu fréquente du travail de Gombrowicz à travers son roman le moins cité par l'auteur et ses critiques. Le choix de ce roman fut aussi motivé par ma propre lecture de ce dernier. Il éveilla en effet mon imaginaire par ses ambiances et ses descriptions nombreuses. Nous aborderons ainsi en détail dans cette partie l'espace textuel et contextuel utilisé ici comme hypotexte.

Nous poursuivrons par l'analyse de deux adaptations théâtrales. Notre seconde partie sera ainsi consacrée à la captation de la pièce *Opętani* (2009) de Krzysztof Garbaczewski. Cet élève de Krystian Lupa a reçu deux prix pour cette pièce : l'un à la 4^e *National Competition for Staging Early Works of European Literature* à Varsovie et l'autre en mise en scène au 34^e concours « *Polish Classics* » à l'*Opole Theatre Confrontations*. Cette pièce s'inscrit dans une forme postdramatique et performative du théâtre. Nous observerons ainsi une première adaptation dans un contexte de représentation scénique d'un espace construit arrêté.

Pour notre troisième partie, j'ai fait le choix de prendre pour appui mon propre travail d'adaptation du roman *Les Envoûtés*. Cela nous permettra de mettre à jour les recherches propres à l'interprétation scénique dans un processus créatif. Dans cette seconde adaptation, assez différente de notre première étude de cas, nous serons ainsi face à un travail en cours qui mettra en perspective cet espace à construire par les choix artistiques mis en place dans l'interprétation.

RÉSUMÉ DU ROMAN

Les Envoûtés se déroule en Pologne, durant les années 1930, entre Varsovie et Polyka, lieu rural où se situe une pension tenue par Mme Okholowska et un château réputé hanté.

À la pension de Polyka arrive un jeune entraîneur de tennis, Marian Walczak, pour la fille de la propriétaire, Maya. Rapidement, tout le monde se rend compte de leur ressemblance troublante. Maya est perdue entre le trouble et la répulsion que Walczak lui cause, mais elle est fiancée. Son fiancé, Henri Kholawitski, est le secrétaire du prince vivant au château et qui en a interdit l'entrée. Il ne désire qu'une chose : sa mort pour récupérer le trésor dont le château regorgerait. Ce trésor, composé de meubles et toiles accumulées par la famille du prince depuis des générations, attire un professeur d'histoire de l'art, le Pr Czeslaw Skolinski, dont la passion le pousse à pénétrer le château. Henri finira par accepter qu'il y loge, à la condition qu'il dorme dans la vieille cuisine maudite. Il a alors l'espoir de le décourager tout en profitant de ses connaissances en art pour évaluer les biens. Le professeur, n'arrivant pas à dormir, retrouvera dans cette pièce le journal d'un homme qui y a séjourné une nuit, un témoignage troublant qui renforce sa peur sans en dire l'objet. Cette dernière le poussera à quitter la pièce, il errera alors en pleine nuit dans les couloirs du château, y rencontrant le prince. Par la suite, ce dernier le prendra en sympathie pour la gentillesse dont il fait preuve à son égard en comparaison à la violence de Henri.

À bout, et face aux insultes émises par Maya, Walczak quitte Polyka pour Varsovie avec l'ambition de devenir tennisman professionnel. Maya part elle aussi pour Varsovie, elle logera chez une amie qui lui fera rencontrer Mme Halimska, une femme qui cherche des jeunes filles pour tenir compagnie à de riches hommes. De fil en aiguille, elle entrera au service de M. Maliniak. Maya sera avant tout utilisée par ce dernier pour faire enrager sa nièce, la Marquise Di Mildi. Elle ne cesse de penser à Walczak. La nuit, elle cauchemarde sur lui et une serviette pendue dans une vieille cuisine. Après avoir ruiné, à son arrivée à Varsovie, la première opportunité de Walczak pour entrer au club de tennis, elle lui en offrira une seconde durant un tournoi. Walczak développe un coup spécial, une tricherie habile qui lui fera remporter le match contre le champion. Il est acclamé par la foule. En contrepartie, il aide Maya à dérober à Maliniak des documents à la demande de Mme Halimska. Mais, alors qu'il pénètre dans la chambre de Maliniak, l'homme n'est pas endormi, mais mort. Il s'enfuit de peur en pensant que Maya l'a assassiné. Maya entre à son tour et découvre le cadavre en pensant que le tueur est Walczak. Di Mildi arrive alors, et accuse Maya. Elle sera relâchée à la suite de l'interrogatoire grâce à la fenêtre laissée ouverte par Walczak et ses traces fraîches dans le jardin.

Au château, Henri et le professeur sont à la recherche d'un signe pour gagner l'ascendance sur le prince. Nous apprenons que le monarque avait, dans le temps, un fils, François, qu'il se refusait à reconnaître et avec lequel il se serait disputé dans la vieille cuisine avant sa disparition. Il l'aurait alors tué en lui enfonçant une serviette dans la bouche, l'asphyxiant avant que François ne tombe dans une cavité du château. Son cadavre se trouverait ainsi non loin du cachot où se rend chaque nuit le prince, mais le corps n'a jamais été retrouvé.

À la poursuite de Walczak, Maya rencontre un médium, Hincz, qui renforce ses inquiétudes et rejoint l'aventure. Ils poursuivront Walczak qui semble possédé et sème la zizanie sur son passage. Ils arrivent enfin tous à la pension de Polyka. Alors que Hincz se rend au château pour en apprendre plus sur l'état de Walczak, ce dernier ne cesse de se rendre chez un étrange paysan, Handrycz. Une séance de spiritisme a alors lieu à la pension, menée par Hincz sur Walczak. Tout semble apparaître comme lié au château.

Henri, qui a découvert le signe et tient le prince sous son joug, attire Maya dans la vieille cuisine et l'y enferme. Walczak s'y fait à son tour enfermer par Henri. Le professeur et Hincz arrivent enfin à pénétrer dans le château et débloquent la porte de la vieille cuisine. Maya et Walczak ont disparu, Handrycz se trouve à leur place.

Dans les derniers chapitres, nous apprenons que Handrycz est François. Il a fait sortir le couple par un passage caché derrière la serviette dite maudite. Maya et Walczak sont ensemble et ils se font enfin confiance. Henri a été arrêté, tout comme Di Mildy, la nièce ayant tué son oncle Maliniak.

LISTE DES PERSONNAGES

Entre parenthèses, nous faisons figurer le nom utilisé durant l'étude, si différent du nom d'origine.

(Di Mildi) Marquise Di Mildi : nièce de Maliniak.

(le conseiller) Le conseiller Chymtchyk : résident de la pension Polyka.

François : fils disparu du prince.

Grégoire : serviteur du prince.

Handrycz : fermier qui s'avère être le fils disparu du prince, François.

Hincz : médium qui aidera Maya et Walczak.

(le prince) Le prince Holchanski : vieillard propriétaire du château.

(Henri) Henri Kholawitski : il est le fiancé de Maya et le secrétaire du prince.

(Maliniak) M. Maliniak : homme d'affaires qui emploie Maya.

(Maya) Maya Okholowska : personnage principal du roman.

(la mère de Maya) Mme Okholowska : mère de Maya et propriétaire de la pension de Polyka.

Casimir Rudzianski : auteur du journal, il a passé une nuit dans la vieille cuisine.

(le professeur) Pr Czeslaw Skolinski : historien de l'art, il essayera d'aider le prince.

(Walczak) Marian Walczak : entraîneur de Maya, second personnage principal.

(les deux dames) Mlle Wycisk et la femme d'un médecin de Lwow : les dames de la pension.

1 | *LES ENVOÛTÉS*, CONTEXTUALISATION ET ANALYSE DES ESPACES DU ROMAN

Pour débiter, nous contextualiserons Witold Gombrowicz et son travail d'écriture en nous questionnant sur la place d'une œuvre comme *Les Envoûtés* dans sa bibliographie. Nous observerons ainsi ce qui a pu le nourrir et ses inspirations en défendant l'intérêt d'une telle œuvre souvent écartée des études. Nous poursuivrons en mettant en lien construction du récit et espaces. Nous approfondirons alors comment le roman s'articule par ce biais. En dernière partie, nous analyserons les rapports de construction que les espaces entretiennent entre eux.

1.1 | GOMBROWICZ ET *LES ENVOÛTÉS*

La vie de Witold Gombrowicz (1904-1969) peut être découpée en trois périodes : sa jeunesse en Pologne, son exil en Argentine, ses dernières années en France. *Les Envoûtés* fut rédigé durant la première qui nous intéressera donc tout particulièrement. Nous nous appuierons notamment sur *Souvenirs de Pologne*, un texte écrit entre 1959 et 1961 pour *Radio Free Europe* publié après sa mort en 1984, dans lequel il retrace, comme l'indique le titre, sa jeunesse dans son pays. Nous faisons le choix du contestable, ce qui nous intéresse est non la vérité historique, mais la vision de l'auteur sur son époque. En effet, dans le cas de Gombrowicz, l'écriture ne peut être séparée de sa vie tant sa prose est imprégnée de celle-ci. Pour compléter cette biographie, nous nous attacherons à ses idées et à la manière dont elles s'inscrivent dans l'histoire de la littérature. Puis, nous verrons comment Gombrowicz se positionnait vis-à-vis du théâtre. Pour terminer, nous observerons la place particulière occupée par *Les Envoûtés*, roman-feuilleton paru à l'été 1939 sous le pseudonyme Z.Niewieski qu'il ne reconnaîtra qu'en fin de vie. Nous présenterons notamment sa vision du « mauvais roman » et nous ouvrirons des pistes d'intérêt liées à la forme et au fond de ce roman.

1.1.1 | Jeunesse de Gombrowicz, naissance d'un auteur et de ses idées

Avant de nous intéresser à la biographie de Gombrowicz, contextualisons l'état de la Pologne au début du XX^e siècle, historiquement puis socialement.

En 1900, la Pologne n'existe plus, elle est morcelée entre l'Allemagne, la Russie et l'Autriche. La Première Guerre mondiale renforce les tensions internes, le pays étant lié à la fois à la Triple Entente (Russie) et la Triple-Alliance (Autriche et Allemagne). En 1918, grâce à l'action de Joseph Pilsudski, la Pologne proclame son indépendance. Il faudra cependant attendre plusieurs révoltes, et le traité de Versailles en 1919, pour que la Pologne regagne sa souveraineté. Entre 1919 et 1921, elle combat

pour ses frontières contre la Russie durant la guerre russo-polonaise. En 1939, elle est à nouveau morcelée. Par l'accord Molotov-Ribbentrop, elle est partagée entre l'URSS et l'Allemagne Nazi.

La Pologne a autorisé le droit de vote des femmes dès 1918, se plaçant parmi les premiers pays européens à le faire. Cependant, la présence de règles féodales et de présentations, les duels, les titres et les différences sociales restent encore très ancrés dans la société polonaise au début du siècle. Elles commenceront à s'effriter petit à petit, les relations entre les classes et les sexes se libérant. Gombrowicz atteste énormément de ce changement de pensée dans *Souvenirs de Pologne*, texte sur lequel nous prenons appui dans ce qui suit.

Et si j'occupe dans notre littérature une place à part, c'est sans doute essentiellement parce que j'ai mis en évidence l'extraordinaire importance de la forme dans la vie tant sociale que personnelle de l'être humain. « L'Homme crée l'Homme » — tel était mon point de départ en psychologie. Je pense que cette sensibilité à la forme, qui s'est manifestée dès ma prime enfance, m'a permis plus tard de trouver mon propre style d'écrivain et de créer un genre qui aujourd'hui acquiert peu à peu droit de cité à travers le monde.¹⁶

1904. Naissance dans une famille de propriétaires terriens. C'est dans ce milieu privilégié que Gombrowicz comprend l'anormalité de la différence des classes, différence qu'il exprimera plus tard « sous la forme d'une satire dirigée contre la seigneurie, la supériorité, la maturité »¹⁷.

1915. 11 ans, l'école, le harcèlement, les amis. Il est tiraillé entre deux formes, deux beautés qui le poursuivront toute sa vie : l'inférieur et le supérieur. « Laquelle choisir ? »¹⁸ L'une est simple et naturelle, l'autre est superficielle, élégante et distincte.

1918. Première rencontre avec la littérature. Stanisław Baliński¹⁹ l'emmène de temps à autre au café « Pikador » puis « Skamander »²⁰. Il est en admiration devant les expérimentations poétiques des écrivains qui s'y réunissent « sans presque rien y comprendre. »²¹ Cependant en lui germent déjà des révoltes sans qu'il ne puisse les maîtriser.

1920. La guerre russo-polonaise renforce cette agitation : il s'élève contre le patriotisme, contre toutes les formes de pression sur l'individu. Il s'initie à Kant, il gardera à jamais ce rapport philosophique au « moi » et de « L'Homme crée l'Homme ».

16 GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne*, (trad.fse., revue) JEZEWSKI C. et AUTRAND D., Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003, p.12.

17 *Ibid.*, p.21.

18 *Ibid.*, p.27.

19 Stanisław BALIŃSKI (1899-1984) poète, prosateur, essayiste, diplomate polonais, membre de « Skamander ».

20 Aussi nommé « Skamandrites » par Gombrowicz (*Ibid.*, p.32). *Skamander*, un des mensuels les plus importants de l'entre-deux-guerres en Pologne, est une initiative issue de réunions de poètes qui donne son nom au mouvement fondé en 1918. Nous y retrouvons des auteurs polonais reconnus comme les meilleurs tels que : Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Józef Wittlin.

21 *Ibid.*, p.33.

1923. La société change, la noblesse et les propriétaires terriens n'étaient plus à la mode. Son père ne portait plus de moustache, un nouveau style naissait dans une « époque de libération, pleine de promesses »²². Mais rien ne correspond à sa vision du monde, ni les journaux, ni les livres, ni la vie, il n'arrive pas « à trouver [sa] réalité »²³. Lors d'un repos forcé dû à une maladie, il rédigera son premier roman. Il le montre à son frère : « Quelle horreur, dit Janusz. Jette ces pages, car elles te couvrent de honte, ne dis à personne que tu t'es compromis à écrire une chose pareille et à l'avenir tâche de te trouver une autre occupation. »²⁴ Il le jeta, la honte le poursuivit longtemps.

1926. Il tente de composer un roman pour les masses avec un camarade de classe, persuadé que deux esprits intelligents seraient capables de facilement réaliser un tel navet. Ils n'y arrivent pas. « Écrire un mauvais roman n'est sans doute pas plus facile que d'en écrire un bon »²⁵.

1928. Séjour en France. Résident un moment à Paris, Gombrowicz se rend au musée sous la contrainte d'un ami. Ce dernier sera outré que Gombrowicz trouve plus d'intérêt à regarder les visiteurs que les peintures. Il voit son pays de l'extérieur, comme étranger. Il décide de devenir écrivain. Retour en Pologne. Il cherche à comprendre la forme polonaise, sa spécificité et « les traces de ce non-européanisme »²⁶. Il pratique le tennis en club, y aime les rapports de hiérarchies et l'atmosphère de rivalité. Il lit beaucoup, au hasard, et écrit à nouveau. Cette fois, il s'agit de nouvelles avec la volonté d'un résultat concret, « avec l'idée que si je les ratais je n'aurais qu'à les brûler et à recommencer autre chose »²⁷. Elles n'iront jamais au feu. Il note que ses textes ont :

[...] une prédilection pour le non-sens, pour l'absurde [...] rien ne me donnait plus de satisfaction que de voir naître sous ma plume une scène vraiment folle, complètement étrangère aux clichés ordinaires de la logique moyenne, et pourtant solidement établie dans sa logique propre.²⁸

1930. Le monde littéraire. Il côtoie régulièrement Tadeusz Breza²⁹. Lors d'une rencontre avec Jarosław Iwaszkiewicz, Skamandrite déjà reconnu et accompli, ce dernier surnomme son manuscrit dactylographié « paperasse ». Gombrowicz perd toute envie de se rapprocher d'eux. Il fréquente la maison de Zofia Nalkowska, centre de la vie littéraire de Varsovie, seule membre féminin de l'Académie des Lettres, qui dénicha bon nombre de talents et lui prodigua des conseils.

22 *Ibid.*, p.61.

23 *Ibid.*, p.69.

24 *Ibid.*, p.72.

25 *Ibid.*, p.83.

26 *Ibid.*, p.132.

27 *Ibid.*, pp.138-139.

28 *Ibid.*, p.139.

29 Tadeusz BREZA (1905-1970), romancier, essayiste et diplomate polonais.

1933. Sa première publication. Ses sept nouvelles paraissent dans un recueil nommé *Les mémoires du temps de l'immaturité*. Face à sa famille qui n'apprécie pas l'œuvre :

[...] ce n'étaient pas des nouvelles simples, écrites selon les poncifs du genre, elles échappaient au contraire à la norme. Moi-même, à vrai dire, qui en était l'auteur, je ne savais pas très bien ce que j'avais écrit — alors qu'est-ce que cela devait être pour eux !³⁰

Les critiques s'en donnent à cœur joie avec le titre : Gombrowicz manque cruellement de maturité. Pourtant il est reconnu par une partie de ses contemporains. Il commence la rédaction de *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Il publie plusieurs chroniques pour *Polska Zbojna* puis la *Gazeta Polska*.

J'étais un écrivain débutant qui venait de trouver son genre propre dans le cadre de la prose fantastique, mais qui ne savait pas encore écrire de façon simple et accessible à propos de ses propres préoccupations et de ses malaises.³¹

1935. Il entreprend *Ferdydurke* qu'il voulait être une satire brillante par son humour et qui lui permettrait d'égaliser Antoni Slonimski³² dont il admirait l'esprit. Mais, au bout de trente ou quarante pages, le roman vire au grotesque et il n'a plus rien avoir avec son but initial. Il le fera lire à Zbyszek Uniłowski³³ qui lui dira quelques jours plus tard au téléphone : « Je l'ai lu avec colère [...] C'est précisément ce que je voulais écrire, tu m'as volé mon livre... »³⁴ Gombrowicz s'est définitivement inscrit dans l'esprit de son temps.

1939. *Les Envoûtés* est publié en feuilleton durant l'été. L'antisémitisme gronde, la guerre éclate, Gombrowicz est déjà en Argentine.

1.1.2 | Contre le lyrisme

Dès son enfance, Gombrowicz a l'intuition que quelque chose ne tourne pas rond. Il s'oppose très vite à la société qui l'entoure : un monde bourgeois, aristocratique, intellectuel, loin de la « lutte essentielle que l'on mène pour l'existence et pour ses valeurs »³⁵. Profondément individualiste, il s'élève contre toute forme d'oppression de la masse sur l'individu. Pour lui, l'art en fait partie : « là où eux voient un homme écoutant du Bach à genoux, je ne vois pour ma part que des gens qui s'obligent les uns les autres à tomber à genoux, et à s'abîmer de ravissement, de volupté, d'admiration »³⁶.

30 *Ibid.*, pp.170-171.

31 *Ibid.*, p.240.

32 Antoni SLONIMSKI (1895-1976) poète, artiste, journaliste, dramaturge et prosateur polonais.

33 Zbyszek UNIŁOWSKI (1909-1937) écrivain polonais.

34 *Ibid.*, pp.282-283.

35 *Ibid.*, p.19.

36 GOMBROWICZ, Witold, *Journal. Tome I, 1953-1958*, (trad.fse., revue et complétée) AUTRAND D., JEZEWSKI C., KOSKO A. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995, p.55.

Ainsi, l'art se sert pour Gombrowicz des codes sociaux établis, telle que la sensation de ravissement et d'admiration à ressentir face à l'œuvre, pour opprimer l'individu. Ce serait non pas le corps qui réagirait aux émotions primaires qui le submergent, mais l'idée des sentiments que le tableau devrait procurer qui agit. Il a le même égard pour la poésie et toute forme de lyrisme. Ce positionnement le placera, pour Kundera, parmi les membres de la « pléiade des grands romanciers de l'Europe centrale »³⁷. Y sont affiliés des auteurs concevant le roman comme une grande « poésie anti-lyrique »³⁸, hostile à sa transformation en confession personnelle, allergique à toute ornementation de la prose, et entièrement concentré sur le monde réel. Kundera poursuit sa pensée en expliquant que :

La conversion anti-lyrique est une expérience fondamentale dans le curriculum vitae du romancier ; éloigné de lui-même, il se voit soudain à distance étonné de ne pas être celui pour qui il se prenait. Après cette expérience, il saura qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens [...] la douce lueur du comique. (Cette lueur du comique, soudain découverte, est la récompense, discrète et précieuse, de sa conversion.)³⁹

La prose de Gombrowicz est remplie de ce type de comique, il construit même certains de ses livres sur une blague. Une bouffonnerie jouant sur cette vision de l'Homme dont la forme n'est jamais la bonne, toujours biaisée, soumise à la masse, au supérieur. De ce fait, il se méfie profondément des croyances, des doctrines, des idéologies et des institutions. Mais à son époque, Adam Mickiewicz⁴⁰ est LA référence, le plus grand auteur polonais. La littérature polonaise est guidée par la poésie romantique, patriotique, apothéose du sentiment, de l'idée du bien contre le mal. Tout cela est d'autant plus détestable aux yeux de Gombrowicz, car Mickiewicz était poète-prophète, « incarnation du père spirituel de la nation »⁴¹. Pour les contrer, il ne voit qu'un seul moyen : « tirer la réalité, la vérité au grand jour, dévoiler tout le mécanisme de ces artifices, et loyalement reconnaître la primauté de l'humain sur le divin »⁴². Il voudrait ainsi revenir au concret, mais comment y arriver ? Pour cela, il puise dans l'immaturité, l'inférieur. Ce terme désignant pour Gombrowicz ce qui n'est pas de l'ordre de l'apparence, qui n'est pas soumis à des codes sociaux et donc plus authentique. Le supérieur représente les classes hautes, noblesse et bourgeoisie, déconnectées de la réalité de la vie, en opposition au prolétaire qui est en contact constant avec. Mais il est aussi, et surtout, l'adulte étrié dans un rôle qui, dans

37 Que KUNDERA définit comme comprenant KAFKA, MUSIL, BROCH et GOMBROWICZ.

38 KUNDERA, Milan, *Le rideau*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2005, p.68.

39 *Ibid.*, p.113.

40 Adam MICKIEWICZ (1798-1855) poète et écrivain polonais, considéré comme l'un des plus romantiques. Auteur de *Les Aïeux* (1823).

41 BEDNARSKA, Grażyna Graziella, *Le théâtre d'art en Pologne. Reduta*, (préface) BANU G., Paris, L'Harmattan, Univers théâtral, 2019, p.98.

42 GOMBROWICZ, Witold, *Journal I*, *op.cit.*, p.36.

sa maturité, est contraint par les normes, à l'étroit dans sa forme. L'inférieur est la jeunesse, qui recouvre un être informe, non soumis à ces règles, fidèle à lui-même, authentique. Il se construit dans l'immaturité et l'informe, le supérieur vaut la maturité et la forme, terme négatif aux yeux de Gombrowicz. « Ainsi ce n'est pas seulement l'inférieur qui doit être créé par le supérieur, mais également l'inverse »⁴³. Mais il ne demande pas par là un art populaire.

Mais non, voyons, je suis loin de réclamer un art populaire et je suis tout aussi éloigné d'être (car cela on le dit également) un ennemi de l'art, et ne mets en doute ni son poids ni sa portée. Je dis seulement que l'art agit sur nous autrement que nous le pensons. Et ce qui m'irrite, c'est que notre méconnaissance du mécanisme de l'art nous rend inauthentiques là précisément où la loyauté a le plus grand prix.⁴⁴

Ce qu'il demande est cette « authenticité », qu'il retrouve pour lui dans la jeunesse, l'inférieur, l'immature. Il s'oppose, selon ses mots, à la forme, aux idées qui cachent la réalité, qui n'agissent pas tel qu'on le pense. Et son travail littéraire poursuit ce même chemin :

Mes livres n'ont pas pour mission de vous dire : « deviens qui tu es ! », mais « Tu fais semblant d'être qui tu es ! ». [...] Combien je voudrais vous voir devenir des acteurs conscients de leur jeu !⁴⁵

Gombrowicz a ainsi cette volonté de dévoiler ce jeu de masques, la fausseté des images de l'homme, son inauthenticité. Ce qui le place, comme le souligne Kundera, dans l'Histoire du roman dont le but est la recherche de l'existence.

1.1.3 | Gombrowicz et le théâtre

Au début du siècle dernier, le théâtre en Pologne était devenu une « institution bourgeoise où le public passe le temps nécessaire pour digérer entre le repas et le coucher »⁴⁶. Des mouvements s'opposèrent à cette institutionnalisation. Notamment la Reduta, mouvement dirigé par Juliusz Osterwa⁴⁷ et Mieczysław Limanowski⁴⁸, qui avait la volonté explicite de large diffusion culturelle. Pour ce faire, ils jouaient énormément en plein air, à la ville et à la campagne, et utilisaient des sujets tels que le théâtre antique grec, Shakespeare et les mystères. Ils avaient l'ambition de parvenir à une communion du théâtre sacré et du Théâtre d'Art. En Pologne, ce dernier est issu

43 GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne*, op.cit., p.85.

44 GOMBROWICZ, Witold, *Journal I*, op.cit., p.63.

45 *Ibid.*, p.87.

46 LUTOMSKI, Bolesław, « Konwencjonalizm i reforma skandynawska », dans *Echo Muzyczne. Teatralne i Artystyczne*, n° 39, 1982, p.469, cité dans BEDNARSKA, Grażyna Graziella, *Le théâtre d'art en Pologne*, op.cit., p.20.

47 Juliusz OSTERWA (1885-1947) est un des plus grand acteur et metteur en scène polonais.

48 Mieczysław LIMANOWSKI (1876-1948) directeur littéraire de la revue *Reduta*, professeur en géologie et metteur en scène polonais.

du romantisme et du néo-romantisme, mouvements prônant la spiritualité et la place du poète-prophète dans la nation-martyr polonaise. Nous retrouvons dans la lignée du théâtre sacré Grotowski qui, comme la Reduta, a proposé une exploration rigoureuse de l'art de l'acteur dans son Théâtre laboratoire. Nous avons déjà pu expliquer les pensées de Gombrowicz à l'égard du romantisme et quoiqu'il puisse être proche de la Reduta dans la référence au passé, il n'y a aucunement une idée de « reconstruction » chez Gombrowicz. Il n'expérimente pas, d'ailleurs, ni le travail d'acteur ni la scène et il tient sa place d'écrivain. À une époque où le théâtre a la volonté d'être un lieu de réflexion concret, celui de Gombrowicz prend la voie de l'absurde. Pour *Yvonne, princesse de Bourgogne* il note ceci :

J'avais décidé d'exploiter au théâtre la technique que j'avais mise au point dans mes nouvelles, et qui consistait à dévider un thème abstrait et parfois absurde un peu comme un thème musical. L'absurde naissait sous ma plume puis se développait, virulent, et le résultat ne ressemblait guère aux pièces qu'on écrivait à l'époque.⁴⁹

Mira Zimińska⁵⁰, une actrice à qui la fait lire cette pièce, sous conseil d'Adas Mauersberger⁵¹, soulignera que « le début n'était pas mal, mais que le reste ne valait rien »⁵². Gombrowicz argua que « son horizon théâtral n'était pas suffisamment large pour lui permettre d'apprécier une pièce aussi novatrice qu'*Yvonne* »⁵³ et que, malgré la publication dans *Skamander*, elle n'avait aucune chance d'arriver à la scène à cause de sa « modernité ». Il n'eut pas tort. *Yvonne* parut en 1938 dans *Skamander*, puis en 1958 en version reliée, mais elle a été montée pour la première fois en 1957 par Halina Mikolajska à Varsovie, ne restant à l'affiche que deux mois. La censure a énormément entravé Gombrowicz à ce propos : ses écrits ne se rejouent qu'à partir de 1974 et leur édition ne reprend qu'en 1986. Dans l'ouvrage du critique théâtral Edward Csato, *Le théâtre polonais contemporain*⁵⁴ paru en 1963, l'auteur a la volonté d'introduire à un public français l'histoire du théâtre polonais et ses grands noms. Gombrowicz n'y est pas cité.

Yvonne fait ses débuts sur les scènes d'Europe de l'ouest en 1965 ainsi qu'en France grâce à Jorge Lavelli⁵⁵. Lorsqu'un spectacle amateur est représenté à Nice en 1967, Gombrowicz y assiste : ce sera la seule fois où il verra une de ses pièces. Dorota Felis Damour retrace l'histoire française du théâtre de Gombrowicz dans sa thèse

49 GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne, op.cit.*, p.184.

50 Mira ZIMIŃSKA (1901-1997) actrice, scénariste et metteuse en scène polonaise.

51 Adam (Adas) MAUERSBERGER (1910-1988), historien, critique littéraire, essayiste et traducteur polonais.

52 *Ibid.*, p.218.

53 *Ibid.*, p.218.

54 CSATO, Edward, *Le théâtre polonais contemporain*, Varsovie, éd. Polonia, 1963.

55 Jorge LAVELLI (né en 1932) metteur en scène de théâtre et d'opéra né en Argentine et travaillant en France.

*La réception de l'œuvre de Gombrowicz en France*⁵⁶. Elle y explique, notamment, que ce qui a introduit Gombrowicz en France est justement son théâtre : *Le mariage* entre dans le circuit théâtral français par Camus qui l'a confié à Jorge Lavelli qui la présente à un concours de jeunes compagnies. À l'échelle mondiale, Allen J. Kuharski dans *Improvisation à partir d'un cadavre*⁵⁷ note que *Yvonne* est la pièce la plus montée de l'auteur. Elle correspond à plus de la moitié des mises en scène, soit 210 fois entre 1957 et 2007. Ces données sont d'ampleur identique à certaines tragédies grecques classiques. Ainsi, Gombrowicz ne semble pas avoir menti sur les aspects novateurs de son théâtre, trop « en avance » pour son époque et censuré à de nombreuses reprises par son pays. Tout comme pour ces romans, il s'attache à démontrer la fausseté de l'existence, de la forme, de l'immaturité. Par le jeu du personnage contraint par l'uniforme, Gombrowicz se rapproche de Genet. Son écriture est cependant bien plus absurde et succincte. Il nous semble que nous n'y rions pas du ridicule, mais de cette chose qui transpire dans chacune des œuvres de Gombrowicz et que nous retrouvons dans ces termes chez Kundera :

Nous ne rions pas parce que quelqu'un est ridiculisé, moqué, ou même humilié, mais parce qu'une réalité, subitement, se découvre dans son ambiguïté, les choses perdent leur signification apparente, l'homme en face de nous n'est pas ce qu'il pense être.⁵⁸

Néanmoins, comme nous l'avons mentionné plus tôt, Gombrowicz n'assistait pas aux représentations, il n'allait d'ailleurs pas au théâtre et ne le lisait pas. Il semble ainsi éloigné des scènes de son époque et des écritures qui lui étaient contemporaines. Cependant, il aimait les textes de Shakespeare, qu'il connaissait par cœur. C'est dans cette filiation qu'il se place donc, dans une dramaturgie qui se joue des conventions. Dans son théâtre, Gombrowicz pousse jusqu'à l'extrême, jusqu'au grotesque, la fausseté des apparences et des interactions humaines dans une forme assez novatrice, pour reprendre les termes qu'il a lui-même employés pour *Yvonne*. De plus, il avait cette volonté de ne pas intervenir dans les mises en scène comme en attestent les propos de Jacques Rosner⁵⁹ :

Il ne voulait absolument pas que je lui raconte quoi que ce soit, ça ne l'intéressait pas, il n'avait aucunement l'intention de venir assister ni aux répétitions ni aux représentations. [...] Son problème c'était d'écrire et que d'autres racontent. Simplement, il voulait — et ça il y tenait absolument — il voulait me lire *Opérette* et me faire des commentaires. [...] Il m'a lu la pièce et il m'a parlé. De tout, de sa

56 FELIS DAMOUR, Dorota, *La réception de l'œuvre de Gombrowicz en France*, Paris, Sorbonne, études slaves, 2019.

57 KUHARSKI, Allen J., « Improvisation à partir d'un cadavre », (trad.fse) J. Nielsen et X. Blandin, dans TOMASZEWSKI, Marek, (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Presses universitaires Septentrion, coll. « Lettres et civilisations slaves », 2007, p.47.

58 KUNDERA, Milan, *Le rideau*, op.cit., p.134.

59 Jacques ROSNER (1936-2022) comédien et metteur en scène français.

vie et de son œuvre. Il m'a donné *Testament* [...] et il m'a dit : il faut commencer par lire ça.⁶⁰

Il laisse donc sa place au metteur en scène pour interpréter ses écrits. Son rôle s'arrête ainsi à celui d'écrivain.

1.1.4 | *Les Envoûtés*, une œuvre à part ?

- Qu'avez-vous lu ?
- *Les Envoûtés* !
- Diable ! Pourquoi *Les Envoûtés* ?⁶¹

Pourquoi ce rejet ? En nous tournant vers les multiples commentaires de Gombrowicz sur son œuvre, nous ne trouvons aucune trace de *Les Envoûtés*. Il le reconnaît seulement à la parution de l'entretien avec Dominique de Roux, *Testament*, en 1969 : le roman y apparaît dans la liste de ses ouvrages, pas un mot à son sujet. Il ne l'aurait écrit que pour des raisons purement mercantiles, s'accrochant au goût du public friand de mystère et suspens. Pour Kundera, par exemple, cette absence d'explication claire de Gombrowicz sur *Les Envoûtés* serait la preuve qu'il ne ferait pas partie de « l'essentiel »⁶², qu'il serait en dehors de son œuvre littéraire, de l'« aboutissement d'un long travail sur un projet esthétique »⁶³. Certains élucident ce rejet par le fait que, en comparaison avec des ouvrages tels que *Ferdydurke*, l'écrit apparaît bien moins audacieux, moins ambitieux même, aux antipodes des préoccupations de l'auteur. Cependant, comme le souligne Arlette Bouloumié :

S'ils semblent se situer aux antipodes de ses graves préoccupations, *Les Envoûtés* sont néanmoins tout sauf une œuvre insignifiante. Ils anticipent en effet les interrogations existentielles, tout en reprenant, le plus souvent sous forme de pastiche, des genres littéraires très appréciés [...]⁶⁴

Bouloumié constate la présence visible du genre gothique, notamment dans la description faite du château. Mais il est possible, toujours selon elle, de trouver d'autres analogies avec celles qui lui sont ultérieures à travers l'épilogue rationnel, ou pseudo-rationnel. Elle le rapproche de Horace Walpole⁶⁵, que nous retrouvons alors dans les séries de coïncidence, ainsi que la question du libre arbitre employé dans le sens du bien et du mal. L'œuvre s'inscrit donc dans un jeu de référence large et assumé.

60 ROSNER, Jacques, dans « Le théâtre de Witold Gombrowicz », *Les nuits de France Culture*, jeudi 16 mars 2023, intervalle 20 h 57 à 22 h 30 (rediffusion de Smith, Frank et Veinstein, Alain, Surpris par la nuit, redécouverte, « Gombrowicz et la forme théâtre », 24 avril 2001 [1re diffusion].)

61 KUNDERA, Milan, *Le rideau*, *op.cit.*, p.119.

62 *Ibid.*, p.120.

63 *Ibid.*, p.119.

64 BOULOUMIÉ, Arlette, « Particularités physiques et marginalité dans la littérature », dans *Nouvelles Recherches sur l'imaginaire, cahier XXXI*, Presses Universitaires d'Angers, 2005, p.254-257, (4). [consulté le 05/05/2023] <https://books.openedition.org/pur/12024?lang=fr>

65 Il est notamment l'auteur du *Château d'Otrante* (*Le Château d'Otrante*, histoire gothique, traduit par Dominique CORTICCHIATO, préface de Paul ÉLUARD, Paris, José Corti, « Collection Romantique », 1943 ; rééd. 1995.) Cet ouvrage est connu pour être le premier roman gothique.

En effet, Gombrowicz souhaitait faire un roman pour les masses, c'est à dire plaisant à ceux qui n'ont pas forcément une connaissance poussée de la littérature (concernant ses enjeux artistiques), et pour ce faire, il s'inspire de formes populaires telles que le roman gothique. La question de la reconnaissance de *Les Envoûtés* comme œuvre est aussi présente du côté de la Pologne. Nous nous retrouvons face au même dilemme selon Katarzyna Gołos-Dąbrowska⁶⁶. D'un côté, elle est dite « ratée » avec Zdravko Mailć qui appuie sur le fait que Gombrowicz lui-même admet dans des lettres privées que cette œuvre « n'a aucune importance »⁶⁷ et de l'avoir fait « un peu pour l'argent, un peu pour le plaisir »⁶⁸. Jerzy Jarzębski le décrit, pour sa part, de façon plus nuancée comme « un jouet d'écrivain pas très sérieux »⁶⁹ dont la valeur se trouverait principalement dans les motifs de Gombrowicz tels que le double, l'opposition entre la vieillesse et la jeunesse, l'immaturité, l'attraction pour le corps inférieur. D'autres soutiennent qu'« ils ne peuvent en aucun cas être considérés comme une frange inférieure et honteuse de son œuvre »⁷⁰. Pour Maria Janon, ce roman est un chaînon manquant de la littérature polonaise : un écrit gothique où le mal est traité avec sérieux et combattu. Pour Ewa Graczyk qui aborde la période d'avant-guerre de Gombrowicz, c'est un ouvrage inestimable en raison de ses thèmes : la hiérarchisation, la féodalité, la démocratie. Bien sûr, nous nous plaçons dans cette filiation, dans son habilitation dans la bibliographie de Gombrowicz.

Un second élément, qui appuie cette habilitation, est le rapport de Gombrowicz lui-même avec le roman pour les masses. Comme nous avons pu le présenter dans sa biographie, ce n'est pas son premier essai. Gombrowicz note, dans *Souvenirs de Pologne*, qu'écrire pour les masses n'est pas si facile et que le sujet l'avait alors intéressé. Il poursuit en pointant du doigt qu'il est faisable, voire ennuyeux, d'écrire pour les quelques êtres supérieurs, mais qu'il est bien plus dur d'écrire pour la masse qui connaît autre chose que la « bonne littérature ».

Qu'est-ce qu'un « bon roman pour les masses » ? expliquai-je à Kazio et Zaza Baliński. [...] Un roman destiné aux masses — un roman qui soit vraiment le leur — doit être fait de ce qui plaît vraiment aux masses, de ce qu'elles vivent. Il doit toucher les instincts les plus bas. Il doit être un déchaînement de l'imagination dans le sale, le trouble, le médiocre... il doit être pétri de sentimentalité, de convoitise, de sottise... Il doit être obscur et bas. Ne soyez pas scandalisés... Ce qui s'exprimait alors en moi, ce n'était pas tant le mépris que la peur.⁷¹

66 GOŁOS-DĄBROWSKA, Katarzyna, « "Opętani" w teatrze. Zabiegi adaptacyjne na powieści Witolda Gombrowicza w inscenizacji Krzysztofa Garbaczewskiego », dans *Załącznik Kulturoznawczy*, 2020, pp.430, [consulté le 25/02/23] <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-e>

67 [trad. Maria Bartkos] « nie ma najmniejszego znaczenia » cité dans *Ibid.*

68 [trad. Maria Bartkos] « trochę dla pieniędzy, trochę dla zabawy », cité dans *Ibid.*

69 [trad. Maria Bartkos] « niezbyt poważną zabawkę pisarza », cité dans *Ibid.*

70 [trad. Maria Bartkos] « w żadnym wypadku nie można traktować ich jako gorszego i wstydlivego marginesu jego twórczości », cité dans *Ibid.*, p.431.

71 GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne*, *op.cit.*, p.84.

Ce qu'il retranscrit ici est ce rapport à la réalité, à la vie concrète qui, à ses yeux, ne peut être proprement vécue que par l'individu immature, inférieur et *a fortiori* le prolétaire qui en connaît la rudesse. Mais, dans un même temps, cette masse informe est dangereuse pour l'auteur, l'individu, l'œuvre qu'elle juge. Il faut se rappeler que Gombrowicz était alors jeune. Le Gombrowicz expérimenté poursuit cependant la réflexion :

Je suis néanmoins porté à croire que cette idée de « mauvais roman » fut l'apogée de toute ma carrière littéraire — jamais, ni avant, ni après, je n'ai conçu d'idée plus créatrice. [...] Mon projet était de ce point de vue extrêmement radical : il consistait à se donner à la masse, à se rabaisser, à devenir inférieur — non seulement à décrire l'immaturité, mais à écrire avec elle — une idée que j'ai définie par la suite en énonçant ce postulat selon lequel, dans la culture, ce n'est pas seulement l'inférieur qui doit être créé par le supérieur, mais également l'inverse (le supérieur par l'infériorité).⁷²

Bien sûr, ce rapport à l'immaturité est bien plus radical dans l'aspect de ces autres romans, cependant, il est intéressant de voir que dans *Les Envoûtés* Gombrowicz ne reproduit pas simplement une forme dite aimée par les masses. Gombrowicz reprend ici des définitions fuyantes propres à l'ensemble de son œuvre : l'immaturité, le double, la hiérarchie, la féodalité. Celles-ci sont nées dans son rapport au monde, elles sont ancrées dans son époque. Ce qui ne nous empêche pas de développer d'autres points de vue, comme nous le verrons dans le cas de son interprétation par Garbaczewski. Ainsi, le roman *Les Envoûtés* apporte, sous une apparence de divertissement, des réflexions sérieuses sur l'Homme et sa relation aux autres.

À ses débuts, le grand roman européen était un divertissement et tous les vrais romanciers en ont la nostalgie ! Le divertissement n'exclut d'ailleurs nullement la gravité. [...] Unir l'extrême gravité de la question à l'extrême légèreté de la forme, c'est mon ambition depuis toujours.⁷³

Nous pensons que Gombrowicz, à travers cet ouvrage, a réussi ce mélange. En effet, Gombrowicz joue ici sur un genre connu de la masse. Plus précisément, il s'en amuse, il parodie la forme du roman gothique tout en mêlant enquête policière et romance impossible. Mais, dans cette forme légère, il ajoute ses préoccupations propres sur le monde, ce qui fait de *Les Envoûtés* un livre bien plus complexe que d'apparence.

1.2 | ESPACE ET CONSTRUCTION DU RÉCIT

Dans cette partie, nous nous intéresserons à la manière dont l'espace participe à la construction du récit dans *Les Envoûtés*. Nous analyserons dans un premier temps comment par des localités précises, il permet à l'auteur de tisser

⁷² *Ibid.*, p.85.

⁷³ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.116.

ensemble les différentes intrigues composant le roman : l'histoire d'amour entre Maya et Walczak, la fable fantastique du château et l'enquête policière qui suit la mort de Maliniak, qui est assez annexe (présent sur quatre chapitres soit 17 % du roman)⁷⁴. Nous observerons par la suite comment il a construit ses espaces. Nous nous intéresserons alors, en second point, au lien entre espace et psychisme des personnages. Nous poursuivrons par l'espace comme lieu de mise en place de pression sociale avant de nous concentrer sur les espaces transitoires que sont la forêt et le train.

1.2.1 | Espace et double récit

Le récit dans *Les Envoûtés* se compose de deux axes principaux : la relation de ressemblance de Maya et Walczak dans un style romantique, mais où parfois s'insère une intrigue policière ou fantastique ; le château et le vieux prince, devenu fou, venant du roman gothique. Ces deux intrigues se superposent durant les cinq premiers chapitres, avant de se séparer et de se retrouver à partir du dix-septième⁷⁵. Elles ne sont pas seulement parallèles, mais s'activent l'une l'autre, surtout à travers, ou à cause, des personnages protagonistes Walczak et Maya. Dans ce double récit, un facteur participe énormément au repérage du lecteur : les localités.

En effet, l'espace textuel se constitue de localités précises et différenciées. La relation de Maya et Walczak se déroule dans un premier temps à Polyka, notamment sur le terrain de tennis, alors que l'intrigue fantastique se concentre au château. Ces deux espaces sont séparés par la forêt qui agit comme un espace transitoire physique, mais aussi psychique. Plus les personnages y pénètrent, plus il semble que leurs actions soient menées par des impulsions violentes et qu'ils perdent tous repères. Ainsi, la forêt apparaît tels un exutoire, un révélateur, une extension du mal qui imprègne le château. La plus grande scène de violence, au chapitre 8 a d'ailleurs lieu dans cette localité : après avoir sauvé un écureuil, Walczak le jette vivant contre un arbre sous ordre de Maya, entraînant sa mort ; s'en suit une bagarre violente entre ces deux derniers. Ce qui mène à un renversement dans les chapitres suivants au niveau des espaces en jeu : le château reste, Polyka est remplacé par Varsovie. Mais Varsovie est bien plus complexe et a de nombreuses localités : c'est une ville qui empêche dans un premier temps Maya et Walczak de se rencontrer. Mais le lecteur lui n'est pas décontenancé : ces espaces lui sont communs. Il peut ainsi s'appuyer sur sa propre connaissance spatiale pour comprendre le mécanisme qui tisse l'intrigue.

74 Cf. Annexe 1 : Structure du roman par les intrigues, et observation annexe 1, pp.143-144.

75 *Ibid.*

Même Gombrowicz qui invente des histoires fantaisistes, improbables, qui violent toutes les règles de la vraisemblance, n'y échappe pas. Ses romans sont situés dans un temps daté et parfaitement historique.⁷⁶

Kundera énonce ceci en signifiant que le principe même de l'Homme est qu'il est au monde. Pour reprendre sa métaphore de l'escargot, l'un et l'autre sont intrinsèques tout comme le corps et la coquille de l'animal. Gombrowicz était conscient de ce fait qui le traversait. À ses yeux, il crée dans ses romans :

[...] un nouveau monde ou un minimonde qui sera différent du monde normal, mais qui pourtant lui correspondra d'une manière ou d'une autre... différent, mais « en adéquation » comme disent les physiciens.⁷⁷

Ainsi, prenant appui sur une réalité qu'il côtoie, il construit ses paysages en oscillant du vraisemblable au grotesque. Nous pouvons observer que la majorité des lieux sont nommés : « Polyka », « le château de Myslotch », « Varsovie ». Pourtant mis à part ce dernier, ces noms sont des inventions, tout comme :

Le Paris de Balzac ne ressemble pas au Londres de Fielding ; ses places ont leurs noms, ses maisons leurs couleurs, ses rues leurs odeurs et leurs bruits, c'est le Paris d'un moment précis, Paris tel qu'il n'était pas auparavant et tel qu'il ne serait plus jamais.⁷⁸

Ainsi ces noms évoquent plus qu'ils ne sont. Varsovie, par exemple, est une ville grouillante de monde, aucune de ses rues ne sont nommées, aucun de ses cafés non plus. Les espaces à la campagne, Polyka et Myslotch, sont définis à la fois par des micro-espaces (les chambres, l'armoire, un arbre, la vieille cuisine, la salle à manger, le couloir) et par des macro-espaces (la forêt, le château comme dédale).

En prenant appui sur les localités textuelles et leurs présence par chapitre⁷⁹, nous pouvons produire un schéma des espaces⁸⁰ qui dans sa lecture nous donne à voir comment ils se lient entre eux. Au-delà de leur lien topographique, nous remarquons qu'ils rappellent par leur présence la structure du roman par ses intrigues. Les deux intrigues restent en effet toujours liées, que ce soit par la forêt entre Polyka et le château ou le rêve entre Varsovie et le château. Les espaces transitionnels du train et du rêve permettent ainsi de faire lien entre les intrigues. Le train, espace liant, permet de déplacer l'intrigue de la romance de Polyka à Varsovie, de l'éloigner de celle du château. Nous retrouvons cela dans l'alternance des intrigues entre le chapitre 6 et 16⁸¹. Nous observons ainsi un schéma mental qui fait apparaître la composition structurelle des intrigues du roman par ses espaces et témoigne de l'importance de leurs liens.

76 KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, op.cit., p.50.

77 GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne*, op.cit., p.166.

78 KUNDERA, Milan, *Le rideau*, op.cit., p.27.

79 Cf. Annexe 2 : Présence des espaces par chapitre du roman, et observation annexe 2, pp.144-145.

80 Cf. Annexe 3 : Schéma des liens de espaces du roman, et observation annexe 3, pp.147-148.

81 Cf. Annexe 1 : Structure du roman par les intrigues, et observation annexe 1, pp.143-144.

1.2.2 | Espace, représentation psychique du personnage

Pour poursuivre notre analyse, intéressons-nous aux liens qu'établissent les différents espaces avec le psychisme des personnages. En effet, espace externe (localité) et espace interne (psychique) semblent s'influencer mutuellement tout au long du roman. Ceux-ci, que nous avons définis plus haut comme macro-espaces, sont des lieux dans lesquels les personnages se perdent, sont en proie à la peur, mis face à des entités labyrinthiques à l'instar de la forêt.

Pour leurs parts, les micro-espaces n'apparaissent pas comme des lieux d'apaisement. Deux en particulier, la chambre et la vieille cuisine qui fera fonction de chambre à plusieurs reprises, créent des chimères, du moins des images souvent cauchemardesques. De plus, ils permettent un pont entre les intrigues : les cauchemars de Maya la relie directement à l'histoire du château, tout comme Walczak. Ils sont, également, des espaces individuels représentant les tourments de chaque personnage : la chambre de Henri est plongée dans le silence, de plus en plus encombrée de bouteilles d'alcool vide, alors que celle du prince, croulant sous objets et poussière, sera petit à petit nettoyée grâce au professeur. Comme a pu le noter Yves Reuter : « Les lieux signifient aussi des étapes de la vie, l'ascension ou la dégradation sociale [...] des racines ou des souvenirs »⁸². Par conséquent, l'un tombe dans l'angoisse et la démence (l'alcool), tandis que l'autre reprend vie. Dans *Les Envoûtés*, en dehors de quelques détails significatifs, notamment de la dégradation psychologique et sociale, peu de descriptions sont accordées aux décors. Cependant, les espaces sont vécus à travers les émotions des personnages, souvent la peur, mais aussi, parfois, l'envie et le dégoût. Ce qui renforce d'autant plus l'identification : nous voyons principalement ce monde à travers leurs yeux. Les espaces agissent ainsi comme révélateur de l'état interne des personnages de Gombrowicz, des espaces à la fois vraisemblables et réels, mais surtout sensitifs et représentatifs d'une vie intérieure.

De plus, nous pouvons noter que la majorité de ses espaces sont construits par opposition ou par mise en parallèle. Alors que les chambres de Henri et du prince se meuvent par effet d'asymétrie, les espaces dans lesquels sont en action Maya et Walczak, pour leur part, sont comme des tableaux sensiblement identiques :

Il s'étira, longuement, voluptueusement, à faire craquer ses jointures, et il sourit à l'idée de tout ce qu'il pouvait vivre encore d'inespéré.
Dans sa chambre, Mlle Okholowska à moitié dévêtue s'étirait elle aussi, le même sourire aux lèvres. Elle pensait à certains projets qui devaient bientôt prendre forme.⁸³

82 REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Dunod, 1996, p.57.

83 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoûtés*, *op.cit.*, p.32.

L'ensemble des événements entre Maya et Walczak pourrait être cité puisque nous ne cessons de passer d'un point de vue à l'autre, d'une vie à l'autre tout au long du roman. Sur ce point, le terrain de tennis est captivant dans la rythmique qu'il met en place entre les personnages : ils se renvoient les balles comme les répliques. C'est aussi sur le terrain que la ressemblance est née et est la plus flagrante pour tous. Dans l'imaginaire spatial, le tennis se présente comme un corps face à un autre séparé par une limite (le filet), il fonctionne comme un miroir. Ce qui appuie la similitude de ces deux corps et crée une sorte de double maléfique :

Il existait en effet une ressemblance non pas physique — et c'est ce qui l'inquiétait — mais indéfinissable, insaisissable, où elle reconnaissait une présence de mauvais augure quoiqu'elle ne pût découvrir l'origine du lien qui associait ainsi sa fille et ce M. Walczak.⁸⁴

Par conséquent, en liant espace extérieur et intériorité des personnages, Gombrowicz met en place des jeux de pouvoir au cœur de ses intrigues. Que ce soit par le miroir entre Maya et Walczak ou l'influence de Henri sur le prince qui s'effondre au fur et à mesure que la chambre de ce dernier est vidée. Cependant, il serait difficile de déterminer qui agit sur qui entre localité et personnage tant l'un et l'autre semblent imbriqués tels un escargot et sa coquille.

1.2.3 | Espace de pression sociale

Le personnage textuel tel qu'il apparaît à la lecture n'est jamais tout seul, il se présente entouré de l'ensemble des discours tenus sur lui.⁸⁵

En effet, quoique nous ne puissions déterminer qui de la localité ou du personnage joue sur l'autre, un élément semble plus clair au fil du récit : l'influence extérieure. Ce qui construit Maya et Walczak c'est ce que nous nommons ici la foule. Elle existe en tant qu'entité non définissable et mouvante, regroupant souvent deux personnages ou plus. Elle s'exerce spécialement sur Maya qui donne de l'importance à son image. Celle-ci remarque bien sûr sa ressemblance avec Walczak, mais c'est le fait que d'autres puissent le voir qui l'amène à agir. De la même façon, François ne semble vouloir la reconnaissance du prince que parce que tout le monde autour de lui en parle. Nous retrouvons dans ce système d'influence le rapport de la masse sur l'individu, influence qui le mène dans le roman aux méfaits. Mais ce dernier fonctionne à travers une dualité : d'un côté, il ne souhaite que la reconnaissance par la figure de pouvoir, de l'autre, il désire s'en émanciper.

Comme nous l'avons énoncé, la foule n'est pas une entité physiquement

84 *Ibid.*, pp.37-38.

85 UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. I*, Paris, Belin, coll. Sup Lettres, 1996, p.90.

définissable. Cependant, elle semble intervenir dans des localités particulières qui permettent sa mise en présence. Les personnages, rassemblés dans un espace restreint, forment la foule qui critique les agissements d'autrui. Nous pouvons, à ce titre, partir de l'extrait suivant qui se déroule lors du bal de la Sirène (chapitre 14). Après avoir dansé avec Maya, Walczak est invité par les compagnons de celle-ci à dîner :

[Szulk] lui donna de la salade et lui tendit l'assiette en parodiant les gestes d'un serveur professionnel. Son attitude pouvait, éventuellement, passer pour un encouragement à l'égard d'un intrus qui dans leur compagnie devait se sentir étranger, voire exotique. Effectivement, Walczak était affreusement mal à l'aise. Il voyait bien que tous l'observaient et le toisaient, guettant l'occasion de rire qu'il leur fournirait. Il accepta la salade pour n'être pas impoli, mais, Dieu sait pourquoi, se mit à manger bruyamment, le plus grossièrement du monde.

Il s'en aperçut sur-le-champ. Quelle mouche l'avait piqué ? Jamais à Polyka il ne s'était tenu ainsi. Est-ce parce que là-bas personne n'attendait de lui pareil comportement ? Toujours est-il que Szulk glissa perfidement :

— Je vois que vous aimez ça !

Walczak se sentit gauche et malheureux. Il se mit à transpirer, lui à qui sur un court, même par les plus fortes chaleurs, cela n'arrivait jamais. Des gouttes de sueur perlèrent sur son front. Il était au supplice.

Maya ne l'était pas moins. Cette transpiration, ces borborygmes, tant de maladresse ! De nouveau elle éprouvait à quel point il appartenait à un autre monde. Il lui faisait horreur. De nouveau elle lui trouva l'air d'un sauvage, d'un ours mal léché, aux réactions imprévisibles ! Curieux, importuns, les yeux de l'assemblée allaient de lui à elle et d'elle à lui.⁸⁶

C'est ainsi le regard des autres qui crée chez Maya un sentiment de honte. Ce regard que la foule pose sur un individu se transforme en pensée ou en paroles qui fonctionnent comme vecteurs révélateurs du hors-norme. Voilà donc ce que représente la foule : un espace normatif.

Cependant, la localité la plus flagrante dans laquelle elle agit est le terrain de tennis : que ce soit à Polyka ou à Varsovie, s'y observe l'autorité de la foule. Cela est particulièrement visible lorsque Walczak bat le champion Wrobel (chapitre 16) :

— Mesdames, messieurs ! annonça le capitaine. M. Walczak va jouer à la place de Mlle Okholowska.

— Qui ça ?

— On n'en veut pas !

— Commencez !

— Sortez-le ! Sortez-le ! Du balai ! se mirent à scander toutes les tribunes s'enivrant de leurs propres clameurs dans la chaude journée d'été.⁸⁷

[...] Plus personne n'applaudissait. Le public assistait à la défaite de son favori.

[...] Ce dernier s'efforçait de donner le meilleur de lui-même. Il savait qu'il luttait pour conserver son public, cette foule inconstante qui pouvait à tout moment se détourner de lui. Il ne cherchait même plus à gagner, mais seulement à rendre sa défaite un peu moins irrémédiable.⁸⁸

86 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoutés*, *op.cit.*, p.310.

87 *Ibid.*, p.337.

88 *Ibid.*, p.340.

[...] Lorsque l'arbitre eut annoncé le résultat : six-zéro, l'air fut secoué de hurlements et de bravos. Le public était déchaîné. Wrobel écoutait, appuyé sur sa raquette. Naguère c'était lui qu'on applaudissait ainsi. Au cours du second set les bravos interrompirent le jeu à tout moment. Le public s'était trouvé un nouveau favori ! Et quel favori ! Walczak était devenu pour lui une fierté, un espoir, une gloire, une passion, un idéal ! On n'avait d'yeux que pour lui. On exultait à la défaite de Wrobel. Ce dernier lutta jusqu'au bout, de toutes ses forces. Il fut battu honorablement en trois sets par six-zéro à chaque fois et à la fin de la partie il s'approcha de Walczak, la main tendue. Mais la foule l'enleva sous son nez pour le porter en triomphe. Wrobel quitta le terrain et s'éloigna sans que personne n'essayât de le retenir.⁸⁹

Spatialement, quoique la localité ne soit pas définie, nous pouvons supposer que la foule est placée en hauteur face aux joueurs dont le terrain est souvent restreint en comparaison. Mais, au-delà d'une construction hiérarchisante, ce qui participe particulièrement à la force de la foule ici est l'espace sonore qu'elle remplit. La foule est ainsi plus une entité agissant dans un espace sonore, qu'elle détient, qu'une simple présence physique dans une localité.

1.2.4 | Espaces transitionnels : la forêt et le train

Dans notre précédent schéma⁹⁰, nous observons que certains espaces agissent tels des liants, c'est-à-dire comme des lieux transitoires. Cela s'opère par exemple dans le cadre de la forêt : son franchissement fait la jonction entre la pension de Polyka et le château. Chaque personnage doit ainsi traverser cet espace pour accéder à un second, et par extension aller de l'intrigue amoureuse entre Maya et Walczak à celle du château. Cependant, au-delà d'un simple espace de passage, il est aussi celui dans lequel les personnages sont placés face à face. Nous pouvons citer la rencontre entre le professeur et Walczak⁹¹ qui influe sur l'entrée de ce dernier dans le château et déclenche l'installation du professeur dans la vieille cuisine, ou encore la bagarre entre les deux protagonistes⁹² qui marque leur départ vers Varsovie. Ainsi, cet espace permet de mettre en place des relations spatiales entre les intrigues et des pivots narratifs importants.

Un second espace transitionnel est celui du train. Espace en mouvement qui relie la pension à la ville, il agit aussi comme un lieu de rencontre. Le roman y débute *in medias res* par les remarques du conseiller sur la personne de Walczak. Tout ce premier chapitre s'y déroule. L'excursion de Walczak d'une cabine à une autre nous y fait découvrir un bon nombre des personnages de l'histoire. Il apparaît donc comme un espace de rencontre et de présentation des personnages. Nous retrouvons ce rapport

89 *Ibid.*, p.341.

90 Cf. Annexe 2 : Présence des espaces par chapitre du roman, p.144.

91 *Ibid.*, pp.42-49.

92 *Ibid.*, pp.172-173.

lors de la rencontre entre Maya et le médium⁹³ qui se déroule aussi à bord d'un train. Cependant, au-delà des déplacements des personnages dans le lieu, ce dernier est en mouvement. Il entre ainsi en compte un nouvel aspect spatial : celui de la vision. Cet espace transitoire n'est pas seulement celui qui permet au personnage de se déplacer, ou d'arpenter les lieux le composant (couloirs, cabines), mais aussi un espace de perception sur le paysage changeant. Ce paysage, nous le retrouvons au début du chapitre 2, lors du trajet en voiture qui ouvre un premier contact visuel avec le château, annonçant l'intrigue à venir, et conduit les personnages à Polyka en pénétrant la forêt.

1.3 | COMPOSITION DES ESPACES DU ROMAN

Plus d'une trentaine de lieux sont présents au fil du roman. Cependant, seule une quinzaine sont investis à plusieurs reprises⁹⁴. Pour les aborder, nous analyserons trois antonymies d'espaces : public et privé, naturel et citadin, plein et vide. Nous montrerons ainsi comment ces espaces opposés se déclinent, se contaminent et participent à faire signe dans ce roman.

1.3.1 | Le public et le privé

Nous avons précédemment abordé les espaces privés comme des lieux représentatifs du psychisme des personnages et les espaces publics comme des espaces de pressions sociales. Nous avons cependant omis de présenter le lien particulier qui unit l'un à l'autre.

En nous basant sur les travaux de Michel Foucault, sur sa philosophie des corps et des espaces, qui tendent à démontrer comment des jeux de domination sont inscrits politiquement (à la fois dans les infrastructures côtoyées mais aussi dans la construction de l'individu, notamment sur le plan de sa sexualité) nous pouvons en retirer que l'espace public et privé ne sont pas disjoints, séparés par une barrière invisible qui offrirait à l'un la protection et le secret d'un jardin intime, et à l'autre le danger de l'exposition. Au contraire, l'un et l'autre s'influencent à l'instar des pensées de Maya et de sa peur de la ressemblance qui la lie à Walczak. En effet, l'intime devient public : cette image de jeune fille bourgeoise est détruite publiquement par l'arrivée de Walczak et la violence qui en émerge marque celle d'une intimité qu'elle croit dévoiler par ce biais. De même, les espaces rejouent ces rapports. La scène de l'armoire laisse apparaître le secret de la tendresse qui lie les deux protagonistes, les unissant dans un toucher de mains, alors que le passage suivant sur le terrain de tennis met en relief la perte d'une complicité publique pourtant établie au set précédent.

93 *Ibid.*, pp.356-357.

94 Cf. Annexe 2 : Présence des espaces par chapitre du roman, p.144.

Nous retrouvons cela à Varsovie : pendant que Maya ne cesse de cauchemarder sur Walczak, son image semble de plus en plus se superposer aux passants qu'elle croise. Le personnage de Walczak devient omniprésent à la fois dans une intimité profonde, source de peur, et dans l'espace public, alors source d'espoir pour cette jeune fille qui se rend peu à peu compte de ses sentiments. À leurs retrouvailles, une complicité s'installe d'ailleurs dans le privé avant de s'établir dans le public, le développement de leur relation agit ainsi en opposition avec celle précédemment admise. En effet, Maya assume alors publiquement leur union, ce qu'elle rejetait avec violence et, comme Walczak, fuyait jusqu'alors.

Par conséquent, dans ce roman, espace public et espace privé agissent en porosité, se contaminent l'un l'autre en créant des tensions. Ensemble, ils fonctionnent comme un espace clos auquel les personnages ne peuvent échapper, entraînant leur fuite inévitable. Cette dernière se caractérise dans des explosions de violences physiques ou de fuites face à la réalité.

1.3.2 | Espace naturel et espace citadin

Deux espaces en particulier sont utilisés par Walczak dans ses fuites : la forêt et la ville. Nous analyserons ici ces deux espaces.

La forêt, espace naturel par excellence dans le roman, se décline en une multitude : sentiers, arbres, nappes d'eau, nappes de boue. Nous travaillerons donc sur chacun individuellement. Le sentier est ainsi un lieu propre au déplacement des personnages, il permet de relier les espaces entre eux. Alors que ce dernier se déploie par horizontalité, l'arbre agit par verticalité. Il contraint l'espace, empêchant le regard. Sa verticalité s'élance à la fois vers le ciel, masquant l'horizon à la vue, mais aussi vers le sol, à l'instar de la chute du professeur qui, se risquant à l'escalader pour observer le château, se retrouve en position dangereuse. Les nappes d'eau et de boue semblent dans les descriptions s'entrelacer. Pourtant, elles ne renvoient pas à la même symbolique dans nos imaginaires. Les nappes d'eau, à l'instar de celles rencontrées par Walczak au chapitre 2, apparaissent comme des lieux de repos et de calme, les nappes de boues sont telles des espaces gluants et mornes. Ainsi, tandis que la première pourrait être de l'ordre d'une eau claire pour reprendre Bachelard⁹⁵, la seconde est celle de l'eau lourde où « La rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé. »⁹⁶.

Au contraire, la ville est magmatique, un lieu d'effervescence constant. Dans

95 BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, 1942, édition 22, septembre 2023.

96 *Ibid.*, p.59.

nos imaginaires, elle apparaît comme un espace surpeuplé dont l'immensité est celle de la verticalité et de l'horizon qu'elle pourchasse. Elle se définit par la vitesse et la productivité, image particulièrement influencée par l'imaginaire futuriste, mais aussi issue de la réalité spatiale : elles sont des centres d'activités constants, à l'instar de leurs surnoms « Ville lumière » ou « celle qui ne dort jamais ». De même, tout semble s'y mélanger, les classes sociales s'y croisant et s'y emmêlant chaque jour.

Dans ce roman, la ville se présente comme un labyrinthe, elle s'offre par morceau. Il est ainsi difficile de construire une cartographie des espaces la constituant. Elle n'est pas un lieu qui peut être saisi d'un regard, mais apparaît comme un espace protéiforme où se déplace une foule organique hétérogène. Cependant, nous pouvons noter qu'une certaine hiérarchie de classes y reste ici établie par le rapport entre client et serveur qui revient à plusieurs reprises. C'est ainsi que Maya et Walczak, séparés par ce rapport de classes et enveloppés dans le tumulte de la ville, peinent un temps à s'y rencontrer.

1.3.3 | Jeu d'antonymie spatiale entre plein et vide

Que ce soit par le calme mélancolique de la forêt et l'effervescence de la ville, de nombreux espaces jouent sur un principe antonymique. Ce rapport poursuit celui initié entre les personnages par Gombrowicz : chacun trouve en effet son pendant dans le roman. En dehors de Maya et Walczak, nous pouvons citer les deux dames de la pension gérée par la mère de Maya : « L'une aussi maigre, acerbe et froide que l'autre était corpulente, chaleureuse et expansive. »⁹⁷. Nous le retrouvons de même chez Hincz et le professeur. L'un, médium, cherche toujours la vérité et regarde le monde d'un œil sceptique. L'autre, plus scientifique, se laisse pourtant submerger par ses sensations et ses émotions, il tient pour vrais ses ressentis. Observons alors plus en détail comment se composent les espaces du roman à travers ce rapport d'opposition.

Précédemment, nous avons ainsi remarqué une antonymie de mouvement entre la forêt et la ville. L'un, calme, s'engluie dans une mélancolie qui semble enfoncer à chaque pas les personnages en eux-mêmes. L'autre, effervescent, dans une dynamique perpétuelle, les bouscule et les emmêle dans un mouvement dont ils ont du mal à se défaire. L'un comme l'autre, ils entraînent une volonté d'évasion du réel. De même, la chambre du prince et les couloirs du château mènent à une similitude d'effet : l'un engluie le personnage qui a du mal à s'en défaire alors que l'autre le perd dans une répétition sénile chaque nuit.

Cependant, l'échelle des lieux agit aussi dans un rapport de plein et de vide

97 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoûtés*, *op.cit.*, p.37.

qui s'y complètent. La forêt pourrait ainsi être comme un grand vide dont l'immensité se spatiale par la taille des espaces qu'elle offre, à l'instar des nappes d'eau. La ville, elle, se voit composer par le plein : les cafés, les rues, les routes sans nom qui se placent, nous semble-t-il, à la fois organiquement et géométriquement. Dans un registre du petit, nous retrouvons l'antre du prince et sa chambre. Cette dernière, encombrée, renvoie à l'esprit du personnage qui y loge alors que l'antre nous parle d'une absence, d'un manque. Ensemble, ils représentent le psychisme du personnage tiraillé entre le manque dû à la perte de son fils et le remords qui l'envahit.

Ces rapports semblent donner à voir celui du plein et du vide. Bases de construction spatiales, ils transparaissent ici comme un moyen de composition romanesque des lieux.

I CONCLUSION

Dans l'ensemble, nous avons pu constater l'intérêt de cette œuvre de Gombrowicz souvent omise et dépréciée. Nous l'avons inscrite dans sa biographie et ses idées. Nous avons remarqué que, malgré l'allure d'un « roman pour les masses », *Les Envoûtés* met en place une composition complexe. Qu'il allie jeu sur la forme, à travers la satire et le réemploi de genre existant, et réflexion sérieuse sur la jeunesse, l'oppression de l'individu par la masse, la critique sociale.

Nous avons observé que les espaces du roman, les lieux, participent à la construction du récit. Plus que de simples décors dans lesquels l'action se déroule, ils mettent en relation les différentes intrigues. En jouant sur des localités précises, identifiables, des espaces renvoyant au psychisme des personnages et à la pression sociale, ainsi que des lieux transitoires de rencontre, Gombrowicz construit un « minimonde »⁹⁸ qui appuie de façon active sa narration.

Au-delà de cet apport, ces espaces font signe par leur altérité. En se complétant, alors qu'ils peuvent nous paraître d'aspect antonymique, ils composent un univers riche qui participe à faire sens dans nos imaginaires. Ce qui pourrait apparaître comme anecdotique dans le roman, les passages de description étant de loin effacés par les actions, semble ainsi être une part primordiale de l'écriture de Gombrowicz.

Par conséquent, cet ensemble se dévoile comme une source riche pour la mise en espace scénique qui sera le point central de la suite de ce mémoire.

98 GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne*, op.cit., p.166.

2 | *OPĘTANI*, MISE EN SCÈNE DE KRZYSZTOF GARBACZEWSKI

Opętani, adaptation de l'œuvre éponyme de Gombrowicz, est la deuxième pièce de Krzysztof Garbaczewski. Elle fut réalisée en 2008 au théâtre Jerzy Szaniawski, Wałbrzych (Pologne). Ce metteur en scène, reconnu en Pologne, ayant travaillé aussi en Allemagne, est inconnu en France. Les articles à son sujet sont donc principalement en polonais et anglais. Nous commencerons par le présenter à travers sa biographie, son univers artistique, son rapport au théâtre et la place qu'occupe *Opętani* dans l'ensemble. Nous entrerons ensuite dans le vif du sujet, en abordant la pièce à travers la manière dont la scène a réorganisé le langage romanesque et la transformation qu'elle opère par ses outils propres, en particulier la scénographie. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la réorganisation par la scène du langage romanesque. Nous aborderons ainsi la décomposition de la fable par la mise en espace ainsi que la construction scénographique mise en place par Garbaczewski. Nous poursuivrons par l'observation des apports de la scène à travers les différents outils scéniques. Nous présenterons ainsi comment, ensemble, ils donnent une relecture des relations des personnages et apportent du sens à un récit fragmenté par la mise en scène.

2.1 | CONTEXTE ET INTENTIONS DE L'AUTEUR

Nous nous appuyerons dans cette partie sur des interviews auxquels nous avons eu accès — c'est-à-dire l'ensemble de ce que nous avons pu trouver en ligne, traduit de l'anglais ou du polonais. Cependant, étant donné que aucun de ces entretiens ne concerne *Opętani*, nous y joindrons celui que nous avons eu avec l'artiste⁹⁹.

2.1.1 | Présentation de Krzysztof Garbaczewski

Né à Białystok, au nord-est de la Pologne, en 1983, il obtient son diplôme de mise en scène à l'école nationale de théâtre Ludwik Solski, Cracovie, en 2008. Il assiste son professeur, Krystian Lupa, sur *Factory 2*, une pièce reprenant la vie et l'œuvre d'Andy Warhol, joué, pour la première fois, en février de la même année au Helena Modrzejewska National Sary Theatre de Cracovie. En mars, il présente sa pièce de fin d'études *Chór sportowy* adaptée de *Ein Sportstück*¹⁰⁰ d'Elfriede Jelinek au Théâtre Jan Kochanowski d'Opole. Le monologue de Jelinek y est réparti en sept acteurs. Il y questionne la nature oppressive du langage et l'enfermement de l'individu dans le genre assigné. En novembre de la même année est jouée *Opętani* au théâtre Jerzy Szaniawski, Wałbrzych (Pologne). Depuis, il fut aussi prolifique que polyvalent dans

99 Cf. Annexe 6 : Entretien mené avec K.Garbaczewski, pp.152-157.

100 JELINEK, Elfriede, *Ein Sportstück*, 1998. [Trad.fse. *Pièce de sport*, édition de l'Arche, 1999.]

ses choix de matériaux. En effet, il a abordé toutes les époques et l'ensemble des formes écrites possibles. Son travail part du livre des morts tibétains (*Nirvana*, 2009) au répertoire théâtral classique, avec Shakespeare qu'il monte à plusieurs reprises (en 2015 : *The Tempest*, *Hamlet*, *Macbeth*) en passant par Homère (*Odyssey*, 2009), les journaux intimes de l'anthropologue Bronisław Malinowski (*The Sexual Life of Savages*, en coopération avec Marcin Cecko, 2011) et des textes plus contemporains (*Death Star*, de Marcin Cecko, basé sur *Star Wars* de George Lucas, 2010). Il travaille à plusieurs reprises sur des œuvres de Gombrowicz : *Yvonne, Princess of Burgundy* en 2012, *Kronos* en 2013 et *Kosmos* en 2016. Il adapte, ainsi, à la fois des œuvres polonaises (*Victory Over The Sun* de Sławomir Wojciechowski, 2014 ; *Liberation* de Stanisław Wyspiański, 2017) et des œuvres traduites (Dante, Albert Camus, Bernard-Marie Koltès, Goethe, Platon) qui ont une certaine reconnaissance mondiale en tant qu'œuvre littéraire. À la manière de Krystian Lupa, il recherche dans ces ouvrages une certaine vision de l'existence, des questionnements propres à sa vision artistique. Vision qui dépasse le théâtre et qui l'amène à fonder, en 2018, le collectif artistique *Dream Adoption Society*. Basé à Varsovie, ce collectif est un laboratoire digital axé sur les nouveaux médias, la réalité virtuelle et augmentée, l'expérience immersive et performative dans l'art contemporain, la performance et le théâtre.

Tout au long de son parcours, Garbaczewski a remporté plusieurs prix. En 2011, il obtient le passeport « Polityka » qui récompense « les créateurs qui progressent le plus rapidement, surprennent par de nouvelles réalisations, dont l'activité est prometteuse pour l'avenir, et méritent donc attention, soutien et promotion dans le monde »¹⁰¹. Il lui a été décerné par le jury pour :

La manipulation non évidente de la matière scénique, pour le sens de l'aventure, de l'improvisation, du travail d'équipe. Pour l'ambition d'explorer les formes et les limites de l'humanité à l'ère du développement de la technologie et des médias avec l'aide du théâtre.¹⁰²

Pour *Opętani*, il obtient, en 2009, à Varsovie, un prix au 4^e concours national de mise en scène d'œuvres de jeunesse de la littérature européenne, ainsi que le prix de mise en scène du 34^e « Polish Classics » à l'Opole Theatre Confrontations.

2.1.2 | Un théâtre expérimental

Dans son article « “*Les Envoûtés*” au théâtre »¹⁰³, Gołos-Dąbrowska nous informe que Garbaczewski avait été classé, par Marcin Kościelniak, parmi les membres de la « hanger generation ». Ce nom définit un groupe hétérogène de metteurs en

101 « Paszporty Polityki », dans *Polityka*, n°1/1999, 2 janvier 1999, p. 44.

102 « Paszporty Polityki », dans *Polityka*, n°2/2009, 2 février 2009, p. 21.

103 Traduction du titre de l'article de GOŁOS-DĄBROWSKA, Katarzyna, « “*Opętani*” w teatrze », *op. cit.*

scène nés dans les années 80, dont le travail renvoyait à la publicité et la culture pop. Un motif significatif était la présence du cintre sur scène, par la mise en place de portant de vêtements, comme chez Natalii Korczakowskiej, Szymona Kaczmarka, ou encore Radosława Rychcika. Cependant, comme Gołos-Dąbrowska le souligne, Garbaczewski n'était qu'au début de son exploration artistique, son univers s'est bien plus affirmé depuis. Qu'en est-il aujourd'hui ?

On ne peut pas faire du théâtre uniquement avec du théâtre. Je m'aventure dans d'autres domaines précisément pour y trouver quelque chose de révélateur, que je transfère ensuite au théâtre, pour amener le spectateur à se poser des questions un peu différentes de celles qu'il se pose habituellement. Je change délibérément de terme, car « installation théâtrale », plus que « performance », renvoie au contexte des arts visuels, et c'est dans ce domaine que je cherche l'inspiration.¹⁰⁴

Précédemment, nous avons défini que ce metteur en scène puise dans différentes sources textuelles à la manière de Krystian Lupa. En effet, Garbaczewski aborde dans son théâtre des questions existentielles, notamment de genre, et recherche les limites de l'expérience humaine. Pour ce faire, il travaille les textes par collage non linéaire, projetant sur scène sa propre lecture de ce dernier, s'en émancipant. Il n'a pas de méthode spécifique, chaque pièce est une exploration individuelle. Malgré tout, certains motifs reviennent régulièrement à travers l'emploi d'outils particuliers. Nous pouvons citer les outils numériques, la vidéo, la réalité virtuelle, qui sont des dispositifs qui l'intéressent particulièrement, qui lui permettent une exploration de l'expérience vécue par les acteurs et le public.

Le théâtre a cette capacité d'être un terrain très expérimental dans le champ des interactions humaines, et dès le début, cela a été important pour moi. À partir de cette approche, j'ai eu envie de jouer sur les attentes du public et j'ai commencé à utiliser des techniques de diffusion en direct.¹⁰⁵

Il a ainsi une approche tout à fait expérimentale du théâtre et de ses possibilités à travers l'usage de technologies. Mais il accorde aussi énormément d'importance à l'aspect « en direct », à la présence des spectateurs durant la performance. Pour autant, ses inspirations sont diverses, il n'hésite pas à utiliser des codes du cinéma ou de l'installation dans ses pièces. Un second aspect important de son théâtre est la mort. Il explique lui-même que :

104 [trad. Maria Bartkos] « Nie można robić teatru tylko teatrem. Wypuszczam się na inne pola właśnie po to, by znaleźć tam coś odkrywczego i przenieść potem do teatru, sprowokować widza do zadawania, trochę innych niż zazwyczaj, pytań. Dokonuje świadomej zmiany w terminie, bo « instalacja teatralna », bardziej niż « spektakl », wskazuje na kontekst sztuk wizualnych, a jest to rejon, w którym szukam inspiracji. » GARBACZEWSKI, Krzysztof, interviewé par PAWLICKA, Katarzyna, dans *#Ściągnąć update, odmówić uczestnictwa*, 16 janvier 2016, mise en ligne sur le site Dziennik Teatralny. [consulté le 03/05/23] <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/sciagnac-update-odmowic-uczestnictwa.html>

105 [trad. De l'auteur] « Theater has this ability of being a very experimental field for human interactions, and from the beginning, that's been important for me. From this approach I became very interested in playing with the audience's expectations and I began to use live streaming techniques. » GARBACZEWSKI, Krzysztof, interviewé par ASHLEY, Wayne, « # 001 — Krzysztof Garbaczewski : Digital Theater, VR, and Philosophy », *FuturePerfect Podcast*, 19 avril 2022 sur FuturePerfectStudio. [consulté le 10/04/23] <https://futureperfect.substack.com/p/001-krzysztof-garbaczewski-digital#details>

Si je devais généraliser, le théâtre que je crée est un théâtre de la mort. Il me semble que l'art du théâtre en général, de façon permanente et indélébile, parle de la mort. Si un spectateur de mon spectacle ne sait pas de quoi il s'agit et ne comprend pas à quoi rattacher ce qui se passe sur scène, qu'il ferme les yeux et qu'il pense à la mort. Peut-être que quelque chose s'ouvrira alors dans son esprit. Tout ce que nous faisons sur scène mène à la fin inévitable de la pièce. Et cette fin arrive. Le moment où le public applaudit, où les acteurs sortent, déballet leurs rôles, rangent les personnages, c'est le moment où ce autour de quoi nous nous sommes rassemblés, autour de quoi nos pensées ont orbité, cesse soudain d'exister. Il disparaît.¹⁰⁶

Par conséquent, il s'inscrit dans la lignée de Kantor, et, plus généralement, du théâtre polonais, où le rapport à la mort a une place prépondérante. De même, son théâtre s'affilie avec des figures comme Grotowski, qu'il cite régulièrement, et bien sûr Lupa. Mais ses influences se trouvent aussi hors du théâtre. Il évoque souvent *La société du spectacle* de Guy Debord. Il puise autant dans la philosophie, le cinéma ou les arts plastiques sans hiérarchisation propre. Il se positionne ainsi, à la fois par la forme et le fond, dans un théâtre postdramatique, d'après la définition de Hans-Thies Lehmann, usant de tous les matériaux à disposition pour expérimenter le médium théâtre. De fait, aujourd'hui il nuance lui-même sa place de metteur en scène, se plaçant sciemment en tant qu'« artiste visuel travaillant dans le champ du théâtre »¹⁰⁷ comme il a pu nous le spécifier lors de l'entretien que nous avons mené avec lui.

2.1.3 | Garbaczewski et *Les Envoûtés*

C'est un peu comme une autre étape, un Gombrowicz dans une sorte de voix moderne, à travers une nouvelle langue. Plus tard, je suis en quelque sorte revenu à Gombrowicz avec *Yvonne, princesse de Bourgogne*, *Cosmos* et *Kronos* [...] ¹⁰⁸

À plusieurs reprises, Garbaczewski a mis en scène des œuvres de Gombrowicz : de ses romans à son journal intime (*Kronos*) en passant par son théâtre. Il a pu nous confier lors de l'entretien, dont sont issues les deux dernières citations, plusieurs points qui nous semblent fondamentaux dans la compréhension de son travail d'adaptation.

Le premier est l'histoire de ce roman-feuilleton, écrit sous pseudonyme, reconnu par l'auteur tardivement et dont la fin fut perdue un temps, à cause de la guerre, avant d'être retrouvée dans un grenier. Par cette histoire, il eut plusieurs formes de réceptions, acceptations et rejets de la part de l'auteur lui-même, mais aussi des théoriciens l'étudiant et du public. Le second est son intérêt pour l'aspect populaire de l'œuvre. Il

106 [trad. Maria Bartkos] « Jeżeli miałbym generalizować, to teatr, który tworzę, jest teatrem śmierci. Wydaje mi się, że sztuka teatru w ogóle, permanentnie i nieusuwalnie, mówi o śmierci. Jeśli widz na moim spektaklu nie wie, o co chodzi, i nie rozumie, do czego odnieść to, co się dzieje na scenie, niech zamknie oczy i pomyśli o śmierci. Wtedy może mu się coś otworzy w głowie. Wszystko, co robimy na scenie, prowadzi do nieuniknionego końca spektaklu. I ten koniec po prostu następuje. Moment, w którym publiczność bije brawo, aktorzy wychodzą, rozpakowują swoje role, odstawiają postaci, jest momentem, w którym to, wokół czego się zgromadziliśmy, wokół czego orbitowały nasze myśli, nagle przestaje istnieć. Przemija. » GARBACZEWSKI, Krzysztof, interviewé par PAWLICKA, Katarzyna, dans *#Sciagnąć update, odmówić uczestnictwa*, op.cit.

107 Cf. Annexe 6 : Entretien mené avec K.Garbaczewski, p.152.

108 *Ibid.*

nous a confié que, s'il devait l'adapter aujourd'hui, il appuierait bien plus ce rapport. Mais, à cette époque, il était influencé par tout autre chose, notamment une analyse de Gombrowicz à travers les théories de Lacan initiée par un universitaire de Cracovie. En observant à travers celles-ci le roman, il se rendit compte que le vocabulaire de Lacan s'y trouvait, comme « peut-être des vêtements avec cette serviette, ce château, cet effet effrayant, libidinal du stress qui vient sur la communauté. »¹⁰⁹.

À de nombreuses reprises, il a travaillé le roman et d'autres types de littérature. C'est pourquoi Katarzyna Pawlicka, dans une interview sur *Kronos*, reviendra sur cette relation, notant qu'il avait précédemment déclaré que les thèmes étaient, pour lui, plus importants que les textes eux-mêmes. Garbaczewski y répondra ainsi :

Lorsque j'ai dit que le thème était plus important que le texte, je faisais plutôt référence au dialogue entre le texte et les autres éléments qui composent le spectacle, tel que la musique, le décor, le spectateur, la vidéo, le film, le costume ou l'homme-acteur, etc. Tous ces facteurs peuvent s'additionner à un moment donné pour former une scène ou une sorte d'intrigue. Je n'utilise pas le théâtre comme un outil pour mettre en scène la littérature.¹¹⁰

Ainsi, pour lui, l'adaptation est un dialogue entre le roman et les objets de la spectacularité. Il n'y a pas d'effet de hiérarchisation entre le texte et la scène, l'un et l'autre sont en dialogue constant durant l'adaptation et y participent à parts égales. Ce n'est pas seulement un texte sur la scène, mais un matériau présent parmi d'autres. Il reste tout de même la source de la création et, de fait, celle-ci s'y réfère sans cesse. Pour reprendre l'analyse de Gołos-Dąbrowska Katarzyna sur *Opętani* :

Le metteur en scène propose des variations sur les écrits qu'il adapte, un point important dans ses interprétations scéniques est la réception contemporaine de ces œuvres. Comme le note le dramaturge Żeliszław Żeliszławski : « Garbaczewski trouve des failles dans les textes adaptés, qu'il met en valeur, en bouleversant souvent la structure du texte mis en scène ».¹¹¹

Ainsi, il interroge le texte et le met en tension par son dialogue avec la scène. Nous observerons, dans notre analyse, de quelle manière cela a été mis en œuvre dans cette adaptation.

109 *Ibid.*, p.154.

110 [trad. Maria Bartkos] « Mówiąc, że temat jest ważniejszy od tekstu, miałem raczej na myśli dialog tekstu z innymi elementami tworzącymi spektakl, takimi jak muzyka, scenografia, widz, wideo, film, kostium czy człowiek-aktor etc. Wszystkie te czynniki mogą złożyć się w pewnym momencie na to, co jest daną sceną albo jakimś ciągiem fabularnym. Nie używam teatru jako narzędzia do wystawiania literatury. » GARBACZEWSKI, Krzysztof, interviewé par PAWLICKA, Katarzyna, dans *#Ściągnąć update, odmówić uczestnictwa*, *op.cit.*

111 [trad. Maria Bartkos] « Reżyser tworzy wariacje na temat tekstów, które inscenizuje, a ważnym punktem jego scenicznych interpretacji jest współczesna recepcja owych dzieł. Jak pisze dramaturg Żeliszław Żeliszławski : "Garbaczewski wynajduje w adaptowanych tekstach pęknięcia, które następnie uwypukla, często zaburzając strukturę inscenizowanego tekstu" ». GOŁOS-DĄBROWSKA, Katarzyna, citant ŻELISŁAWSKI, Żeliszław, « Uruchoń ponownie. Strategie estetyczne i przeciwreżyserskie Krzysztofa Garbaczewskiego », dans *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – Sylwetki – Rozmowy*, éd. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyński, Cracovie, 2016, p. 141. cité dans GOŁOS-DĄBROWSKA, Katarzyna, « "Opętani" w teatrze », *op.cit.*, p.432.

2.2 | RÉORGANISATION PAR LA SCÈNE DU LANGAGE ROMANESQUE

Une comédie policière d'après Gombrowicz sur la Grande Scène du théâtre. Au programme : un crime mystérieux, les secrets encore plus mystérieux d'un vieux château, des sentiments inappropriés et une progéniture illégitime, une partie de tennis et une chasse au trésor, des séances de spiritisme et une enquête. La scène de Wałbrzych présentera toute une galerie de personnages insolites, mêlés à des événements mystérieux, mystiques et criminels. Le spectacle ne manquera d'aucun des éléments d'un bon « mauvais roman ». Lors de l'écriture du roman, Gombrowicz a magistralement jonglé avec la forme. Garbaczewski, en le transposant sur scène, a créé un merveilleux spectacle.¹¹²

Voici comment la pièce est présentée sur un site donnant accès à la billetterie. Dans ce résumé, nous repérons plusieurs aspects que nous mettrons en relief dans cette partie. Ainsi nous aborderons le principe de superposition, perceptible ci-dessus par l'emploi d'accumulation, qui, au-delà d'une composition textuelle, apparaît visuellement dans les choix scénographiques, dans la composition spatiale de la scène.

2.2.1 | Décomposition de la fable

Tout en reprenant les éléments forts du roman (l'enquête, le château, l'histoire d'amour, le mystère), Garbaczewski nous livre une forme proche de ce que Christophe Triau, dans *L'art de la condensation. Sur le théâtre de Krystian Lupa*, note pour le théâtre de Lupa :

Processus absolument dynamique, la succession des séquences s'organise ainsi plus selon un principe de superposition que selon une simple linéarité : en rien comme des tableaux fixes, mais comme les strates d'un paysage mental organique. [...] Les pans se mélangent, se confondent, jouent comme des surimpressions ; les espaces, et les temps, s'entremêlent, glissent. Comme la densité des espaces, comme celle du jeu des acteurs, chaque séquence se construit sur la vibration et le dépôt des précédentes, portée par un mouvement souterrain global, dans un trouble et un entre-deux permanent.¹¹³

Le roman a été ici partitionné, des pans entiers sont supprimés et les chapitres présents sont eux-mêmes disloqués¹¹⁴ : Nous en résumons le déroulé ci-dessous :

Dès la première scène, nous plongeons au chapitre 17, la mort de Maliniak.

112 [trad. Maria Bartkos] « Komedia kryminalna według Gombrowicza na Dużej Scenie Teatru. W spektaklu: tajemnicza zbrodnia, jeszcze bardziej tajemnicze sekrety starego zamczyska, niestosowne uczucie i nieślubny potomek, gra w tenisa i poszukiwanie skarbu, seanse spirytystyczne i śledztwo. Na wałbrzyskiej scenie zobaczyć będzie można całą galerię niezwykle typów, uwikłanych w tajemnicze wydarzenia mistyczno-kryminalne. W spektaklu nie zabraknie żadnego z elementów modelowej, dobrej „złej powieści”. Gombrowicz pisząc powieść mistrzowsko zonglował formą. Garbaczewski, przenosząc ją na scenę, stworzył wspaniałe widowisko. » résumé de la pièce mis en ligne sur le site *Co Jest Grane*, 20 janvier 2009. [consulté le 08/03/23]
<https://cojestgrane.pl/polska/dolnoslaskie/walbrzych/wydarzenie/10ge/opetani-wg-gombrowicza/bylo>

113 TRIAU, Christophe, « L'art de la condensation. Sur le théâtre de Krystian Lupa », dans BANU, Georges (dossier coordonné par), *La scène polonaise, op.cit.*, p.24

114 Cf. Annexe 5 : Récapitulatif scène/chapitre pièce *Opętani*, pp.149-151.

La pièce prend la voie d'une enquête policière. Nous passons alors au chapitre 1, retour au 17, puis au 2 pendant une longue période. Cette succession semble confirmer cette direction d'enquête. Le retour au chapitre 17 permet d'introduire le personnage de Hincz qui « résoudra » l'enquête. Celui au chapitre 1 et 2 offre une contextualisation, présentant Maya (la lettre de sa mère) et Walczak (le *flash-back* de son enfance) ainsi que leur relation : les matchs de tennis, leur ressemblance, leur rapprochement, mais aussi les refus répétés de Maya face à l'évidence. Ils amènent le personnage du professeur, qui, par son envie d'y pénétrer grâce à Walczak, mène à l'intrigue du château. Nous sommes alors propulsés au chapitre 15, au coup spécial trouvé par Walczak pour le tournoi, poursuivant la relation avec Maya. Leur rapport continue à être défini par un retour au chapitre 8, la scène de l'écureuil et de leur « bagarre ». Et puis, tout à coup, revient cette histoire de château avec les aveux de Grégoire du chapitre 9, et la nuit dans la vieille cuisine du professeur du chapitre 6. Et encore Maya et Walczak, scène 14 du bal. Tout comme dans le roman, l'ensemble se rejoint par les chapitres 17 et 18. Walczak perd la tête et ne cesse de fuir en accusant Maya du meurtre, alors que cette dernière pense que c'est lui le coupable et qu'Hincz comprend qu'aucun n'est responsable. Puis, retour au sanctuaire du prince et au château par le chapitre 12. Et, enfin, la séance de spiritisme du chapitre 19.

L'information première que nous serions dans une enquête nous pousse vers le principe de Stenberg du *post hoc ergo propter hoc*. Ainsi, par suite logique, chaque élément doit nécessairement être la conséquence de l'élément antérieur, les scènes fonctionnent alors par dépôts successifs. Cependant, la superposition qui est ici mis en place emmêle la compréhension par ses aller-retours. Ainsi, nous sortons de la pièce comme désarmés. La tirade finale « Et vous, qui êtes-vous ? »¹¹⁵ amène d'autant plus ce sentiment. Nous sommes troublés car nous percevons une cohérence sous-jacente qui nous est pourtant impossible de définir clairement, comme si ces dépôts avaient formé un paysage mentale organique flou.

Au contraire du roman, qui suit une certaine linéarité temporelle, les temps ici s'agencent comme des surimpressions qui se floutent. Et alors que nous nous raccrochons à ce que nous pouvons observer visuellement, l'espace scénique, ce dernier semble se mouvoir sur le même principe. Ces composants apparaissent organiques, seule leur localisation sur la scène semble les relier entre eux. Ainsi, la seule chose sur laquelle nous nous accrochons, la seule certitude que nous avons, c'est que nous sommes au théâtre. D'une certaine manière, nous sommes aussi perdus que Walczak à son réveil à Polyka à la scène 25¹¹⁶ :

115 [trad. Maria Bartkos] « A kim ty jesteś? », d'après la captation *OPĘTANI//POSSESSED* : : *ACT III*

116 Cf. [00.05.32] à [00.06.53] de *OPĘTANI//POSSESSED* : : *ACT III*, Captation 2 : Acte III.
[consulté le 06/02/23] <https://vimeo.com/348662715>

LESZCZUK
Où suis-je ?

**((DANS LE THÉÂTRE !))¹¹⁷

L'espace théâtral semble alors être mis au centre des préoccupations. Les surimpressions, la superposition des séquences qui s'entrechoquent, nous renvoient à la simultanéité des éléments scéniquement présents. Comme si ce n'était plus la fable du roman, mais l'espace protéiforme qui était ici recomposé, qui nous donnait à lire le texte. Une lecture qui n'apparaît pas claire et limpide mais qui se devine par abstraction. Cette dernière se retrouve dans les éléments présents scénographiquement qui, par leur agencement, agissent avec densité et essentialisent les espaces.

CE QU'ON APPELLE « DÉCOR »

Si nous renonçons aux décors traditionnels ce n'est pas pour des raisons formelles.
Il y a des raisons plus importantes.
Leur place sera occupée par des *formes* qui exprimeront
la *construction de l'action*,
son *cours*, sa *dynamique*, ses *conflits*,
sa *montée*, son *développement*.
Les *points culminants*
qui créeront les *tensions*
engageront l'acteur, entreront avec lui dans des contacts dramatiques.
... L'escalier ne mène nulle part...
Il est la forme de la *montée* et de la *chute*.¹¹⁸

2.2.2 | Composition de l'espace scénographique

Mais, d'une manière ou d'une autre, j'ai eu cette idée d'avoir cette maison, une route qui ne mène nulle part au milieu du public.¹¹⁹

La pièce s'élabore autour de Polyka et Varsovie. Cette dernière, alors que plus de la moitié du roman s'y déroule, est évacuée en grande partie dans la mise en scène. Le décor devrait donc représenter la résidence, mais cela est fait de façon plus abstraite.

Du centre de la scène et jusqu'au huitième rang, une plateforme blanche, d'à peu près un mètre et demi de large, s'éclaire à plusieurs reprises. Elle sert à la fois d'espace de jeu et d'espace lumineux. L'avant-scène se compose, côté jardin, d'une chaise, une télévision cathodique et derrière un tapis de course. Côté cour, une chaise, et un écran de projection posé sur le mur du théâtre devant lequel est placé un rétroprojecteur. En fond, derrière un premier cadre de scène qui laisse apparaître un second pan plus restreint de scène, un rideau rouge.

117 [trad. Maria Bartkos] « LESZCZUK : Gdzie jestem? / **((W TEATRZE!)) », dans *OP_TANIADAPTACJA* v.4.3, texte de mise en scène fourni par Krzysztof Garbaczewski, p. 43.

118 KANTOR, Tadeusz, *Écrits (1), Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2015, p.29.

119 Cf. Annexe 6 : Entretien mené avec K.Garbaczewski, p.157.

La scène se fractionne ainsi en plusieurs zones que nous avons numérotées de a) à e) et plusieurs rapports aux espaces référentiels du roman y sont mis en place.

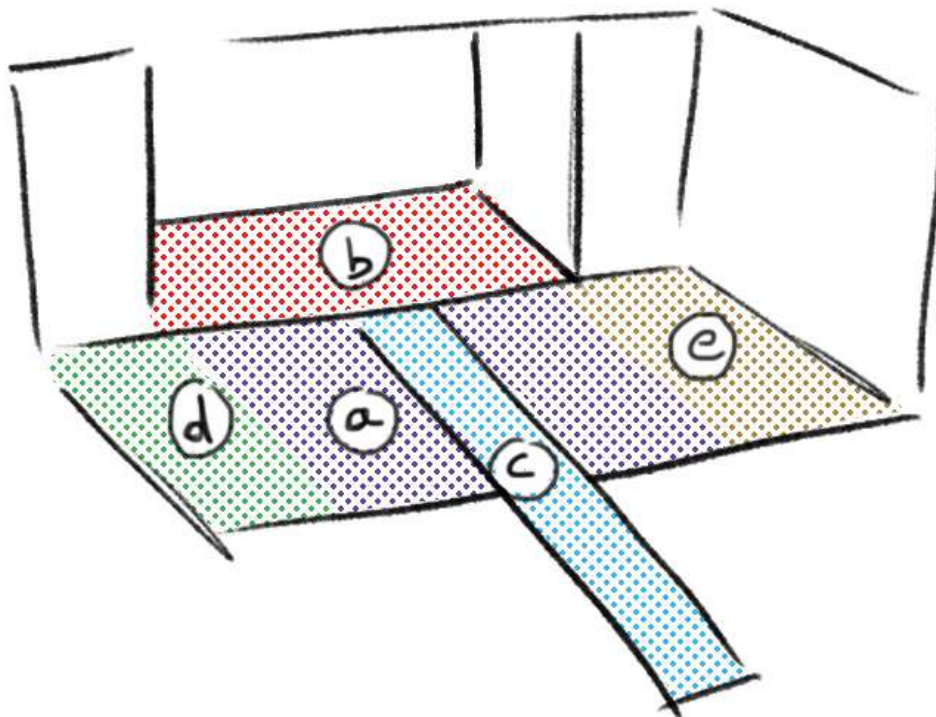


FIGURE 1 – Schéma de l'espace scénique de la pièce *Opętani* de Krzysztof Garbaczewski.
Réalisé par Fany Gallo d'après les captations de la pièce *Opętani* de Krzysztof Garbaczewski.

a) Cette zone crée une idée de liant par sa position charnière et sa neutralité. Non-lieu, il agit en creux, par le vide. Ainsi, il ne renvoie au roman que par les autres zones qui l'entoure et le jeu des acteurs. Dans un même temps, il crée la cohésion spatiale. Il réunit les espace en un seul lieu : la scène qu'il nous donne à voir nue.

b) Disposée en fond, isolée par le cadre de scène, cette zone est utilisée comme un tableau. L'effet est d'autant plus renforcé par les ouvertures et les fermetures des rideaux. De même, les actions qui s'y construisent font et défont tour à tour l'illusion de la représentation. Ce n'est ainsi pas tant les éléments qui s'y agencent et s'y modifient au gré des scène, mais le cadre et les rideaux qui nous informent sur sa nature. C'est, en effet, l'architecture même du théâtre qui y est mis en exergue. Alors que la zone a) nous donnait à voir la scène dénudé en agissant sur une sorte d'horizontalité, cette zone agit par sa frontalité. Elle ouvre l'espace au mur, autant dire qu'elle le clôt. Elle met en place la notion de limite. Limite parfois franchie et inversée par le hors-scène et la mise en abîme comme nous le verrons dans notre analyse du rideau.

c) Quoique nous analyserons à plusieurs reprises les utilisations de cette zone, que nous nommons plateforme, nous pouvons noter qu'elle apparaît comme un couloir par son aspect étroit et en longueur. Elle se détache du reste des zones tout en étant

central à l'ensemble par son placement. Spatialement, elle relie le fond de scène, à la limite du cadre de la zone b), au public. Plus encore, elle l'y prolonge et l'y rejoue. L'espace du public, tout en restant dissocié, entre ainsi dans la configuration de l'espace théâtral. Ce couloir, cette ligne spatiale, agit comme la représentation vectoriel du regard. De plus, comme nous le verrons, elle permet de dissocier les personnages de la scène. Ce détachement permet aux personnages de se mettre en scène dans un jeu de métathéâtralité qui rejoue le rapport scène/salle.

d) Cette zone peut être séparée en deux sous-espaces définis par les objets s'y trouvant : le tapis de course et la télévision. Nous associons le tapis de course, utilisé dans les moments de fuites, principalement les déplacements dans la forêt, à la performativité. L'espace s'y perçoit alors par l'effort physique de l'acteur qui court sur le tapis. À la fois fixe et en mouvement, le déplacement n'y est alors perceptible que par cet attrait performatif. Quant à la télévision, elle crée un focus par sa taille et semble rejouer en plus petit, par son cadre, l'espace b). Elle renvoie d'ailleurs au même espace : celui du château. Ce dernier semble ainsi démultiplié en deux boîtes, en deux espaces fermés sur eux-mêmes. L'effort physique et l'enfermement créés par ces deux objets-espaces font ainsi apparaître la forêt du roman comme un lieu que l'on traverse avec pénibilité et le château comme un espace d'enfermement.

e) Nous pouvons noter que cette zone nous donne à voir le mur côté cour du théâtre par la projection qui y est faite. Elle place une seconde limite verticale. L'objet du rétroprojecteur nous mène quant à lui à une idée de présentation presque scolaire. Par sa présence, nous sommes mis en position d'auditeur. Le témoignage que l'objet suggère, par les documents visuels réels donnés à voir, ouvre alors à la notion de vérité qui est remis automatiquement en doute par le récit et l'espace du théâtre.

Les zones a), b) et c) semblent ici essentialiser les composants du théâtre : sa zone de jeu, ses limites et son cadre, le rapport de regard entre scène et salle. L'espace d) et e) rejouent certaines notions tout en ajoutant, par la présence d'objet qui les essentialisent, les idées de performativité et de vérité. Dans sa composition même, la scénographie appuie ainsi la métathéâtralité que met en place Garbaczewski dans l'ensemble de sa pièce. Pour poursuivre notre étude, nous notons que l'espace est structuré à la fois par ces constituants statiques et par l'éclairage qui le modèle.

2.2.3 | Création d'espaces lumineux

Comme précédemment, nous pouvons noter différentes utilisations de la lumière sur scène. D'une part, elle permet de fractionner les espaces et d'en isoler les composants. Lors de la scène de l'armoire (scène 14), la narration au jardin, Henri à cour, Maya et Walczak sur la plateforme (dans l'armoire), sont visibles par la présence

d'une lumière chaude sur la zone a) et d'une bleu venant du sol sur la zone c). Cette dernière coupant la première zone au centre donne la sensation de faire apparaître trois espaces distincts qui interagissent par le récit. D'une tout autre façon, dans la scène de la mort de Maliniak (scène 4), la lumière permet d'isoler les personnages, qui se trouvent pourtant dans un même lieu, et de créer par le jeu des corps une chorégraphie qui amène une critique de la représentation comme nous le verrons plus loin. Ainsi, en composant sur différentes tonalités, mais aussi sur des zones d'ombres, la lumière sculpte l'espace et permet l'isolement des personnages en scène.



FIGURE 2 – Exemples d'éclairages sculptant différents espaces scéniques
OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II
 [00:51.47] *Opętani*, scène 14 et [00:03.26] *Opętani*, scène 4.

Une seconde utilisation est celle qui permet un focus de l'attention du spectateur. C'est par exemple le cas dans la scène de la vieille cuisine, quand le professeur découvre les écrits de la personne l'ayant précédé. Nous le retrouvons aussi avec le rétroprojecteur qui s'allume par la suite dans la scène.

De la même façon, un focus est créé lors de la reconstitution de la mort de Maliniak (scène 27) et du réveil de Walczak dans sa chambre à Polyka (scène 25). Nous remarquons un point commun formel entre ces éléments : ils sont tous rectangulaires. Ils agissent ainsi comme des tableaux de paysage, dont le cadre est doublé par celui de scène ou de l'écran.

Une dernière utilisation de la lumière que nous pouvons recenser est qu'elle permet la création d'ambiance par certaines couleurs. C'est le cas lors de la scène 28 narrant le sanctuaire du château, que nous analyserons plus en détail par la suite, mais dont nous pouvons retirer ici la présence d'une lumière vive en contre et de la couleur rouge des rideaux qu'elle fait apparaître. Elle amène ainsi un rapport charnel et de violence. Nous retrouvons ce type d'utilisation dans la scène du médium Hincz où la lumière bleue provient seulement de la plateforme. Par cet angle, elle crée sur le corps des contours étranges et donne à voir un espace froid qui nous renvoie à la mort, ou du moins à un monde sous-jacent.

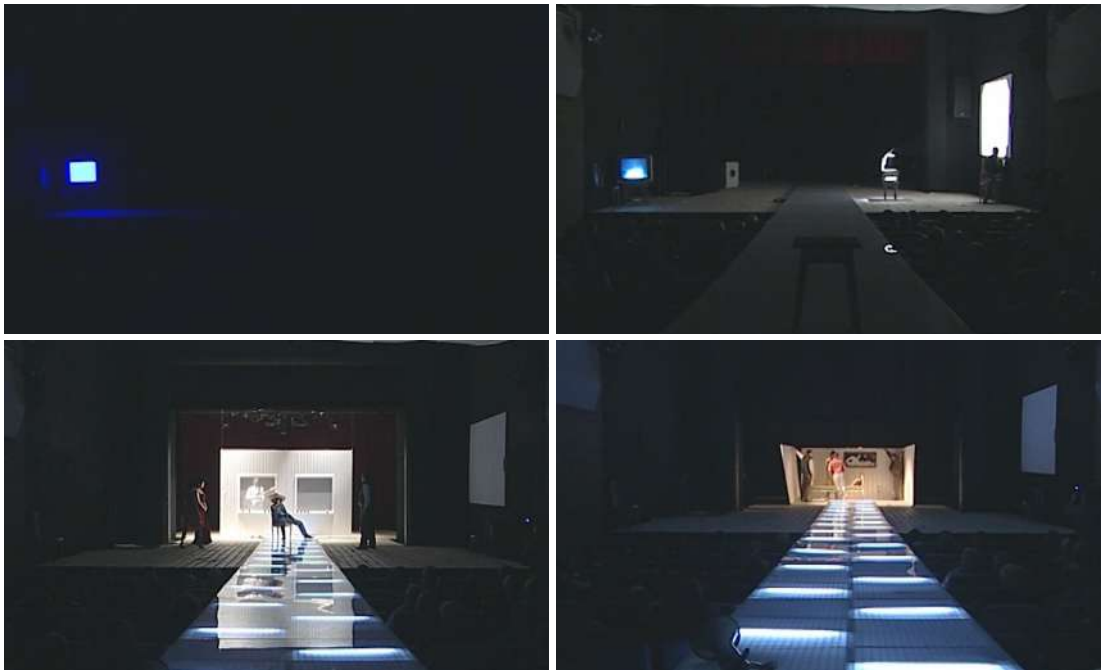


FIGURE 3 – Exemples d'éclairages permettant des focus
OPĒTANI//POSSESSED : : ACT I & II
 [01:10.39] et [01:12.38] *Opĕtani*, scène 9.
OPĒTANI//POSSESSED : : ACT III
 [00:05.34] *Opĕtani*, scène 25 et [00:11.37] *Opĕtani*, scène 27.

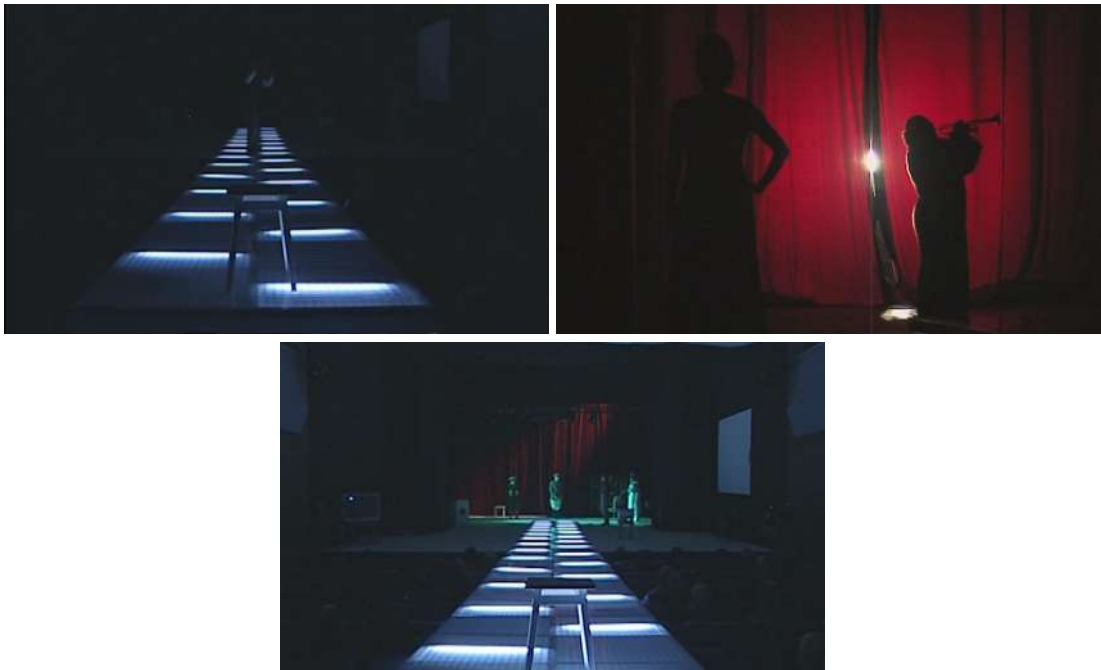


FIGURE 4 – Exemples d'ambiances créées par l'éclairage
OPĒTANI//POSSESSED : : ACT I & II
 [00:26.23] *Opĕtani*, scène 28 et [00:17.40] *Opĕtani*, scène 6
 [00:59.31] *Opĕtani*, scène 9.

La forêt est symbolisée par la lumière verte dans la scène 14. Au-delà d'une référence à la nature, nous retrouvons dans ce vert une sensation d'étrangeté. Sa tonalité sur les corps les rend presque malades. Elle n'agit cependant pas ici seule : une lumière tape de biais en fond et fait apparaître le rouge du rideau alors que la plateforme reste en lumière bleue. Dans cette dernière image, nous saisissons la présence des couleurs primaires en lumière qui morcellent l'espace, créant une impression de fantastique tout en rappelant le lieu théâtral dans lequel se déroule l'action.

Ainsi, nous observons que la lumière sert le propos scénographique en morcelant les espaces, donnant à voir la construction spatiale, tout en faisant signe par sa colorimétrie et le positionnement de ses sources.

2.3 | RELECTURE DES PERSONNAGES PAR LA SCÈNE

Elle [la scène] ne réalise pas, plus ou moins bien, un texte : elle le critique, elle le force, elle l'interroge. Elle se confronte à lui et le confronte à elle. Elle est non un accord, mais un combat.¹²⁰

Précédemment, nous avons observé la composition et les articulations spatiales de l'espace scénique. Désormais, nous analyserons plus particulièrement comment la performativité, par la présence et les interactions des corps dans l'espace, a pu mener à une nouvelle lecture. Nous nous concentrons en premier sur la relation entre Maya et Walczak dont la violence est remplacée par un jeu de travestissement à la scène 14, plus précisément à l'intervalle [1:03.50 ; 1:09.25] de la captation 1. Puis, sur relation du prince et de François, son fils, à travers la scène 15, intervalle [1:20.05 ; 1:33.29] de la captation 1. Celle-ci, par des effets scéniques de jeu, scénographie et distribution d'acteurs, ajoute une épaisseur de lecture à la relation père-fils et crée un second espace d'intrigue, en arrière-plan de la pièce. Nous finirons par observer l'intervalle [0:02.00 ; 0:10.26] de la captation 1, scène 4, et plus précisément l'interaction menée par Di Mildi avec la scénographie qui participe à une mise en scène grotesque renvoyant à la question de la représentation chez Gombrowicz.

2.3.1 | Maya et Walczak

La scène 14 renvoie au chapitre 8 du roman, plus précisément aux pages 162 à 174. L'intervalle [1:03.50 ; 1:09.25] de la captation 1, que nous étudierons ici, correspond aux pages 172-173. Voici le résumé des événements dans le roman :

120 DORT, Bernard, article paru dans *Le Monde*, 12 octobre 1980, cité dans PIEMME, Jean-Marie, *Le souffleur inquiet. Et autres écrits sur le théâtre*, Bruxelles, Espace Nord, 2008, p.41.

Lors d'une promenade en forêt, Walczak, qui a attrapé un écureuil vivant pour le sauver, se voit demander par Maya s'il serait capable de le tuer. Il jette alors l'animal contre un arbre, le tuant. Maya s'enfuit en sanglots. Walczak la poursuit. Il s'ensuit une violente bagarre entre eux durant laquelle ils se surprennent par leur cruauté commune. Cependant, la scène que nous présentons ne reprend pas la fuite de Maya et la bagarre des pages 172 et 173 à l'identique.

Voici ce qui se passe scéniquement durant cet intervalle : Maya embrasse Walczak, l'amenant au centre, sur la plateforme lumineuse formant un deuxième espace scénique. Ils sont face au public, côte à côte sans se toucher, regard droit devant eux tout du long. Ne reste pour lumière que la plateforme lumineuse, ainsi qu'une seconde, en fond, découvrant le rideau de scène rouge. Une musique de type opéra est audible. Maya mène le geste, il le reproduit. Un bras léger puis l'autre qui se lève pour ouvrir sa robe. Ils ont parfois une latence. C'est à son tour, il ouvre sa chemise, elle reproduit le geste à une main, semblable. Il enlève ses bretelles, elle cache son visage souriant derrière son manchon. Il ouvre son pantalon, elle descend ses bras au niveau de ses hanches. Elle déplace ses jambes, il fait de même et descend ainsi son pantalon, ils ôtent par ce biais leurs chaussures. Elle lâche son manchon, elle ôte sa robe, lui sa chemise, les gestes sont similaires.

Il est en caleçon, elle est en nuisette. Il ôte son pantalon et le lui tend. Ils échangent leur place. Elle met le pantalon, lui la robe, mouvement comme inverse à celui effectué plus tôt (or pour ramasser le vêtement). Alors qu'elle reboutonne la chemise, il fait tourner entre ses mains le manchon en fourrure du niveau de ses hanches à son visage, comme s'il reproduisait en accéléré le geste qu'elle effectuait précédemment. Elle place les bretelles, il clôt son geste. Ils échangent leur place et s'assoient, face au public, regard droit, sans se toucher. Ils font, mains appuyées au sol, le même geste, balançant leurs jambes pliées. Puis, ils chaussent un de leurs pieds. Elle semble mener le geste. Ils tendent leurs jambes, en miroir, pour la seconde chaussure. Il ajoute des mouvements, car il porte des baskets fermées alors qu'elle a des talons ouverts. Ils sont assis, face au public, jambes tendues, et ôtent leur chapeau. Il a les cheveux tirés en arrière, elle en chignon. Ils ne bougent pas. Il parle, souriant. Elle parle, son visage est ouvert, légèrement souriant. Elle finit sa réplique, son visage se ferme. Elle le frappe avec sa coiffe puis la laisse tomber et part en courant. Il ne bouge pas, le regard vers le bas. Noir.



FIGURE 5 – Maya et Walczak, échange de vêtements
OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II [01:05.39]
Opętani, scène 14/*Les Envoûtés*, chapitre 8, pp. 162-174.

Cette scène évoque plusieurs aspects. Le premier, accentué par la musique et ces deux corps chorégraphiés, côte à côte, uniquement face au public, sans aucune forme de sensualité, évoque une cérémonie religieuse. Le second, le travestissement, est fait en direct, par déshabillage et échange de vêtements. Ils évoquent ainsi un acte d'union, plutôt charnel, de l'ordre d'une pénétration, mais qui pourrait être tout à fait spirituel et de l'ordre des jumeaux. La lumière accentue l'intimité et un certain aspect fantastique, tout en mettant en avant les corps, renforçant leur ressemblance. Ils semblent ainsi ne devenir qu'un, un couple, un « on ». Il est donc, aussi, possible d'y lire un dépassement du sexe biologique des individus, des attraits qui y sont liés, en revenant à Gombrowicz :

Pour y remédier [à la virilité], il me fallait trouver — en dehors de l'Homme et de la Femme — une troisième position qui n'aurait pourtant aucun rapport avec le « troisième sexe » : une attitude extrasensuelle, et pourtant humaine, où m'appuyer pour apporter un peu d'air frais dans ces régions infectées par le sexe. Éviter d'être un homme avant tout, mais être un homme qui n'est homme qu'au second plan, ne jamais s'identifier à la virilité, s'y refuser par principe.¹²¹

Aujourd'hui, grâce à *Kronos*, sorte de journal intime de Gombrowicz publié *post-mortem*, nous savons qu'il a eu des relations homosexuelles. Ce rapport au corps masculin nous le retrouvons dans sa jeunesse, dans son attirance pour la beauté inférieure du paysan et la beauté supérieure du bourgeois. Nous supposons que cette orientation sexuelle a influencé sa vision des relations entre hommes, de la virilité et de la féminité, et ce, dès ses premières écritures. Nombre d'études ont analysé et théorisé son travail à travers une vision queer. Garbaczewski nous a témoigné de cet aspect lors de notre entretien :

121 GOMBROWICZ, Witold, *Journal I*, *op.cit.*, p.318.

Je pense donc qu'*Opeṭani* avait aussi ce genre de signification et s'intègre dans un théâtre queer. Dans l'interprétation, vous pouvez alors vous reposer sur ces jeux amusants avec le théâtre, la pression sociale, toutes ces choses comme ça.¹²²

Dans ce jeu de travestissement, ne gommant pas pour autant les différences des corps, mais celles du sexe, Garbaczewski semble nous mener vers une relecture de la relation entre Maya et Walczak. Par la métaphore du travestissement, il propose une pénétration du féminin par le masculin et vice-versa.

Le corps de Leszczuk est d'autant plus troublant qu'il expose la grossièreté du corps d'une jeune fille de bonne famille – Maya. Grâce au sport, il s'est libéré, au moins en partie, de son destin prolétaire, mais ce même sport expose le corps de la jeune fille qui, confronté à la corporalité de Leszczuk, devient vulgaire aux yeux des résidents de Polyka. Tous les protagonistes, y compris Leszczuk et Maya, reconnaissent cette analogie troublante des corps qui franchissent les barrières de classes, de propriétés, sociales, éducatives et culturelles.¹²³

Il en est de même dans la bagarre par l'union du corps inférieur, celui de Walczak, au corps supérieur, celui de Maya, pour reprendre les termes de Gombrowicz. Maya est ainsi mise au même niveau que cet inférieur qu'elle rejette, qui lui renvoie sa propre impulsivité qui ne correspond pas à une fille de bonne famille, mais à l'homme et à un inférieur. Par conséquent, il n'est pas question de fuite, de poursuite ou de bagarre, de déchaînement de violence presque bestial, pourtant, la relation entre Maya et Walczak reste dans cette justesse. Par l'échange de vêtements, entre les deux est instauré un jeu de pouvoir, par principe de pénétration des corps, de même qu'une union. Le même procédé est induit dans l'hypotexte : un affrontement qui permettrait de différencier, par hiérarchie du plus fort, mais qui rend d'autant plus identiques les deux corps. Ce dernier aspect est mis en avant dans le positionnement des deux comédiens face au public. Dans les mouvements semblables, mais non identiques, qu'ils opèrent. Dans l'éclairage par le bas qui transforme la vision des corps, rapprochant leurs traits tels des jumeaux, ce qui renvoie au mythe d'Aristophane.

2.3.2 | Le prince et François

François est un fils illégitime, arrivé au château enfant, que le prince garde à son service sans jamais reconnaître. Adulte, François fera tout, jusqu'à se détruire, pour que le prince le déclare comme fils. Tout cela mènera à un « meurtre » dans la vieille cuisine, François étant étouffé par la serviette « maudite ». Bien sûr, ce n'est pas

122 Cf. Annexe 6 : Entretien mené avec K.Garbaczewski, p.153. Leszczuk était le premier nom de Walczak.

123 [trad. Maria Bartkos] « Ciało Leszczuka jest tym bardziej niepokojące, że obnaża ordynarność ciała panny z dobrego domu – Mai. Dzięki sportowi wyzwoliło się, przynajmniej częściowo, z proletariackiego losu, ale ten sam sport eksponuje ciało dziewczyny, które w konfrontacji z cielesnością Leszczuka – w opinii policzan – się wulgaryzuje. Wszyscy bohaterowie, także Leszczuk i Mają, dostrzegają tę niepokojącą analogię ciał przekraczających klasowe, majątkowe, społeczne, edukacyjne i kulturowe bariery » SMIEJA, W., « Od ideologii ciała do cielesności zideologizowane. Sport i literatura w latach 1918–1939 », dans *Teksty Drugie*, n° 4, 2011, pp.28-48, cité dans GOŁOS-DĄBROWSKA, Katarzyna, « "*Opeṭani*" w teatrze », *op.cit.*, pp.430.

le cas et il reviendra plus tard en tant que Handrycz dans le roman. Mais, dans cette mise en scène de Garbaczewski, Handrycz n'existe pas, ainsi le prince continuera à jamais à être hanté par la honte et la tristesse.

La scène 15, intervalle [01:20.05 ; 01:33.29] de la captation 1, que nous allons à présent observer en détail, a pour but de reprendre le chapitre 9 du roman, de raconter l'histoire du prince et de son fils François. Cependant, cette scène ajoute une nouvelle lecture à leur relation, déjà teintée de honte, elle en devient presque incestueuse. Dans un même temps, comme le souligne Garbaczewski, il y a quelque chose de l'ordre de la distorsion des perceptions. En effet, la scène est jouée à contre-jour, illuminée par un projecteur éblouissant, ne laissant entrevoir que les corps déshabillés de François et du père. Grégoire commente la scène en utilisant un mégaphone, assis au bout de la plateforme, face à la scène. Même si François ou le prince interviennent, leurs voix semblent lointaines, et le silence pesant contraste avec Grégoire, le serviteur du château très bavard. Par cette distorsion, par l'absence de détails visuels et l'omniprésence de cette voix de narration, nous sommes comme placés devant ce qui s'apparente à un souvenir. Dans un même temps, sans bien voir, nous remarquons que le prince et François sont nus, partagent le même lit, semblent s'enlacer, François fume... Et puis, d'un coup, les deux se disputent, le prince plaque à plusieurs reprises François sur le lit, l'empêchant de bouger. François se débat, tousse au sol comme asphyxié. Alors que François est plaqué une fois de plus sur le lit, ce dernier est sorti de scène, derrière le rideau, sous ses cris. Nous assistons ainsi à la dispute qui a mené François « à la mort ». Un effet de secret est insinué grâce à la fermeture du rideau rouge de scène et à la poursuite du récit qui a lieu devant : une photographie est montrée au professeur par le rétroprojecteur. C'est par celle-ci que ce dernier verra la parenté entre François et Walczak. De plus, il faut rappeler que le même acteur joue Walczak et le monologue racontant l'enfance de ce dernier, par analogie nous lions donc le prince à un père violent battant son fils. Ainsi, cette distribution donne du sens et de l'épaisseur à cette relation.

Inconsciemment, ça crée un pont avec cette histoire au château, avec ce garçon, François. Il est soudainement jeté dans ce château en arrière-plan, en quelque sorte rejeté par toute la structure de la série. C'est comme si ce personnage au chômage avait soudainement quelque chose à faire, une nouvelle histoire. Mais, vous êtes encore dans le spectacle, comme si le rideau était comme joué par le rideau et ainsi de suite. Donc, c'était en quelque sorte essayer de faire un pont vers ces réalités, et, d'une manière ou d'une autre, entre les points de cet inconscient. C'est comme ce qui se passe avec l'inconscient. Mais aussi donner un sens. Donner plus de sens aux péchés qui adviennent, plus tard, dans le château. Ils sont devenus un peu comme une histoire très étrange. Mais il y a cet acteur qui dans ce très long monologue en arrière-plan a la voix transformée. Ce narrateur transforme cela en quelque chose d'un peu horrible.¹²⁴

124 Cf. Annexe 6 : Entretien mené avec K.Garbaczewski, p.155.

Le jeu derrière le rideau crée une idée de souvenir, de secret, mais aussi de mise en scène du narrateur : l'utilisation du mégaphone pour Grégoire peut renvoyer à un réalisateur sur un plateau de cinéma. Il permet de positionner le château sur la scène, comme un endroit caché au public, secret, tout comme dans le roman. Il place ainsi, spatialement, un second espace, un théâtre dans le théâtre, une intrigue dans une seconde. Par conséquent, tout comme dans *Les Envoûtés*, l'intrigue du château reste toujours présente, en arrière-plan, derrière le rideau. Comme si, derrière lui, et présent depuis le début, avait eu lieu cette scène.



FIGURE 6 – L’histoire du château narré par Grégoire, rideau ouvert puis fermé
OPËTANI//POSSESSED : : ACT I & II [01:20.24] [01:20.50] [01:31.09] [01:38.13]
Opëtani, scène 15/*Les Envoûtés*, chapitre 9, pp. 177-193.

2.3.3 | Scène de l’interrogatoire de Di Mildi

Une autre scène est particulièrement frappante sur l’apport que la mise en scène offre au roman : celle de l’interrogatoire suivant la mort de Maliniak. Nous observerons en particulier ce qui se déroule à l’intervalle [0:02.00 ; 0:10.26] de la captation 1, soit une partie de la scène 4 qui reprend les pages 350-355 du chapitre 17. Le corps de Maliniak vient d’être découvert par Maya et Di mildi, nièce de ce dernier, la police se presse alors sur place et commence à mener son interrogatoire auprès des deux femmes. Ce qui nous intéresse particulièrement dans ce passage est le personnage de Di mildi et ses interactions avec l’espace. Au-delà d’un jeu d’acteur appuyant gestes et paroles, reprenant ainsi le roman, elle semble constituer elle-même le décor qui la reçoit. Observons cela plus en détail.

Après une entrée à cour, un arrêt devant Maya, Di mildi s'avance à grand pas, les bras écartés, et se pose derrière Maliniak allongé sur le lit à jardin. Elle pousse un cri : elle surjoue la découverte du corps de son oncle. Elle prononce quelques mots au niveau du lit avant de s'avancer au niveau du cadre de scène et de s'y appuyer, se plaçant dans une première zone lumineuse. Après cette pause de quelques répliques, elle se positionne en avant-scène dans une douche de lumière. Elle pose les bras écartés en l'air et les jambes jointes. Les deux policiers entrent par le public, à jardin, et se placent dans la douche lumineuse, en symétrie de Di mildi. Après quelques échanges de répliques, où Di Mildi continue à surjouer son ton et ses gestes, elle se rue derrière la plateforme. La lumière se fait plus sombre. Elle tape du pied sur la plateforme qui s'illumine puis s'y avance lentement, de biais, à grands pas. Elle s'assoit face à la scène, sur le tabouret disposé en bout de la zone. Après plusieurs minutes de répliques dans cette configuration, alors que l'inspecteur interroge Maya, Di mildi se lève précipitamment et court vers le fond de scène. Elle se met à genoux face à la plateforme avant de s'allonger sur Maliniak. La lumière est rehaussée. Après avoir pris des poses extravagantes sur lui, elle tombe du lit, se reprend, et pose devant ce dernier une jambe fléchie, l'autre allongée, le dos et les bras avachis sur le corps derrière elle. Elle se relève et à nouveau se place au niveau du cadre de scène. Elle entame une série de petits sauts et de baisers au public alors que les deux inspecteurs débattent de ce qui a pu arriver derrière elle. Le mouchoir est trouvé par un des policiers sous le lit, elle se retourne en soufflant : son plan semble être tombé à l'eau. La lumière s'éteint, fin de la scène.





FIGURE 7 – Déplacement de Di Mildi durant son interrogatoire
OPĒTANI//POSSESSED : : ACT I & II
 [00:02.04] [00:02.32] [00:02.59] [00:05.59] [00:07.58] [00:09.01]
Opĕtani, scène 4/Les Envoûtés, chapitre 17, pp. 349-355.

Ainsi nous observons que ce corps est très chorégraphié dans l'espace : il pose à plusieurs reprises dans des zones précises définies visuellement par des espaces lumineux. En y ajoutant toute l'excentricité du jeu de Di Mildi, nous avons l'impression d'assister à une scène rejouée par le personnage. Cet élément est d'autant plus frappant qu'elle se crispe dès lors que quelque chose semble sortir de ses attendus, particulièrement à la fin où nous sentons tout son agacement face à ce qui ne se déroule pas comme elle l'avait prévu. Un second effet est l'activation de la plateforme. Elle est jouée par cette dernière qui, s'y avançant par la suite de façon nonchalante, donne la sensation de faire la diva qui entre en scène.

Par cette mise en scène du personnage, Garbaczewski nous propose ici une mise en abîme qui poursuit le roman. Il suit par continuité Gombrowicz en jouant sur la volonté de Di mildi de se mettre sous le feu des projecteurs. Cependant, Di mildi est largement développée dans le roman comme extravagante, hors, sur scène, sa présence est moindre. Cette scène condense ainsi le personnage en un intervalle de temps très court. Les interactions initiées avec le décor font signe de l'excentricité de cette femme qui se donne en jeu, menant l'interrogatoire à un registre grotesque. De plus, ce passage nous informe sur une lecture possible de la pièce qui se joue de la représentation. En effet, il est placé en début et colore donc notre lecture initiale de *Opĕtani*. Elle nous interroge sur la place accordée aux faux-semblants. Ce questionnement est au fondement du travail de Gombrowicz, comme il le note lui-même : « Et cette notion de l'artifice dans les classes supérieures allait même devenir un des points de départ de mon travail d'écrivain. »¹²⁵. Nous le retrouvons dans *Les Envoûtés* où la narration met en place ce qui est de l'ordre de la « perception inutile » défini par Clément Rosset : « La réalité a beau s'offrir à sa perception : il ne réussit pas à la percevoir, ou la perçoit déformée, tout attentif qu'il est aux seuls fantasmes de son imagination et de son désir. »¹²⁶. Par ce biais, Gombrowicz met ainsi à nu la construction de l'illusion

125 GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne, op.cit.*, pp. 49-50.

126 ROSSET, Clément, *Le réel et son double, op.cit.*, p.11.

subie par ses personnages. Ce n'est qu'à la fin que le rationnel prend place, quoique le doute subsiste, tout de même, sur certains éléments. Comme le professeur et Hincz, face à la serviette « maudite » tombée au sol, serviette qui ne l'aurait jamais été, mais que le professeur refuse tout de même de toucher :

Mon cher professeur [...], cela vaut-il la peine d'être sceptique pur et dur ? La vie serait alors dépourvue de toutes les illusions qui font son charme.¹²⁷

Au-delà d'une mise en abîme du théâtre dans le théâtre, ce passage donne ainsi à la fois des clefs de lecture à la mise en scène de Garbaczewski, mais aussi à l'œuvre de Gombrowicz. Par le biais de l'acteur en jeu et en interactions avec l'espace scénique, il épaissit la question de la représentation et nous clame que tout n'est qu'artifice.

2.4 | SIGNIFIANTS RÉFÉRENTIELS ET MÉTAPHORIQUES

Ce qui est particulier à l'art de la mise en scène, c'est la transposition des signes verbaux du texte en signes visuels, transposition susceptible d'avoir le caractère métaphorique.¹²⁸

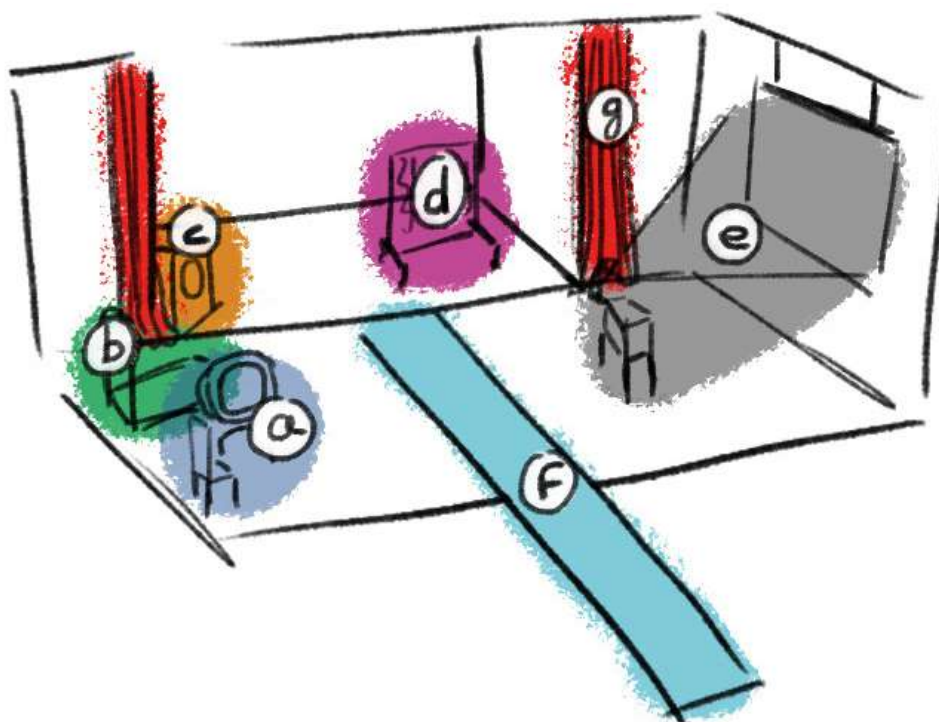


FIGURE 8 – Schéma placement des objets sur scène dans la pièce *Opętani*
Réalisé par Fany Gallo d'après les captations de la pièce
Opętani de Krzysztof Garbaczewski.

127 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoûtés*, op.cit., p.466.

128 KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, op.cit., p.120.

Ces formes visibles sur scène, ces signifiants, se manifestent par l'emploi d'objets, d'outils numériques et d'images qui nous renvoient à des référents. Ils peuvent alors avoir un caractère métaphorique : le substitut scénique transmet une ou plusieurs idées. Nous nous intéresserons ici particulièrement à cet aspect dans la mise en scène de Garbaczewski. En premier, nous observerons la manière dont ils renvoient à un état du personnage. Puis, la manière dont le metteur en scène met en place un jeu de représentation par l'emploi de conventions théâtrales et du monde de la mode. Nous finirons par analyser l'utilisation de la vidéo et du rétroprojecteur. Ainsi, nous nous concentrerons sur six signifiants, numérotés dans le schéma ci-contre de a) à f).

2.4.1 | L'objet scénique comme signifiant du personnage

Nous avons précédemment observé que la scène est découpée en différentes zones, dans chacune d'entre elles, seuls quelques objets sont présents. Il n'y a donc pas volonté de donner à voir tous les détails des espaces, comme c'est le cas dans les décors naturalistes. Du fait de l'absence de détails, la présence d'objets en scène est d'autant plus signifiante.

b) Le tapis de course

Le tapis de course représente de manière figurative l'action de courir, présent à plusieurs reprises dans le roman chez le personnage de Walczak, tout en mettant en place deux phénomènes : un déplacement de lieu et l'écoulement du temps. Dans le cas du premier, l'objet permet le passage d'une scène à l'autre et est corrélé à la réplique du comédien. Le deuxième, le temps, est perceptible par l'action physique. L'acteur par sa course est essoufflé, son organisme est fatigué, il ne le feint pas. Ces quelques secondes ou minutes, il les a vécues intensément par son corps et nous en voyons la trace. Ainsi, par cette dépense d'énergie visible corporellement, une trace du temps est signifiée à la scène comme un temps vécu par l'acteur.

c) La machine à laver

La machine à laver est un élément peu utilisé durant la pièce. Nous la voyons lors de la scène de la lettre de Mme Okholowska à sa fille, scène 5, intervalle [20.10 ; 23.56] de la captation 1. Elle entre dans un jeu de symbolique et peut, en effet, mettre en avant le labeur de la mère gérant la maison. Lors de cette scène, l'actrice parle assez vite, ses gestes sont confus et le personnage semble stressé. Nous relions son jeu corporel, de manière intuitive, à la machine qu'elle a mise en marche et sur laquelle elle s'est assise. Son temps semble être compté, elle court contre la montre, essayant de rattraper ce tambour qui tourne sous elle. Elle évacue toutes ses pensées

qui la tracassent en réprimandant sa fille dans sa lettre, « lavant son linge sale en famille » (expression en polonais : « swoje brudy trzeba prać w domu »¹²⁹).



FIGURE 9 – Mme Okholowska sur la machine à laver
OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II, [00:21.10]
Opętani, scène 5/*Les Envoûtés*, chapitre 1, pp. 19-21.

d) Le cintre sur scène

Maya est une des seules à utiliser le portant, du moins celle qui le fait le plus. Elle se change un peu moins d'une dizaine de fois entre le début et la fin de la première captation du spectacle. Le portant sert aussi d'armoire, lors de la scène 12, intervalle [47.41 ; 5.50] dans la captation 1. Il est fortement lié à Maya, à sa chambre et donc, par jeu de résonance psychologique, à son esprit. Elle est ainsi montrée comme une jeune fille coquette, soucieuse des apparences, mais aussi — car nous sommes au théâtre et que l'habit est aussi un masque, il fait personnage — une jeune fille avec de multiples facettes. Par conséquent, son être est morcelé en une dizaine de personnages « Maya », propre à chaque scène et situation. Elle ne devient individu uni qu'à partir de la scène 25, intervalle [5.32 ; 7.54] de la captation 2, où elle revêt une robe mi-longue rose à bretelle (Cf. fig.14). À partir du moment où Walczak la rejette, qu'il est possédé, elle devient un personnage à part entière, du moins en apparence.

Mais, l'espace et l'objet agissent aussi dans le théâtre même. Observons à présent comment est créé, par son biais, un jeu sur différentes conventions, de mise en abîme et de dévoilement.

129 [trad. Maria Bartkos] « laver son linge sale chez soi ».

2.4.2 | Jeu de conventions théâtrales par l'espace et le décor

Combien je voudrais vous voir devenir des acteurs conscients de leur jeu !¹³⁰

Précédemment, nous avons pu mettre en avant la question de la représentation, notamment à travers la scène de l'interrogatoire de Di Mildi. Au-delà de cette dernière, nous pouvons retrouver un jeu grotesque dans celui de Hincz, le médium, qui par le surjeu mène à la caricature. Alors que le grotesque semble apparaître par le jeu, la question de l'illusion se retrouve particulièrement dans la scénographie. En effet, le théâtre, lieu par excellence des faux-semblants, y est interrogé par l'utilisation de conventions propres à la représentation.

d) Le cintre sur scène

Nous en avons précédemment fait mention par Maya. Revenons tout de même un instant dessus en le plaçant dans l'espace du théâtre. Comme nous avons pu le noter, la présence de cintre en scène était propre à un courant auquel Garbaczewski était alors affilié, les « hanger generation »¹³¹. Mais c'est aussi une convention répandue dans le théâtre postdramatique et contemporain qui se définit par un changement des acteurs à vue. Les coulisses sont alors mises sur scène, en scène, comme participant au théâtre. C'est une forme de mise en abîme, mais aussi de volonté de montrer la fausseté, le semblant de la scène. La présence de cintres indique ainsi : « ce ne sont que des costumes que nous revêtons, tout cela est une image, tout est superficiel ».

f) La plateforme



FIGURE 10 – Match de tennis
OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II [00:34.10]
Opętani, scène 9/Les Envoûtés, chapitre 2, pp. 33-39.

130 GOMBROWICZ, Witold, *Journal I, op.cit.*, p.87.

131 GOŁOS-DĄBROWSKA, Katarzyna, « "Opętani" w teatrze », *op.cit.*, p.432.

La plateforme permet d'augmenter l'espace de jeu et de se placer au milieu du public. Les acteurs y jouent face et dos au spectateur. Par cette formation, le personnage devient observateur de la scène, spectateur. Mais aussi commentateur lorsqu'il prend un rôle de narrateur (voir figure 4). Il permet la mise en place de face-à-face entre Walczak et Maya, notamment lors des matchs. Il fonctionne alors comme un terrain de tennis, isolant les deux personnages du reste.

Il sert à la fois d'espace-lien entre la scène et le public, ces deux espaces sont ainsi investis par l'acteur-personnage, mais aussi, d'espace isolant le couple de l'ensemble. Dans ce cas, il joue comme espace mental. C'est sur cet espace qu'a lieu la ressemblance des corps de Walczak et Maya. C'est sur cet espace que Hincz est en contact avec le paranormal, les lumières de la plateforme étant alors mouvantes.

Cet espace semble apparaître comme un espace de déformation de l'esprit. De ce fait, il correspond aux termes d'Ubersfeld pour définir certains espaces scéniques, apparaissant comme :

[...] un vaste champ psychique où s'affrontent des forces qui sont les forces psychiques du moi. La scène est alors assimilable à un espace clos où s'affrontent des éléments du moi divisé, clivé.¹³²

Il sert ainsi de passerelle, de pont entre les espaces scène-public, mais aussi entre les êtres, les esprits. Il agit donc comme un espace liminal à la fois physique et psychologique.



FIGURE 11 – Hincz sur la plateforme, séance de médium
OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II [00:17.00] [00:17.40]
Opętani, scène 6/*Les Envoûtés*, chapitre 17, pp. 356-361.

Cependant, il agit sur une seconde image qui apparaît à la scène 23, intervalle [00.00 ; 5.32] de la captation 2. Les acteurs défilent et dansent sur cette plateforme, représentant alors la scène du bal de la Sirène. La plateforme devient une scène de défilé de mode, pareille à un podium. La lumière, pleins feux sur scène et dans la salle, joue ce rapport. Ce rapprochement met d'autant plus en avant la superficialité des personnages et le faux-semblant.

132 UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.126.



FIGURE 12 – Bal de la Sirène
OPĘTANI//POSSESSED : : ACT III [00:02.23] [00:03.09]
Opętani, scène 23/Les Envoûtés, chapitre 14, pp. 298.

g) Derrière le rideau

Comme nous l'avons vu précédemment, le rideau permet de placer l'espace du château par omniprésence. Nous retrouvons cet aspect à la scène 28, lorsque le prince joue de la trompette derrière le rideau, côté public, avant de le franchir, nu, pour sortir de scène.



FIGURE 13 – Sanctuaire du prince
OPĘTANI//POSSESSED : : ACT III [00:26.23] [00:27.40]
Opętani, scène 28/Les Envoûtés, chapitre 12, pp. 264-268.



FIGURE 14 – Réveil de Walczak après sa possession
OPĘTANI//POSSESSED : : ACT III [00:06.23]
Opętani, scène 25/Les Envoûtés, chapitre 18, pp. 378-379.

Nous sommes positionnés dans « les coulisses » du château, l'espace s'inverse. Alors que, un peu plus tôt, il s'était ouvert pour nous montrer ce qui avait eu lieu, il est, à présent, laissé clos, rempli d'un mystère impénétrable, dont le prince lui-même est rejeté. Le rideau s'ouvre, à nouveau, pour la possession de Walczak. Nous voyons apparaître un second décor, une chambre, un lit entouré de trois murs, assez réaliste, rappelant les décors naturalistes, à ceci près que les murs sont retenus par les acteurs.

Nous entrons dans une mise en place du théâtre dans le théâtre. Malgré cela, le jeu poursuit dans l'illusion que nous sommes à Polyka jusqu'à deux phrases :

LESZCZUK
Où suis-je ?

**((DANS LE THÉÂTRE !))¹³³

Et puis, nous revenons dans le jeu d'illusion, au récit, au réel des personnages. La convention théâtrale est ainsi jouée dans ce jeu de faire semblant, de mise en abîme et de monstration de la réalité. Malgré le jeu des acteurs pour amener l'illusion, la pièce ne cesse de nous répéter, par la scénographie, que nous restons toujours bel et bien au théâtre.

2.4.3 | Outils numériques : déformation et grossissement des corps

Peut-être que cela est aussi lié à la façon dont nous vivons actuellement la narration. Vous savez, ce genre de théâtre fonctionne pour moi d'une manière ou d'une autre à un niveau différent de celui de la narration. Pour moi, le théâtre n'est pas seulement une machine à raconter des histoires. Alors, quand on a besoin de faire un peu de storytelling, que cela est — en un sens — nécessaire, alors nous saisissons la réalité beaucoup plus vite parce que nous y sommes tellement habitués. Après les émotions, vous savez tout, la scène peut alors devenir davantage un lieu pour une sorte de comportement plus abstrait. Soudainement, elle peut alors entrer dans différentes couches de réalité que je peux montrer avec la vidéo.¹³⁴

Nous retrouvons ce rapport de dépassement du *storytelling*, du sentiment, de la forme connue, à travers l'utilisation de deux médiations du corps : la vidéo et le rétroprojecteur. Ceux-ci déforment et en modifient la perception, le corps humain que nous connaissons devient étrange, surprenant. Ce travail est omniprésent chez Garbaczewski, notamment dans son utilisation des nouvelles technologies et de la VR aujourd'hui, mais observons comment cela se présentait avec moins de moyens — rappelons que nous étions en 2009 et que certains de nos outils actuels n'existaient pas encore. Nous ferons cette analyse à travers le couple présence du corps et médiation du corps de l'acteur, pour reprendre les termes de André Helbo dans *Lire le spectacle*

133 [trad. Maria Bartkos] « LESZCZUK : Gdzie jestem? / **((W TEATRZE!!)) », dans *OP_TANIADAPTACJA v.4.3*, texte de mise en scène fourni par Krzysztof Garbaczewski, p. 43.

134 Cf. Annexe 6 : Entretien mené avec K. Garbaczewski, p.157.

*vivant*¹³⁵. Ici, la relation de ce couple est proche du substitut.

a) La télévision

L'image filmique autant que le spectacle théâtral constituent avant tout des lieux de focalisation grâce à des dispositifs d'encadrement.¹³⁶

Ceci est d'autant plus vrai pour la télévision cathodique en scène, dont le cadre est visible, et dans son utilisation par Maliniak à la scène 4, intervalle [00.12 ; 10,23] de la captation 1. Caméra en main, l'acteur joue à la fois Maliniak mort et prend le rôle du narrateur, le tout diffusé en direct sur l'écran de télévision. Par ce dernier, deux effets ont lieu. D'une part, le corps est réifié, distancié, il est proprement image par sa diffusion médiatique. Une image troublante du corps apparaît par les gros plans mis en place. Nous le reconnaissons, mais nous avons une sorte de répulsion face à lui, à sa déformation due au cadrage. L'acteur se filme lui-même, il met ainsi en jeu sa mort, son corps et le narre. Nous sommes placés au plus proche de l'acteur, de son jeu et des distorsions que cela engendre sur son corps.



FIGURE 15 – Mort de Maliniak
OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II [00:01.04] [00:03.42]
Opętani, scène 4/*Les Envoûtés*, chapitre 17, pp. 349-355.

Une deuxième utilisation de l'écran est à la scène 17, intervalle [1:09.30 ; 1:20.05], captation 1. Cette scène retrace la lecture par le professeur du cahier de Casimir Rudzianski, la personne ayant avant lui passé une nuit dans la vieille cuisine. Nous n'avons plus cet aspect de lecture, nous sommes face à Rudzianski qui nous parle directement à travers la télévision. Il y a des références à divers films d'horreur par cette utilisation de la vidéo. Il y a, bien sûr, *Projet Blair Witch*¹³⁷ cité par Garbaczewski¹³⁸. Ce film d'horreur, indépendant, retrace l'histoire d'étudiants qui souhaitent produire un documentaire sur la légendaire sorcière de la ville Blair, les

135 HELBO, André, *Lire le spectacle vivant*, op.cit.

136 *Ibid.*, p.41.

137 *Projet Blair Witch*, film réalisé et scénarisé par Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, production Haxan Films, États-Unis, 1999.

138 « Et puis, il y avait exactement cette histoire de peur, inspirée de toutes ces choses qui la produisent comme dans *Projet Blair Witch*. » GARBACZEWSKI, Krzysztof, Cf. Annexe 6 : Entretien mené avec K.Garbaczewski, p.156.

acteurs s’y autofilmaient en caméra portée. Nous retrouvons, sur scène, ce cadrage de caméra porté à la *Blair Witch*, ses lumières frontales donnant un éclairage bleu, et le rapport à un projet de recherche paranormale.

Tout comme dans *Blair Witch*, tout ne se déroule pas comme prévu et le vidéaste est emporté par sa peur, sans que nous voyions réellement ce qu’il en est. C’est une manière intéressante de déplacer les références gothiques et horribles, issues de romans populaires dont s’inspire Gombrowicz, pour qu’elles résonnent aujourd’hui à travers ces références cinématographiques populaires. De plus, le marketing de ce film reposait sur une diffusion internet le faisant passer pour authentique. Nous retrouvons ainsi une indication de plus sur la distance à prendre face à la pièce.



FIGURE 16 – Casimir Rudzianski
OPĘTANI//POSSESSED : : *ACT I & II* [01:11. 45] [01:12. 53]
Opętani, scène 17/*Les Envoûtés*, chapitre 6, pp. 127-132.

Ce choix amène un deuxième effet, l’esthétique de la vidéo qui apparaît bleue. Cette couleur revient régulièrement tout au long du roman : elle touche les lèvres de Walczak, le rendant horrible et difforme aux yeux de Maya ; les lèvres de Maliniak qui se colorent à sa mort, etc. Elle représente donc à la fois la mort, la peur de la mort (par l’effroi que sa vision procure sur Maya) et déforme les corps qui prennent une allure irréelle. C’est aussi une couleur froide qui inquiète lorsqu’elle est liée à la peau, marque de souffrance ou de mort. Elle produit, par conséquent, une ambiance d’autant plus angoissante dans la vidéo.

e) Rétroprojecteur

Un rétroprojecteur est un outil permettant la projection en grossissement d’une image peinte en transparence. Il est donc dans son fonctionnement un outil de déformation. Même si l’image semble identique en plus grande, il n’en est en réalité rien : la projection a lieu sur le mur côté cours, elle apparaît déformée selon le placement du spectateur. Le visage de François peut alors devenir étroit, monstrueux, mais aussi grotesque. Comme si, par ce décalage, une partie du public était mis dans la confidence : « voyez le grotesque de ces images », « voyez comme François et Walczak ne peuvent se ressembler sous une certaine perspective », « tout cela n’est qu’image ».

D'autres images sont projetées, mais ce ne sont plus des corps, mais des décors. Nous voyons apparaître un paysage de campagne, des pentes vétustes avec quelques arbres, une vue en plongée de deux chaises sur un parquet, l'image d'un coffret. Mais ce ne sont, en réalité, que des illustrations de Polyka et des trésors du château, de ses meubles. Leur emplacement dans un coin de la scène, et non en fond, est intéressant. Il crée un effet de « collage ». Une seconde modalité de déformation est présente dans le passage du paysage renversé. Nous pouvons l'interpréter comme un reflet de la réalité (em)brouillé ou comme une vision irréaliste, une image de l'esprit qui n'existe pas concrètement. Celle-ci nous fait alors entrer dans l'étrangeté de l'histoire.

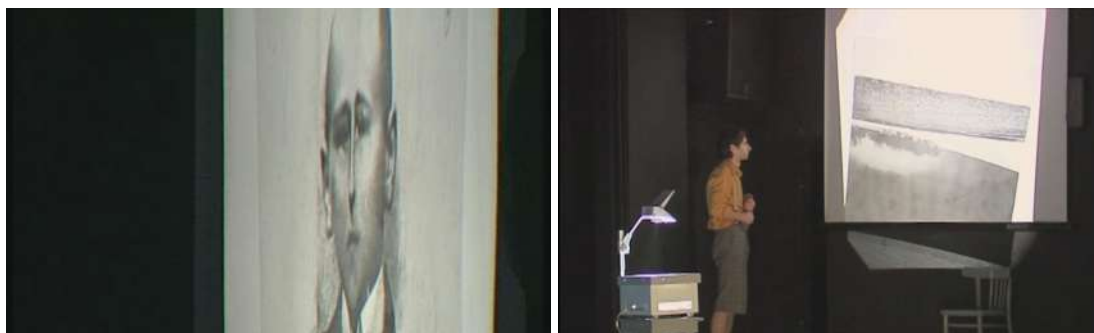


FIGURE 17 – Deux exemples de rétroprojections : portrait de François enfant et paysage renversé

OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II

[00.44.27] *Opętani*, scène 11/*Les Envoûtés*, chapitre 2, pp. 51-52.

[1:38.14] *Opętani*, scène 15/*Les Envoûtés*, chapitre 9, pp.177-193.

I CONCLUSION

Nous avons présenté le metteur en scène, Krzysztof Garbaczewski, observant ainsi sa vision du théâtre. Nous avons pu remarquer qu'il avait pour influence le cinéma, mais aussi l'installation, l'art contemporain et la philosophie. *Opętani* étant sa deuxième pièce, nous n'y retrouvons pas encore les apports des nouvelles technologies et de la VR. De même, nous avons pu voir qu'il pratique l'adaptation à travers différents genres littéraires et qu'il a à plusieurs reprises travaillé sur Gombrowicz.

Nous nous sommes alors intéressés à *Opętani*. Nous avons montré comment le metteur en scène à travers les outils du spectaculaire s'est emparé du roman. En premier, nous avons observé comment la composition spatiale et le travail de la lumière permettaient la création d'espaces hétérogènes et leurs mises en relations.

Nous avons ensuite vu comment les relations entre certains personnages ont été retranscrites, modifiées et approfondies par les choix de mise en espace. La performativité et les outils scénographiques proposent ainsi des relations de double, d'altérité, tout en jouant sur les conventions théâtrales pour dévoiler les personnages. Garbaczewski a ainsi mis en place un questionnement sur l'illusion et la représentation

dont il donne à voir les constituants et qui fait sens avec le roman qui interroge le rapport que nous entretenons au réel.

Nous avons poursuivi en nous intéressant aux signifiants référentiels et métaphoriques présents scéniquement par l'emploi des objets et des outils numériques. Nous avons ainsi développé comment ils participaient à la narration et donnaient sens au jeu mis en place par la présence de références théâtrales, plastiques et cinématographiques propres à Garbaczewski.

Dans cette partie, nous avons pu analyser comment, à partir de *Les Envoûtés* de Gombrowicz, Krzysztof Garbaczewski a composé une œuvre théâtrale à la fois indépendante et correspondante au roman. Par des outils et des références qui lui sont propres, il a ainsi donné à voir dans un espace scénique sa propre lecture de *Les Envoûtés*.

Pour poursuivre notre réflexion, nous nous intéresserons dans la partie suivante sur la mise en place des éléments scéniques et sur l'élaboration de la pensée dans le cadre de ma propre adaptation de *Les Envoûtés*. Nous compléterons ainsi par l'observation et l'analyse d'un processus artistique propre à un individu. Nous nous interrogerons alors plus en détail sur comment s'élabore la pensée artistique de l'auteur scénique, sur ce qui pousse à choisir un moyen plutôt qu'un autre dans le cadre scénographique de l'adaptation de *Les Envoûtés*. Contrairement à notre deuxième partie, nous serons mis face à un travail à tâtons, non abouti, qui permettra de rendre visible les modalités de penser d'un espace à construire.

3 | ÉTUDE D'APRÈS MON PROCESSUS CRÉATIF

Dans cette partie, nous aborderons mon travail de création. Contrairement à ce qui a été analysé jusqu'ici, nous serons face à un travail en cours, face à un « espace en construction ». De ce fait, je parlerai ici en mon nom pour présenter le processus artistique que j'ai pu mettre pour répondre notamment à la problématique suivante : par quels moyens le metteur en scène, prenant comme source de création scénique ce roman, s'empare-t-il spatialement des signes textuels pour les représenter ?

J'y aborderai plusieurs hypothèses qui sont issues des analyses précédentes et que j'ai pu présenter lors de mon introduction. Dans un rappel succinct : l'influence du dispositif de jeu sur la perception ; le découpage et l'assemblage d'éléments hétérogènes ; la métathéâtralité ; la mise en place de références artistiques et populaires ; l'apport de l'éclairage et de la vidéo.

Pour débiter cette partie création, je présenterai trois notes d'intentions. La première, celle sur la mise en scène, développera les raisons qui m'ont poussé à choisir ce roman et ma vision du théâtre qui y est liée. La seconde précisera ma vision de l'espace scénique et présentera le dispositif du castelet choisi ici. La troisième, abordant l'esthétique, poursuivra la réflexion menée sur le théâtre de la première et précisera ma vision du dispositif comme un espace d'expérimentation plastique.

La seconde partie abordera la mise en place scénographique d'espace comme la ville, la forêt et le château. À travers ces espaces hétérogènes, je m'interrogerai sur la manière dont les références et la mise en place d'ambiance permettent d'induire des images fidèles au roman sans pourtant en être des représentations dites « fidèles ».

Nous poursuivrons en troisième partie par la mise en place de l'espace comme représentation du soi des personnages. Je m'intéresserai alors à la manière dont l'espace peut retranscrire à la fois l'apparence, l'intériorité et le psychisme des personnages pour mettre en place un questionnement sur la place du « soi » dans le monde. Nous nous concentrerons alors particulièrement sur la chambre de Maya, celle du Prince ainsi que sur l'antre du prince.

Pour finir, je m'intéresserai à la mise en place scénique de la foule que j'ai précédemment définie comme groupe et espace de jugement dans le roman. Nous aborderons l'espace du train, partant du rapport entre espace intérieur et extérieur, observé et observant. Nous poursuivrons par le placement de la foule et de ses constituants dans le dispositif du castelet, ouvrant le rapport au regard de ce dernier par jeu de métathéâtralité. Nous finirons alors par sa place de « liant » dans le récit que je mets en place et la présence de l'écrit sur la scène.

3.1 | NOTES D'INTENTIONS

Je débiterai cette partie par mon intention de mise en scène, justifiant le choix du roman *Les Envoûtés* pour cette création. J'exposerai ainsi la ligne directrice qui tend l'ensemble de ce travail. Je poursuivrai par mes intentions scénographiques, abordant alors ma vision de l'espace scénique que je souhaite composer à travers le castelet perçu comme espace marionnettique. J'aboutirai par mes intentions esthétiques qui me permettront de me positionner artistiquement et de présenter mon cheminement dans cette création en partant du castelet comme espace maquette.

3.1.1 | Intention de mise en scène, le choix du roman *Les Envoûtés*

Au fil des multiples lectures du roman *Les Envoûtés* s'est clarifié l'axe de travail que je souhaitais mener dans ma mise en scène. En partant d'impressions fugaces que le texte faisait naître dans mon imaginaire, des thématiques rejoignant mon propre travail d'écriture dramatique (le double, la relation à l'image, l'amour, la violence), une pensée plus profonde du théâtre a émergé. En cherchant à exprimer ce qui animait mon intérêt pour cette œuvre de Gombrowicz, une curiosité personnelle s'est manifestée quant à la notion de saisissement du soi.

Cet élément est particulièrement visible dans le personnage de Maya, mais se retrouve aussi chez Walczak et le prince. En effet, chacun de ces personnages est face à une énigme du moi, face à la difficulté à se définir. Ils n'apparaissent pas comme des êtres simples, ils sont complexes. Maya est ainsi à la fois une femme issue de la noblesse terrienne, d'une certaine condition sociale, mais dans un même temps qui se laisse aller à une violence ou des attitudes de basse classe.

Elle se souvint qu'une fois, en revenant du théâtre avec sa mère, elles avaient rencontré un attroupement dans la rue. Un policier venait de séparer deux prostitués qui se battaient. Elles étaient dans le même état qu'elle et, comme elle, ne pleuraient pas. Elles haletaient seulement, hors d'haleine, et regardaient droit devant elles d'un air impuissant et obtus.

[...] Ils s'étaient mordus, pris aux cheveux, entre-déchirés avec une férocité et une fureur de destruction qu'on chercherait en vain chez des bêtes !

« Voilà donc ce que je suis ? Voilà ce qu'il y a en moi... Et voilà ce qu'il est... »¹³⁹

Et ce trait concordait étrangement avec les façons populaires qu'il avait pu observer chez elle, ce « nooon » traînant, certaine tonalité de son rire, de subites et surprenantes vulgarités dans sa conduite qui détonnaient chez une personne de sa classe.

Et aussi ses moments de noires méditations. Les éclairs de cruauté et de méchanceté qui passaient soudain dans ses yeux.¹⁴⁰

139 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoûtés*, op.cit., p.174.

140 *Ibid.*, p.280.

Elle se déploie ainsi dans une complexité qui évolue au fil des événements du récit. Elle ne semble jamais appartenir qu'à une étiquette. C'est cette complaisance et ce refus d'être elle-même, se souhaitant correspondre à un idéal, qui tour à tour mène la trame romantique de sa relation avec Walczak.

Cependant, de nombreux romans tiennent comme axe ce rapport à la complexité du saisissement du moi. Comme le précise l'écrivain Milan Kundera dans son entretien avec Christian Salmon :

Soyons plus précis : tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confronté à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est une des questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé.¹⁴¹

Par la suite, Kundera présente différents moyens utilisés par le roman pour arriver à un saisissement : attrait extérieur, il se définit par les actions des personnages ; attrait intérieur, par leurs pensées et sentiments. Cependant, ce qui est particulièrement marquant est le jeu de forme induit dans *Les Envoûtés* qui cherche se saisissement tour à tour dans les actions et la psychologie des personnages. En empruntant des stéréotypes du genre gothique, mais aussi de la relation interdite, Gombrowicz nous offre un roman original qui interroge nos préjugés. Il y met à jour l'ambiguïté dans la perception des choses, ces dernières se présentant comme paradoxales.

Se retrouve la même ambiguïté du soi face au miroir : cette image qu'il me renvoie n'est elle qu'une image ? Est-elle une part ou plus du soi ? Où s'y trouve le soi ? Dans cette image, apparence que nous renvoyons au monde, changeant d'un contexte à l'autre, où se place le soi ?

C'est ce rapport à l'image du soi et à l'autre qui m'a particulièrement touché dans le roman *Les Envoûtés*. Il me renvoie à notre propre posture dans le monde, à nos propres masques sociaux. À une sorte d'impossibilité d'être authentique que critique Gombrowicz à son époque. Par sa forme, le théâtre me semble prédisposé comme espace pour déployer cette pensée. Il permet de faire entre en conflit cet espace interne (ce que l'on est, le soi) et externe (notre apparence, le masque). J'entends par là qu'il pose la question des apparences et du dévoilement. En effet, par les images produites, par les sous-entendus, par le silence y apparaît le murmure du dévoilement. Un invisible est alors rendu palpable. Ce sous-texte, qui agit parfois par sa présence comme un surtexte, est pour moi l'ancrage du saisissement de l'être. C'est à travers lui qu'il se matérialise. Il met alors au jour la fracture de l'être, ses conflits internes produit par nos rapports sociaux.

141 KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, op.cit., p.35.

Le théâtre n'est pas un art monologique. Sans relâche il interroge l'identité, il la harcèle, il la taraude, sans trêve il s'obstine à faire surgir ce qu'on n'avait pas vu, ce qu'on n'avait pas entendu, c'est un art du choc et de la contradiction entre des éléments qui brillent dans la différence.¹⁴²

Toute mon écriture travaille sur l'apparition du soi et la difficulté de son saisissement. Sur la scène, ce conflit entre dans un jeu d'image, de corps et de voix qui questionnent le regard. Y sont questionnés notre vision, notre jugement, nos rapports à ces images, ces corps et ces verbes. « Le théâtre est un regard. »¹⁴³ écrit Jean-Marie Piemme. Le théâtre pose un regard et donne à voir. Mais cette vision qu'elle donne est modelée par le dispositif même du théâtre qui est d'abord « un dispositif de représentation »¹⁴⁴. Ce dispositif fait ainsi converger notre attention vers ce dévoilement des conflits internes et des masques, l'espace agit alors comme un étai qui nous présente un morceau du monde, une miniature :

L'avantage de la miniaturisation est qu'elle favorise l'observation, plus difficile quand le regard se disperse sur de vastes ensembles, où les interactions entre groupes sont nécessairement plus complexes. L'île donne en ce sens l'équivalent d'un panoptisme intime, d'un panoptisme concentré.¹⁴⁵

À l'instar de l'île imaginaire, la scène offre un espace à l'expérimentation des relations humaines qu'elle nous donne à voir comme sous l'effet d'une loupe.

Le théâtre n'est pas un lieu comme les autres. Il est comme une loupe qui grossit l'image, mais aussi comme une lentille d'optique, qui la réduit.¹⁴⁶

Par ce double mouvement, le théâtre ôte ainsi un morceau réduit du monde, le déplace dans un « ailleurs » pour nous donner à voir avec clarté ce qui est occulté de l'ensemble vaste qui nous entoure. Dans un cadre spatialement fermé, parce que fini et clos, et à la fois ouvert, vers l'imaginaire, la scène théâtrale offre un non-lieu au cadre temporel flou car multiple.

Ainsi, ma volonté est de retranscrire dans ma mise en scène la problématique du saisissement du soi et de ses apparitions. Pour ce faire, j'ai la volonté de mettre au jour l'intériorité des personnages et la violence qu'un tel dévoilement peut provoquer. En effet, il me semble que l'entièreté des scènes de violences du roman, que ce soit entre les personnages ou du personnage sur lui-même — comme c'est le cas pour le prince qui s'accable de culpabilité jusqu'à devenir fou — naissent de l'apparition d'un soi interne, complexe, qui ne correspond pas à l'image d'un soi convenu. Ainsi touchés et jugés dans leurs plus intimes secrets, les personnages ont recours à des

142 PIEMME, Jean-Marie, *Le souffleur inquiet, et autres écrits sur le théâtre*, op.cit., p.220.

143 *Ibid.*, p.220.

144 FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de scénographie*, op.cit., p.14.

145 LESTRINGANT, Franck, « L'insulaire des Lumières : esquisse introductive » dans MARIMOUTOU, Jean-Claude et RACAULT, Jean-Michel (textes réunis par), *L'insularité thématique et représentations*, actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, avril 1992, L'Harmattan, Paris, 1995, p.90.

146 BROOK, Peter, *L'espace vide*, édition du Seuil, 1977, p.131.

explosions émotionnelles. Mais comment donner à voir les différents masques externes et l'intériorité des personnages ? Comment mettre en place le jugement qui met en branle les émotions des personnages ?

Mon parti pris est de me baser sur les personnages de Maya, Walczak et le prince pour construire le récit que je veux donner à voir au public. Ce récit, issue de ma lecture du roman, retranscrit alors l'impacte nécrotique du jugement d'autrui et de soi sur les êtres. L'œuvre de Gombrowicz, qui interroge justement les stéréotypes d'une société polonaise encore féodale où les classes sociales sont parquées dans des jeux d'apparences, fait tout à fait écho au contexte actuel où le soi est analysé dans sa superficialité et se définit, notamment sur les réseaux, par l'image stéréotypée d'une vie conforme à certains standards.

3.1.2 | Mes intentions scénographiques, vision de l'espace scénique

L'espace est un point de départ.¹⁴⁷

Je définis l'espace scénique comme celui de la représentation même et admetts qu'il peut être multiple dans ces localités. Je choisis donc ici de le réduire au castelet et à l'espace de jeu alentour investis par les comédiens. J'élude ainsi en partie, l'édifice qui hypothétiquement pourrait être amené à recevoir la pièce, communément le théâtre.

Le dispositif du castelet a été initial dans ce travail scénographique. Il est notamment lié à une recherche artistique récente en lien avec mon propre travail d'écriture. Pour une première expérimentation, j'ai ainsi choisi de partir du roman sur lequel ce mémoire est concentré. En m'inspirant des acquis de cette recherche, j'ai ainsi espoir de pouvoir l'appliquer à ma propre écriture. Les arguments essentiels à ce choix de dispositif sont les suivants : le castelet agit à la fois comme un espace marionnettique et un espace maquette. Je me concentrerai dans un premier temps sur la perception de l'espace castelet comme espace marionnettique pour mettre en avant mes intentions scéniques.

Par essence le castelet est un espace marionnettique, il est lié à des traditions occidentales telles que Guignol en France ou Petrouchka en Russie. Par son aspect de boîte close, de taille plus ou moins modeste, il offre l'avantage d'être transportable facilement. Il n'a pas besoin d'autre chose que d'acteur pour l'actionner. Il est ainsi un espace autonome. Conceptuellement, il se définit généralement comme « petit théâtre » et reprend alors les codes de ce dernier. Mais il ne se restreint en réalité pas à un théâtre en plus petit, ou plus grossier, et peut apparaître comme un outil artistique surprenant.

147 Valère NOVARINA cité dans FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de scénographie*, op.cit., p.11.

Le castelet engendre avec l'espace scénique un jeu de métathéâtralité. Ce rapport est notamment établi par les rapports d'échelles entre l'espace dit « réel » et l'espace « virtuel »(ci-dessous figuré en orange), termes que nous empruntons à l'article *Les espaces scéniques du castelet*¹⁴⁸ de Pierre Blaise.



FIGURE 18 – Schéma espace réel/espace virtuel marionnette

L'espace réel, espace de manipulation, tend à disparaître dans les formes traditionnelles du théâtre de marionnettes en Europe. Depuis le XX^e siècle, la relation entre espace réel et virtuel apparaît polymorphe. En effet, l'évolution de la pratique marionnettique semble tendre à questionner la place de la marionnette et du manipulateur, à l'instar de *InKarnè*¹⁴⁹ de Léa Guillec où se pose la question du double et de l'origine du geste. Aujourd'hui, nous pouvons retrouver d'une part des spectacles comme *Moby Dick*¹⁵⁰ de Yngvild Aspeli dans lequel l'espace scénique devient un espace virtuel où les manipulateurs, dissimulés par leurs tenues

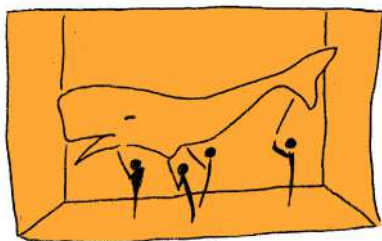


FIGURE 19 – Schéma espace *Moby Dick*

noires ou parmi les marionnettes, se déplacent. Et d'une autre, nous retrouvons des spectacles comme *La petite fille dans la forêt profonde*¹⁵¹ de Pantelis Dentakis dans lequel l'espace virtuel est réduit à un théâtre miniature, de la taille d'un échiquier, et une projection en fond de scène. Les acteurs face à face, de part et d'autre du plateau miniature, y voient leur espace réel réduit à une infime partie de l'espace scénique. L'espace virtuel agit comme un point focal pour le spectateur, concentrant l'attention à une portion précise qui vide le reste de l'espace scénique. Il est important de noter que ce vide ne le restreint pas. En effet, ce qui permet

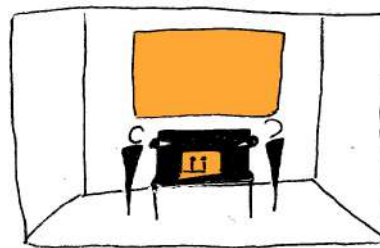


FIGURE 20 – Schéma espace *La petite fille dans la forêt profonde*

148 BLAISE, Pierre, « Les espaces scéniques du castelet », dans *Cahier de la marionnette*, décembre 2002, [consulté en ligne, 15/05/24] <https://www.theatresanstoit.fr/parutions/les-espaces-sceniques-du-castelet/>

149 *InKarnè*, mise en scène de Léa GUILLEC, compagnie Deraïdenz, solo danse et marionnette, 2021.

150 *Moby Dick*, mise en scène de Yngvild ASPELI, compagnie Plexus Polaire, 2020.

151 *La petite fille dans la forêt profonde*, écrit par Philippe MINYANA et mis en scène par Pantelis DENTAKIS, Festival d'Avignon 2021.

la convergence du regard vers le plein est ce vide qui l'entoure. C'est vers ce type de proposition que ma recherche tend ici. En concentrant l'attention des spectateurs, j'ai ainsi dans l'idée de les rendre plus attentifs à leur propre perception. Ce point est pour moi primordial, car en interrogeant son propre regard le spectateur met à jour les rouages de son propre jugement. Il perçoit ainsi les codes de la représentation et les interroge. De fait, il interroge l'image et ce qu'il en perçoit.

Je projette cette idée en m'appuyant sur la similitude entre perceptions de l'espace théâtrale et de l'espace pictural. À mes yeux, l'espace scénique en trois dimensions admet des règles que nous retrouvons en deux dimensions dans le travail pictural. Ainsi, un point noir au centre d'une page blanche devient sujet non pas parce qu'il est plein, mais parce qu'il est contenu dans un espace qui lui est inverse. Au-delà de règle de compositions, régissant le regard, c'est les conditions de visibilité que mettent en place peinture et théâtre qui m'intéressent. Comme le note Éliane Escoubas :

L'espace pictural est pluriel. Il met en œuvre les conditions de la visibilité selon ses modalités historiques — et non les conditions de la reproduction du réel — et c'est pourquoi il n'est jamais pleinement et uniquement « figuratif ». ¹⁵²

Tout comme le théâtre, dispositif de représentation qui n'induit pas la reproduction du réel au sens mimétique, « l'espace pictural n'est jamais une portion d'espace : c'est un mode de l'apparaître » ¹⁵³. Tous deux mettent donc en place une construction de la perception, basée sur des rapports sociaux et historiques à l'image, liée à un temps donné, à un public particulier.

Dans ce prisme il est intéressant de noter que le castelet, par sa taille, établit les limites de sa perception. Comme le souligne Roland Barthes « La scène est cette pratique qui calcule la place regardée des choses. » ¹⁵⁴, place d'autant plus importante qu'elle est réduite ici à une portion d'espace infime qui concentre l'attention. Le castelet agit alors comme un espace sensiblement clos qui permet la création d'images. Le castelet crée un cadre dans le cadre par sa forme. Ce cadre est lié à une vision classique du théâtre, lié à l'architecture du bâtiment lié lui-même à une vision picturale de la scène. Ainsi, la métathéâtralité de l'élément castelet semble apparaître par sa filiation aux aspects formels de la peinture. Mais la métathéâtralité s'arrête-t-elle à un simple lien formel ? Et bien, le castelet, car il est une forme de théâtre, reprend bien sûr l'ensemble de ses codes. Cependant, ce que je trouve particulièrement intéressant est l'exhibition, la mise en évidence, la distanciation que les interactions entre castelet et espace scénique peuvent mettre en place. Les coulisses, la machinerie, la manipulation peuvent y apparaître à vue. C'est le parti pris que j'ai choisi de mettre en place ici dans

152 ESCOUBAS, Eliane, *L'espace pictural*, édition augmentée, éd. Les Belles Lettres, Collection Encre marine, 2011, (1re édition, 1995), p. 36.

153 *Ibid.*, p. 37.

154 Roland BARTHES cité dans FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de scénographie*, op.cit., p.11.

mon travail. Ainsi, j'admets le simulacre, le factice, de chacun des éléments utilisés dans ma création. Cela est particulièrement sensible dans la présence des mains des acteurs qui restent visibles lors des manipulations.

Les acteurs sont un homme et une femme. Chacun prend en charge plusieurs personnages et la narration. Ce choix crée un paradoxe dans le saisissement : à la fois interne et externe, joué et narré, les personnages apparaissent toujours doubles. Leur perception s'en trouve troublée : ils se mélangent oralement dans le récit, faisant apparaître la foule, entité agglomérat. Cependant, l'actrice a un rôle supplémentaire : elle est manipulatrice des marionnettes et des décors. Elle est agissante et créatrice de l'espace imaginaire. Elle représente visuellement la manière dont est composé l'espace du roman : par le personnage qui le construit. Par ce rôle, elle se différencie de l'acteur. L'acteur intervient par observation (narration) et identification (jeu) tandis que l'actrice ajoute un rapport de création. À la présence du narrateur et des personnages s'ajoute celle du créateur, de l'auteur.

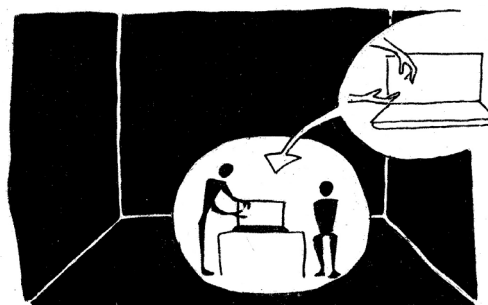


FIGURE 21 – Schéma espace castelet

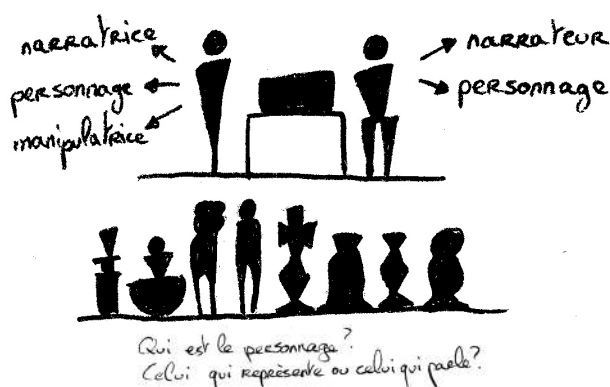


FIGURE 22 – Schéma acteurs/personnages

3.1.3 | Mon intention esthétique, l'espace maquette

Je n'aborde pas l'espace scénique seulement comme un espace théâtral régi par des codes de l'art dramatique, je l'ouvre esthétiquement à un espace plastique. Cela se dessine dans le choix de l'utilisation de la marionnette. En effet, comme le note Henryk Jurkowski :

Le théâtre de marionnettes est à la frontière des arts plastiques et de l'art dramatique. Sa forme dépend des changements qui surviennent tant dans l'un que dans l'autre.¹⁵⁵

Je me positionne ainsi à la fois dans une forme théâtrale tout en empruntant fortement à une esthétique issue de ma lecture de l'histoire de l'art. En effet, en

155 JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphose, La marionnette au XX^e s.*, La main qui parle, p.16.

nommant le castelet « maquette », je l'élargis à un espace de travail en construction. C'est-à-dire que je le définis comme espace mouvant dont la forme et le statut de ses éléments restent sans cesse à définir et j'élimine son aspect de produit final.

De mon point de vue, le castelet apparaît comme un espace de tous les possibles qui peut être tour à tour scène, peinture, miniature, simple boîte ou valise. La marionnette par conséquent y apparaît alors comme acteur, personnage, idole ou objet. C'est ces aspects que je tends à mettre en avant lorsque je nomme l'espace du castelet « espace maquette ». J'ouvre ainsi l'espace à sa plasticité, à sa malléabilité. Nous retrouvons ici une interrogation sur le regard et les apparences. La difficulté du saisissement du soi se matérialise alors spatialement par la mise en doute du statut des éléments en jeu.

Plus que des changements de décors à vue, il y a construction et métamorphose de ses derniers en direct. Il en va de même pour l'éclairage et la projection qui sont gérés par l'actrice. Cette dernière a un double rapport au statut d'auteure. En effet, j'incarne sur scène une actrice qui manipule la technique tout en étant moi-même la plasticienne qui crée les espaces. L'espace scénique se façonne ainsi comme s'il était inachevé, encore en travail, l'erreur ou les accidents participent à la pièce. Je déploie alors spatialement mon propre processus d'adaptation comme un signe dramaturgique. De fait, nous rentrons ici dans un jeu de métathéâtralité où le castelet est affirmé comme un lieu plastique, d'artifice, de fausseté.

Je perçois donc le castelet comme un espace de travail plastique ouvert, comme un matériau de création d'une forme artistique qui tend vers le théâtre par les codes que j'y emprunte. De plus, j'imbrique la réflexion menée dans ce mémoire sur le processus d'adaptation spatiale du roman dans la forme scénique. En effet, dans une volonté de comprendre ce processus créatif, je le dispose comme sujet plastique de ma création.

3.2 | CONSTRUIRE DES ESPACES, ENTRE FIDÉLITÉ ET INFIDÉLITÉ AU ROMAN

Dans cette partie, j'aborderais trois décors très différents : la ville, la forêt et le château. Ce triptyque reprend ainsi trois espaces centraux dans le roman. À travers ces espaces hétérogènes, je questionnerais la manière dont les références et la mise en place d'ambiance permettent d'induire des images fidèles aux romans sans pourtant en être des représentations dites « fidèles ».

L'espace de la ville, espace labyrinthique, sera développé par de nombreuses références à l'Histoire de l'Art. Il se proposera alors à travers une construction

géométrique qui permet de retranscrire ses interactions avec les personnages de Maya et Walczak. La forêt, que nous aborderons ensuite, espace parcouru et pénétré par le personnage, espace cher à nos projections émotionnelles, sera développée à travers l’imaginaire qu’elle peut mettre en place. Pour finir, le château me permettra de questionner la manière dont le fantastique peut être introduit scéniquement. Par des références artistiques et populaires, par des formes et des jeux de lumière, je rechercherais comment mettre en place cet aspect gothique et fantastique du roman de Gombrowicz.

3.2.1 | La ville, une géométrie labyrinthique

J’ai abordé la ville à travers ses signes et ses effets. C’est-à-dire à travers son apparence et ce qu’elle peut produire, notamment dans ses interactions spatiales avec le personnage par la mise en lumière. Je reprends ainsi ce que Marcel Freydefont décrit dans *Une poétique des lieux* :

En considérant le point de vue de la réception, et en ayant en tête la formule de Mallarmé « *peindre non la chose mais l’effet qu’elle produit* », la scénographie relève d’une logique de l’*effet* autant que d’une logique du *signe*, se partageant entre sensation et signification.¹⁵⁶



La ville produit un espace de flux géométrique. Elle se construit en effet visuellement par des agencements de droites et de rectangles qui composent principalement des hauteurs.

Ici, nous sommes face à la transcription de la ville de Varsovie dans le roman *Les Envoûtés*. Ville qui n’est pas la vraie Varsovie des années 30, quoiqu’il puisse s’en rapprocher, car inspiré par le vécu de Gombrowicz. Il me semble donc vain de la représenter dans un rapport d’imitation à la localité existante. J’ai donc décidé de me pencher sur son aspect labyrinthique, éloignant sans cesse Maya et Walczak qui semblent toujours s’y croiser. C’est sur ces aspects géométrique et labyrinthique que s’est concentrée ma recherche.

FIGURE 23 – Planche de références (ville)

156 FREYDEFONT, Marcel, « Une poétique des lieux », dans FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de scénographie*, op.cit., p.27.

La ville comme objet géométrique me mène naturellement vers le mouvement du cubisme et celui du futurisme. L'espace y est en effet retranscrit par des lignes et des formes géométriques qui s'entassent sur la toile. De plus, cet entassement issu de la volonté de donner à voir plusieurs points de vue (cubisme) ou temporalité (futurisme) d'un même objet crée une sorte de perte de repère pour le regard. Ce travail me renvoie directement à ce que note Éliane Escoubas sur l'évolution de la peinture cubiste à travers Braque et Picasso :

Désormais, on aura des tableaux aux couleurs sourdes ou bien d'étranges rassemblements d'éléments semblables à des morceaux d'acier blessants qui découragent le regard, et des compositions en hauteur. Puis viendront les compositions par plaques, par strates et par cubes, qui ensèrent le « motif » jusqu'à le faire oublier, l'abolir (il est nommé pourtant).¹⁵⁷

Par « motif », Escoubas renvoie ici au sujet du tableau, sujet qui donne son nom à l'œuvre et y maintient sa présence par le verbe et non l'image. Ici, la ville se réduit à des cubes qui se superposent, créant l'impression de profondeur.

Je suis partie de morceaux de feuilles colorées pour mettre en place l'image de cette ville qui apparaît en fond. Les feuilles colorées me permettent de percevoir les différents plans que j'établis dans un premier temps. Elles font apparaître les couches successives qui disparaîtront par la suite dans des nuances de gris. En effet, la ville, à mes yeux, est un espace foncièrement gris lorsqu'elle ne se trouve pas face à un ciel clément. Elle agit dans mon imaginaire comme la mer qui se teinte de la couleur du ciel, à l'instar des banlieues cimentées composant un paysage urbain morne, terne et anxigène. Cependant, cette idée de tôles qui s'assemblent et découragent le regard emprunté aux peintures cubisme dans les nuances de gris me paraissaient peu convainquant. J'ai ainsi décidé de remplacer les pleins par des trames. Cette plaque, créée de formes qui s'assemblent, rappelant l'idée de la ville par l'amoncellement de hauteurs géométriques, faisait alors apparaître un nouvel espace : celui de la lumière.

Les ombres créées par l'ajout de lumière matérialisent l'espace. Elle crée des ombres sur lesquelles le placement des personnages peut jouer. La mise en scène peut ainsi s'emparer de cet élément pour créer ce labyrinthe qui fait tour à tour apparaître et disparaître Maya et Walczak qui se déplacent devant et derrière le décor créé. Ainsi, il recouvre la scène de sa présence et crée de nouveaux espaces par ses pleins et ses vides.

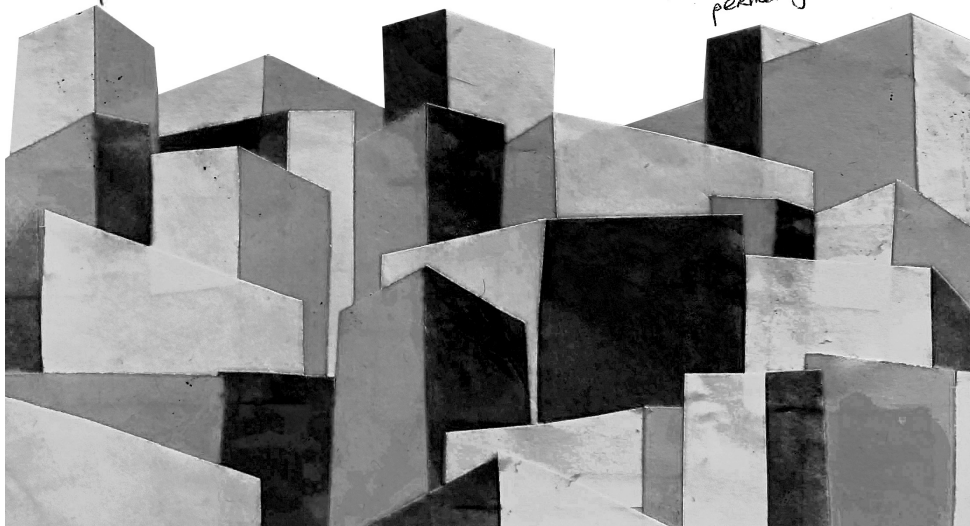
La ville ici représentée agit alors à la fois comme une image, cette dernière renvoyant à un imaginaire mais aussi à des iconographies de l'histoire de l'art, et à la fois comme un support de la mise en scène par le travail d'éclairage.

157 ESCOUBAS, Éliane, *L'espace pictural*, encre marine, édition augmentée, p.94.



Créer des effets de lumière, prime les couleurs (?)
 Perception d'une image de la ville possible

↙
 alterner motif
 pour ≠ gris :
 ■ ■■ ■ (hauteur @ motif)
 ↓
 permet jeu d'ombres.



Trames ⊖ - perception de différentes zones
 - créent volumes
 - renvoient effets de lumières
 ↳ comme vitres d'immeubles

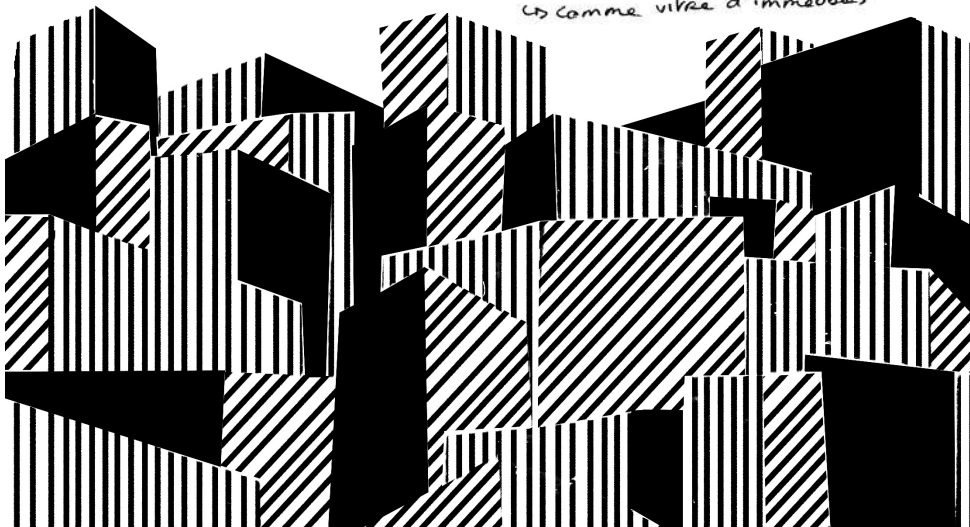


FIGURE 24 – Recherches de formes, croquis et notes (ville)



FIGURE 25 – Maquette dans le castelet (ville)



FIGURE 26 – Maquette en lumière (ville)

3.2.2 | La forêt, un espace de projection imaginaire

Tour à tour observée, parcourue et pénétrée, morne, source de peur ou apaisante, la forêt dans *Les Envoûtés* se mue sous de multiples formes. Bien plus que l'apparence mimétique d'une contrée aux paysages monotones, elle se dévoile comme révélateur de l'intériorité émotionnelle des personnages.

La forêt se referma sur eux. Rarement un rayon de lune parvenait à percer la masse opaque des feuillages. Walczak sentit son cœur se serrer et une telle détresse l'envahit qu'il se retint pour ne pas sauter à bas de la voiture et s'engloutir dans les ténèbres.

Le professeur s'était peu à peu laissé gagné par la mélancolie. Il devint taciturne, tandis que le conseiller épilguait [...] Personne n'écoutait. Chacun s'abandonnait aux souvenirs, peut-être aux angoisses secrètes qui surgissaient de l'ombre.¹⁵⁸

Le paysage révèle-t-il
ou influence-t-il
l'état émotionnel ?

D'où part l'impulsion ?

- ↳ du paysage ?
- ↳ du corps
- ↳ des émotions
- ↳ du regard
- ↳ de l'interaction

FIGURE 27 – Notes sur le paysage

Le paysage apparaît non pas par l'agencement de formes et de couleur, donnant alors à voir une image du réel, mais par sa relation avec le corps de celui qui le côtoie. Il y devient alors objet de projection, retranscrivant les émotions de celui qui le perçoit, et source de la révélation d'une intériorité psychique. La forêt est un espace qui est pénétré par les personnages, à la fois paysage mais aussi projection imaginaire. Pour moi, il ne peut être envisagé seulement dans un rapport pictural mais est aussi un espace pénétré. De plus, il agit comme un espace poétique, car il est imprégné d'un fort imaginaire. Ce dernier est présent dans la culture populaire, notamment les contes, mais aussi dans les livres ou les films. Il y apparaît tour à tour féérique et horrifique, source de tranquillité ou de peur. Dans tous les cas, la forêt est rarement un espace neutre, dans le sens où son image renvoie à un imaginaire particulier.

En réalisant la carte heuristique de l'espace forêt, trois notions principales sont ressorties : entité, repos et peur. Les deux dernières sont liées à des ressentis. Nous nous concentrerons dans un premier temps sur les notions d'entité et de peur. Pour travailler cette dernière, j'ai élaboré un *moodboard* pour rendre visible l'ambiance que je cherche à restituer. Ce qui ressort visuellement sont les aplats de couleur. La peur, notamment, joue sur des contrastes forts qui mettent en avant de formes très droites apparaissant similaires à une cage, ou biscornu amenant alors une certaine étrangeté. Ce qui m'intéressait dans la composition était donc ses formes verticales, apportant une idée d'enfermement, et les rapports de force entre élévation des arbres et chutes de leurs branchages sous le poids de la gravité.

158 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoûtés*, op.cit., pp.27-28.

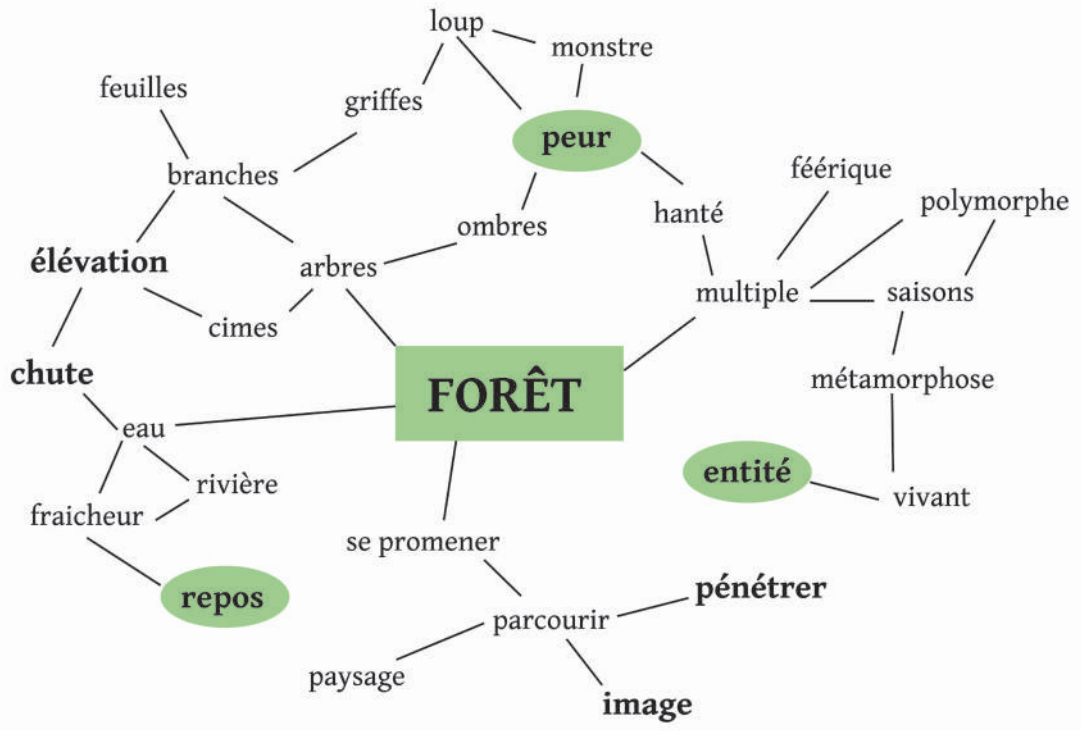


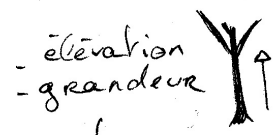
FIGURE 28 – Carte heuristique (forêt)



FIGURE 29 – Planche de références (forêt) avec croquis



- idée enfermement
- barreaux prison
- clos l'espace



- élévation
- grandeur
- ↳ nous dépasse



- gravité
- dépression/mort
- souffrance



- biscornu
- bisurrerri
- étrange

Pour travailler l'image, j'ai utilisé l'encre qui me permet de créer des aplats. Mais il me restait à répondre à une question centrale : quelle(s) forêt(s) je souhaite mettre en place ? Y en aurait-il plusieurs ou une seule qui se modèle au fil de l'évolution des personnages ? En effet, le terme d'entité précédemment mis en avant ouvre ce rapport de vivant, de métamorphose du paysage. Concrètement, elle donne à voir le chemin entre Polyka et le château, allant ainsi de la forêt comme prairie à celle qui s'ouvre sur des espaces boueux. Elle est ainsi à la fois unitaire (la forêt) et fragmentée (l'orée, le sentier, l'arbre, le lac, etc.). J'avais l'envie de représenter ses différentes localités comme contenu dans un seul et même espace. Ainsi, la forêt évolue certes dans ses aspects, d'un micro-espace à un autre, mais en gardant une certaine continuité. Ainsi, côte à côte, chacun des lieux doit s'harmoniser avec le précédent. Cela est permis par la présence de certaines formes ou la prise en compte d'une évolution, comme un paysage qui défile devant nous.



FIGURE 30 – Recherches de formes, dessins et montages (forêt)

Mais ce travail est de l'ordre de l'illustration qui permet par composition côte à côte d'image de créer un cheminement. Or, scéniquement, l'espace du castelet est circonscrit et ne permet pas de placer les paysages ainsi, du moins dans l'idée où la marionnette parcourt l'espace physique. Je souhaitais en effet construire un espace concret protéiforme. Je suis donc partie de l'idée de strates qui se superposent pour faire varier les espaces. Le paysage évolue ainsi par ajout ou soustraction.

J'ai choisi d'utiliser comme matériau le carton pour ses aspects plastiques. Il permet des jeux de matières sur le pli qui est intéressant dans les ajouts lumineux et compose des motifs qui rappellent l'écorce ou la terre. Sa couleur brune offre un camaïeu qui s'harmonise avec le bois du castelet laissé visible. Le carton renvoie aussi à l'idée d'une construction, d'un bricolage, d'un réemploi, qui à certains moments rend tout à fait factice l'espace imaginaire créé.



FIGURE 31 – Maquette dans le castelet (forêt)

J'ai précédemment laissé de côté les espaces aqueux composant le paysage de la forêt, espace que j'avais lié au terme de calme. Intéressons-nous à présent à sa construction.

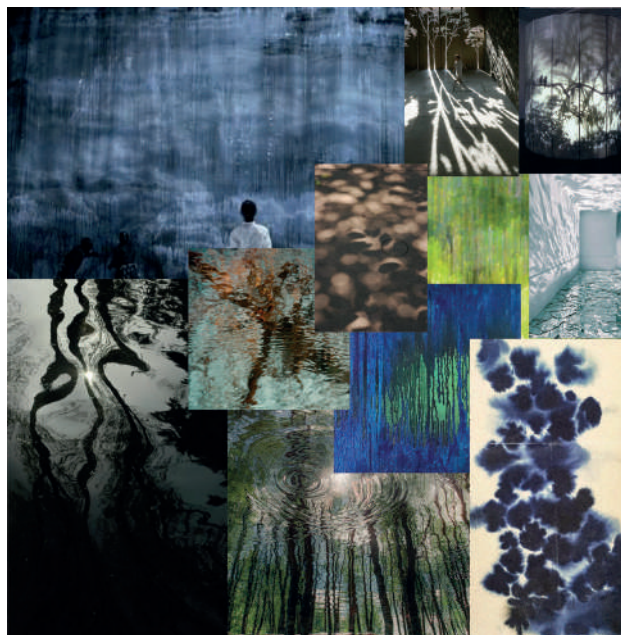


FIGURE 32 – Planche de références (forêt, eaux)

Le calme joue pour moi sur des aplats colorés flous et semble lié dans mon imaginaire à des reflets sur l'eau qui vont du bleu au vert. Il semble ainsi être créé par la lumière qui se reflète et traverse la surface transparente. En ressort aussi mon intérêt particulier pour le rapport que l'eau établit avec la lumière. Je m'éloigne ici d'une quelconque correspondance avec les espaces aqueux du roman qui sont très peu décrits.

L'eau est un élément particulier dans sa texture. Elle n'est pas seulement un espace regardé ou saisissable entre nos mains, elle se pénètre et coule. Elle n'est ainsi pas fixe malgré les apparences mais en mouvement. Elle peut aussi faire preuve de force et entraver nos mouvements par son courant ou sa densité. De tous les éléments composant la forêt il m'apparaissait ainsi comme le plus complexe et insaisissable. Cet espace est d'ailleurs composé de deux espaces : les eaux claires et les eaux sombres. Ce dernier remplace les premières à la nuit tombée ou à l'approche du château.

Alors que j'ai travaillé une grande partie des paysages de la forêt par la forme, passant du travail en deux dimensions à celui en trois pour mettre en place des signes particuliers liés à une ambiance, l'élément de l'eau a été pour sa part travaillé dans un rapport tridimensionnel, directement par la matière, pour amener une lecture poétique correspondante à celle du roman. En effet, les nappes d'eau, à l'instar de celles rencontrées par Walczak au chapitre 2, apparaissent comme des lieux de repos et de calme, les nappes de boues sont telles des espaces gluants et mornes. Ainsi, tandis que la première pourrait être de l'ordre d'une eau claire pour reprendre Bachelard, la seconde est celle de l'eau lourde où « La rêverie près de l'eau, en retrouvant ses morts, meurt, elle aussi, comme un univers submergé. »¹⁵⁹.

159 BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op.cit., p.59.

Pour ce travail de matière sur les eaux claires, j'ai fait le choix de partir de matériaux transparents. D'un côté du tissu de type mousseline et de l'autre différents plastiques récoltés. J'ai effectué un travail sur la matière pour rechercher des aspects comme des effets de mouillé ou d'opacité à certains endroits ou la mise en place de superpositions colorés ou non pour amener l'obscurcissement lié à la profondeur. Nous retrouvons cet ensemble dans la palette présentée ci-dessous.

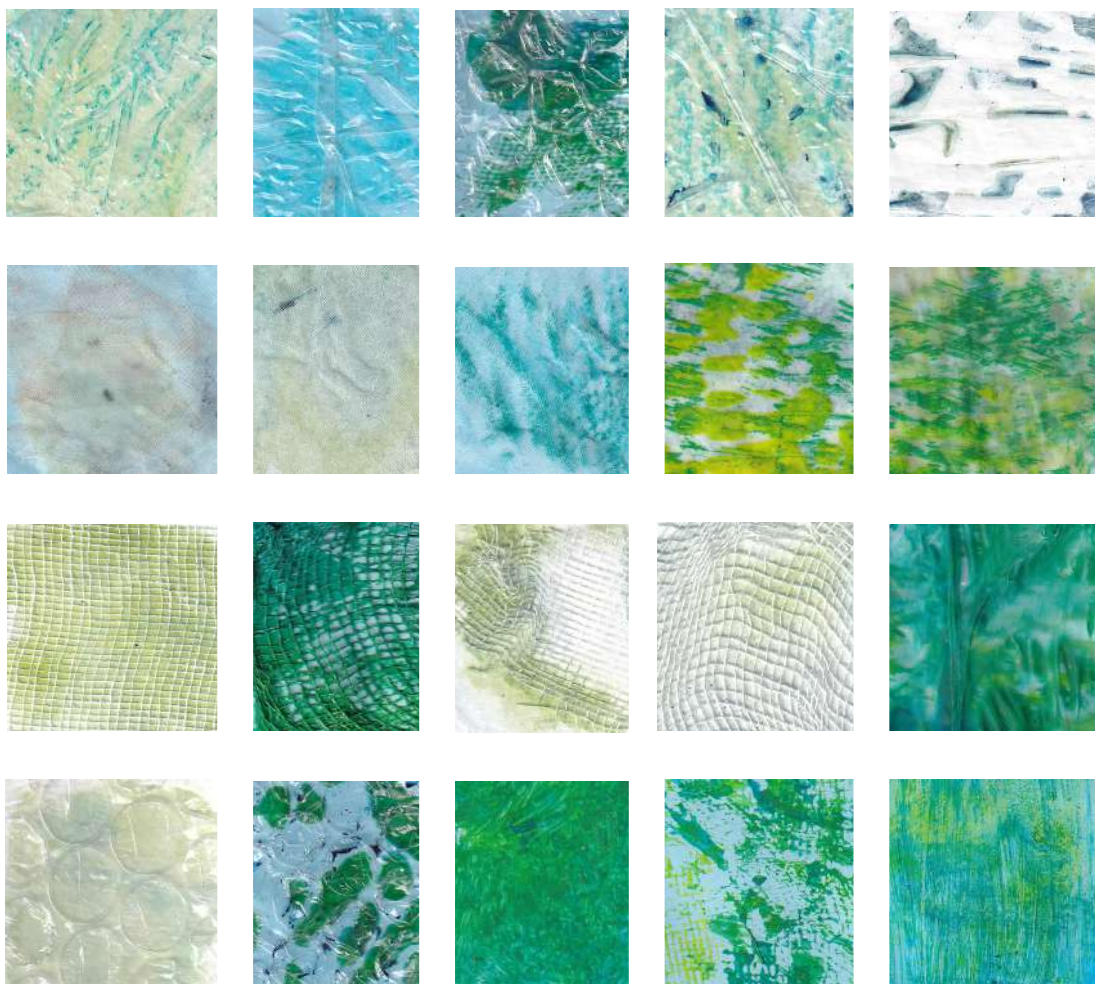


FIGURE 33 – Palette d'eaux claires, expérimentations plastiques



FIGURE 34 – Palette d'eaux claires (sélection)

En partant des expérimentations qui me semblaient correspondre à une idée de clarté et d'apaisement, j'ai ajouté aux maquettes précédemment établies cette partie.

Pour les eaux sombres, j'ai suivi un protocole semblable. Cependant, les éléments de la palette ne sont significatifs que dans une mise en lumière, ce qui apparaît peu ci-dessous. En effet, les eaux sombres sont perçues comme noires. Elles agissent comme des peintures de Soulages qui ne révèlent leur matérialité que par leurs interactions avec la lumière :

Il était noir aussi, mais je faisais une peinture où la réflexion de la lumière sur des états de surface était la chose qui comptait le plus. Et c'est pourquoi je l'ai d'abord appelée « noir lumière » avant d'avoir l'idée d'inventer le terme « outrenoir » qui la désigne à présent. Par là, je n'entends pas simplement l'effet optique produit mais aussi et surtout le champ mental que ça ouvre pour celui qui regarde.¹⁶⁰



FIGURE 35 – Palette d'eaux sombre, expérimentations plastiques

Ce qui m'intéressait en effet dans ces échantillons, mais aussi dans ceux des eaux claires, était ce rapport à la lumière. L'eau se matérialise alors par la matière et son interaction avec la lumière.

160 SOULAGE, Pierre, interviewé par Patrick VAUDAY, dans « Le matériau, voir et entendre », PUF, n°38, août 2002, mis en ligne sur le site de Soulage, décembre 2002. [consulté le 20/08/2024]
<https://www.pierre-soulages.com/document/pierre-soulages-la-lumiere-comme-matiere/>

Mais poursuivons plus loin encore. Le centre de ma réflexion sur l'espace de la forêt et les espaces aqueux place au centre les ressentis du personnage. Au-delà d'un décor, d'une peinture de fond, devant lequel le personnage se déplacerait sans interactions avec son milieu, ce dernier agit comme représentation de l'intériorité du personnage. Quoique notre personnage soit ici une marionnette, nous reprenons la vision d'Adolphe Appia.

Ce sera : Siegfried ici, Siegfried là et jamais : l'arbre pour Siegfried, le chemin pour Siegfried. Je le répète, nous ne cherchons plus à donner l'illusion d'une forêt ; la réalité ici c'est l'homme, à côté duquel aucune autre illusion n'a cours.¹⁶¹

Cependant, cela n'est pas perceptible, me semble-t-il, dans les réalisations présentées plus haut. Partons des espaces créés précédemment et plaçons-y les personnages, sans jouer, sans scène, juste en partant de l'image. Que retranscrit-elle ? Un jeune homme dans une forêt. Bien. Mais quelle forêt ? Peut-on en dire plus ? L'on peut bien sûr projeter, surinterpréter, mais nous sommes mis face à un problème de sens. Qu'est-ce que l'image dit au fond ? Pas grand-chose. Ces dernières jouent sur les matières, qui donnent à voir la facticité, mais restent dans leur forme sur un jeu d'illusion avec la forêt sans en donner plus d'informations.

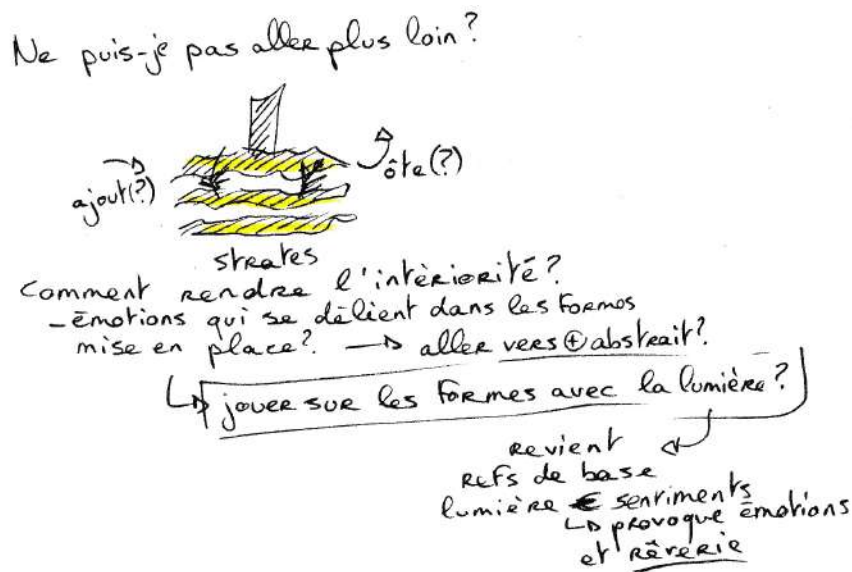


FIGURE 36 – Recherches, notes et croquis (forêt)

Je suis donc revenu sur la question de la lumière. L'eau, son apaisement ou les ténèbres qu'elle diffuse, pouvait-elle s'ajouter par-dessus le décor créer ? Non pas en faire partie, mais le recouvrir de son ambiance. J'ai alors pratiqué plusieurs expérimentations lumineuses en passant mes expérimentations précédentes devant le projecteur. L'effet n'est pas visible en photographie, j'ai donc traduit en note et croquis mes observations.

161 APPIA, Adolphe, *Cœuvres complètes*, Tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, cité dans FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de scénographie*, op.cit., p.66.



FIGURE 37 – Maquette dans le castelet (détail eaux claires)

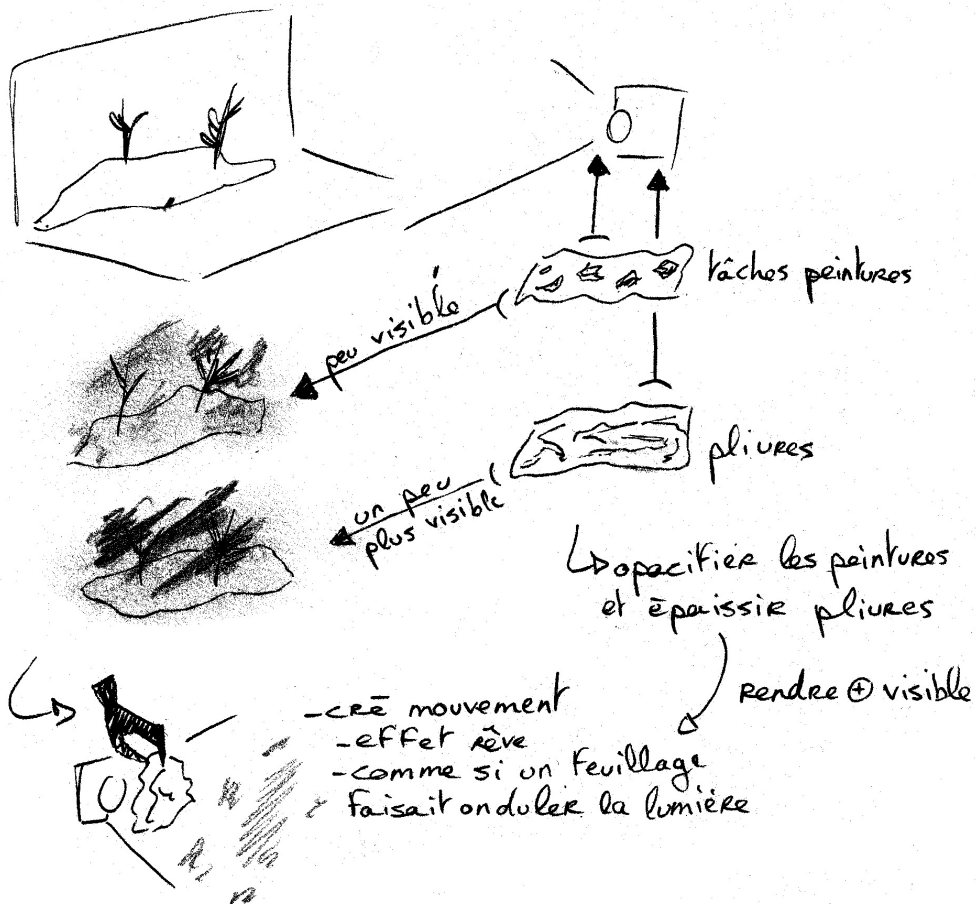


FIGURE 38 – Recherches issues des expérimentations, notes et croquis (projection eaux)

3.2.3 | Le château, lieu du fantastique

Pour le château, j'avais la volonté de donner à voir une ambiance fantastique à l'instar de ces châteaux où errent fantômes et vampires. Très vite, sa forme extérieure m'est apparue comme des jets d'encre sur une feuille qui s'estompent dans le brouillard. Il y avait aussi une idée de chute. À travers celle-ci transparait la décrépitude que subit le château mais aussi ses habitants : tout semble y tomber en ruine.



FIGURE 39 – Page de recherche (château)

Le passage en maquette fut plus risqué : je n'y retrouvais pas ce mouvement qui me plaisait dans mes croquis. La construction me faisait perdre une part du travail de la main qui rendait à la forme l'aspect d'une chute. Il me fallut donc « salir » mon travail, abîmé le tissu pour retrouver ces filaments et ce mouvement. Le choix de ce tissu n'est d'ailleurs pas un hasard. Pour retrouver un effet de brouillard, je m'étais orienté vers la possibilité de faire apparaître le château en ombre. Dans le fond de ma conscience persistaient en effet les tableaux romantiques de Friedrich.



FIGURE 40 – Dessins au fusain (château)

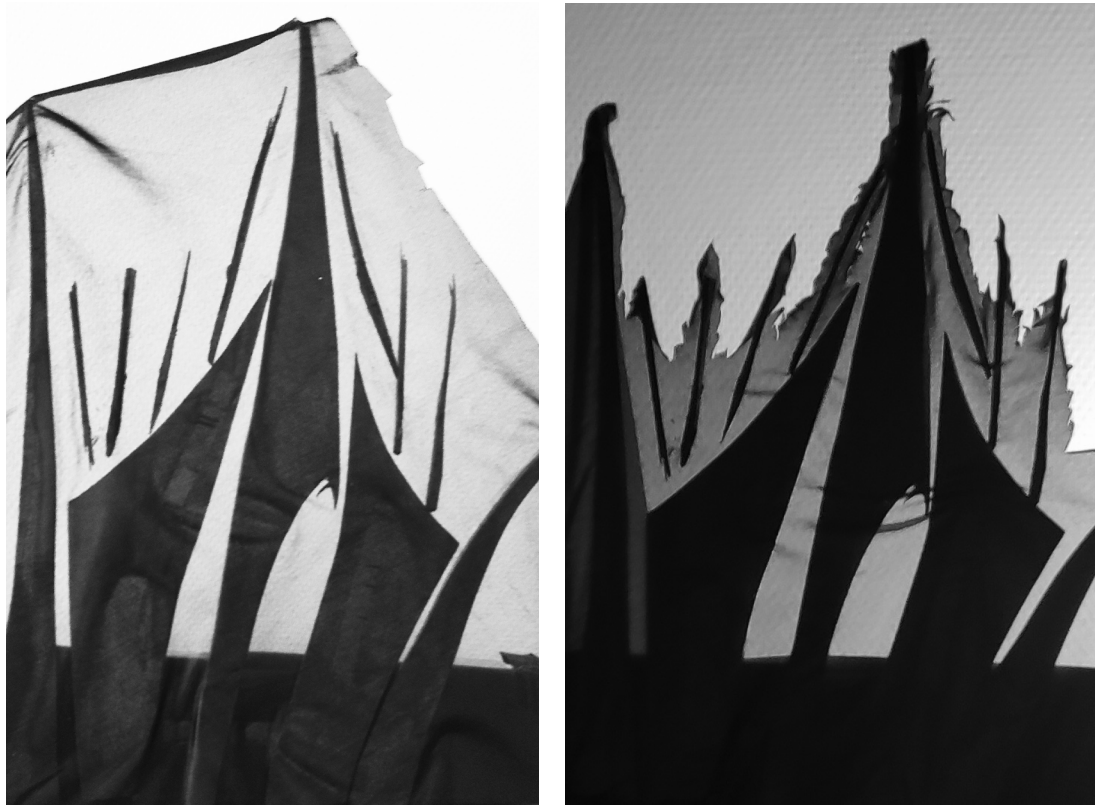


FIGURE 41 – Maquette en lumière, avant/après découpage (château)

Ce qui m'intéresse dans la peinture romantique — je fais ici particulièrement référence à Friedrich — est le travail de la lumière à des fins atmosphériques. Pour illustrer mon propos, je résumerai ici l'analyse de Éliane Escoubas : le paysage du mode romantique assure la fonction de donner-lieu et porter au paraître la topologie et la phénoménologie du fantastique, c'est-à-dire de l'imaginaire. Le donner-lieu n'y est plus basé sur une présence concrète organisée dans l'espace par une certaine perspective de ligne, mais par une présence évasive permise par la construction atmosphérique. C'est donc l'atmosphère, par ses couleurs et ses opacités, qui crée une lecture flottante du tableau, entre temps suspendu et passé :

Ce que le paysage romantique expose, c'est le double *affect* du temps : le temps qui passe et le temps comme présence du présentement présent – le temps comme *passage* et le temps comme *suspens*.¹⁶³

Cela est particulièrement intéressant dans le cadre du château qui semble à la fois figé dans les millénaires et au bord de la ruine dans le roman. Ce lieu, directement inspiré du roman gothique, me rappelle ces ruines présentes dans les tableaux de Friedrich, marque d'une époque passée tombée en désuétude. Cela concorde d'ailleurs avec les propos tenus par le professeur :

Le château que nous venons de voir a connu des époques de splendeur, ajouta-t-il non sans nostalgie, et voici ce qu'il en reste : un simple amas de pierres, triste retraite d'un insensé, et tombeau d'une famille qui s'éteint... Depuis cent ans déjà la folie hante ces lieux..¹⁶⁴

Dans l'apparence extérieure du château, j'avais ainsi l'envie de reproduire une atmosphère proche de celle de Friedrich : usant du brouillard et de camaïeu monochrome diffus. Mais il me fallait aussi réfléchir à comment agencer l'intérieur et l'extérieur du château que je venais de construire.

L'idée me vint après la construction de l'antre du prince — nous en observerons l'élaboration dans les pages suivantes. J'avais originellement l'idée de le placer derrière, mais, lors de tests, je me suis rendu compte qu'il serait plus intéressant de le placer sous le château et d'utiliser ainsi les deux niveaux de la boîte. L'antre apparaît alors sous le château comme c'est le cas dans le roman, mais aussi la chambre du prince (l'antre étant aussi la chambre dans ma construction, et le reste du château. En réduisant le château à ces deux espaces (apparence extérieure et espace du prince) apparaissent en un seul plan à la fois l'intérieur et l'extérieur du château. Il faut rajouter que ce qui se joue dans la vieille cuisine aura lieu dans le couvercle, en avant-scène.

163 ESCOUBAS, Éliane, *L'espace pictural*, « La tragédie du paysage : Caspar David Friedrich », *op.cit.*, pp.69-90.

164 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoutés*, *op.cit.*, p.27.

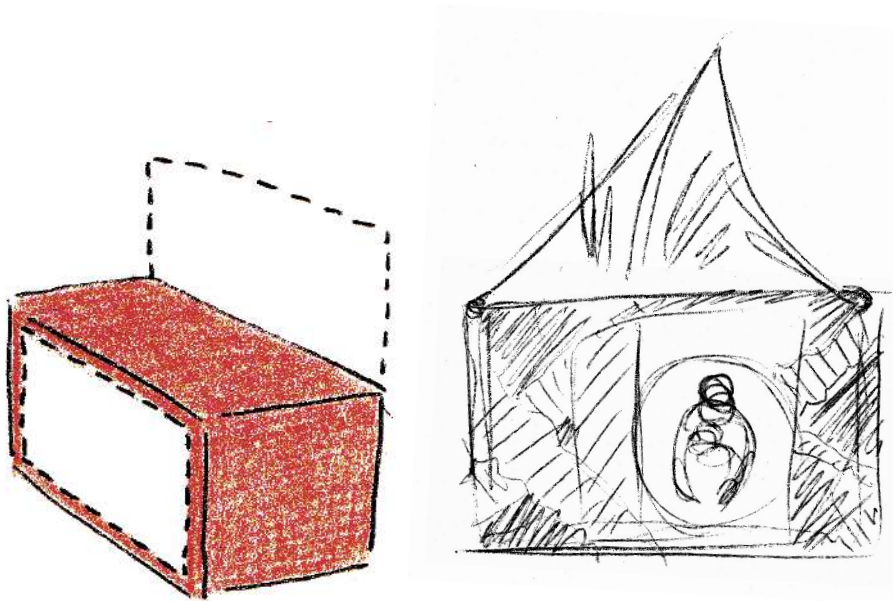


FIGURE 42 – Croquis assemblage (château et antre prince)



FIGURE 43 – Maquette en lumière, assemblage (château et antre prince)

En ce qui concerne l'intérieur, sa lumière s'inspire du cinéma expressionniste allemand. La lumière y découpe des espaces qui apparaissent biscornus, semblant sans cohésion. Par la projection de lumière très géométrique et la modification qu'elle subit par l'espace, l'ensemble apparaît comme un espace abstrait qui change continuellement. J'ai travaillé la projection pour qu'elle apparaisse comme organique par son flux incessant et lent. C'est comme si le château avait lui-même une respiration perceptible par la lumière.

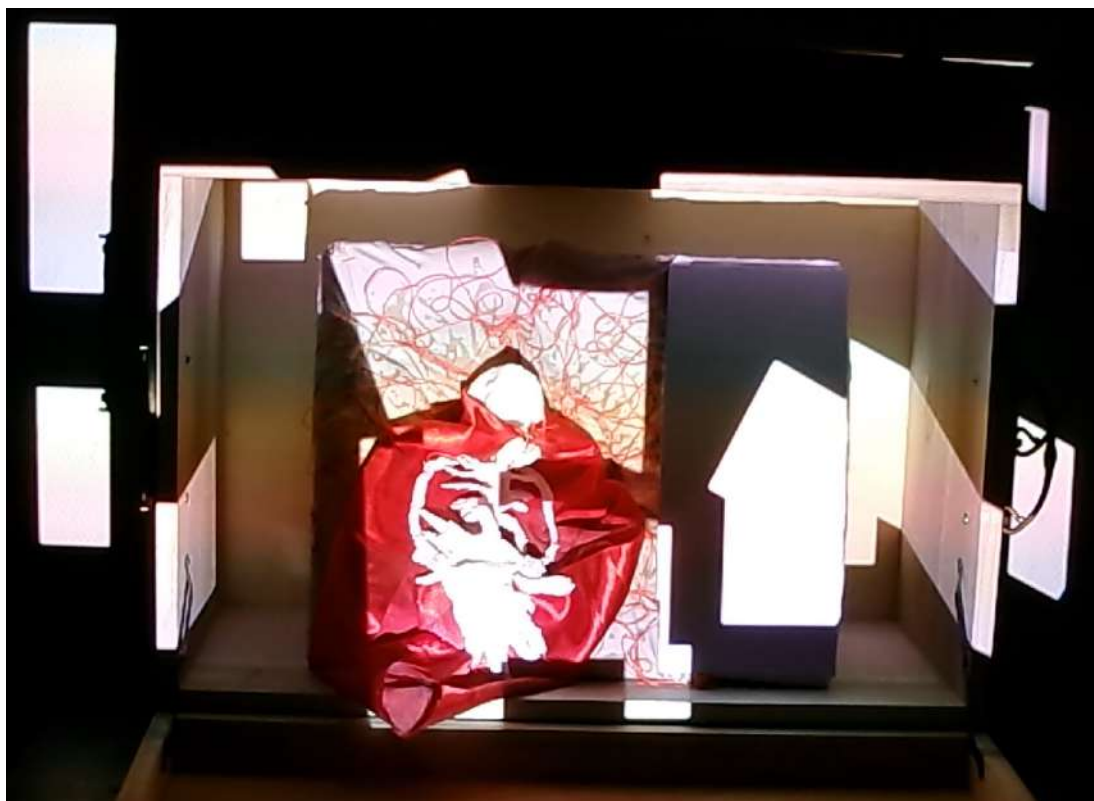


FIGURE 44 – Projection, lumière géométrique (antre prince)

lien vidéo (1) : <https://youtu.be/cn-g9UZ7gRA>



Visionner vidéo (1)

La lumière agit alors comme un moyen d'emmêler spatialement les éléments scénographiques tout en donnant à voir, par les atmosphères qu'elle crée, l'aspect fantastique propre au roman. En allant plus loin dans cette étrangeté et ce fantastique, le château apparaît comme vivant par la lumière. Cela poursuit tout à fait le travail initié avec l'antre et la chambre du prince qui aborde l'espace du château comme organique et expansion du corps du personnage.

3.3 | MISE EN ESPACE DU PSYCHISME DES PERSONNAGES

Dans cette partie, nous aborderons l'espace comme moyen de mettre au jour l'intériorité des personnages. Nous y observerons ainsi la scénographie comme objet de continuité avec le corps social et psychologique. Dans un premier temps, j'observerai ce rapport à travers la chambre du Prince et l'imbrication qui peut s'y effectuer entre corps et espace pour retranscrire le déséquilibre d'un espace interne. Je poursuivrai par un développement de l'espace comme représentation de déchirures psychiques à travers l'antre du Prince. Je travaillerai alors bien plus sur l'interaction entre la scénographie et la projection comme moyen de représentation du psychisme. Je terminerai, en troisième partie, par l'espace intime de la chambre de Maya. J'y questionnerai notamment la manière dont je peux y retranscrire l'opposition entre espace interne et externe de Maya à travers un jeu sur le stéréotype féminin.

3.3.1 | La chambre du prince, l'espace comme continuité du corps

Je me concentrerai ici sur la chambre pour mettre en exergue comment elle peut être un espace purement psychique, mais le château même est une représentation des fractures psychiques du personnage.

Dans mon travail, la ligne directrice des éléments liés au Prince est celle de la chute et du vide qui marque la décadence et l'effondrement du personnage. Ce dernier apparaît assez inerte, en mouvement seulement dans ses folies passagères. Il est emprisonné dans l'espace du château, lui-même excroissance de sa personne.



FIGURE 45 – Planche de références (antre prince)

J'avais ici la volonté de mettre en place une sorte de fusion du corps avec l'espace. D'un côté l'espace agit comme une prison pour le corps qu'il enferme, de l'autre le corps agit comme une tumeur qui contamine l'espace. Ce n'est plus les fioles vides décrites dans le roman que nous percevons, mais ces liens profonds visibles par le fil qui semblent s'engouffrer dans les murs, retenant le prince et la structure du château comme des racines ou des tendons. Je tire ainsi le signifiant des fioles vides, qui pour moi représentait l'absence, la perte et la peur du deuil que vit le prince, vers quelque chose de plus charnel. C'est sa propre chair qui est ainsi mise à mal dans la perte de son unique fils François. Ce n'est plus seulement un encombrement de l'espace par les fioles — comme c'est le cas dans le roman — mais un brouillage de la limite de ce dernier qui est ici à l'œuvre. L'utilisation de fils et de tissus, qui s'enlacent et forment des plis, fait apparaître comme une membrane organique. Le château fait corps, devient corps. L'intériorité du prince se manifeste ainsi spatialement.

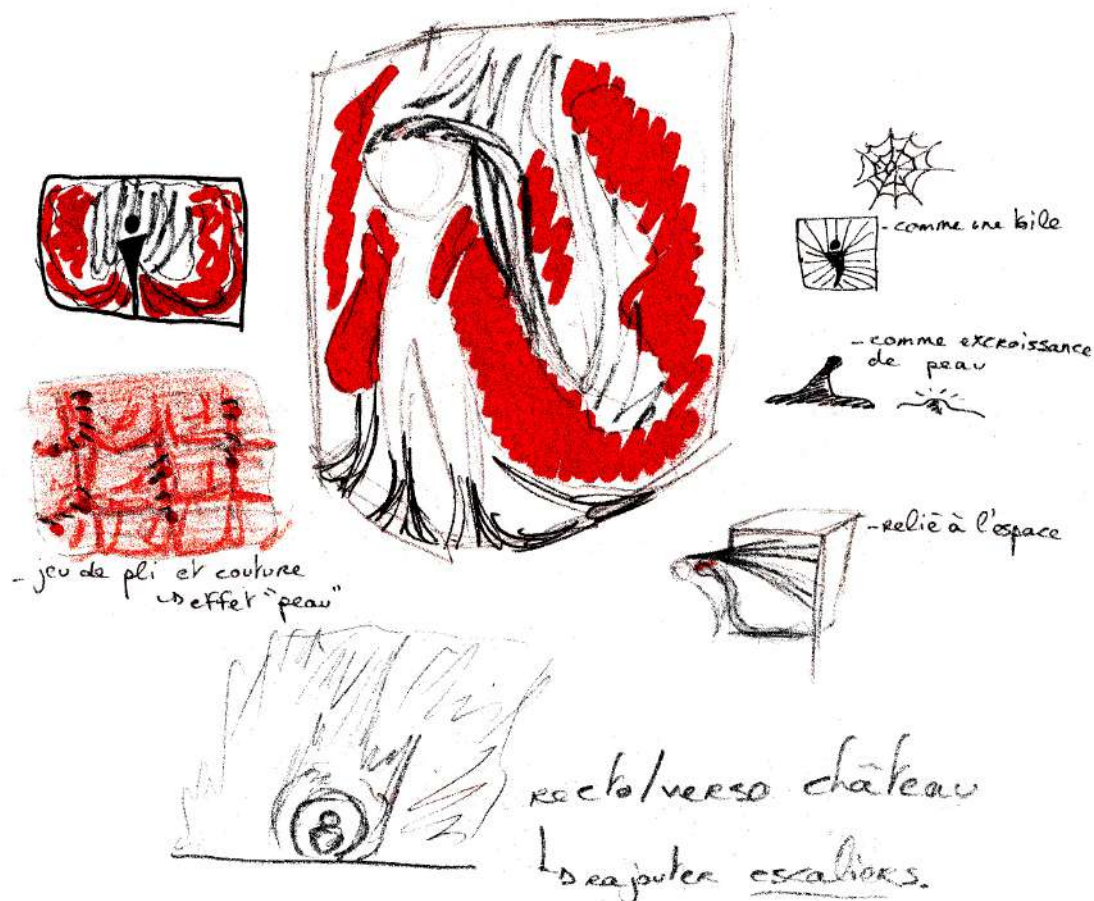


FIGURE 46 – Recherches, notes et croquis (antre prince)

Par la suite, cet espace de la chambre est aussi devenu celui de l'antre. En effet, par sa forme, elle me rappelait une sorte de grotte. Cela me parut alors pertinent que ce seul espace puisse représenter deux lieux enfermant pour le prince. Cependant, pour marquer la différenciation, je fis le choix d'ajouter à l'antre la projection vidéo.

3.3.2 | L'antre, représentation du psychisme par la projection

Dans mon travail plastique, je suis partie du projecteur qui m'offre la possibilité de découper les corps et l'espace par la multiplication d'images. Cette dernière se compose soit d'images fixes qui s'alternent, créant alors des associations entre elles, soit de vidéos qui reprennent certains moments du récit, auparavant joués ou non. Cela me semblait particulièrement intéressant dans l'emploi de cette technologie pour faire apparaître le psychisme du Prince. Comme le note Anne Ubersfeld :

L'espace scénique peut aussi apparaître comme un vaste champ psychique où s'affrontent des forces qui sont les forces psychiques du moi. La scène est alors assimilable à un champ clos où s'affrontent les éléments du moi divisé, clivé.¹⁶⁴

Je souhaitais, pour cet espace, jouer sur des temporalités et des espaces disjoints qui se superposeraient. Le passé, réel et fantasmé du prince qui y projette la mort de son fils, y serait alors superposé au présent, le prince inscrivant sur le mur sa peine. Il représente alors l'état psychique du prince qui est perdu entre un passé qui le hante et sa peine qui le mène à des comportements psychotiques lui donnant l'apparence d'un fou.

Je parlais alors d'une série photographique que j'avais pu réaliser lors de ma licence aux Beaux-Arts et qui avait pour but de composer par accrochage de photos le récit de la violence intérieur. Cette série prenait pour décor la maison qui représentait l'espace psychique. Est alors projeté dans l'habitat l'espace imaginaire à l'instar de la maison de poupée qu'utilise Sophie Clément-Massy en psychosomatique relationnelle.

La maison est l'image inconsciente du corps, la typographie de notre être intime. La façon dont on va s'appropriier l'espace va dès lors être un point d'entrée pour décortiquer la psyché.¹⁶⁶

Deux séries avaient été réalisées : l'une en numérique et l'autre en argentique. La première fut abandonnée, car l'image y paraissait trop propre, trop cinématographique et en fin de compte trop froide alors que la texture de la photographie argentique, réalisée sur une bobine périmée, donnait un grain plus intéressant, car plus sale. Cette saleté donnait à voir dans l'image la psychose interne du personnage. J'avais l'envie de réutiliser ce travail, car il me semblait matérialiser les enjeux de représentation interne du prince.

Pour unifier les séries, je fis le choix de jouer sur une colorimétrie très bleu. Cela crée une froideur qui par opposition à la peau apparaissant sur certaines images, semble dans le montage donner à voir deux temporalité : l'une passé et l'autre actuelle.

165 UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit, p.126.

166 Sophie Clément-Massé cité dans COCQUEBERT, Vincent, « La maison de poupée, nouvelle métaphore préférée de la pop culture », mise en ligne sur *Slate* le 28/11/19, [consulté le 03/11/2020] <https://www.slate.fr/story/172779/maison-poupee-retour-metaphore-pop-culture>

Cependant, cela me semblait non-abouti. C'est comme s'il me manquait quelque chose. La lecture de *L'espace imaginaire*¹⁶⁷, qui traite de la représentation de l'espace chez des patients atteints de troubles psychologiques, me donna une piste de travail supplémentaire : et si j'y ajoutais le dessin ? Ces ajouts picturaux me permettraient d'actualiser l'acte du prince qui écrit sur les murs.

Dès que le prince eut disparu, Kholawitski s'approcha du mur et alluma sa lampe. Il fut très surpris de découvrir quelle était l'énigmatique activité du prince. Il écrivait. Sur les dalles traînait un crayon de couleur avec lequel il avait tracé sur la muraille quelques phrases, ou plutôt des lettres détachées, jetées sans ordre, parfois la tête en bas, formant çà et là des dessins. On aurait dit une charade.¹⁶⁸

Une charade, une énigme, c'est ce qui semble se jouer dans la vidéo projetée. L'histoire ainsi narrée par l'image rend perceptible le récit sans en donner réellement tout les tenants. Nous la percevons par fraction en quelque sorte.

S'y rajoute la difficulté de saisissement du visuel due à deux facteurs. Le premier est le montage qui joue sur de nombreuses superpositions d'images et en brouille la lecture. Cependant, ces superpositions permettent aussi la création d'images étranges qui sont intéressantes car elles éveillent la curiosité. Et en contrepoint, le dessin permet une compréhension des éléments en jeu par sa simplicité. Le deuxième facteur et la projection sur le support qu'est l'ancre. L'image s'y retrouve déformée et étrange. Il faudrait prolonger le geste dans les contrastes créés entre les différents éléments pour qu'ils ressortent plus. La suite du travail partirait de la projection pour travailler le montage des éléments et les agencer en fonction du jeu et de la scénographie.

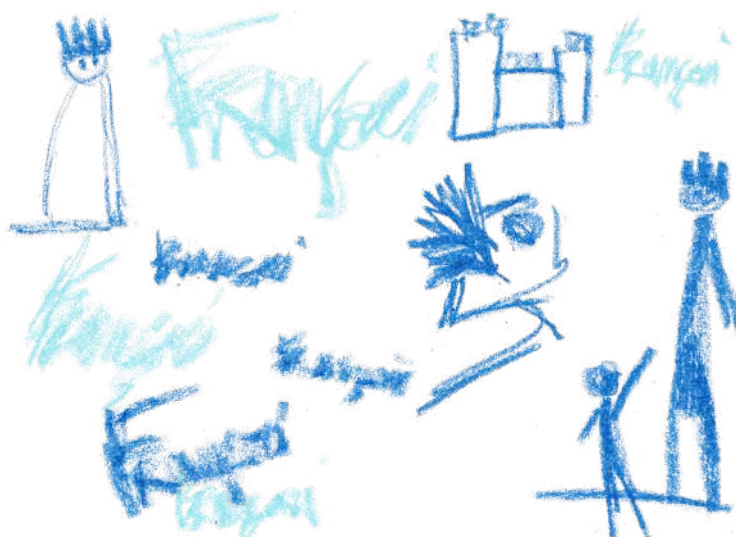


FIGURE 47 – Projection, dessins (antre prince)

167 SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, Gallimard, collection TEL, 1974.

168 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoutés*, *op.cit.*, p.265.





FIGURE 48 – Projection, déroulé de la vidéo avec dessins (autre prince)

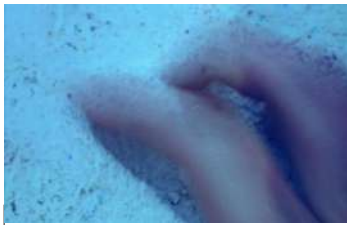


FIGURE 49 – Projection, extraits images sans dessins (antre prince)

lien vidéo (2) : <https://youtu.be/CpZZXJvHX5s>



Visionner vidéo (2)



FIGURE 50 – Projection, extraits images avec dessins (antre prince)

lien vidéo (3) : <https://youtu.be/cs6070cZ-f8>



Visionner vidéo (3)



FIGURE 51 – Projection sur maquette, extrait (antre prince)

lien vidéo (4) : <https://youtu.be/QQpL68Sb8vA>



Visionner vidéo (4)

Tout en ajoutant un second espace psychique de représentation. Les images photographiques, quoique parfois difficiles à lire, restent des prises d'éléments réels, elles s'apparentent plus à des réminiscences visuelles d'actes passés. Qu'ils soient souvenirs réels ou non, elles ne s'apparentent pas à une projection imaginaire, elles sont trop concrètes. Le dessin nous projette ailleurs, directement dans l'imaginaire, et fait preuve d'approximatif. Il renvoie à des procédés de représentations utilisés par les psychologues en séance d'analyse, matérialisation de la construction psychique du patient et de sa perception du monde par extension. De plus, le dessin rappelle l'enfance. Il renvoie alors au comportement parfois puéril du Prince face à la violence dont Kholawitski fait preuve à son égard pour le tenir sous son joug :

Il se jeta sur son lit et se cacha la tête dans les coussins. Jamais encore le secrétaire n'avait menacé de le battre. Un sanglot aigu, enfantin, lui secoua le corps.¹⁶⁹

Il permet aussi de renvoyer à la perte de son fils unique, et surtout au fait qu'il l'ait renié à son arrivée enfant au château. Le dessin tisse alors un lien entre ces deux personnages.

L'emploi de la projection vidéo me permet ainsi la multiplication, la superposition et les associations d'idées par l'image montée. Le psychisme du moi apparaît ainsi brouillé par la multiplication de ses formes. Cela est augmenté par l'emprunt d'effets de montages du mouvement surréaliste qui avait la volonté de retranscrire les procédés en cours dans la rêverie en travaillant par association d'idées.

De plus, la vidéo, liée à notre éducation cinématographique contemporaine, permet de passer dans la subjectivité du personnage.

C'est le montage cinématographique, en effet, qui nous a habitués à ces glissements permanents et fluides de la perception objective à la perception subjective.¹⁷⁰

La projection est ainsi directement lue comme une perception subjective, du moins tout à fait irréaliste, de la réalité qu'il fragmente et distord. Mais comment donner à voir une fragmentation de l'être sans l'employer ? C'est ce que nous observerons dans le cadre de la chambre de Maya.

169 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoûtés*, *op.cit.*, p.197.

170 RYNGAERT, Jean-Pierre et MARTINEZ, Ariane (sous la direction de), *Graphies en scène*, Ouvrage collectif, éditions théâtrales, p.36.

3.3.3 | La chambre de Maya, représentation de différentes facettes

La chambre de Maya contient un élément central à l'intrigue : l'armoire. Cette dernière agit comme un révélateur des pensées secrètes de la jeune femme dans la scène de l'armoire où elle se laisse aller à un contact chaste avec Walczak. En dehors de cette armoire, peu d'informations sont données sur la chambre : seules les présences d'un miroir dans lequel Maya se regarde à plusieurs reprises et d'une porte condamnée sont notés.

Dans notre acceptation contemporaine de la chambre, notamment de celle d'une jeune femme à la sortie de son adolescence, celle-ci apparaît chargée d'éléments retranscrivant un univers, des passions, des envies. La série *Adoland* (2011-2014) de la photographe Caroline Hayeur met à jour ces rapports particuliers du corps social contemporain dans une mise en relation photographique de chambres d'adolescents qui interrogent la définition du soi. Le corps social dépasse le corps même de l'individu, que cela soit son espace intérieur ou ses aspects physiques, et s'étend dans l'espace habité, notamment l'espace intime de la chambre. Le soi se concrétise alors spatialement par l'espace de la chambre qui dévoile le caractère et l'appartenance sociale de l'individu.

Pour moi, Maya apparaît comme une jeune fille sortant de l'adolescence, issue d'un milieu aisé, éduquée, coquette et ambitieuse.

Elle était d'une beauté pleine de distinction. Elle avait les membres fins et déliés et attachait le plus haut prix à son élégance. Aussi tenait-elle à Kholawitski, le seul qui fût en mesure de l'habiller comme elle devait l'être.¹⁷¹

J'imagine alors une chambre très ordonnée, douillette et remplie d'accessoires féminins de qualité et à la mode. Cependant, je souhaitais que cette chambre devienne un signe même dans sa forme. Deux images me venaient comme référence : l'emballage de poupée Barbie, ainsi que les maisons du label, et le travail de Sylvie Fleury, *Paillettes et dépendances ou la fascination du néant* (2008-2009), qui rend sculpture par agrandissement des objets liés à la mode et au luxe notamment féminins. Je voulais jouer sur des stéréotypes féminins liés à la petite fille parfaite et l'adolescente coquette. Maya dans cette projection apparaît alors comme un personnage stéréotypé qui suit le modèle établi socialement, ce que nous retrouvons au début du roman, et dont elle s'émancipera non sans mal au fil du récit. Sa chambre donne ainsi à voir son état intérieur initial qui incarne un corps social particulier : celui du corps féminin stéréotypé.

171 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoûtés*, op.cit., p.57.

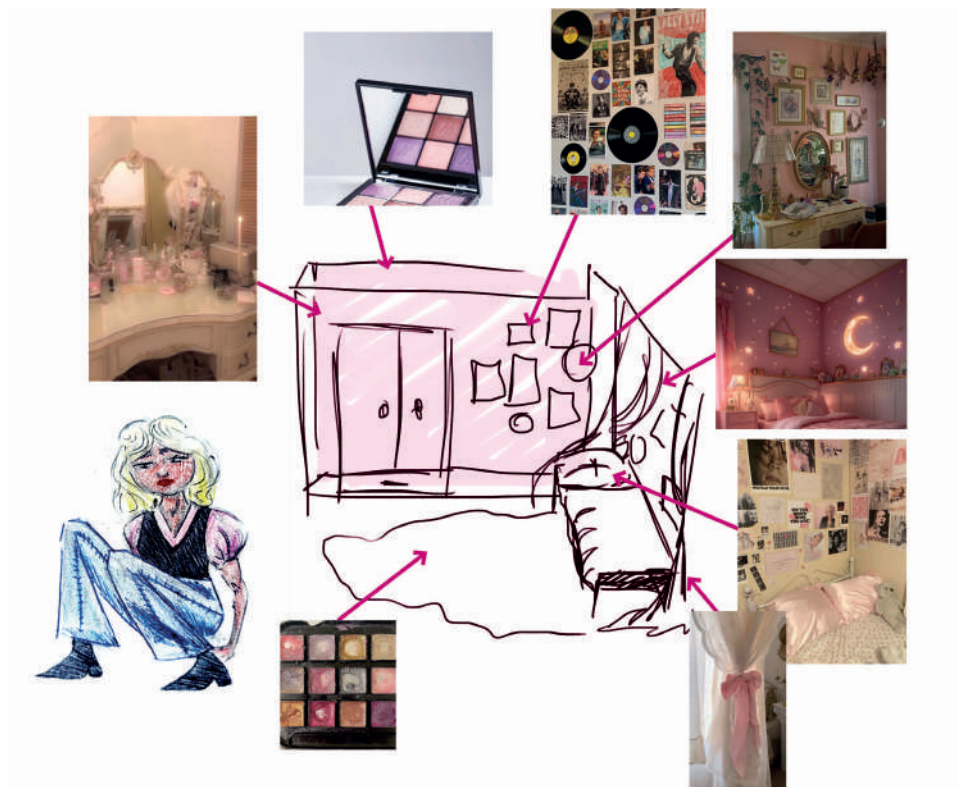


FIGURE 52 – Page de recherches (chambre de Maya)

La chambre est ici la continuité du personnage de Maya initial, elle représente un moment figé, un point de départ à la formation du soi de Maya. Maya abandonne cet espace à son départ à Varsovie, moment charnière dans l'évolution du personnage qui, confrontée au monde, s'émancipera des attendus sociaux. La première description faite de cette dernière par un jeune homme qu'elle rencontre dans le train marque déjà ce tournant et cette évolution :

Qui pouvait être cette belle jeune fille qui mêlait si singulièrement une fraîcheur encore enfantine, une distinction toute féminine et une rudesse particulière qui ressortait de ses meurtrissures et de tout son comportement ? ¹⁷²

En quittant l'espace de l'enfance, elle débute ainsi une mutation qui la mènera à s'accepter pleinement au-delà d'un quelconque fantasme d'idéal féminin. Ce qui m'intéresse ici n'est pas de remettre en cause ce qu'on attache à la féminité, mais plutôt de questionner les apparences que se donne Maya à travers cette dernière. Apparence qui s'étirole d'ailleurs au contact de Walczak, preuve de leur superficialité.

Elle était éprise d'elle-même, de l'aisance de ses manières, de la grâce exquise de ses gestes. Et tout cela pour ressembler à qui !
Ce Walczak la ridiculisait, la compromettait ! Il rendait sa beauté dérisoire et triviale ! Elle regardait la glace, épouvantée.¹⁷³

172 *Ibid.*, p.205.

173 *Ibid.*, p.57.

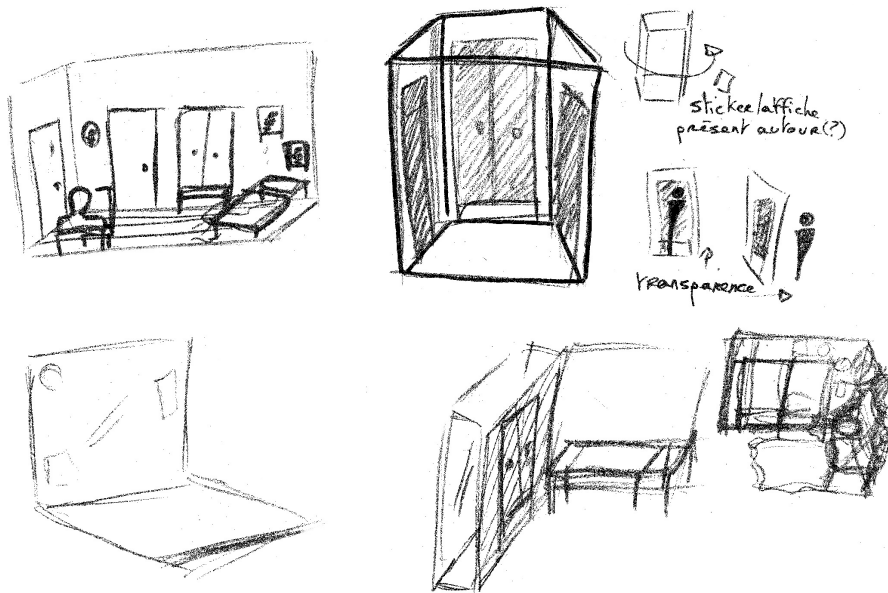


FIGURE 53 – Recherches, notes et croquis (chambre de Maya)



FIGURE 54 – Recherches, notes et schéma (chambre de Maya)

Pour donner à voir le factice de l'apparence de cette chambre d'adolescente, et donc, par continuité, celui de l'apparence que Maya souhaite se donner aux yeux des autres, j'ai fait le choix de rajouter un second espace. Cet espace, en contraste total, se positionne en parallèle du premier espace. Les espaces rejouent ainsi les deux aspects de Maya.

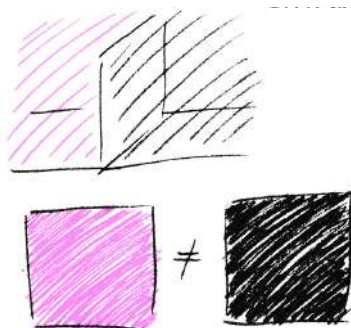


FIGURE 55 – Schéma contraste d'espaces (chambre de Maya)



FIGURE 56 – Maquette dans le castelet (chambre de Maya)



FIGURE 57 – Maquette dans le castelet (détail chambre de Maya)



FIGURE 58 – Maquette dans le castelet (chambre de Maya)

Deux espaces sont ici mis en parallèle pour reprendre la scène de l'armoire (pp.52-61) : la chambre dans laquelle le fiancé rédige la lettre qu'il laisse à Maya et l'armoire où elle se rapproche de Walczak. En plaçant côte à côte ces deux espaces, sont mis en parallèle espace externe et interne de Maya. D'un côté son fiancé qui lui donne fière allure et correspond à ses attentes ; d'un autre Walczak pour qui ses sentiments profonds se dévoilent, mais qui ne correspond pas à l'idéal auquel elle aspire. Tous deux représentent un des visages de Maya qui, malgré ses allures et son éducation, apparaît parfois aux yeux des autres de classe moins élevée :

Il frémit. C'était presque trivial. Une fille de basse classe pouvait s'exprimer de la sorte – pas Maya. D'où venait chez elle cette sorte de vulgarité affectée ?¹⁷⁴

L'ensemble du roman, à travers le personnage de Maya, questionne ces différents rapports au soi. Nous pouvons ici faire un lien avec ce que développe Gombrowicz sur les jeunes filles polonaises issues de la noblesse terrienne au début du XX^e siècle dans *Souvenirs de Pologne* :

Mais ces catholiques modernes, jeunes pour la plupart, étaient gênées par le poids de la tradition, par toutes sortes de convenances déjà périmées, par les lieux communs de leurs mères ou de leurs tantes, contre lesquels elles ne voulaient pas trop se rebeller. [...] Ce n'était pourtant pas cela qui agaçait le plus la jeunesse, mais la fausseté de plus en plus évidente de leur attitude, de leur ton.¹⁷⁵

Dans *Les Envoûtés*, Maya est ainsi tiraillée entre deux postures : l'une traditionnelle, fautive, dont elle se sépare au fil du roman ; et l'autre, plus authentique, qui lui permet d'être en accord avec ses envies. Ce tiraillement que vit Maya, fragmentée entre ces différentes facettes, est accentué dans le roman par les dires des autres personnages. Ces derniers semblent en effet ne pas cesser de critiquer ses faits et gestes, telles ces mères et ces tantes qu'exècre Gombrowicz dans ses écrits, telles les deux dames dans *Les Envoûtés* :

– Savez-vous, chère madame, qu'on voit vos bou..., commença-t-elle mélodieusement, quand ils aperçurent sur le sentier Maya et Walczak. Les deux jeunes gens échangeaient des regards complices. Voilà qui prenait une tournure véritablement scandaleuse. Pauvre Mme Okholowska ! Était-elle donc aveugle ?
– De nouveau en promenade ? [...]
– De nouveau à souligner que nous étions de nouveau en promenade, répliqua-t-elle avec arrogance, mâchoires serrées.
Sa voix trahissait une telle morgue, une si parfaite assurance de n'avoir pas à compter avec l'opinion de cette dame, que la fonctionnaire blêmit et rougit à la fois.¹⁷⁶

C'est sur cet aspect que je poursuivrai ma recherche dans la partie suivante.

174 *Ibid.*, p.222.

175 GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne*, *op.cit.*, pp.248-249.

176 GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoûtés*, *op.cit.*, p.157.

3.4 | MISE EN PLACE DU JUGEMENT

Pour finir, nous nous pencherons ici sur la composition d'un espace de jugement central dans le roman et présent par le biais de ce que nous avons précédemment nommé « foule ». Dans un premier temps, nous aborderons l'espace du train et développerons ainsi les interactions entre espace intérieur et extérieur, observé et observant. Nous poursuivrons par la mise en place scénique de la foule même, du placement des personnages dans le dispositif du castelet. Nous y développerons le rapport au regard et à la métathéâtralité. Nous finirons par sa présence en tant que liant du récit que je mets en place et ses apparitions verbales.

3.4.1 | La fenêtre du train, un cadre d'observation

Le paysage du train semble s'offrir au regard comme un tableau. Il agit alors comme une série de toiles, à l'instar de la série *Les Nymphéas* de Monet que l'on peut parcourir au musée de l'Orangerie à Paris. La différence s'élabore dans le rapport au corps : la toile observée reste fixe et demande au spectateur de se déplacer alors que dans le cas du train le tableau se déplace pour nous. Le paysage qui défile est ainsi rythmé par le mouvement du train, le spectateur y est placé dans une position tout à fait passive.

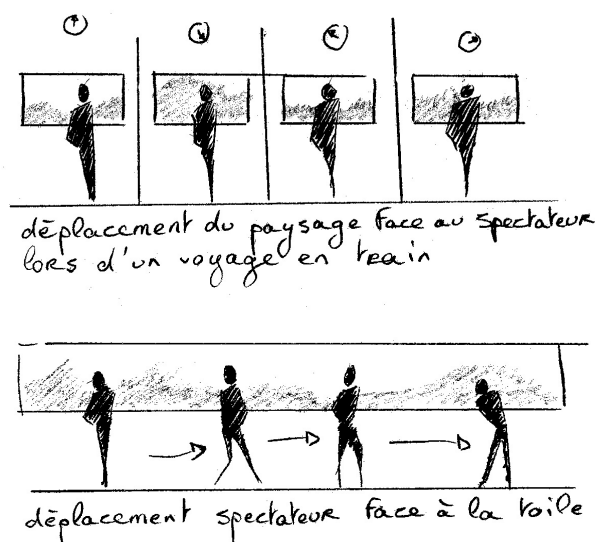


FIGURE 59 – Schéma, observer le paysage du train/observer un tableau

Un second élément semblable au tableau est la présence d'un cadre, le cadre de la fenêtre qui ouvre l'espace sur un autre. Cependant, la vitre qu'il retient diffère énormément. Quiconque aura déjà pris le train dans sa vie sait que cette dernière est souvent sale, soumise aux aléas météorologiques et aux traces de mains. De plus, il est possible d'y observer des tags, qui souvent recouvrent l'extérieur du wagon, et dont les traces persistent malgré le nettoyage. C'est sur ces différentes traces d'usure que j'ai pu travailler. Pour moi, l'usure apporte la marque du temps sur l'espace, il agit comme les rides d'un visage. J'avais ainsi la volonté de rechercher comment je pouvais faire transparaître des aspects particuliers des vitres de train. J'ai ainsi établi une « palette d'usure de vitre de train ». À travers ces expérimentations plastiques, travaillant la détérioration d'éléments transparents, c'est la limite de la vision que j'interrogeais.

Cette limite entre objet de perception (le personnage) et objet perçu (le paysage) se manifeste physiquement par la vitre du train. Cette dernière apparaît alors comme médiatrice, un intermédiaire qui relie deux éléments disparates car appartenant à un espace clos intérieur immuable (le wagon) et un espace vaste inconstant (le paysage).



FIGURE 60 – Planche de références (train)

- mouvement, défilement
 - bruit et fumée
 - vibration, métal
 - corps, usager, monde
 - usure
 - compartiment
 - vitre, paysage

FIGURE 61 – Notes sur le train

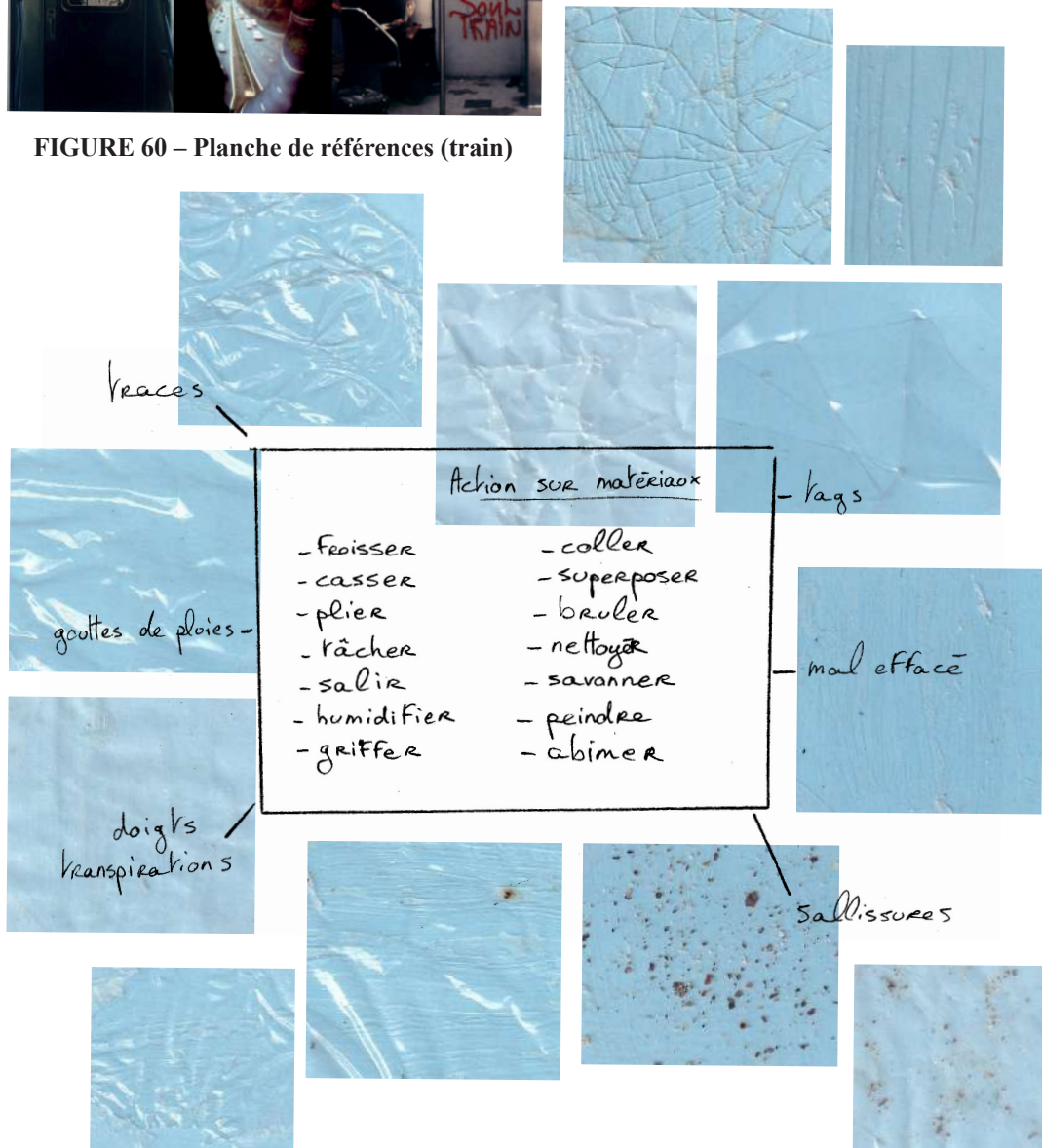


FIGURE 62 – Palette d'usures de vitre, expérimentations plastiques

Au-delà de la visibilité, c'est le rapport intérieur/extérieur qui est mis en jeu ici. Cette limite que la vitre établit entre deux espaces est devenue le centre de mon travail. Le paysage se construit alors par la limite : celle du cadre, celle de l'écran qui le fait apparaître.

Au départ, elle avait l'air d'être posée sur son cadre (disparu aujourd'hui), à la limite entre l'espace représenté dans le tableau et l'espace où ce tableau est donné à voir et se représente lui-même par le truchement de ce cadre et de cet insecte ravageur. Autrement dit, comme le vase de Lippi, comme l'escargot de Cossa, la sauterelle de Lotto fixe le lieu d'entrée de notre regard dans le tableau. Elle ne nous dit pas ce qu'il faut regarder, mais comment regarder ce que nous voyons.¹⁷⁷

Le cadre n'est pas seulement un coupure, une frontière entre la salle et la scène, c'est aussi un espace qui a une épaisseur, et qui joue un rôle de raccordement.¹⁷⁸

Cette relation que nous retrouvons en peinture et au théâtre, par le cadre de scène qui délimite la relation scène-salle, mais surtout qui relie deux espaces par le regard, est ici sensible dans l'espace du train. En partant de cette relation entre intérieur et extérieur, place de l'observateur et espace regardé, j'ai initié un travail de recherche pour la mise en volume de l'espace du train. Il comprend la présence d'un couloir et de trois cabines qui permettent la présentation des personnages centraux.

De cette réflexion sur la vitre du train comme objet de la relation entre deux espaces qu'elle délimite et met en contact, découle un nouveau rapport à l'espace du train qui apparaît comme un lieu de mise en regard. Cependant, ce regard n'est pas délimité au paysage extérieur, mais s'augmente de ce qui se déroule à l'intérieur des wagons. Walczak est au début du roman le centre de l'attention des passagers qui l'observent en détail pour définir ses origines sociales, par la suite il sera celui qui épie le prince et Maya dans leurs cabines respectives.

La présence des vitres rendent visible le paysage qui défile en arrière-plan dans une construction frontale et classique du train ne me semblait pas en adéquation avec ma réflexion. Elle rendait cette notion de limite anecdotique, car le paysage y apparaissait dans une volonté décorative réaliste. En résumé, un simili de réalité qui ne racontait rien.

Je me suis alors concentré sur une autre proposition qui inversait les rapports de limite : le spectateur et Walczak étaient alors placés derrière la vitre du train. Cette inversion crée un cadre qui rappelle celui des vitrines. Cependant, l'espace intérieur y est à la fois observé et observant.

177 ARASSE, Daniel, *On y voit rien*, Denoël, 2000, p.48.

178 FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de Scénographie*, op.cit., p.24

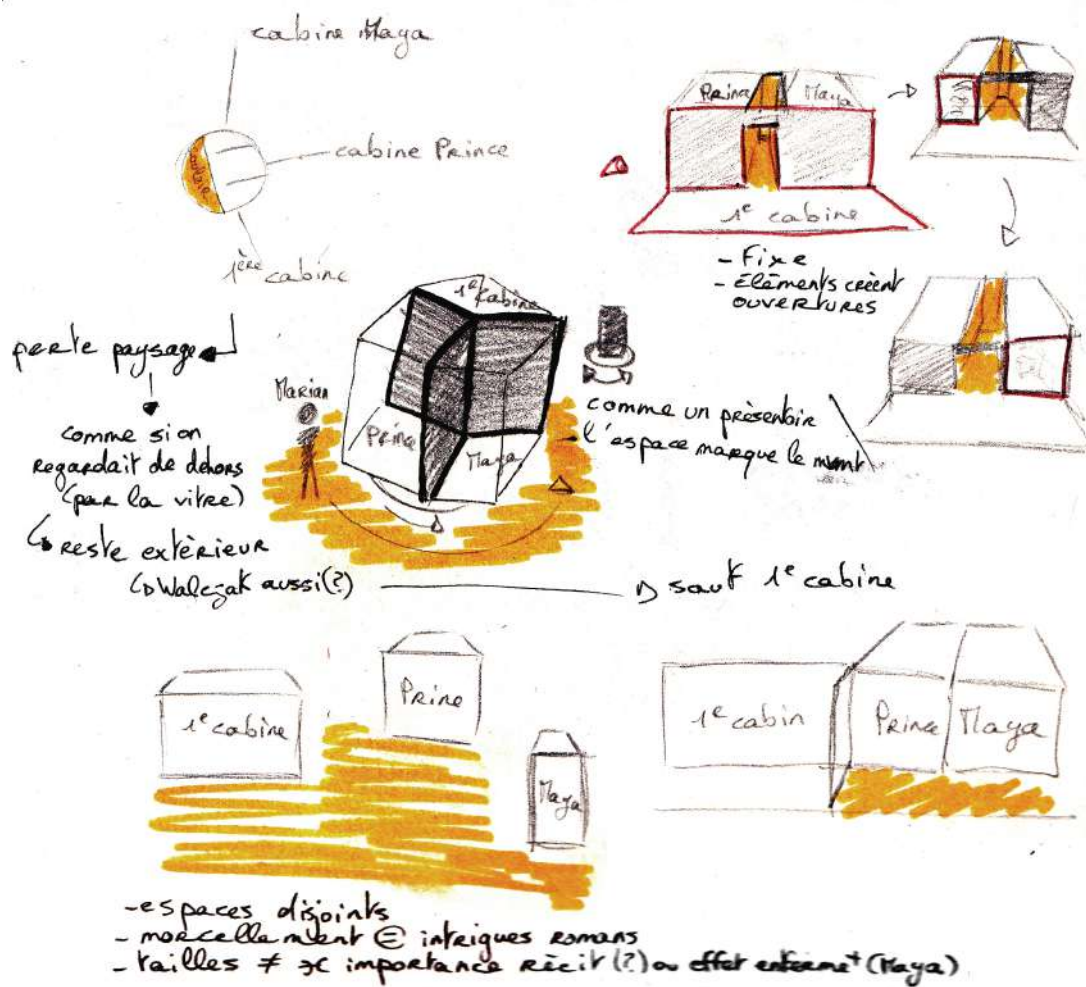


FIGURE 63 – Recherches, notes et croquis (train)

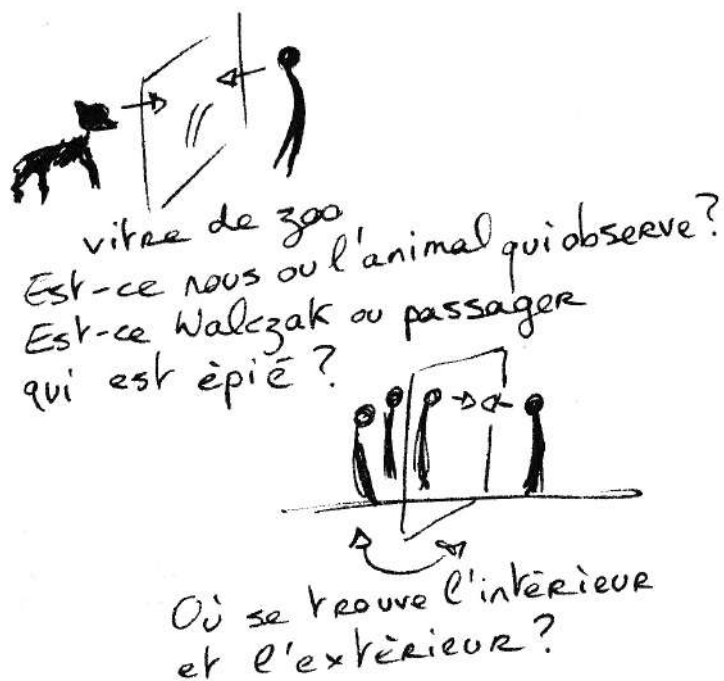


FIGURE 64 – Recherches, notes et schéma (train)

Alors qu'initialement j'étais partie sur un agencement frontal de ces espaces, la réflexion menée sur cet espace-limite qu'est la fenêtre a modifié ma proposition. Lors de la construction du décor, j'ai fait le choix d'utiliser un cadre avec la vitre usée. Nous retrouvons ainsi le motif du cadre en avant qui fait transparaître un aspect « vitrine ». Ainsi, le microcosme du train semble agir, par son élément fenêtre, comme un jeu d'intérieur/extérieur nous renvoyant au rapport scène/salle et à l'illusion scénique. En exagérant cet élément, en le rendant central dans mon travail scénographique, j'ai ainsi la volonté de mettre en place un regard sur l'illusion par un jeu de mise en regard entre observateur et observée.



FIGURE 65 – Maquette dans le castelet (train)



FIGURE 66 – Maquette (train, sans cadre)



FIGURE 67 – Maquette (détail avec personnages)

3.4.2 | Scène observée par la marionnette

J'aborderais dans cette partie espace sociale comme un espace de jugement en poursuivant la réflexion issue de l'analyse du roman¹⁸⁰. Nous y avons vu que la foule, entité physique impropre composée d'ensembles de personnages, agissait par sa densité comme une force physique. Elle forme ainsi un espace de pression sociale. Elle est un élément central dans le fonctionnement du récit ici étudié.

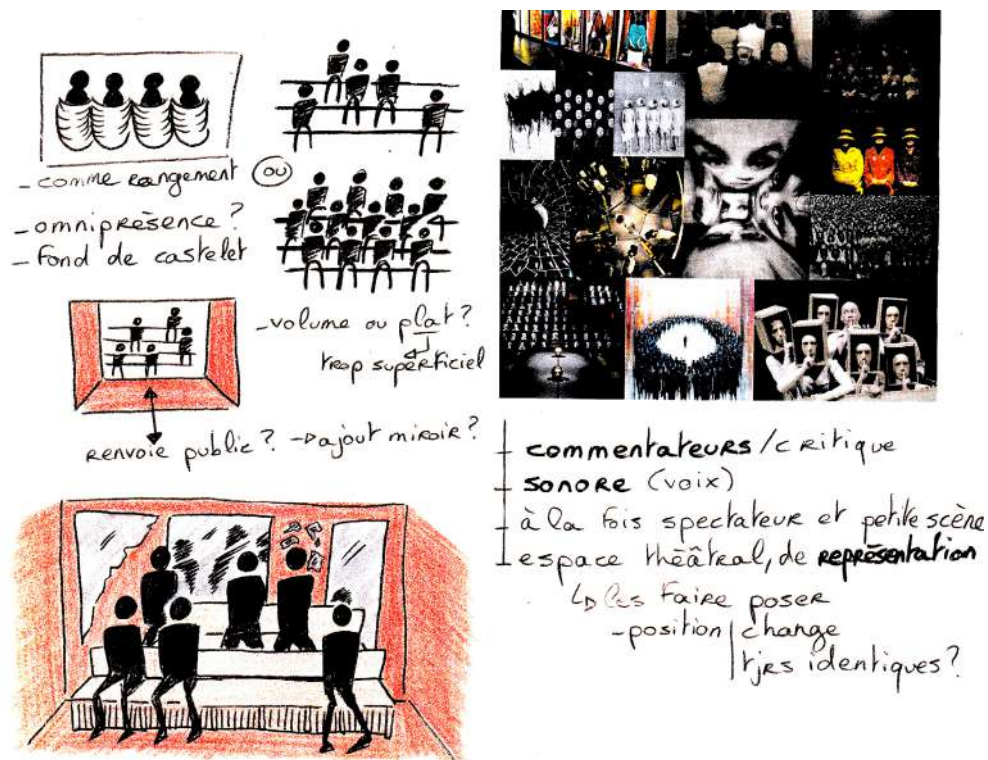


FIGURE 68 – Page de recherches (foule)

Cet espace de jugement agit comme un point de vue, la foule critique une perception de l'action qu'elle observe. Dans *Les Envoûtés*, elle agit principalement dans l'espace de la tribune de tennis et celui du repas. Ces espaces sont assez théâtraux, car ils reposent sur des protocoles de l'ordre de la cérémonie. La tribune notamment rejoue l'espace du théâtre par la représentation qu'elle met en place dans son rapport public-scène, la scène étant ici le terrain de tennis. Mais comment rejouer cela dans ma scénographie ?

Il y a théâtre dans le théâtre quand il y a deux espaces emboîtés dont l'un est représentation pour l'autre. Il faut donc qu'il y ait des regardants et des regardés, même si l'un et l'autre sont regardés par le public.¹⁸¹

180 Cf. 1.2.3. Espace de pression sociale, p.33.

181 UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Belin sup, 1996, p.97.

Pour mettre en place la métathéâtralité, il me fallait donc aller vers une affirmation de la théâtralité. Pour cela, il me fallait créer une situation de mise en regard. Je me suis d'emblée orientée vers une ouverture du castelet, rendant visible son cadre, la coupure physique entre l'espace marionnettique et l'espace du corps des acteurs. Je rentre alors dans une métathéâtralité qui interroge le statut des composants de l'espace scénique en décentrant le regard du spectateur, en le rendant conscient des procédés de perception alors mis au jour.

Cette sortie du cadre est possible par la marionnette qui s'en détache, s'y assoie, ou observe d'un point de vue extérieur ce qui se passe à l'intérieur. Elle sort ainsi de son espace de jeu attiré et prend la place de spectateur, rejouant de fait l'espace de la salle. De plus, l'acteur peut jouer avec la marionnette ou face à celle-ci l'observateur. Son statut de manipulateur lui permettant à la fois d'être comme une continuité du corps de la marionnette, dans un agissant, mais aussi extérieur à elle.

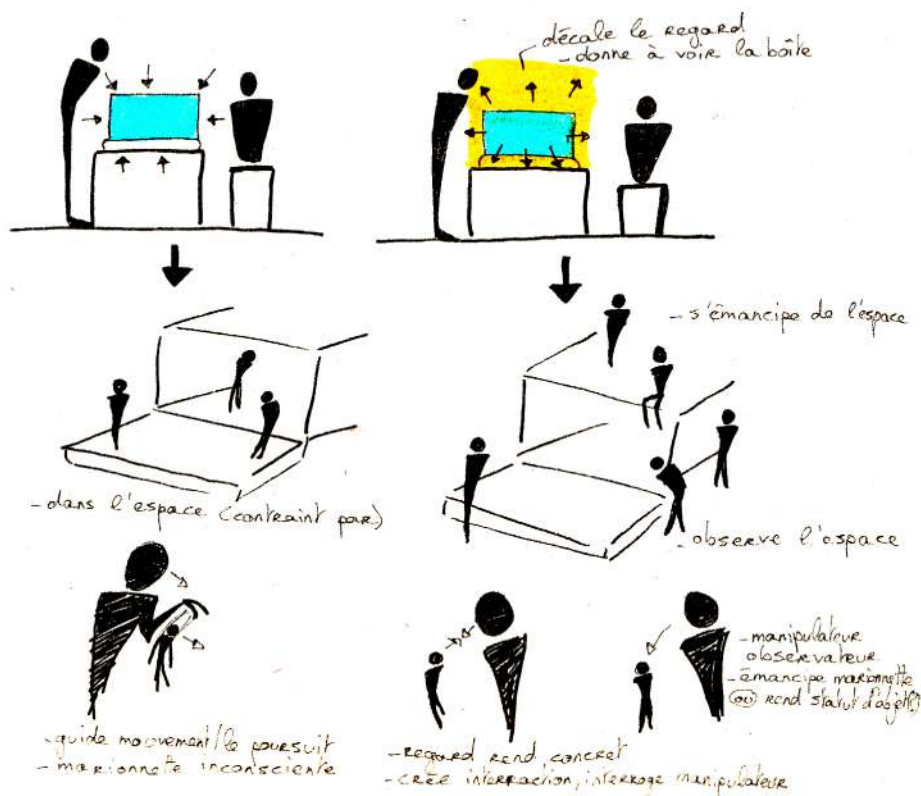


FIGURE 69 – Recherches, notes et schéma (foule)

La mise en abîme semble alors mener ici à une distanciation qui interroge la vérité du récit, et donc l'illusion en jeu. Les composants de l'espace de la représentation y étant mis à nu. Cependant, cela est aussi permis dans ma création par la mise en place de projection. C'est en effet la multiplication d'éléments plastiques, par la mise en place de la notion de jugement des personnages entre eux, qui me permet de poser une interrogation spatiale de ce dernier.

3.4.3 | Critique verbale

Initialement, j'étais partie sur la volonté de créer un espace sonore. Alors utilisé comme espace social de jugement, il permettait de mettre en place, par le montage et la spatialisation, un tout autre espace englobant la scène. Le but était que cette diffusion recouvre l'espace scénique et emplisse l'espace immatériel acoustique provoquant, par son omniprésence, le silence du personnage. Ma volonté était ainsi d'établir spatialement un rapport de force. Ce rapport se retrouve par l'opposition entre silence et bruit, mais aussi dans celle du son avec l'image. Comme le souligne Daniel Deshays, ingénieur du son à présent professeur et essayiste :

Abandonné, il est pourtant un objet puissant, il est le lieu de l'expression de la mémoire, du temps, dans l'énergétique de ses dynamiques. Il est surtout le parfait contrepoint du visuel.

Il a la capacité de valoriser la vue par son aptitude à produire de l'imaginaire.¹⁸²

J'avais ainsi la volonté de créer un montage qui emprisonne le personnage de Maya, la contraint, créant un sentiment d'oppression. La rumeur, le verbe, y écrase alors le personnage. J'avais aussi l'idée d'y flouter les temporalités du roman, rassemblant des passages épars et les faisant rentrer en dialogue. Ainsi, je pouvais y faire apparaître une ligne directrice sous-jacente au roman que nous avons exploré à plusieurs reprises : la critique de Gombrowicz sur une Pologne féodale dans ses pensées.

Pour ce faire, je suis partie ici d'un assemblage du texte romanesque, collant alors différents passages où les personnages émettent un jugement sur Maya ou Walczak (l'image que ce dernier renvoie étant essentielle pour Maya). Puis, j'ai composé plusieurs partitions de ces éléments qui me permettent d'orienter le ton des acteurs lors de l'enregistrement ainsi que de préparer le montage à venir. Je joue ici sur la mise en page, la taille de police et la police pour donner différents tons. La mise en page spatialise le son. La taille de police marque la présence dans l'espace sonore : plus elle est grande, plus la voix est entendue, et vice versa. La police permet de créer un repère visuel entre les personnages, et donc les voix, elle représente donc visuellement un caractère. Son apparence (gras, italique, light, majuscule, flou, etc.) rend compte de la tonalité prise, je reprends ici le principe calligraphique de la bande dessinée qui fait percevoir graphiquement la diction des personnages.

J'ai ensuite fait le choix d'uniformiser en utilisant une seule police et ses variants. Comme nous le verrons un peu plus loin, c'est cette version uniformisée que je finis par garder. En effet, la foule, visible dans ses différentes voix, mais sans personnalité différenciée, me semblait plus visible et impactante ainsi.

¹⁸² DESHAYS, Daniel, « Théâtre sonore ! », dans HAMON-SIREJOLS, Christine, et SURGERS, Anne (sous la direction de), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, acte du colloque international, université Lumière-Lyon 2, 18-23 septembre 2000, Presses universitaires de Lyon, p. 99

Ainsi, c'était bien Mlle Okholowska, la championne de tennis dont il devait dès le lendemain partager l'entraînement. Sa future partenaire. Elle aspirait à un riche mariage. Qui n'en ferait autant ? Toutes les mêmes ! Elles ne rêvent que de beaux partis, et de profiter de la vie au maximum.

Comme ils se ressemblent !

Prodigieux ! Quoiqu'un peu brutal à mon gré. Ma fille et son amie peuvent faire durer une ballie beaucoup plus longtemps. Ce n'est pas un argument bien sûr !
Quelle magnifique partie ! Et votre fille joue à ravir ! Un ange !

Exactement comme moi.

C'en est même étonnant.

Comme ils se ressemblent — on dirait le frère et la sœur !

Exactement comme moi.

Sachez avant tout, mon garçon, que je n'y connais en hommes et qu'il me suffit de vous regarder pour savoir à qui j'ai affaire. Le caractère est inscrit dans la morphologie du corps. À condition de savoir lire, évidemment. Vous êtes d'une espèce beaucoup plus dangereuse qu'il n'y paraît, et savez-vous d'où je tire ces conclusions ? De là (il passe ses doigts sur le visage du garçon), du rapport de ces pommettes à la forme de la bouche, de la combinaison du nez et des yeux. Je vous mets en garde, si vous n'êtes pas capable de maîtriser vos passions, vous ne tarderez pas à être entraîné sur des chemins dangereux qui...

Je suis sûre que c'est un bon garçon.

Un démon plutôt. Quel tempérament !

Exactement comme moi.

*Je sais que je suis ridicule, et qu'il est absurde d'être obligé de te faire une scène à propos de ce garçon !
Imagine seulement : toi, fi et un moniteur de tennis ! Quel trio !*

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Tu veux savoir ce que tu es ? Vulgaire, entends-tu ?

Ainsi, c'était bien Mlle Okholowska, la championne de tennis dont il devait dès le lendemain partager l'entraînement. Sa future partenaire. Elle aspirait à un riche mariage. Qui n'en ferait autant ? Toutes les mêmes ! Elles ne rêvent que de beaux partis, et de profiter de la vie au maximum.

Comme ils se ressemblent !

Prodigieux ! Quoiqu'un peu brutal à mon gré. Ma fille et son amie peuvent faire durer une ballie beaucoup plus longtemps. Ce n'est pas un argument bien sûr ! Et votre fille joue à ravir ! Un ange !

Exactement comme moi.

C'en est même étonnant.

Comme ils se ressemblent — on dirait le frère et la sœur !

Exactement comme moi.

Sachez avant tout, mon garçon, que je n'y connais en hommes et qu'il me suffit de vous regarder pour savoir à qui j'ai affaire. Le caractère est inscrit dans la morphologie du corps. À condition de savoir lire, évidemment. Vous êtes d'une espèce beaucoup plus dangereuse qu'il n'y paraît, et savez-vous d'où je tire ces conclusions ? De là (il passe ses doigts sur le visage du garçon), du rapport de ces pommettes à la forme de la bouche, de la combinaison du nez et des yeux. Je vous mets en garde, si vous n'êtes pas capable de maîtriser vos passions, vous ne tarderez pas à être entraîné sur des chemins dangereux qui...

Je suis sûre que c'est un bon garçon.

Un démon plutôt. Quel tempérament !

Exactement comme moi.

Je sais que je suis ridicule, et qu'il est absurde d'être obligé de te faire une scène à propos de ce garçon ! Imagine

seulement : toi, fi et un moniteur de tennis ! Quel trio !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Comme ils se ressemblent !

Tu veux savoir ce que tu es ? Vulgaire, entends-tu ?

FIGURE 70 – Mise en pages de texte 1 (foule)

Pourquoi as-tu agi de la sorte ?
Mais d'où lui vient ce débordement de mépris ?
 Vous devriez manger plus, ma chère. Voyez comme vous êtes maigre, comme un coucou.
Je n'en voudrais de trop grossir, car l'embonpoint rend parfois bien pesant...
Tu trouves offensant que je sois jaloux de ce garçon... Mais on peut l'être de tout le monde, avec toi !
 Et moi qui vous le disais en toute simplicité, se écrit la première, par pure charité ! Voilà tout ce que vous trouvez à me répondre ! Ah ! on n'a pas tort de dire que maigreur égale aigreur. Permettez-moi de métonner tout de même !
 Et vous, permettez-moi de rien faire ! Je comprends qu'il soit difficile de se maîtriser quand on déborde de tous côtés. N'est-il pas vrai ?

Tu l'aimes ? Enfin !
L'homme porte son caractère inscrit sur son visage.
Maya, ma chérie, je ne sais pas... peut-être as-tu raison...
Quoi, enfin ?
Enfin je suis amoureuse. Ah ! Maya, Maya, Maya !
Elle se compromet! Faites donc quelque chose! Il faut la faire revenir !
 Fais-le pour moi, mais renvoie ce garçon sous le premier prétexte.
Chaque jour il me semble que ce n'est pas vrai, parce que c'est trop... trop... Mais tu pleures ? Tu pleures vraiment ?

Pourquoi as-tu agi de la sorte ?
Mais d'où lui vient ce débordement de mépris ?
 Vous devriez manger plus, ma chère. Voyez comme vous êtes maigre, comme un coucou.
Je n'en voudrais de trop grossir, car l'embonpoint rend parfois bien pesant...
Tu trouves offensant que je sois jaloux de ce garçon... Mais on peut l'être de tout le monde, avec toi !
 Et moi qui vous le disais en toute simplicité, se écrit la première, par pure charité ! Voilà tout ce que vous trouvez à me répondre ! Ah ! on n'a pas tort de dire que maigreur égale aigreur. Permettez-moi de métonner tout de même !
 Et vous, permettez-moi de rien faire ! Je comprends qu'il soit difficile de se maîtriser quand on déborde de tous côtés. N'est-il pas vrai ?

Tu l'aimes ? Enfin !
L'homme porte son caractère inscrit sur son visage.
Maya, ma chérie, je ne sais pas... peut-être as-tu raison...
Quoi, enfin ?
Enfin je suis amoureuse. Ah ! Maya, Maya, Maya !
Elle se compromet! Faites donc quelque chose! Il faut la faire revenir !
 Fais-le pour moi, mais renvoie ce garçon sous le premier prétexte.
Chaque jour il me semble que ce n'est pas vrai, parce que c'est trop... trop... Mais tu pleures ? Tu pleures vraiment ?

La brute !

FIGURE 71 – Mise en pages de texte 2 (foule)

Ah ! Je ne m'étonne plus que tu aies rompu. Tu es
quelqu'un d'autre en vie ?

Cessez donc de courir à votre perte.

Allons danser !

Inculte de discuter ! Je le vois. Ce n'est pas la peine de parler. Pendant trois semaines j'ai vécu à l'idée de le retrouver et de le parler. Mais à quoi bon ! Je le souhaite bien du bonheur au sein de la nature avec ton père ! Je ne croyais pas ce qu'on m'avait raconté, aujourd'hui encore, il y a une heure à peine. Mais maintenant je suis sûr ! Ce n'est plus une simple ressemblance ! Tu es sa réplique vivante ! Il a passé son virus. Tu es devenue vulgaire et commune, comme lui. Je parais que rien ne vous sépare plus.

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Tous si étonnés, pas.

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Elle est devenue folle !

Tu ne comprends pas ! Un virus millonnaire qui a un pied dans la tombe pense aussi à son agrément. Il aime avoir autour de lui fraîcheur et jeunesse – pour des raisons purement esthétiques. Tu lui es nécessaire comme le sont les fleurs.

Si tu as rompu avec Polyka, c'est une occasion unique.

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Je n'ai rien de mieux que je ne suis plus un enfant et que je raccrope de remarques de personne !

Oh ! mon Dieu, vous êtes si jeune, je ne voulais pas vous blesser.

Allons danser !

Oh ! mon Dieu, vous êtes si jeune, je ne voulais pas vous blesser.

Une chose est sûre, mademoiselle. Vous ne ferez rien dont vous auriez à rougir.

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Pas net, c'est le mot ! Maya, donne-moi ta parole d'honneur que tu garderas le secret et je t'expliquerai tout. J'ai ta parole ?

Eh bien, je dois avouer que je ne vous croyais pas autant de caractère. Avec votre trémpe vous réussirez dans la vie, mon petit. Je ne vous prêtai pas cet esprit d'à-propos.

Allons danser !

Vous n'écoutez pas respecte, fit-il en accentuant ses mots. Sachez que j'ai pour vous une estime véritable et sincère. Et d'ailleurs vous en êtes digne.

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Elle est devenue folle !

À propos, ma mignonne, voulez-vous vraiment l'épouser ?

Tu as changé

Ah ! Je ne m'étonne plus que tu aies rompu.
Tu as quelqu'un d'autre en vue ?

Cessez donc de courir à votre perte.

Allons danser !

Inculte de discuter ! Je le vois. Ce n'est pas la peine de parler. Pendant trois semaines j'ai vécu à l'idée de le retrouver et de le parler. Mais à quoi bon ! Je le souhaite bien du bonheur au sein de la nature avec ton père ! Je ne croyais pas ce qu'on m'avait raconté, aujourd'hui encore, il y a une heure à peine. Mais maintenant je suis sûr ! Ce n'est plus une simple ressemblance ! Tu es sa réplique vivante ! Il a passé son virus. Tu es devenue vulgaire et commune, comme lui. Je parais que rien ne vous sépare plus.

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Vous n'écoutez pas

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Elle est devenue folle !

Tu ne comprends pas ! Un virus millonnaire qui a un pied dans la tombe pense aussi à son agrément. Il aime avoir autour de lui fraîcheur et jeunesse – pour des raisons purement esthétiques. Tu lui es nécessaire comme le sont les fleurs.

Si tu as rompu avec Polyka, c'est une occasion unique.

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Je vous prie de noter que je ne suis plus un enfant et que je raccrope de remarques de personne !

Oh ! mon Dieu, vous êtes si jeune, je ne voulais pas vous blesser.

Allons danser !

Oh ! mon Dieu, vous êtes si jeune, je ne voulais pas vous blesser.

Une chose est sûre, mademoiselle. Vous ne ferez rien dont vous auriez à rougir.

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Pas net, c'est le mot ! Maya, donne-moi ta parole d'honneur que tu garderas le secret et je t'expliquerai tout. J'ai ta parole ?

Vous n'écoutez pas

Eh bien, je dois avouer que je ne vous croyais pas autant de caractère. Avec votre trémpe vous réussirez dans la vie, mon petit. Je ne vous prêtai pas cet esprit d'à-propos.

Allons danser !

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

Vous n'écoutez pas respecte, fit-il en accentuant ses mots. Sachez que j'ai pour vous une estime véritable et sincère. Et d'ailleurs vous en êtes digne.

COMMENT VOUS TENEZ-VOUS ?

À propos, ma mignonne, voulez-vous vraiment l'épouser ?

Vous n'écoutez pas

Tu as changé

FIGURE 72 – Mise en pages de texte 3 (foule)

Cependant, avant même de commencer les enregistrements, je me suis interrogée sur la pertinence d'une telle entreprise. Est-ce que ce nouvel espace ajoutait vraiment quelque chose ? N'était-ce pas trop en plus de la vidéo ? J'avais certes une idée de ce que je souhaitais, mais celle-ci me rappelait plus l'installation que le théâtre dans sa mise en place.

L'idée était de créer une perte de repère à travers l'espace sonore. Le jugement semblait alors venir de toute part, Maya ne pouvait qu'y être soumise et en subir l'oppression. De plus, il permet de restreindre son propre espace de parole et donc son espace d'action. Spatialement, le son prend possession de l'ensemble de l'espace. L'espace visuel, pour sa part, rejoue et augmente ce rapport par le focus qu'il crée sur le personnage par la lumière.

Visuellement, ça semble fonctionner, mais dans l'ensemble de la pièce que j'étais en train de créer... j'avais comme une réticence. En effet, je souhaitais que ces moments reviennent régulièrement, comme un refrain qui apporterait une rythmique, une lecture à l'ensemble. Mais comment les mettre en place avec ces

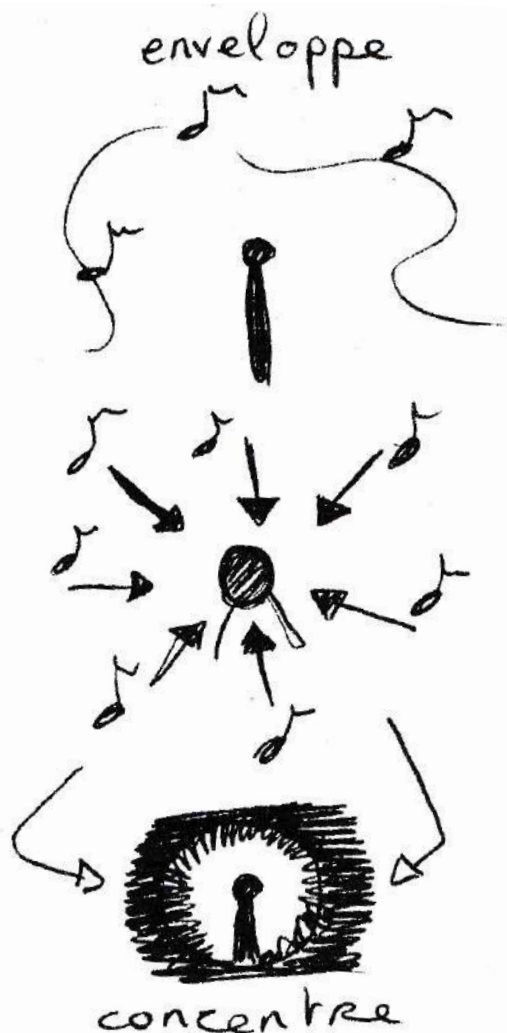


FIGURE 73 – Schéma et notes, interaction entre son/espace/image

moments vidéos où la parole est absente ? Me fallait-il rajouter des moments de paroles ou des bruitages sur les passages vidéos ? Est-ce que l'opposition entre les silences et ce son omniprésent allait par contraste mettre ces éléments en avant ou les annihiler ?

Une seconde idée me vint alors : et si je donnais à voir aussi le montage visuel de ces passages. Comme nous l'avons vu précédemment, j'ai effectué des mises en page qui jouent de la typographie pour marquer la spatialisation du texte. Ce travail, ne pouvait-il pas être récupéré et ajouté par la projection par exemple ? Cela permettrait de rajouter des éléments visuels pour attirer l'attention du spectateur. Il focaliserait son attention sur certaines répétitions et créerait un lien avec le sonore. Les deux

retranscrivant des éléments identiques, ils entreraient en écho dans leur lecture. Il me permettrait aussi de n'en utiliser qu'un à certains moments et d'ainsi dissocier soit l'image soit la parole des acteurs de ce texte de jugement. Il ouvre alors la possibilité d'un détachement et n'agit plus comme l'élément focus, mais comme un élément parmi d'autres.

La compréhension de la scène n'est ainsi plus centrée sur un seul élément central qui détermine le tout, mais se compose de multiples paramètres qui offrent des nuances selon leur réception sans s'opposer pour autant scéniquement. De plus, cela me semblait pertinent dans la lecture contemporaine que je fais du roman. En effet, même si de nombreuses personnes posent un avis sur les réseaux par leur parole, l'espace commentaire est central dans la propagation des rumeurs et des critiques. Dans mon expérience personnelle, je passe parfois plus de temps à lire l'espace commentaire qu'à écouter la plupart des vidéos. Et, protégés derrière les claviers, la plupart des gens se permettent une critique plus virulente et facile que s'il devait la prononcer.

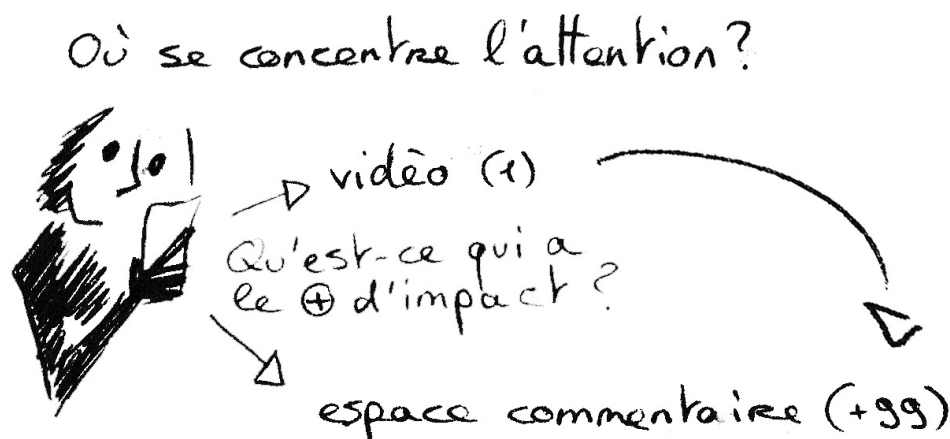


FIGURE 74 – Schéma et notes, attention lors de visionnage sur les réseaux

Pour toutes ces raisons, je me suis donc orientée vers un travail à la fois sonore et visuel en ce qui concerne la critique verbale présente dans *Les Envoûtés*. Cependant, contrairement à d'autres éléments présentés plus tôt, ce dernier s'insère vraiment dans un rapport d'ensemble à la pièce, car il agit comme un liant¹⁸³. Il est donc tout à fait probable qu'au fil des répétitions à venir, au fil des enregistrements qui découleront aussi par la suite, que cet élément évolue énormément. Comme nous pouvons déjà l'observer sur les photographies suivantes qui appellent à questionner leur mode d'apparition et de mise en espace.

Dans l'ensemble, ce travail reste bien sûr une première étape de travail. Les répétitions et le peaufinement de chacun des éléments dans leur singularité et le travail d'ensemble permettront d'affiner les différentes propositions sur le long terme.

183 Cf. Annexe 7 : Montage provisoire de l'adaptation de *Les Envoûtés*, p.158.



FIGURE 75 – Projection, mise en page texte 2 et 3 dans le castelet



FIGURE 76 – Projection, mise en page texte 2 sur décor (forêt)

I CONCLUSION

Dans cette partie qui retrace l'élaboration de ma pensée dans le cadre de l'adaptation de *Les Envoûtés*, nous avons pu observer comment le passage du roman à la scène pouvait être mis en espace.

Dans un premier temps, par l'élaboration de ma pensée théâtrale, spatiale et esthétique, j'ai déployé mes différents axes quant au roman et au dispositif choisi. Mon intérêt pour les masques que nous revêtons, pour l'identité, qui justifie mon choix de roman, me pousse ainsi vers la mise en place d'une métathéâtralité perceptible dans le dispositif du castelet. De même, mon parcours scolaire artistique me fait tendre à la mise en place d'une vision plastique de l'espace scénique. Nous retrouvons à de nombreuses reprises son empreinte dans les références que je mets en place.

Pour suivre l'élaboration scénique de mon projet d'adaptation de *Les Envoûtés*, j'ai proposé trois axes d'approche.

Le premier est la construction d'espace à partir de leurs effets dans le roman. La ville est ainsi posée comme un espace labyrinthique qui cloisonne les personnages alors que la forêt permet de faire transparaître leurs émotions internes par la rêverie qu'elle procure. Le château, pour sa part, permet de mettre en place l'ambiance fantastique que Gombrowicz emprunte au roman gothique. Ces trois espaces donnent à voir les images que la lecture du roman a projetées dans mon imaginaire.

Le second axe reprend le rapport aux masques présenté dans ma note d'intention par leur élaboration spatiale. L'espace est ainsi vu comme une représentation externe ou interne des personnages. Dans le cas de Maya, il permet de donner à voir le tiraillement qui s'opère entre son apparence et son intériorité. Tiraillement identique à celui qu'elle subit dans le triangle amoureux avec son fiancé et Walczak. Dans le cas du prince, l'espace du château devient corps. Il devient un appendice de son psychisme. Par la vidéo qui s'y superpose est donné à voir sa subjectivité et ses déchirures psychiques. L'espace développe ainsi visuellement la construction psychique des personnages.

Le dernier axe abordé est l'espace comme lieu de jugement. Présent tout au long du roman par ce que nous avons présenté comme « la foule », il se matérialise sur scène par les rapports au regard. La métathéâtralité, posée par un jeu sur le cadre du train ou par les marionnettes devenant spectateurs, permet de retranscrire cet espace abstrait que Gombrowicz élabore dans son roman. Nous retrouvons la présence du verbe par le travail sonore, mais aussi visuel, de mise en place d'un jugement sur le personnage de Maya. Établi comme fil directeur de cette adaptation, par sa présence en « refrain », il propose ainsi une lecture du roman centrée sur Maya et les jeux d'apparences.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À travers l'étude du passage du texte romanesque à l'espace théâtral, nous avons questionné dans ce mémoire les éléments textuels et extratextuels qui permettent l'élaboration scénique du metteur en scène à partir du roman *Les Envoûtés*, de la pensée de Witold Gombrowicz, des outils scénographiques et de ses propres références. Nous avons ainsi la volonté de comprendre ce qui permettait l'interprétation sur scène des décors du roman.

Notre première hypothèse était que la pensée du romancier entrerait en résonance avec notre contexte actuel. Nous retrouvons en effet dans l'étude des deux pièces des questionnements récurrents quant à l'identité qui poursuivent ceux de Gombrowicz. Chez Garbaczewski, cela se traduit dans un rapport au dépassement du genre et à une empreinte queer qui poursuit sur la scène théâtrale les changements sociaux actuels sur le sujet. Pour ma part, cela se retrouve dans les rapports aux masques que nous revêtons ainsi que dans les tiraillements du soi entre nos apparences et nos intériorités psychiques. J'établis aussi des questionnements sur la féminité par mon approche du personnage de Maya alors que Garbaczewski ne centrerait pas sa pièce sur cette dernière. Les préoccupations identitaires, comme aussi de certaines préoccupations sociales, semblent ainsi être au cœur de ces deux travaux qui poursuivent certains aspects de la pensée de Gombrowicz sur le sujet.

Une seconde hypothèse prenait comme point de départ la forme du roman qui pastiche à la fois le genre gothique et la romance interdite. Nous retrouvons le gothique dans les références fantastiques que je mets en place notamment dans l'aspect du château. Mon rapport est plus littéral, superficiel, que celui de Garbaczewski sur ce point. Alors que j'emprunte à la peinture romantique et au cinéma expressionniste allemand leur esthétique, il emprunte pour sa part au cinéma d'horreur contemporain ses outils et ses plans. De plus, dans *Opętani* l'ensemble de la pièce revêt une certaine étrangeté par le montage des scènes. Celle-ci est tout à fait anachronique et il semble parfois difficile d'en comprendre les liens.

Cet élément poursuit une autre de nos hypothèses qui est son aspect de roman populaire dû à sa publication en feuilleton. Ce n'est, en effet, pas une forme dans laquelle Gombrowicz excelle comme en témoignent ses tentatives et son rejet de *Les Envoûtés*. De plus, l'ensemble se construit comme des moments très distincts malgré les ponts entre les trois intrigues (le château, la romance, l'enquête policière). Garbaczewski a fait ainsi le choix de le présenter dans son montage scénique comme des scènes discontinues. La liaison entre ces différentes temporalités et espaces semble

alors permise par la disposition des éléments scénographiques sur scène. La plupart des objets étant visibles du début à la fin, seuls l'éclairage et ce qui se déroule en fond de scène se modifient d'une scène à l'autre.

Cependant, nous retrouvons aussi l'hypothèse de la construction des espaces dans le roman comme base à leur mise en espace. Les descriptions romanesques sont très courtes voir inexistantes pour la plupart des espaces. Garbaczewski le traduit par des objets isolés qui renvoient à des espaces particuliers, à l'instar de la machine à laver pour la maison. Nous retrouvons aussi dans les ambiances lumineuses ce rapport. En effet, l'absence de détails dans le roman est due au fait que les espaces sont perçus par le ressenti et les émotions des personnages. Nous retrouvons tout à fait ce développement dans mes travaux sur la ville comme espace labyrinthique et la forêt comme lieu de rêverie.

Ainsi, nous avons pu répondre à notre premier questionnement qui est la suivante : qu'est-ce qui dans l'espace textuel et extratextuel du roman *Les Envoûtés* de Witold Gombrowicz permet l'élaboration de l'interprétation du metteur en scène ? Nous observons ainsi que la pensée de Gombrowicz, élément extratextuel, ainsi que la forme et la construction des espaces de *Les Envoûtés*, élément textuel interne au roman, permettent au metteur en scène des voies d'entrées. En agissant comme des « définitions fuyantes », pour reprendre Kundera, ces éléments permettent l'élaboration de visions similaires qui prennent appui de manières inégales sur les composants du roman.

Notre deuxième axe de recherche se concentrait sur les aspects scénographiques et avait pour enjeux de répondre à la question suivante : par quels moyens le metteur en scène, prenant comme source de création scénique ce roman, s'empare-t-il spatialement des signes textuels pour les représenter ?

Le premier élément de réponse, posé comme hypothèse, était le dispositif de jeu et son influence sur la perception du spectateur que nous mêlerons ici à la métathéâtralité qui interroge la notion de représentation par le dévoilement des artifices propre au théâtre. Dans ce cas, le dispositif du castelet, la présence de marionnette, semble assez éloigné de la proposition de Garbaczewski. Issu de mon intérêt pour les jeux de masques, il me permet de questionner le monde et le théâtre par la mise en abîme qu'il opère. Sur ce rapport de métathéâtralité vers lequel il tend à de nombreuses reprises dans mon travail, nous retrouvons des similitudes avec *Opętani*. Ce dernier jouant la mise en abîme par le découpage du fond de scène par le cadre scénique. La question du cadre et du regard semble ainsi commune à nos deux travaux. Il s'y déploie le motif du roman comme support à une recherche sur le théâtre par le dispositif de regard, et donc de rapport au public, qui peut être mis en place.

À cela s'ajoutent des outils comme la vidéo et l'éclairage. L'éclairage, comme présenté plus tôt, permet la représentation des ambiances présents dans le roman. Il permet aussi le découpage des éléments et des lieux sur scène. Il permet de fait le découpage et l'assemblage d'éléments hétérogènes. La vidéo permet de donner à voir des éléments de l'ordre de l'imperceptible, à l'instar des lèvres bleues de Maliniak dans *Opętani* ou de l'ancre qui marque la déchirure psychique du prince dans ma création. Il permet alors de retranscrire des détails du roman ou de rendre visuel le lien entretenu entre un personnage et le lieu. Dans ces deux cas, il permet de retranscrire des temporalités discontinues dans un même temps. Au-delà d'un simple apport visuel, la vidéo participe ainsi à la mise en place d'une temporalité qui mêle différents moments du roman.

Poursuivant ce questionnement sur le théâtre, Garbaczewski y mêle une discussion sur les apparences par la présence d'une plateforme qui coupe l'espace en deux et le défilé qui y a lieu en milieu de pièce, références au monde de la mode. Ce jeu sur les apparences se retrouve dans mon cas seulement pour la chambre de Maya qui joue sur des références au monde féminin comme le rose et le maquillage. D'autres jeux de références sont mis en place dans nos deux pièces qui s'appuient sur nos intérêts personnels. En effet, la lecture du roman mène à un fantasme, un imaginaire, produit par notre conditionnement à certaines images. La vision de Garbaczewski emprunte ainsi énormément au cinéma alors que de mon côté j'emprunte plus à la peinture par exemple. Pour sa part, il s'appuie sur énormément de références populaires. Je travaille aussi beaucoup à partir de ces dernières, mais l'histoire de l'art y est toujours mêlée. Ce travail de mise en dialogue est un moyen important pour la retranscription spatiale des éléments du roman. Il marque aussi la posture du metteur en scène et sa vision du monde dans la représentation qu'il dégage du texte romanesque.

Nous pouvons aussi noter que la représentation des espaces romanesque est permise sur la scène par la condensation des lieux en des idées ou notions. Ces dernières sous-tendent les choix d'employer certains objets, certaines formes, certaines couleurs. Par leur mise en place, ces éléments, pourtant tout à fait absent du roman, nous y renvoient directement. Ils prennent ainsi pour base des notions propre à la façon dont Gombrowicz a construit ses espaces en les adaptant scéniquement par la mobilisation d'éléments référentiels qui rappelle ces idées. Ces éléments référentiels sont propre au metteur en scène, à son imaginaire comme nous l'avons présentés plus haut, mais sont surtout partagés. Il y a en effet la volonté qu'ils soient reconnus et interprétés par le spectateur, de lui permettre par ses biais des entrées de lectures dans l'œuvre.

Ainsi, de nombreux éléments propres au romancier, au texte romanesque, à la vision du metteur en scène et aux outils scéniques sont ici en jeu dans l'adaptation

spatiale du roman *Les Envoûtés*. La représentation scénique apparaît alors à la fois comme une continuité au roman, poursuivant une lecture de ce dernier, et à la fois comme une interprétation singulière du théâtre et du monde.

Avant de clôturer ce mémoire, j'aimerais revenir sur un élément qui intervient dans ma création mais que nous ne retrouvons pas dans celle de Garbaczewski : la place du processus d'adaptation comme base dramaturgique. Cet élément est influencé directement par ma recherche universitaire et lié à des questionnements que j'ai en tant que plasticienne. Cet écrit de recherche, en questionnant l'adaptation d'une esthétique littéraire en son parallèle scénographique, et cet enjeu de recherche-crédation de mise en présence scénique de mon processus artistique, m'ont permis de soulever des motifs particuliers qui font sens dans mon travail. Ce qui était, jusqu'à présent, des notions qui parcouraient mes créations plastiques sans que j'en comprenne la cohérence me sont alors apparues dans leur logique. La notion d'artifice, de regard, de cadre et l'importance que je donne à la plasticité de l'espace scénique semblent aujourd'hui motivées. Il semble ainsi que ce qui anime ma recherche artistique est le dévoilement de la construction des dispositifs. Dans ce mémoire nous retrouvons les dispositifs de représentation propre au théâtre par la construction de ses espaces scéniques ainsi que des dispositifs sociaux à travers la construction d'espace de jugement et de dévoilement d'espace interne. Ce qui motive mon travail de création, le centre de ma recherche, est ainsi comment ces différents dispositifs sont mis en place, fonctionnement, et surtout, comment ils agissent sur notre perception.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS D'ŒUVRES ÉTUDIÉS

Witold Gombrowicz

GOMBROWICZ, Witold, *Les Envoûtés*, (trad.fse.) MAILLES A., WŁODARCZYK H., FIATKOWSA-CALLEBAT K., Paris, Gallimard, éd. Folio, 2000.

Krzysztof Garbaczewski

Texte de mise en scène : *OPĘTANI ADAPTACJA v.4.3*
fourni en interne par Krzysztof Garbaczewski

Captation 1, Acte I & II : *OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II*
[consulté le 06 février 2023] <https://vimeo.com/346547786>

Captation 2, Acte III : *OPĘTANI//POSSESSED : : ACT III*
[consulté le 06 février 2023] <https://vimeo.com/348662715>

LITTÉRATURE

Œuvres de W.Gombrowicz

GOMBROWICZ, Witold, *Contre les poètes*, (trad.fse.) CARCASSONNE, Manuel, GUIAS. Christophe, Bruxelles-Paris, éd. Complexe diff. PUF, coll. Le regard littéraire 19, 1988.

GOMBROWICZ, Witold, *Journal. Tome I, 1953-1958*, (trad.fse., revue et complétée) AUTRAND D., JEZEWSKI C., KOSKO A. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995.

GOMBROWICZ, Witold, *Opętani*, Cracovie (Pologne), Wydawnictwo Literackie, 1999.
http://www.comporecordeyros.cba.pl/lektury/Gombrowicz_opetani.pdf
[consulté le 02/03/2023]

GOMBROWICZ, Witold, *Théâtre*, (éd. établie et présentée par) GOMBROWICZ, Rita, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001.

GOMBROWICZ, Witold, *Souvenirs de Pologne*, (trad.fse., revue) JEZEWSKI C. et AUTRAND D., Paris, Gallimard, coll. Folio, 2003.

Sur W.Gombrowicz

BOULOUMIÉ, Arlette, « Particularités physiques et marginalité dans la littérature », Angers, *Nouvelles Recherches sur l'imaginaire, cahier XXXI*, Presses Universitaires d'Angers, 2005, p.254-257. [consulté le 05/05/2023] <https://books.openedition.org/pur/12024?lang=fr>

FELIS DAMOUR, Dorota, *La réception de l'œuvre de Gombrowicz en France*, Paris, Sorbonne, études slaves, 2019. [consulté initialement par PEB] [consulté le 05/05/2023] <https://hal.science/tel-03727541>

MASLOWSKI-BÉTHOUX, Krystyna, *Witold Gombrowicz. Ou la mise en scène de l'homme relationnel*, Paris, L'Harmattan, Univers théâtral, 2013.

TOMASZEWSKI, Marek, (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Presses universitaires Septentrion, coll. « Lettres et civilisations slaves », 2007.

GOMBROWICZ, Rita (éd. Scientifique), *Gombrowicz en Europe : témoignages et documents, 1963-1969*, Paris, Denoël, 1988.

I Sur l'écriture et le roman

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, 1942, édition 22, septembre 2023.

BARONI, Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2007.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, (trad.fse.) Bouzaher M., Paris, éd. Grasset & Fasquelle, coll. Le livre de poche, 1985.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1982.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986.

KUNDERA, Milan, *Le rideau*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2005.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993.

REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, coll. Les Topos, 1997.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Dunod, 1996.

WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Éditions L'Âge d'homme, Lausanne-Paris, 1978.

I THÉÂTRE

I Sur le théâtre polonais

AGNIESZKA, Zgieb (dir.), (textes de) AGNIESZKA, Zgieb, LUPA, Krystian, DARGE, Fabienne, TRIAU, Christophe, *Krystian Lupa*, Montpellier, Deuxième époque, coll. À la croisée des arts, 2018.

BANU, Georges (dossier coordonné par), *La scène polonaise. Rupture et découvertes*, Paris, Alternatives théâtrale 81, 1er trimestre 2004.

BEDNARSKA, Grażyna Graziella, *Le théâtre d'art en Pologne. Reduta*, (préface) BANU G., Paris, L'Harmattan, Univers théâtral, 2019,

CSATO, Edward, *Le théâtre polonais contemporain*, Varsovie, éd. Polonia, 1963.

GRUDZIŃSKA, Agnieszka et MASŁOWSKI, Michiel (dir.), *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiński, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski*, Paris, éditions de l'Amandier, 2009.

ODZIMKOWSKA, Mariola, *La réception du théâtre polonais en France de 1989 à nos jours*, Paris, Sorbonne, littérature française comparée, 2013. [consulté par le PEB le 5/04/2023]

| Sur l'adaptation

BUTEL, Yannick, et FARCY, Gérard-Denis (éd. scientifiques), *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Caen, MRS Presses universitaires de Caen, 2000, p.85.

JOINNAULT, Brigitte, *Antoine Vitez, la mise en scène des textes non dramatiques. Procédé de Vouloir tout... ou « l'esprit de Léonard » : théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Paris, l'Entretemps éditions, coll. Champ théâtrale, 2019.

PLANA, Muriel, *Adaptation, hybridation et dialogue des arts. Roman, théâtre et cinéma au XX^e siècle*, 3e éd., Bréal, Amphi Lettres, 2018.

| Dramaturgie

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (réunies et présentées par), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS, 1995.

BONHOMME, Béatrice, DI BENEDETTO, Christine, TRIFFAUX, Jean-Pierre (dir.), *Babel revisitée. L'intervalle d'une langue à l'autre, du texte à la scène*, Paris, L'Harmattan, Thyrsé no3, La collection du CTEL, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2012, p.77.

DANAN, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud -Papiers, coll. Apprendre, 2010.

DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Paris, Actes sud Papiers, 2013.

DORT, Bernard, *La représentation émancipé : essai*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre 2, 1988.

HELBO, André, *Lire le spectacle vivant*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Collections l'académie en poche, 2022.

HENNAUT, Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture. Narrativité et spectacle postdramatique (1975-2004)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

HUBERT, Marie-Claude, *Les formes de la réécriture au théâtre, actes du colloque international tenu à Aix-en-Provence les 9, 10 et 11 juin 2004*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles. Théâtre, 2006.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 3e édition « Quadrige », 2012.

MARTIN, Bernard, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », dans *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°29, 2001, pp. 82-98. [consulté le 11/02/2023]
<http://id.erudit.org/iderudit/041457ar>

MEYER MACLEOD, Arielle ; PRALONG, Michèle (dir.), *Raconter des histoires : quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, ouvrage collectif, éd. Metis Presses, Genève, 2012.

PIEMME, Jean-Marie, *Le souffleur inquiet. Et autres écrits sur le théâtre*, Bruxelles, Espace Nord, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du Drame, écriture dramatiques contemporaine*, éditions de L'Aire, Lausanne, 1981.

VINAVER, Michel, *Écriture dramatique*, éditions Babel, 2000.

| Esthétique

- ARISTOTE, *La poétique*, HARDY, Jean (trad.fse), Paris, Gallimard, coll. Tel 272, 1996.
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre, textes réunis et présentés*, Édition du Seuil, Paris, 2002.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Marinte (de), SCHERER, Jacques (textes réunis par), *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, Paris, Sedes, 3e tirage, 1992.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
- LEHMANN, HANS-THIES, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, 3e édition revue et augmentée, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. Perspectives, 2000.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (éd. revue et corrigée), Paris, A.Colin, 2003.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, A.Colin, 2005.
- RABANEL, *Epistémologie de l'art vivant : l'inversion au cœur du spectacle*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2017.
- TADEUSZ, Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris, 1992.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. I*, Paris, Belin, coll. Sup Lettres, 1996, p.90.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, coll. Sup Lettres, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. Belin sup.

| Scénographie

- BABLET, Denis, et Miro, Joan, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Société internationale d'art du XX^e siècle, Paris, 1975.
- BOUCRIS, Luc, DUSIGNE, Jean-François et FOHR, Romain (coordonné par), *Scénographie, 40 ans de création*, L'Entretemps, Montpellier, 2010.
- BROOK, Peter, *L'espace vide, écrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, 1977.
- BRUGUIÈRE, Dominique, *Penser la lumière*, Actes sud papiers, Arles, 2017.
- FREYDEFONT, Marcel, *Petit traité de scénographie*, Joca seria, 2017.
- HAMON-Siréjols, Christine, *Le constructivisme au théâtre*, Éditions du CNRS, Paris, 2004.
- HAMON-Siréjols, Christine et SURGERS, Anne (coordonné par), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2 (18-23 septembre 2000), Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2003.
- KANTOR, Tadeusz, *Écrits (1), Du théâtre clandestin au théâtre de la mort*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2015.
- KENZA, Jernite, *La peinture sur scène : dramaturgies plastiques contemporaines*, Classiques Garnier, Paris, 2022.

KONIGSON, Élie (études réunies et présentées par), *Images de la ville sur la scène au XIX^e et XX^e siècles*, Éditions du CNRS, Paris, 1991.

MARTINEZ, Ariane et RYNGAERT, Jean-Pierre (sous la direction de), *Graphies en scène*, Éditions théâtrales, Montreuil, 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice (réunis et présentés), *La scène et les images, Les voies de la création théâtrale 21*, CNRS éditions, Paris, 2004.

RENATO, Lori, *Scénographie et réalisation des décors pour le théâtre*, Gremese, Rome, 2020.

| **Marionnettes**

BENSKY, Roger-Daniel, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, A-G Nizet, 1971.

DUFRENE, Thierry, HUTHWOHL, Joel, *La marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*, l'Entretemps, 2014.

GUIDICELLI, Carole (éd. Scientifique), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Craig, Kantor and their contemporary legacies* [actes du colloque international], l'Entretemps, Institut International de la Marionnette, coll. La main qui parle, 2013.

JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses : la marionnette au XX^e siècle*, l'Entretemps, Institut international de la marionnette, collection La Main qui parle, 2008.

[Sans autour, revue] « Humain non humain », *PUCK, La marionnette et les autres arts*, n°20, 2014, Éditions de l'Institut International de la marionnette, L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2014.

| **AUTRE**

| **Sur la traduction**

ECO, Umberto, *Dire presque la même chose*, Paris, Bernard Grasset, 2007.

RICŒUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

| **Rapport au réel**

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*, Lignes, Paris, 2009.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1976.

SAMI-ALI, *L'espace imaginaire*, Gallimard, collection TEL, 1974.

COCQUEBERT, Vincent, « La maison de poupée, nouvelle métaphore préférée de la pop culture », mise en ligne sur *Slate* en 2019. [consulté le 03/11/2020]
<https://www.slate.fr/story/172779/maison-poupee-retour-metaphore-pop-culture>

| **Arts**

ARASSE, Daniel, *On y voit rien*, Denoël, 2000.

CALVINO, Italo, *Les villes invisibles*, Gallimard, 2013.

ESCOUBAS, Éliane, *L'espace pictural*, édition augmentée, éd. Les Belles Lettres, Collection Encre marine, 2011, (1^{re} édition, 1995)

FABRE, Côme, KRÄMER, Felix (commissaire d'exposition), *L'ange du bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst* : [exposition, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 26 septembre 2012-20 janvier 2013, Paris, Musée d'Orsay, 5 mars-9 juin 2013], Paris, éditions Hadje Cantz Ostfildern, 2013.

POTIN, Yann, RINUY, Paul-Louis, ROULLIER, Clothilde (dir.), *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

SOULAGE, Pierre, interviewé par Patrick VAUDAY, dans « Le matériau, voir et entendre », PUF, n° 38, août 2002, mis en ligne sur *Soulage*, décembre 2002. [consulté le 20/08/2024] <https://www.pierre-soulages.com/document/pierre-soulages-la-lumiere-comme-matiere/>

| DOCUMENTS EN LIGNE UNIQUEMENT

| Sur W.Gombrowicz

XAVIER, François, « Witold Gombrowicz & le roman noir : *Les Envoûtés* », sur le site *l'Internaute*, mis en ligne le 11/10/16. [consulté le 05/10/22] <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/witold-gombrowicz/review/1942876-witold-gombrowicz-le-roman-noir-les-envoutes>

ROSNER, Jacques, dans « Le théâtre de Witold Gombrowicz », *Les nuits de France Culture*, jeudi 16 mars 2023 (rediffusion de SMITH, Frank et VEINSTEIN, Alain, *Surpris par la nuit, redécouverte*, « Gombrowicz et la forme théâtre », 24/04/01 [1^{re} diffusion]) [consulté le 20/05/23] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/surpris-par-la-nuit-redecouverte-gombrowicz-et-la-forme-theatre-1ere-diffusion-25-04-2001-2058844>

GARGASSON, Mathis (le), « L'éternelle jeunesse de Witold Gombrowicz », *Les nuits de France Culture*, jeudi 15 mai 2022, SMITH, Frank et VEINSTEIN, Alain, *Surpris par la nuit, redécouverte*, « Gombrowicz et la forme théâtre », 15 mai 2022 [1^{re} diffusion] [consulté le 20/05/23] <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-l-eternelle-jeunesse-de-witold-gombrowicz>

| Sur K.Garbaczewski

GARBACZEWSKI, Krzysztof, interviewé par ASHLEY, Wayne, « # 001 — Krzysztof Garbaczewski : Digital Theater, VR, and Philosophy », dans *FuturePerfect Podcast*, 19 avril 2022, mise en ligne sur le site *FuturePerfect Studio*. [consulté le 10/04/2023] <https://futureperfect.substack.com/p/001-krzysztof-garbaczewski-digital#details>

GOŁOS-DĄBROWSKA, Katarzyna, « “Opętani” w teatrze. Zabiegi adaptacyjne na powieści Witolda Gombrowicza w inscenizacji Krzysztofa Garbaczewskiego », dans *Załącznik Kulturoznawczy*, 2020. [consulté le 25/02/2023] <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-e>

GARBACZEWSKI, Krzysztof, interviewé par PAWLICKA, Katarzyna, dans #*Ściągnąć update, odmówić uczestnictwa*, le 16 janvier 2016, mise en ligne sur le site *Dziennik Teatralny*. [consulté le 03/05/2023] <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/sciagnac-update-odmowic-uczestnictwa.html>

MOKRZYCKA-POKORA, Monika, « Krzysztof Garbaczewski », sur *Culture.Pl*, juin 2011, mise à jour août 2019. [consulté le 12/04/2023] <https://culture.pl/en/artist/krzysztof-garbaczewski>

Dream Adoption Society, collectif de K.Gabacewski : <https://dreamadoptionsociety.com>

Opętani de K.Gabacewski : <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/42648/opetani>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PARTIE 2

FIGURE 1 – Schéma de l’espace scénique de la pièce <i>Opętani</i> de Krzysztof Garbaczewski.	48
Réalisé par Fany Gallo d’après les captations de la pièce <i>Opętani</i> de Krzysztof Garbaczewski.	
FIGURE 2 – Exemples d’éclairages sculptant différents espaces scéniques	50
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [00:03.26] <i>Opętani</i> , scène 4 et [00:51.47] <i>Opętani</i> , scène 14.	
FIGURE 3 – Exemples d’éclairages permettant des focus	51
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [01:10.39] et [01:12.38] <i>Opętani</i> , scène 9. <i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT III</i> [00:05.34] <i>Opętani</i> , scène 25 et [00:11.37] <i>Opętani</i> , scène 27.	
FIGURE 4 – Exemples d’ambiances créées par l’éclairage	51
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [00:26.23] <i>Opętani</i> , scène 28 et [00:17.40] <i>Opętani</i> , scène 6. [00:59.31] <i>Opętani</i> , scène 9.	
FIGURE 5 – Maya et Walczak, échange de vêtements	54
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [01:05.39] <i>Opętani</i> , scène 14/ <i>Les Envoûtés</i> , chapitre 8, pp. 162-174.	
FIGURE 6 – L’histoire du château narré par Grégoire, rideau ouvert puis fermé	57
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [01:20.24] [01:20.50] [01:31.09] [01:38.13] <i>Opętani</i> , scène 15/ <i>Les Envoûtés</i> , chapitre 9, pp. 177-193.	
FIGURE 7 – Déplacement de Di Mildi durant son interrogatoire	58
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [00:02.04] [00:02.32] [00:02.59] [00:05.59] [00:07.58] [00:09.01] <i>Opętani</i> , scène 4/ <i>Les Envoûtés</i> , chapitre 17, pp. 349-355.	
FIGURE 8 – Schéma placement des objets sur scène dans la pièce <i>Opętani</i>	60
Réalisé par Fany Gallo d’après les captations de la pièce <i>Opętani</i> de Krzysztof Garbaczewski.	
FIGURE 9 – Mme Okholowska sur la machine à laver	62
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> , [00:21.10] <i>Opętani</i> , scène 5/ <i>Les Envoûtés</i> , chapitre 1, pp. 19-21.	
FIGURE 10 – Match de tennis	63
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [00:34.10] <i>Opętani</i> , scène 9/ <i>Les Envoûtés</i> , chapitre 2, pp. 33-39.	

FIGURE 11 – Hincz sur la plateforme, séance de médium	64
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [00:17.00] [00:17.40] <i>Opętani, scène 6/Les Envoûtés, chapitre 17, pp. 356-361.</i>	
FIGURE 12 – Bal de la Sirène	65
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT III</i> [00:02.23] [00:03.09] <i>Opętani, scène 23/Les Envoûtés, chapitre 14, pp. 298.</i>	
FIGURE 13 – Sanctuaire du prince	65
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT III</i> [00:26.23] [00:27.40] <i>Opętani, scène 28/Les Envoûtés, chapitre 12, pp. 264-268.</i>	
FIGURE 14 – Réveil de Walczak après sa possession	65
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT III</i> [00:06.23] <i>Opętani, scène 25/Les Envoûtés, chapitre 18, pp. 378-379.</i>	
FIGURE 15 – Mort de Maliniak	67
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [00:01.04] [00:03.42] <i>Opętani, scène 4/Les Envoûtés, chapitre 17, pp. 349-355.</i>	
FIGURE 16 – Casimir Rudzianski	68
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [01:11.45] [01:12.53] <i>Opętani, scène 17/Les Envoûtés, chapitre 6, pp. 127-132.</i>	
FIGURE 17 – Deux exemples de rétroprojections : portrait de François enfant et paysage renversé	69
<i>OPĘTANI//POSSESSED : : ACT I & II</i> [00:44.27] <i>Opętani, scène 11/Les Envoûtés, chapitre 2, pp. 51-52.</i> [1:38.14] <i>Opętani, scène 15/Les Envoûtés, chapitre 9, pp.177-193.</i>	
 PARTIE 3	
FIGURE 18 – Schéma espace réel/espace virtuel marionnette	76
FIGURE 19 – Schéma espace <i>Moby Dick</i>	76
FIGURE 20 – Schéma espace <i>La petite fille dans la forêt profonde</i>	76
FIGURE 21 – Schéma espace castelet	78
FIGURE 22 – Schéma acteurs/personnages	78
FIGURE 23 – Planche de références (ville)	80
FIGURE 24 – Recherches de formes, croquis et notes (ville)	82
FIGURE 25 – Maquette dans le castelet (ville)	83
FIGURE 26 – Maquette en lumière (ville)	83
FIGURE 27 – Notes sur le paysage	84
FIGURE 28 – Carte heuristique (forêt)	85

FIGURE 29 – Planche de références avec croquis (forêt)	85
FIGURE 30 – Recherches de formes, dessins et montages (forêt)	86
FIGURE 31 – Maquette dans le castelet (forêt)	87
FIGURE 32 – Planche de références (forêt, eaux)	88
FIGURE 33 – Palette d’eaux clairs, expérimentations plastiques	89
FIGURE 34 – Palette d’eaux clairs (sélection)	89
FIGURE 35 – Palette d’eaux sombres, expérimentations plastiques	90
FIGURE 36 – Recherches, notes et croquis (forêt)	91
FIGURE 37 – Maquette dans le castelet (détail eaux clairs)	92
FIGURE 38 – Recherches issues des expérimentations, notes et croquis (projection eaux)	92
FIGURE 39 – Page de recherches (château)	93
FIGURE 40 – Dessins au fusain (château)	94
FIGURE 41 – Maquette en lumière, avant/après découpage (château et antre prince)	94
FIGURE 42 – Croquis assemblage (château et antre prince)	96
FIGURE 43 – Maquette en lumière, assemblage (château et antre prince)	96
FIGURE 44 – Projection, lumière géométrique (antre prince)	97
FIGURE 45 – Planche de références (antre prince)	98
FIGURE 46 – Recherches, notes et croquis (antre prince)	99

FIGURE 47 – Projection, dessins (antre prince)	101
FIGURE 48 – Projection, déroulé de la vidéo avec dessins (antre prince)	102
FIGURE 49 – Projection, extraits images sans dessins (antre prince)	104
FIGURE 50 – Projection, extraits images avec dessins (antre prince)	104
FIGURE 51 – Projection sur maquette, extrait (antre prince)	104
FIGURE 52 – Page de recherches (chambre de Maya)	107
FIGURE 53 – Recherches, notes et croquis (chambre de Maya)	108
FIGURE 54 – Recherches, notes et schéma (chambre de Maya)	108
FIGURE 55 – Schéma, contraste d’espaces (chambre de Maya)	108
FIGURE 56 – Maquette dans le castelet (chambre de Maya)	108
FIGURE 57 – Maquette dans le castelet (détail chambre de Maya)	109
FIGURE 58 – Maquette dans le castelet (chambre de Maya)	109
FIGURE 59 – Schéma, observer le paysage du train/observer un tableau	111
FIGURE 60 – Planche de références (train)	112
FIGURE 61 – Notes sur le train	112
FIGURE 62 – Palette d’usures de vitre, expérimentations plastiques	112
FIGURE 63 – Recherches, notes et croquis (train)	114
FIGURE 64 – Recherches, notes et schéma (train)	114

FIGURE 65 – Maquette dans le castelet (train)	115
FIGURE 66 – Maquette (train, sans cadre)	115
FIGURE 67 – Maquette (détail avec personnages)	115
FIGURE 68 – Page de recherches (foule)	116
FIGURE 69 – Recherches, notes et schéma (foule)	117
FIGURE 70 – Mise en pages de texte 1 (foule)	119
FIGURE 71 – Mise en pages de texte 2 (foule)	120
FIGURE 72 – Mise en pages de texte 3 (foule)	121
FIGURE 73 – Schéma et notes, interaction entre son/espace/image	122
FIGURE 74 – Schéma et notes, attention lors de visionnage sur les réseaux	123
FIGURE 75 – Projection, mise en page texte 2 et 3 dans le castelet	124
FIGURE 76 – Projection, mise en page texte 2 sur décor (forêt)	124

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1 – Structure du roman par les intrigues	143
Observation annexe 1	144
Observation annexe 2	144
ANNEXE 2 – Présence des espaces par chapitre du roman	145
ANNEXE 3 – Schéma des liens de espaces du roman	146
Observation annexe 3	147
ANNEXE 4 – Inventaire de la pièce <i>Opętani</i> de K.Garbaczewski	148
ANNEXE 5 – Récapitulatif scène/chapitre pièce <i>Opętani</i>	149
ANNEXE 6 – Entretien mené avec K.Garbaczewski	152
ANNEXE 7 – Montage provisoire de l'adaptation de <i>Les Envoûtés</i>	158

ANNEXE 1 | STRUCTURE DU ROMAN PAR LES INTRIGUES

	Mélange : entre intrigue de la romance et du château
	Romance : ressemblance et relation de Maya et de Walczak sur fond de tennis
	Château : Henri avide de l'héritage, le Prince fou, la vieille cuisine hantée
	Enquête policière de la mort de Maliniak, Walczak et Maya s'accusent l'un l'autre

1	Présentation personnages et thématiques (François/Walczak/Maya, noblesse en ruine)	13	Maya au service de Maliniak, fin de l'amourette de Maya
2	Présentation lieux et ambiance, flash-back de l'enfance de Walczak, 1er match de tennis et scénette de l'armoire	14	Maya cherche Walczak, scénette du bal de la Sirène
3	Hésitation et rejet de Maya, Maya et Henri, intrigue du château (trésors des antiquités)	15	Rumeur de la relation, coup spécial de Walczak, demande de la présidente
4	Rapprochement Walczak et Maya, canif oublié, confiance de Grégoire sur la vieille cuisine	16	Tournoi, Walczak se fait remarquer comme talent, vol chez Maliniak
5	Maya fait croire n'aime pas Henri, mais Walczak, le professeur finit par séjourner au château	17	Découverte du meurtre, Hincz, errance de Walczak, scénette de la mouche, Handrycz
6	La nuit au château du professeur, Vieille Cuisine	18	Retour Polyka, vision, folie, accusation en ricocher, retour au château
7	Professeur se rapprochant de Grégoire et il ment sur sa nuit	19	Lettre au procureur, séance de spiritisme, Henri dans la vieille cuisine
8	Doute de Henri sur Maya et Walczak, scénette de l'écureuil	20	Dispute Maya/Walczak, rêve étrange, François, Maya piégée château
9	Professeur qui se rapproche du prince en l'absence de Henri, indépendance du prince	21	Tentative de libération, folie de Henri, disparition de François/Handrycz, Maya et Walczak
10	Varsovie, Maya ment au club, amourette (pense à Walczak), la présidente et Maliniak	22	Point de vue de Maya et Walczak avant leur disparition
11	Varsovie, Walczak, rate son entrée au club, amourette (pense à Maya)	23	Explication logique de tout ce qui est arrivé Happy Ending pour Maya et Walczak
12	La bonne et le signe, sanctuaire du prince		

| Observation annexe 1

L'intrigue du château et celle de la romance sont mélangées du chapitre 1 à 5 et du chapitre 17 à 23. Ce qui représente 52 % sur l'entièreté du roman. Dans sa totalité, la romance représente 83 % et celle du château 70 %.

Cette dernière intrigue arrive de façon isolé avant l'intrigue de la romance, mais est moins présente isolément : quatre fois (chapitre 6 ; 7 ; 9 et 12) contre sept (8 ; 10 et 11 ; 13 à 16) pour la romance. Même s'ils sont séparés, ils continuent à passer de l'un à l'autre jusqu'à ce que nous nous concentrons sur la romance pendant quatre chapitre (13 ; 14 ; 15 ; 16). Nous observons donc que ces deux intrigues sont centrales et fonctionnent l'une avec l'autre.

L'enquête policière existe de façon très succincte, durant seulement 4 chapitre (17 ; 18 ; 19 ; 20), ce qui représente 17 % du roman. Elle apparaît ainsi assez anecdotique. Dans un même temps, elle intervient à un moment où les deux autre intrigues se regroupent à nouveau (chapitre 17). Il semble qu'elle permet la réunion des deux intrigues principales.

| Observation annexe 2

Nous remarquons que l'espace du train et celui de la forêt sont présent quasiment systématiquement pour passer de l'un à l'autre des espaces suivants : Polyka, le château, Varsovie. Ils agissent ainsi comme des liants entre ces espaces.

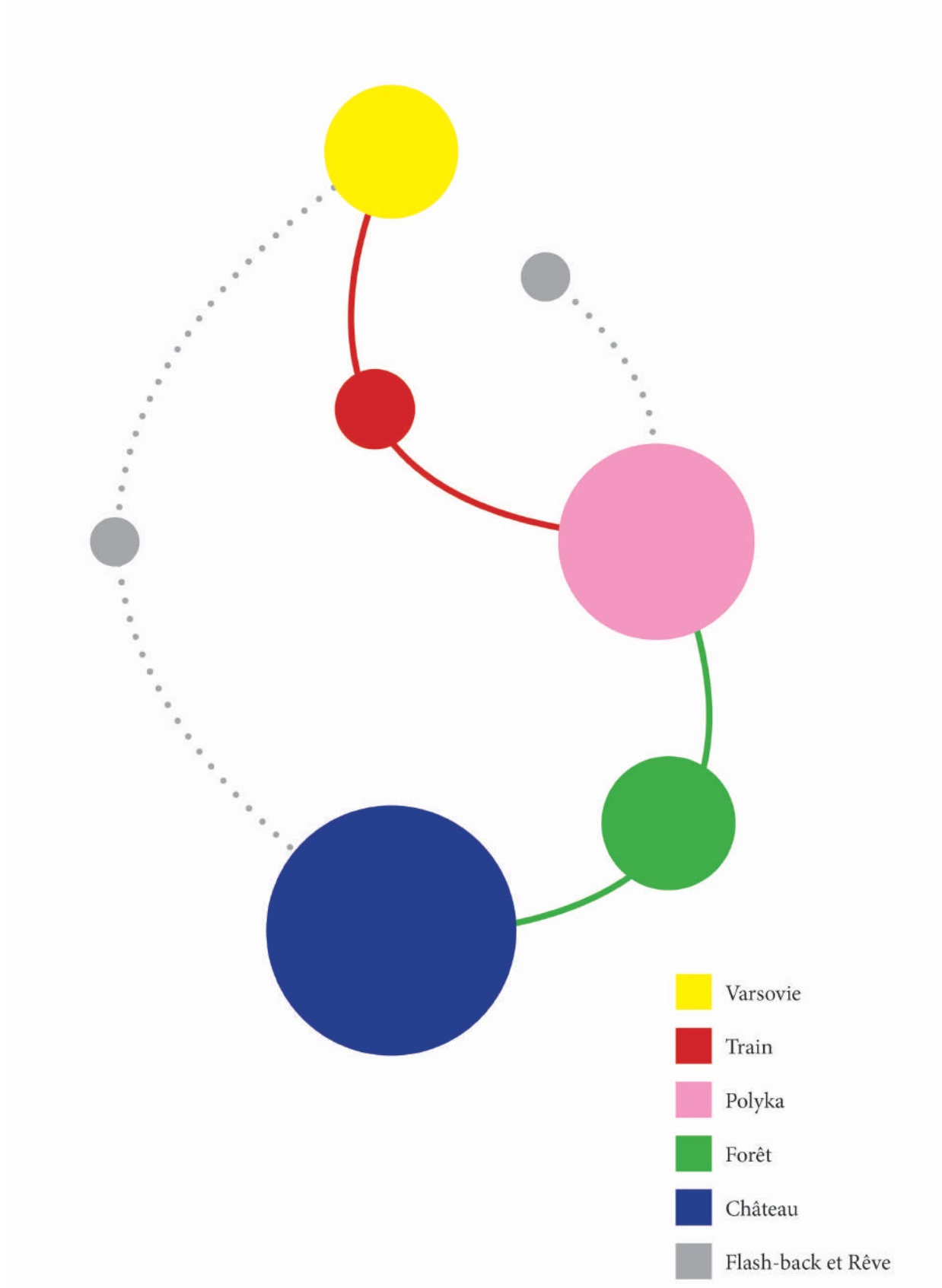
Polyka est toujours présent avant l'arrivé du château. Nous allons toujours de la pension vers le château, de l'intrigue de la romance vers celle du château. Cette intrigue impulse donc d'une certaine façon la seconde et nous permet d'y parvenir. Cependant, contrairement à la présence des intrigues observées en annexe 1, le château est plus présent que Polyka (52 % contre 43 % pour la pension). Cela s'explique par le fait que la romance se déroule en deux lieu distinct : Polyka et Varsovie. D'ailleurs, nous remarquons que les chapitres successifs où nous nous concentrons sur la romance se déroulent uniquement à Varsovie et donc géographiquement très éloignés du château qui ne réapparaît qu'au retour à Polyka. Le déplacement géographique semble permettre à la romance de se développer sans être impactée par l'influence du château.

Il y a peu de *flash-back*, de retour en arrière, l'ensemble apparait donc linéaire temporellement.

ANNEXE 2 | PRÉSENCE DES ESPACES PAR CHAPITRE DU ROMAN

Chapitre	Varsovie	Train	Polyka	Forêt	Château	Rêve	Flash-back
1		Train					
2		Train	Polyka	Forêt			Flash-back
3			Polyka	Forêt	Château		
4			Polyka	Forêt	Château		
5			Polyka	Forêt	Château		
6					Château		
7					Château		
8			Polyka	Forêt		Rêve	
9					Château		
10	Varsovie	Train					
11	Varsovie					Rêve	
12					Château		
13	Varsovie						
14	Varsovie						
15	Varsovie						
16	Varsovie						
17	Varsovie	Train	Polyka				
18			Polyka	Forêt	Château		
19			Polyka	Forêt			
20			Polyka		Château	Rêve	
21			Polyka	Forêt	Château		
22					Château		
23					Château		

ANNEXE 3 | SCHEMA DES LIENS DES ESPACES DU ROMAN



| Observation annexe 3

Ce schéma est construit selon les observations formulés en annexe 2. Nous y reprenons visuellement les liens qui unissent les espaces. Chacun étant représenté par un cercle de couleur qui est proportionnelle à la présence effective des lieux dans le roman.

La partie basse du schéma reprend le passage de l'intrigue de la romance au château par le passage de Polyka à ce dernier via la forêt. Cette dernière, qui agit comme liant, apparaît plus importante dans sa présence spatiale que le train et met donc en avant l'importance du lien qui unit les Polyka au château et donc les deux intrigues. Chacun des espaces est relié à l'autre soit par le train soit par la forêt qui apparaissent comme des zones transitionnels.

Même si Varsovie semble très éloignée du château, elle y est reliée par le rêve. Le château semble ainsi toujours présent au fil du roman. Contrairement à ce que nous avons pu observer dans les annexes précédentes, il apparaît aussi omniprésent que l'intrigue de la romance. D'autant plus que celle-ci, présente dans la partie haute du schéma, se découpe en deux espaces distincts (Polyka et Varsovie) reliés par le train, et semble alors proportionnellement moins manifestent que la partie basse.

Quand à l'intrigue de l'enquête policière, elle disparaît dans la représentation spatiale et semble d'autant plus annexe quoi qu'elle participe au retour à Polyka.

ANNEXE 4 | INVENTAIRE DE LA PIÈCE *OPĘTANI* DE K.GARBACZEWSKI

Titre : Opętani

De : Krzysztof Garbaczewski

D'après : Opętani de Witold Gombrowicz

Date de création : le 21 novembre 2008

Lieu de création : Théâtre dramatique Jerzy Szaniawski (Walbrzych)

Réalisation/adaptation/arrangement musical/vidéo : Krzysztof Garbaczewski

Décors/costumes : Anna Maria Karczmarska

Dramaturgie : Catherine Warke

Chorégraphie : Mikołaj Mikołajczyk

Assistante mise en scène : Małgorzata Łakomska

Acteurs :

Dariusz Maj (Książę)	Dariusz Skowroński (Skoliński)
Daniel Chryc (Cholawicki)	Paweł Smagała (Walczak/Franio)
Rafał Kosowski (Leszczuk)	Małgorzata Łakomska (Wyciskówna)
Paulina Chapko (Maja)	Agnieszka Kwietniewska (Doktorowa)
Marta Zięba (Di Mildi)	Ryszard Węgrzyn (Grzegorz)
Łukasz Brzeziński (Śledczy/Robotnik/Rudziański)	Andrzej Kłak (Młody Małżonek)
Krzysztof Grabowski (Śledczy/Robotnik/Rudziański)	Małgorzata Białek (Młoda Małżonka)
Sławoj Jędrzejewski (Komisarz/Kotlak)	Ewelina Żak (Ziółkowska)
Krzysztof Zarzecki (Hińcz)	Piotr Tokarz (Szymczyk)
Irena Wójcik (Ochołowska)	Adam Wolańczyk (Maliniak)

Discipline : Théâtre

Pays : Pologne

Source : <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/42648/opetani>

Type de document : captation complète composée de deux vidéos (Act I & II ; Act III)

[consulté le 06 février 2023 : <https://vimeo.com/346547786> et <https://vimeo.com/348662715>]

ANNEXE 5 | RÉCAPITULATIF SCÈNE/CHAPITRE PIÈCE *OPĘTANI*

Les scènes et actes suivent la nomenclature du document « OP_TANI ADAPTACJA v.4.3 » fourni par Garbacewski

captation
« Act I & II »

Scènes présentes sur la captation

captation
« Act III »

REPÈRES					RÉSUMÉ
TEXTE DE MISE EN SCÈNE		ROMAN		CAPTATION	
ACTE	SCÈNE	CHAPITRE	PAGES		
I	1	6	121 — 122		Le prince sent que quelque chose a changé au château, démence de Henri
	2	supprimé (non écrit)			
	3	16	344		Walczak est obligé de tricher maintenant qu'il a gagné avec son coup spécial
			347 — 348		Lèvres bleues après le meurtre de Maliniak
	4	17	349 — 355	00.12 à 10.23	Découverte par Maya du corps de Maliniak et interrogatoire de police
	5	1	19 — 21	20.10 à 23.56	Lettre de Mme Okholowska à sa fille
	6	17	356 — 361	10.24 à 20.10	Rencontre Maya et Hincz
	7	2	24 — 28	23.56 à 27.40	Voyage d'arrivée à Polyka, place ambiance
	8		29 — 31	27.40 à 33.26	Flash-back enfance de Walczak
	9		33 — 39	33.26 à 37.40	Fin 1er match et discussion des pensionnaires sur leur ressemblance
	10		41 — 48	37.40 à 46.15	Scénette du chêne (la partie explicative de l'intérêt du château, l'explication du professeur est absente du texte de mise scène, mais présente)
	11		51 — 52	46.16 à 47.41	Demande Walczak pour devenir professionnel de tennis à Varsovie, rire de Maya
12	52 — 61		47.41 à 53.50	Scénette de l'armoire	

	13	15	328 — 332	53.50 à 57.20	Walczak présente son coup spécial à Maya, retente le tournoi pour avoir un poste de professionnel au club de tennis, rêve de la serviette toujours présent pour Maya
	14	8	162 — 174	57.20 à 1:09.30	Promenade avec les amis de Maya, scène de l'écureuil, doute de Maya sur elle-même
	15	9	177 — 193	1:20.05 à 1:39.29	Grégoire raconte l'histoire du prince et de François, histoire du signe de la servante
	16		194 — 198		Le professeur aide le prince à ranger, Henri le découvre et s'énerve, menace du professeur par rapport à la vieille cuisine
	17	6	127 — 132	1:09.30 à 1:20.05	Vieille cuisine, professeur en lecture du témoignage de celui qui y avait passé une nuit avant lui
	18		134 — 136		Rencontre entre le professeur et le prince, le professeur comprend sa peur de Henri et son besoin de ne pas partir
	19	12	253		Témoignage de la domestique qui ne se souvient pas du signe
	20	3	69		Description du chemin jusqu'au château, rajout sur la vieillesse du bâtiment
II	21	10	206 — 207		Lettre de Maya à sa mère pour son départ à Varsovie
	22	14	296 — 297		Bal de la Sirène, discussion sur le mariage des jeunes filles loin du sentimentalisme
	23		298	00.00 à 5.32	Danse du bal de la Sirène
	25	18	378 — 379	5.32 à 7.54	Réveil de Walczak, pas malade, mais psychologiquement oui, sa rencontre avec Hincz
	24		394 — 396		Walczak enfui chez le paysan, accuse Maya du meurtre de Maliniak
	26	17	362 — 368	13.39 à 16.55	Maya a peur d'être une tueuse, car Walczak l'est, Hincz explique leur influence l'un sur l'autre, retrouve Walczak, scénette de la mouche et fuite de Walczak

	27	18	396 — 401	7.54 à 13.39 reprise de 16.55 à 21.56	Explication de Walczak, compréhension de Hincz du meurtre de Maliniak, Maya et Walczak refusent d'y croire
	28	12	264 — 268	21.56 à 27.45	Sanctuaire du prince découvert par Henri
	29	18	379 — 380 382 — 387	27.45 à 52.30	Enquête de Hincz auprès de Walczak sur le crayon et au château, rencontre avec le professeur, histoire François et signe, photo
		19	409 — 412		Séance de spiritisme
			412 — 414		Suite de la séance de spiritisme
	30		417 — 418		Reprise de ce qui a été appris par Hincz (Maya/Walczak/François et signe)
	31	18	403 — 404		Henri, désespéré, touche la serviette
	32	20	425 — 429		Maya avoue à Walczak ses sentiments, refus de Walczak, cauchemar de Maya
	33	20	434 — 435		Maya enfermée dans la Vieille Cuisine par Henri et arrivée de Walczak qui touche la serviette puis François qui les fait sortir
		22	452 — 456		Prince interdit entrer, Maya et Walczak ont disparu, ne reste que François reconnu par le prince
		21	448 — 450		
III	finir	23	462 — 469		Explication de fin, château revit et Maya

ANNEXE 6 | ENTRETIEN MENÉ AVEC K. GARBACZEWSKI

Cet entretien avec Krzysztof Garbaczewski s'est déroulé le 27 avril 2023, aux alentours de 20h00. Il a été dirigé par Fany Gallo accompagnée de Francesco Gallo, présent pour comme aide extérieure en anglais.

Pour permettre une fluidité de lecture, vous retrouvez en gras les questions et interventions de Fany et Francesco Gallo. Le reste figure les réponses de Krzysztof Garbaczewski. L'entretien a été traduit en français par moi-même.

Pourriez-vous revenir sur votre parcours artistique ?

Je suis un metteur en scène et un artiste visuel travaillant dans le champ du théâtre. J'ai étudié à l'académie de théâtre Cracovie avec Krystian Lupa comme professeur. C'était une expérience intéressante. J'ai travaillé plusieurs fois du Gombrowicz durant mes expériences théâtrales. Le dernier en date était *Kosmos*, et le premier était *Les Envoûtés*, également nommé *Opętani*. Pour *Opętani*, il était intéressant que le texte ait été comme... disons que le temps a amené ce roman comme celui de Gombrowicz. J'étais donc intéressé à l'époque par cette réception... ou peut-être cette version plus pop de Gombrowicz. Un Gombrowicz considéré comme un jeune romancier — il était très jeune au moment de l'écriture. L'écriture de ce roman était un travail vraiment fou et très commercial. Il été publié dans des journaux, par chapitres. Il a été découvert plus tard, après la guerre, comme une œuvre de Gombrowicz. Et il n'a jamais vraiment admis qu'il l'avait écrit. Une fois dans son journal, il a mentionné qu'il avait écrit un roman en partie pour l'argent et en partie pour le plaisir. C'est tout.

Ce roman était-il régulièrement mis en scène en Pologne ?

Avant mon adaptation, il a été sur scène quelques fois en Pologne. Mais pas tant que ça. Je suppose que c'est toujours le cas. Après ma mise en scène peut-être qu'il y a eu un... oui, il y eut un il me semble. Ce roman n'est pas souvent sur scène. Sinon, comme parfois de temps en temps, je reviens à l'idée de peut-être faire un film à partir de ce texte. Je pense que ce roman ferait un film vraiment drôle.

Le roman est-il devenu plus connu après votre spectacle ?

Le texte est-il important maintenant ?

Il y a peut-être eu un certain intérêt pour le roman après cette pièce parce que nous avons voyagé dans des festivals. Mais je ne dirais pas que c'était super significatif, dans le sens où les gens ont commencé à chercher ce roman. C'est un peu comme une autre étape, un Gombrowicz dans une sorte de voix moderne, à travers une nouvelle langue. Plus tard, je suis en quelque sorte revenu à Gombrowicz avec *Yvonne, princesse de Bourgogne*, *Cosmos* et *Kronos*, qui est une sorte de journal intime. Cela ressemble à un journal intime, c'est censé être tout comme, mais ce n'est pas vraiment le cas.

C'est un peu... comme une liste de choses qu'il aime, des choses sur son sexe, sa vie sexuelle, l'argent, comme une liste de noms qui se rencontrent. Et c'était aussi, d'une certaine manière, comme sa dernière voix. *Kronos* le fait reconnaître comme un auteur queer, comme homosexuel, parce qu'il parle en quelque sorte explicitement. Je pense donc qu'*Opętani* avait aussi ce genre de signification et s'intègre dans un théâtre queer. Dans l'interprétation, vous pouvez alors vous reposer sur ces jeux amusants avec le théâtre, la pression sociale, toutes ces choses comme ça. Quelque chose comme « une rose de gauche », une maison d'édition qui faisait aussi de la critique politique, publiait de la littérature, parfois des analyses, des théories ou des livres sur la tentative de nommer et regrouper certains auteurs dans le cadre d'un mouvement gay. Mouvement qui en quelque sorte n'existait pas avant les années 60/70. Mais ça reste un mouvement très underground. Parce que la Pologne était un pays communiste à l'époque, cette maison d'édition n'avait pas vraiment de forme juridique. C'était un discours engagé, une place laissée à ces auteurs. De plus, les voir sous ce genre de perspective était important. Aussi important que... disons que c'est comme s'interroger sur l'influence de ces mouvements spirituels des douze premiers siècles.

Je sais qu'en France Gombrowicz n'est pas très connu. Un auteur un peu plus connu, Kundera en parle dans ses essais. Notamment de *Ferdydurke*, rapidement d'*Opętani*. En France, Gombrowicz est devenu célèbre pour ses pièces dans les années 1970. Les gens connaissent alors plus Gombrowicz dramaturge que Gombrowicz romancier, même si, bien sûr, il était connu pour les deux.

C'est assez intéressant parce que Gombrowicz, d'une certaine manière, s'est beaucoup battu pour être reconnu en France. Toute sa bataille avec Borges portait sur lequel était, en quelque sorte, l'écrivain le plus important d'Amérique du Sud. Car Gombrowicz était un écrivain sud-américain, argentin, écrivant en polonais, d'origine polonaise. Dans un sens, il a utilisé cela comme une sorte de source pour essayer de faire quelque chose qui pourrait ressembler à de la littérature de classe mondiale, comme s'il se battait pour un prix noble ou quelque chose comme ça. Donc, cela engage probablement plus de reconnaissance. En effet, il est l'auteur de quelques romans très significatifs. Il est aussi, bien sûr, reconnu en Pologne comme dramaturge. Je ne sais pas qui — parce que je n'aime pas regarder complètement tout ce qui se passe dans tous les domaines de la société polonaise en ce moment — mais il y avait un problème avec Gombrowicz dans les écoles. Je veux dire que le gouvernement de droite voulait en expulser Gombrowicz. Je ne sais pas pour quel tort. Mais bien sûr, comme pour ses journaux, ses pièces sont probablement considérées comme la meilleure littérature qu'il ait écrite.

Il est donc encore étudié en ce moment en Pologne ?

J'espère qu'ils le lisent encore à l'école. *Ferdydurke* peut, peut-être, encore y être lu car c'est comme un morceau de jeunesse. Et bien sûr, certains aiment y voir des

significations plus profondes. Sur ce point, je travaillais à cette époque influencé par l'interprétation de Gombrowicz faite par un professeur de l'Université de Cracovie. Il l'analyse avec la théorie de Lacan. C'était assez intéressant ce qu'il voulait en tirer. Pour moi, c'était comme si *Opętani* était plein de Lacan à l'intérieur, dans son vocabulaire. Comme si la théorie de Lacan y trouvait peut-être des vêtements avec cette serviette, ce château, cet effet effrayant, libidinal du stress qui vient sur la communauté.

Pourriez-vous revenir sur votre travail sur la pièce ?

Comment avez-vous procédé ?

Comme je l'ai mentionné précédemment, je le vois en ce moment ce texte plus comme un film. Dans la pièce, il y a des parties coupées de manière significative comme une partie des querelles. Une grande partie y est donc réellement coupée. Il y a aussi les poursuites en voiture et les grandes fêtes que nous coupons. Ces coupures nous permettaient de rester sur cette province de Polyka dans un sens. Nous restions alors toujours comme dans ces toutes petites villes du sud et sud-ouest de la Pologne. Ces parties étaient, en quelque sorte, considérées comme une sorte de jeu de métanarration. En ce moment, je pense que cela pourrait être simplement développé comme une histoire complexe, comme ces *scenarii* de films populaires. Dans un sens, ce serait intéressant de montrer cette époque d'une manière folle, à la manière des années 20, être dans la continuité de l'idée de Gombrowicz qui voulait en faire quelque chose de populaire, et qui essayait juste d'être commercial. Si ça se termine comme un mécanisme très drôle c'est — je pense — parce qu'il ne pouvait pas arrêter d'être en quelque sorte le Gombrowicz qu'il est, ou qu'il est devenu plus tard. À l'époque, j'essayais de tracer ces parties que Gombrowicz développa plus tard dans son œuvre à travers des symboles, à travers une approche différente. Tout cela était déjà à l'intérieur de la matière du texte *Les Envoûtés*.

C'est intéressant parce que c'est commercial, le texte est fait pour être commercial, mais c'est comme si dans le motif même du roman Gombrowicz ne pouvez pas s'empêcher d'être qui il est. Nous retrouvons son style propre. Je pense à ces scènes de match de tennis ou à l'ouverture du roman, c'est voulu comme commercial, mais en quelque sorte... il y a toujours ces excroissances d'absurde propre à Gombrowicz qui apparaissaient.

Exactement, comme des similitudes. Oui, c'est comme les similitudes avec d'autres personnages, avec d'autres écrits de Gombrowicz qui font doubles. Vous savez comme une silhouette.

Dans ma version, la traduction française, « Leszczuk » n'est jamais mentionné, le seul nom utilisé est « Marian Walczak ». J'ai été tellement surpris quand j'ai vu vos pièces ! Pourquoi avez-vous choisi d'avoir les deux sur scène comme deux personnes différentes, ou deux acteurs pour un personnage ?

Il y a comme une petite note de bas de page au début d'*Opętani*, après plus ou moins 20 pages, quelque chose comme ça. Il y a une note de bas de page qui explique qu'un joueur de tennis porte ce nom et que donc l'auteur change le nom du personnage principal. À partir de ce moment, il y a un autre nom. Donc, probablement, le traducteur a simplement choisi de sauter cette note de bas de page. Je ne sais pas comment c'était vraiment dans l'original — parce qu'il publiait par chapitre. Peut-être qu'après les deux chapitres, ils ont découvert... que quelqu'un leur a dit ou il y avait comme... Je ne sais pas s'il y a eu un scandale à ce sujet. Mais pour moi, c'est devenu intéressant, comme un pépin. En réalité, c'est tout à coup comme si ça poussait cet acteur comme un impie. C'est un peu comme faire sortir le personnage. Inconsciemment, ça crée un pont avec cette histoire au château, avec ce garçon, François. Il est soudainement jeté dans ce château en arrière-plan, en quelque sorte rejeté par toute la structure de la série. C'est comme si ce personnage au chômage avait soudainement quelque chose à faire, une nouvelle histoire. Mais, vous êtes encore dans le spectacle, comme si le rideau était comme joué par le rideau et ainsi de suite. Donc, c'était en quelque sorte essayer de faire un pont vers ces réalités, et, d'une manière ou d'une autre, entre les points de cet inconscient. C'est comme ce qui se passe avec l'inconscient. Mais aussi donner un sens. Donner plus de sens aux péchés qui advient, plus tard, dans le château. Ils sont devenus un peu comme une histoire très étrange. Mais il y a cet acteur qui dans ce très long monologue en arrière-plan a la voix transformée. Ce narrateur transforme cela en quelque chose d'un peu horrible.

Mais quand vous basculez Walczak en deux personnages, en deux acteurs, que les deux acteurs jouent le même personnage, vous n'êtes pas inquiet par la possibilité que la relation puisse être moins forte avec trois acteurs ? Parce que, dans le roman, la relation entre Maya et Walczak est celle du double... même s'il y a aussi François et que les trois fonctionnent comme une boucle...

François est en quelque sorte comme démonté dans l'histoire. Ils restent alors en quelque sorte ce double, mais le troisième devient cet étrange rejeté que vous pouvez désirer. Cette peur est également intéressante. C'est la source de la peur. Comme lorsque nous craignons quelque chose que nous ne voyons pas clairement à cause de la pénombre. Nous n'en distinguons que la main, à peine un élément, et notre imagination se met à fonctionner. François appartient à cette sorte de réalité, il devient comme une sorte d'être déformé par l'imagination. Avec le même acteur, nous avons beaucoup travaillé ensemble par la suite. Nous venons de terminer notre travail en mars pour

Germinal de Zola. Nous avons donc travaillé ensemble pendant presque 20 ans. Il jouait Caliban et nous écrivions les parties avec ces gens qui sont comme ivres. Ils sont en pleine tempête et deux hommes ivres ont envie d'aller à la plage, ils y rencontrent alors Caliban. Ces deux hommes venaient alors sous la scène et Caliban par ses mots les préparait comme si c'était une cérémonie. On a donc filmé le dessous de scène. De temps en temps, quand l'un d'eux montait sur la scène, la cérémonie était interrompue. Le jeu de ce Caliban comprenait des explications qui étaient complètement sur scène. En dessous, il jouait comme une sorte de créature avec des os, d'horreur. Revenir à la vidéo m'est venu à l'esprit à cause de ce mécanisme similaire présent dans *Opętani*, il est juste développé de manière différente, avec une autre manière de le présenter. Mais c'était tout de même un moyen pour détacher une histoire de l'histoire principale. C'était comme créer une réalité qui a ses propres règles. Dans un sens, c'est d'une manière ou d'une autre, à un niveau différent, tout à coup communiquer avec le public. Comme si vous aviez déjà quitté le théâtre, mais vous êtes toujours au Théâtre. Qu'est-ce qui se passe à ce moment-là ? C'était comme essayer d'entrer dans ce point.

Vous travaillez actuellement avec les nouvelles technologies. Dans *Opętani* nous retrouvons notamment la présence d'écran. Pourquoi ce choix ?

La vidéo avait ce sens de détachement. Il n'y en avait pas autant que... C'était comme créer une sphère en quelque sorte. Le cadre permettait de créer des émotions. La vidéo, elle, créait un peu plus de distance. C'est comme dans la première scène, avec ces lèvres qui nous parlaient. En tant que personnage, cet acteur était mort à ce moment-là, cela créait une sorte de distance. C'est comme s'il était entre deux équipes, comme s'il parlait à la fois dans la mort et la vie, comme une sorte de narration millénaire. Je veux dire par là que bien sûr les lèvres et l'installation à distance ont une raison d'être. Et puis, il y avait exactement cette histoire de peur, inspiré de toutes ces choses qui la produisent comme dans *Projet Blair Witch*. Il y a certaines manières de produire ces effets. Dans ce petit programme que nous avons attaché au spectacle, nous avons mis un extrait de *La Société du spectacle* de Guy Debord. Déjà à cette époque j'étais inspiré par cette théorie, de même que tous les médias qui y apparaissaient et se sont développés d'une manière ou d'une autre avec. Plus tard, j'ai commencé à travailler beaucoup plus avec la vidéo et avec de nouvelles technologies.

Je suis énormément intéressée par la scénographie car c'est ma formation initiale, quelle place a la scénographie dans votre démarche artistique ?

À l'époque, je travaillais parfois avec certains scénographes et parfois tout seul. J'ai beaucoup travaillé avec Aleksandra Wasilkowska. Je travaille depuis 10 ans avec elle, depuis notre premier travail ensemble. C'était *La vie sexuelle des sauvages* basée sur un travail très fort de Malinowski. Elle a fait pour *La vie sexuelle des sauvages* une installation très étonnante. C'était comme un objet vraiment mignon de 20 mètres de

large, accroché au-dessus du public, qui était composé de 700 triangles. C'est comme un paysage qui bougeait constamment, changeant de forme et en ne se répétant jamais, comme un algorithme. Plus tard, il a été exposé et maintenant c'est comme un objet indépendant de l'île noire. C'était un grand objet de 20 mètres qui se déplaçait vers la profondeur de la scène. Il était de plus en plus loin et à la fin vous le regardiez comme un objet joué dans un espace très vaste. Plus tard dans la création, nous l'avions placé dans un espace un peu plus petit, mais c'était quand même vraiment impressionnant. Et depuis, nous faisons certaines choses ensemble. Maintenant, nous utilisons cette île noire dans un autre spectacle. Dans *La tempête*, il a été utilisé un peu différemment. Faire parfois ce type de recyclage donne des choses troublantes d'un spectacle à l'autre, ils ouvrent la scénographie. Vous savez, *Opętani* était mon deuxième spectacle. J'étais en quatrième année de l'école, nous n'avions pas beaucoup de budgets. Mais, d'une manière ou d'une autre, j'ai eu cette idée d'avoir cette maison, une route qui ne mène nulle part au milieu du public. Ça a été fait avec des personnes qui travaillaient là-bas, au théâtre. Cet élément était aussi intéressant pour moi, j'étais alors inspiré par le travail de Santiago Sierra. Bien sûr, ce n'est pas si important et puissant que dans le travail de Santiago Sierra. Ce n'est pas sérieux comme lui. Dans *Opętani*, il y avait ces gens qui tenaient ces structures, c'est comme s'ils tenaient la machinerie de théâtre. Pour moi, c'est important que cela soit visible. Peut-être que cela est aussi lié à la façon dont nous vivons actuellement la narration. Vous savez, ce genre de théâtre fonctionne pour moi d'une manière ou d'une autre à un niveau différent de celui de la narration. Pour moi, le théâtre n'est pas seulement une machine à raconter des histoires. Alors, quand on a besoin de faire un peu de storytelling, que cela est — en un sens — nécessaire, alors nous saisissons la réalité beaucoup plus vite parce que nous y sommes tellement habitués. Après les émotions, vous savez tout, la scène peut alors devenir davantage un lieu pour une sorte de comportement plus abstrait. Soudainement, elle peut alors entrer dans différentes couches de réalité que je peux montrer avec la vidéo.

ANNEXE 7 | MONTAGE PROVISOIRE DE L'ADAPTATION DE *LES ENVOÛTÉS*

- 1 - Forêt rencontre professeur (infos château)
- 2 - Train arrivé Polka (présentation personnages)
- 3 - critique txt 1
 - 1^e scène tennis
 - scène armoire
- 4 - scène écureuil critique txt 2
 - départ Varsovie
- 5 - château projection antre (histoire passé)
- 6 - Varsovie critique txt 3
- 7 - 2^e scène tennis
- 8 - nuit dans la vieille cuisine reprises de certaines images/dessins (?)
- 9 - Marek Maliniak / Folie Walczak
- 10 - Maya et Walczak enfermés reprise txt 1
⊕ txt 2/3 en mélange et passage s'accroissent
 ↓ silence/Noir
- 11 - scène clôture Fin roman
 - "Et la conclusion?"
 - "Vive le romantisme, se moqua le professeur. Restons-en là."