



n° 24 juillet-septembre 2007

L'Acte inconnu

de Valère Novarina

Créé au Festival d'Avignon 2007, Cour d'honneur du Palais des Papes



© MARION FERRY

Édito

Brûler les livres

« Devant le cadavre – la page arrachée au livre et que l'on épingle, devenue un objet étale et fléché – livré aux Sciences de la Communication, élèves et professeur deviennent médecins légistes. Tout le monde est rassemblé et les instruments sont prêts pour que s'ouvre une leçon de littérature légale.¹ »

Ainsi Valère Novarina, perpétuel insurgé, nous renvoie l'image d'une classe morte, et loin de lui en tenir rigueur, nous nous efforcerons ici d'apporter sur sa dernière création, *L'Acte inconnu*, des témoignages aussi vivants et concrets que possible, que nous sommes allés puiser directement au bord du plateau pendant les répétitions.

L'œuvre de Valère Novarina est sans doute une de plus puissantes et des plus mystérieuses de notre époque; elle est l'objet de très nombreuses études critiques et universitaires. Elle est aussi une des plus jouées, notamment par de jeunes compagnies. Car si spectateurs et acteurs sont souvent déroutés au premier contact, très vite l'expérience de la lecture à voix haute, et mieux encore dans l'espace, est « résurrectionnelle »: « La lecture est un combat, une danse »; c'est pourquoi, dit l'auteur, « le texte mort, écartelé, découpé, brisé, accablé de flèches, perclus de notes, il convient de le relire sans cesse, d'y nager jusqu'à l'unir d'un souffle en le brûlant de notre respiration. La vie – le souffle – il n'en a pas; il ne la recevra que par le don de celui qui l'a pris dans ses mains.

Brûlez les livres de votre respiration !² »

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du

► [CRDP de Paris](#) dans la rubrique arts et culture, dossiers.

► Le texte de *L'Acte inconnu* qui va sortir chez P.O.L en juillet est un peu antérieur au texte de la représentation: ce n'est donc pas le texte définitif. Ainsi des chansons de Christian Paccoud sont venues s'ajouter pendant les répétitions.

1. Lumières du corps, P.O.L, Paris, 2006

2. Ibidem

**Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !**

Avant-propos

[page 2]

Portraits de l'auteur au travail

[page 2]

La Genèse de la pièce : trois lieux, trois pièces

[page 4]

L'Acte inconnu : la pièce

[page 6]

Après le spectacle :

Le décor de Philippe Marioge

[page 8]

Les costumes de Renato Bianchi

[page 11]

Tentative d'analyse et pistes dramaturgiques

[page 15]

Un texte lumineusement incompréhensible

[page 19]

Morceaux choisis

[page 21]

L'art de l'acteur

[page 26]

Documents annexes

[page 28]



© MARION FERRY

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

AVANT-PROPOS

« **N**e pas avoir monté Valère Novarina est une anomalie historique (...) Pour moi, un véritable écrivain de théâtre, c'est quelqu'un qui propose aux acteurs et aux metteurs en scène des énigmes, des tâches impossibles. » Ainsi parlait Antoine Vitez de Valère Novarina.

Des énigmes, *L'Acte inconnu* en pose, à commencer par son titre. La pièce s'ouvre sur l'appel d'une cinquantaine de noms de personnages : « Entrent Le Théanthrope, Le Mangirier Olam, Sponx et Zéphyr, L'Illogicien, La Machine à dire Oui... », etc. Et ils n'entrent pas. Que voit Le Veilleur ? « Personne de personne de personne ». Le lieu ? « La scène est dans un mélodrome de cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres, à Trébizonde rue des Conglomérats, à Vilipiandre, boulevard Grand, à Carcassonne, à Pantulium... », etc.

Le premier conseil, quelque peu iconoclaste, que nous pourrions donner aux élèves est de ne pas chercher à « comprendre » pendant le

spectacle. En tout cas pas avec leur rationalité. Mais les inviter à se laisser atteindre « par d'autres voies, d'autres circuits, d'autres parties du cerveau que celles par lesquelles nous communiquons d'habitude : un autre langage sous le langage vient s'ouvrir »³. À suivre la prescription de l'auteur dans le Dossier de Presse pour Avignon :

« Chacun doit apporter son rocher d'ombre à la pièce et le déposer en son centre, en son cœur. Ce dont on ne peut parler c'est cela qu'il faut dire » (6 juin 2007)

Les élèves ne trouveront aucune des données réalistes du *théâtre dramatique* : aucune fiction, aucune psychologie, pas même de personnages – l'auteur préfère employer le mot « personne » – pas de *mimesis* – et « le dialogue dialogue pas » :

« Rien à jouer ni à imiter ; rien feindre ni ajouter ; pas d'émotions, pas de pensées, pas de mimiques ; rien en plus. Il n'y a que le mouvement de la parole quoi doit vous mener, vous mouvoir ; il n'y a qu'à suivre la pensée qui demande respiration »⁴.

→ Cette mise en pièces du drame peut être un sujet de recherche et de débats, et une réflexion sur la nature du drame novarinien, son rapport à la langue et à la représentation pourra s'élaborer à partir de cette dernière citation :

« À nous qui devenons muets à force de communiquer, le théâtre vient rappeler que parler est un drame ; à nous qui perdons la joie de notre langue, le théâtre vient rappeler que la pensée est en chair ; à nous, pris dans le rêve de l'histoire mécanique, il vient rappeler que la mémoire respire et que le temps renaît. »⁵



© MARION FERRY

PORTRAITS DE L'AUTEUR AU TRAVAIL

« Il y a chez Valère trois fonctions indissociables : auteur, peintre, metteur en scène », nous dit sa collaboratrice Céline Schaeffer. « Dans la construction d'un spectacle, les choses avancent ensemble, en tout cas pour *L'Acte inconnu*. C'était très différent pour *L'Espace furieux*, parce que le texte avait déjà été écrit. Là, il nous reste encore quinze jours de répétitions, mais Valère continue d'écrire son texte « à vif », comme il le dit, en même temps que se construit la mise en scène, que se crée la musique, que la peinture avance, que se fait le travail sur les objets, les accessoires... »

L'auteur : « Je n'ai jamais écrit aucun de mes livres »...

Valère Novarina écrit ses textes sans fin jusqu'à l'épuisement parfois pendant cinq ans, dit-il, puis il les organise en fragments numérotés qu'il

affiche sur les murs de son atelier, face à lui : une sorte de scénographie du texte, un geste de peintre. « J'é mets sans cesse des figures humaines »,

3. *Pendant la matière*, P.O.L., 1991.

4. Ibid.

5. Ibid.

écrit Valère Novarina dans *Pendant la matière*⁶. «Je m'y livre laborieusement, méthodiquement, quotidiennement, comme à une science d'ignorance: descendre, faire le vide, chercher à en savoir tous les jours un peu moins que les machines (...) Je ne sais pas où je vais»⁷.

«Pour *L'Acte inconnu*, l'organisation a été plus poussée encore que d'habitude; de sorte que la pièce a pu se construire très vite; le matériau est extrêmement meuble, souple, plastique, et peut se déplacer, se reconstruire très vite, je pouvais agir partout, tout le temps. C'était assez angoissant parce que j'étais devant un chantier



© OLIVIER MARCETTI

magma, sans forme, mais qui pouvait tout à coup réagir face aux problèmes de scénographie, mais aussi de distribution.

Aucune scène n'en contamine une autre: il n'y a aucun enchaînement de l'une à l'autre.

Je me suis dit que la Cour d'Honneur demandait, rythmiquement, dans l'écriture, des choses particulières, quelque chose de très abrupt, très coupant, construit, plus serré encore que d'habitude, plus contrasté. Que l'immense espace demande du monumental, en ce sens que c'est du simple: quelque chose de très simple, et aller au bout

Le peintre : « Pratiquer le dessin comme une écriture publique »...

Valère Novarina peint sur le décor, «à la main»: des figures, des formes colorées, rythmiques, sur un fond noir, dans un geste qui relève de la performance, telles les «actions de dessin» qu'il accomplit dans les années quatre-vingt: en juillet 1983 il exécute les 2587 personnages du *Drame de la vie* en vingt-quatre heures, dans la tour

Saint-Nicolas, à La Rochelle. «Peindre sans fin, chanter des hiéroglyphes, des figures humaines réduites à quelques syllabes et traits»⁸. Il semble aussi qu'il trace au sol des signes, des trajectoires pour les comédiens. La scénographie de Philippe Marioge s'articule étroitement sur cette matière picturale.

La place du scénographe: Philippe Marioge

«Étant donné que Valère Novarina a une écriture qui est, parallèlement, littéraire et plastique, la tâche qui m'incombe est plutôt une tâche d'architecte: c'est le métier de scénographe au sens de structuration de l'espace qui est important par rapport à Valère. Donc je dois - comme pour tout travail - être totalement à l'écoute de l'auteur - qui en l'occurrence est là aussi le metteur en scène, ce qui simplifie la tâche - de ses intentions, de son désir, alors que l'écriture n'est pas encore faite. C'est là que c'est un peu particulier: je dois imaginer l'espace en fonction de ses indications, de ses espérances plus qu'en fonction du texte écrit; et d'ailleurs, mes réactions en tant que scénographe jouent aussi, me dit-il, à l'inverse, parmi les influences qu'il peut avoir sur son écriture.»

Le metteur en scène

«Les acteurs ont beaucoup de courage de s'avancer dans cette arène qui me fait penser au stade muet et parfois soudainement bruyant qui jouxtait, derrière un mur, le jardin où j'étais enfant au 50 route de Genève à Thonon.» Valère Novarina, entretien réalisé par Pascal Omhovère, 6 juin 2007 (Dossier de Presse pour le Festival d'Avignon)

Il met ses textes en scène depuis *Le drame de la vie*, en 1986.

Après les lectures à la table, il semble qu'il ne

revienne que très ponctuellement sur la dramaturgie: «Je ne regarde plus jamais le texte; je demande aux acteurs: qu'est-ce qu'il y a après?». Il ne «dirige» pas: «les acteurs n'ont pas à être dirigés, mais entraînés, aimés, soignés, suivis». Il n'«indique» pas: «Il n'y a rien à indiquer. Ni à l'acteur, ni au public.» Il regarde les acteurs, il va près d'eux sur le plateau, il cherche avec eux «la note juste», avec une très grande douceur. «L'acteur dans sa solitude, trouve le sens, comme on trouve le sens d'une pente.»

6. Ibid.

7. *Pendant la matière*, P.O.L., 1991.

8. Ibid.

Le travail sur l'espace, le rythme et les objets

Céline Schaeffer est la collaboratrice artistique de Valère Novarina depuis *L'Origine rouge* en 1999, et vient, elle, des Arts Plastiques :

« Mon travail est de répondre à une forte demande de Valère sur le rythme, les enchaînements, les accessoires, comment entrent les accessoires, comment ils sortent, en quelles matières, de quelles couleurs ils sont : si ce travail n'est pas juste, le texte nous apparaît plus difficilement. Il y a une sorte d'harmonie à trouver, même si rien ne doit être dans l'harmonie comme dit Valère, l'unité se trouve dans les contrastes, dans la disharmonie peut-être, mais elle naît de ce travail d'orchestration.

Je vois la chose se construire au fil des répétitions, et Valère l'a dit lui-même : le spectacle sera trouvé quand la musique sera là, et quand le rythme sera. Si le rythme est juste, le sens est juste, il apparaît tout de suite. C'est ce que cherche Valère avec les acteurs, c'est ce qu'il leur dit quand il fait les notes. Je vois aussi que quelque chose se passe au niveau de la compréhension et du sens, qui vient du mouvement et de l'espace. Plus les spectacles avancent, et plus il y a d'accessoires et de travail sur l'objet : c'est essentiel, le *rebus*, il est là. De là le sens va apparaître, là, Valère parle. Un double langage est au travail dans la mise en scène pour ramener à du concret, dans le présent, dans l'ici.

Les objets doivent parler « littéralement », comme dans les *rebus*, Valère dit souvent qu'il aimerait que son théâtre soit compris des analphabètes⁹ »

Sur la scène, L'Ouvrier du drame (Richard Pierre, le régisseur) accomplit inlassablement ses trajets. Il apporte fait à point nommé chaque objet ou accessoire que l'auteur a convoqué : un crâne immense ou un minuscule, des figures géométriques ou un grand chien de plâtre, un citronnier ou une carabine, le *saxoscope* ou une « énorme baignoire peinte en rouge » ... Comme au cirque il

revient et les emporte quand l'acteur a fini de jouer avec. « Sans lui le drame n'opère pas, sans lui l'œuvre n'a pas lieu » dit Valère Novarina.

→ **Amener les élèves à comprendre les particularités de l'écriture de Valère Novarina. En quoi est elle liée à certaines formes artistiques, comment se nourrit-elle du travail respectif des artistes qui l'accompagnent ?**

LA GENÈSE DE LA PIÈCE = TROIS LIEUX, TROIS PIÈCES

« C'est le lieu qui accouche la pièce », dit Valère Novarina. Et l'écriture de ses dernières pièces, *L'Origine rouge* au Cloître des Carmes en 2000, *L'Espace furieux* à la Comédie-Française en 2006, et *L'Acte inconnu* en 2007 à la Cour d'Honneur, s'avère étroitement liée aux trois lieux de leur création.

Valère Novarina : « J'ai choisi le mur humain »

« C'est le lieu qui accouche la pièce, et ça a toujours été comme ça. Le lieu compte autant que la distribution. Je ne souhaitais pas revenir cette fois au Cloître des Carmes, et Vincent Baudriller me proposait la carrière Boulbon ou la Cour d'Honneur. Boulbon, c'est le mur de pierre, la Cour, c'est le mur humain. J'ai dit à

Vincent : Voilà, j'ai un chantier, et selon que la chose se fera à Boulbon ou à la Cour d'Honneur, ce ne sera pas la même pièce. J'ai choisi le mur humain... Et je ne me serais pas lancé dans ces endroits difficiles sans Philippe Marioge, qui connaît parfaitement les difficultés de la Cour, de cet endroit diabolique - ni sans Céline.¹⁰ »

Céline Schaeffer : « une histoire de l'espace »

Il y a une histoire qui se raconte à travers les mises en scène de Valère, qui est l'histoire de l'espace. C'est le travail de mise en scène sur *L'Espace furieux* à la Comédie-Française, très différent de la création de *Je suis* au théâtre de la Bastille, qui a joué sur *L'Acte inconnu* ; il y a eu comme un glissement, une continuité entre les deux spectacles. *L'Acte inconnu* est créé dans la foulée de *L'Espace furieux*, un an après. Il y avait eu une interruption après *L'Origine rouge* et *La Scène* : c'est une remise au travail, et quelque chose a changé. Je trouve que Valère s'éclaircit de plus en plus dans son rapport à l'espace. C'est vraiment la Cour d'Honneur qui a créé *L'Acte inconnu*. Valère le dit : le point de départ, c'est l'espace.

La pièce est beaucoup plus construite, son entreprise de faire voir le langage, de montrer la parole s'affine de plus en plus. La scénographie est un observatoire où voir la parole, un instrument d'optique. Il y avait déjà ça dans *L'Espace furieux*, et ça s'affirme

9. Propos recueillis par Marion Ferry, MC93 Bobigny, juin 2007

10. Entretien avec V. Novarina, Paris, 14 juin 2007

encore. Le travail de Philippe Marioge a beaucoup alimenté en amont l'orchestration et l'architecture de la pièce. Beaucoup plus que pour les précédentes, où un titre amenait toujours pour Philippe un espace; là, un premier titre a amené un questionnement sur l'espace, puis Philippe a montré la maquette, Valère s'est réinterrogé sur son texte, le texte a continué d'avancer, un autre titre est apparu, et il y en a eu quinze comme ça... Ce qui n'a pas été le cas pour *L'Origine rouge*, ni pour *La Scène*.

La Cour d'Honneur est un lieu d'histoire; les deux Chantres racontent l'histoire du monde. Il y a les fantômes aussi de la Cour d'Honneur. Le Cloître des Carmes est un carré; dans *L'Origine rouge* il y avait eu tout un travail sur le carré. Un travail sur le temps (la *Chronomachie*), sur le rond dans le carré, sur la quadrature du cercle. L'architecture de la pièce était très tourbillonnaire, en volutes. Dans *L'Acte inconnu*, il y a le kaléidoscope, que les enfants regardent à l'envers et s'amuse à tourner: tout change brusquement, et se recrée d'un coup. Le temps est très différent, on doit avoir l'impression à peine est-on arrivé, que le spectacle est déjà terminé. Il procède par agglutination puis brusque dispersion, Valère travaille beaucoup là-dessus. Il dit aux acteurs qu'il ne faut rien installer, qu'il n'y a jamais d'intérieur, l'intérieur on le trouve de l'extérieur.

Le temps est celui des rêves: les rêves ne sont pas lents, ils sont suréclairés, suragis, surcontrastés. Tout part de quelque chose de très concret: de l'espace, donc de la scénographie, des objets, du corps, et du vide, pour aller jusqu'à une métamorphose de l'espace et une transfiguration de l'acteur. Tout le spirituel, le théologique, part du sol, du carré, du plancher de la scène dans l'espace... (Voir *Devant la parole* p.93: «*La Madone entourée d'anges et de saints* de Piero della Francesca est un malaise dans l'espace.» in «*Demeure fragile*»)

Philippe Marioge: «mettre le public devant la réalité du théâtre»

«Il y a d'autres données, très techniques, qui jouent: par exemple le spectacle de la Comédie-Française n'avait pas de contraintes de tournées, il était créé pour un seul lieu. Par contre il y a la contrainte de l'alternance des spectacles, il faut tenir compte des cinq autres décors qui restent dans la cage de scène et qui empêchent d'avoir un plateau nu, donc, pour une fois on a fait un espace totalement construit, alors que le premier *Je suis*, au théâtre de la Bastille, s'était joué sur un plateau entièrement nu, la cage de scène à découvert. Il y avait seulement, tout à fait à la fin, une grande soie que Valère avait peinte, qui se déroulait, restait trois secondes et qu'on lâchait: la seule apparition de peinture. Depuis, j'ai un peu plus pris en charge la peinture de Valère comme complémentaire à son écriture textuelle, et donc nécessaire sur scène, et lui-même développe de spectacle en spectacle un langage des objets et des accessoires qui compte aussi dans son écriture.

Tous les spectacles que nous avons faits avant *L'Espace furieux* portaient donc du principe qu'on ne cherche pas à mettre le public dans une fiction, mais dans la réalité du théâtre, ici et maintenant, en face, comme au cirque, des équilibristes. Jusqu'à présent tout était basé ce principe-là: le plateau, le théâtre, la cage de scène, et là, le corps des acteurs, le corps des mots, le corps des objets et des schémas peints et des peintures, tout cela est en train de nous jouer au présent la parole vivante.

En l'occurrence sur la Cour d'Honneur, c'est évidemment un espace assez particulier, qui a des exigences qu'il faut prendre en compte. Notamment pour un théâtre qui est certes visuel, mais dont la base est quand même verbale. Il faut donc parfaitement être à l'écoute, que le public soit parfaitement branché sur les acteurs. Sur ce projet de *L'Acte inconnu*, il n'y a pas de rupture avec le travail que l'on fait depuis maintenant quinze ans ou seize ans, c'est dans une continuité. Ce qui donne une forme un peu différente de ce qu'on faisait d'habitude est dû plus à la Cour d'Honneur qu'aux demandes de Valère, qui restent dans la même lignée que ce qu'on a fait pour *L'Espace furieux* à la Comédie-Française.¹¹ »

- Faire souligner aux élèves à la lecture des propos de Valère Novarina, Céline Schaeffer et Philippe Marioge, l'ensemble des éléments qui font que la Cour d'Honneur «accouche la pièce».
- Quelles contraintes scéniques, architecturales, techniques, ont influé sur les trois derniers spectacles (*L'Origine rouge*, *L'Espace furieux*, *L'Acte inconnu*) ?

11. Propos recueillis le 6 juin 2007, MC93, Bobigny

L'ACTE INCONNU = LA PIÈCE

« L'Acte *inconnu* est une réminiscence, une remémoration, une anamnèse » (V.N.)

Entretien avec Valère Novarina

Marion Ferry – La pièce ne raconte-t-elle pas l'histoire du lieu, la mémoire du Festival ?

Valère Novarina – Un petit peu, oui, les deux Chantres ont failli s'appeler les Historiennes; par exemple, le texte qui est dit en allemand est tiré du *Prince de Hombourg*... C'est un lieu aussi de fresque historique, de théâtre de Shakespeare, ce qui a certainement encouragé cet aspect de la pièce, le premier acte avec les Veilleurs, et les Fantoches...



© MARION FERRY

Pourrions-nous parcourir la pièce, essayer d'en voir la structure à partir des titres des quatre actes et des sous-titres des scènes ?

V.N. - Les titres sont pour le livre, ils ont été choisis souvent avec soin, ce n'est pas forcément ainsi que j'appelais les choses au moment où la pièce se faisait.

J'ai toujours pensé qu'il y avait quatre actes, pour assurer une certaine stabilité, comme les quatre pieds d'une table. Et aussi parce que j'aime bien le chiffre quatre. Ça me permettait de maîtriser le rythme, tenir le rythme de quatre actes qui font une demi-heure à trente-cinq minutes, ça m'a permis aussi de donner aux actes tous les titres que j'avais: la pièce à un moment a failli s'appeler *le Rocher d'ombre*, à un autre moment *Comédie circulaire*, une autre fois *La Parole portant une planche*; elle s'est appelée aussi *L'Étoile des sens*... Parce que les gens me demandaient des titres tout le temps et je n'aimais pas en donner.

Quatre est le chiffre de la matière, du volume; un point c'est un point, deux points c'est une ligne, trois points c'est une surface, en géométrie, et quatre c'est l'apparition du volume: donc quatre c'était bien pour une pièce de théâtre, c'est la réalité, c'est la matière. Et cinq, c'est l'arrivée de l'acteur dans le quatre.

J'étais très attentif à la construction rythmique, je voyais pour chaque acte un prologue, une partie centrale et un épilogue, même si finalement tout n'est pas absolument constitué de cette manière.

Acte I *L'Ordre rythmique*

Donc, au premier acte il y a une ouverture: on ouvre l'espace le plus possible en allant jouer dans les remparts, en mettant Michel Baudinat (le Bonhomme Nihil) très loin: un écartèlement, comme celui de l'accordéon qui s'ouvre pour sonner. (2. *Entrée rétrograde*. 3. *Au loin*. 5. *Salut à l'espace*.)

Ensuite la partie centrale, que j'ai appelée *Les séquences chaotiques*, est une suite de séquences linéaires, ce pourrait être aussi une espèce de portée du temps, qui se joue sur une seule ligne: la portée des Chantres, la tenue du récit, l'évocation de générations, de siècles...

Après ce centre du premier acte avec les Chantres qui assurent le récit, tout se concentre ensuite dans une petite maison (7. *Épave d'une maison*) et se disperse dans l'immeuble¹² (8. *Dans le mur des pierres mortes*), et c'est la fin du premier acte.

Je n'avais pas peur de reprendre les choses de notre ancien petit cirque, les maisons, les machines (*la Machines à dire beaucoup*, *la Machine à faire l'homme*), parce que le lieu fait que l'on va les voir tout autrement; ce gigantesque « télescope du Mont Palomar » qu'est la Cour d'honneur fait qu'on va entendre tout autrement ce qu'on a parfois déjà vu: c'est le théâtre comme instrument d'optique.

Acte II *Comédie circulaire*

Le deuxième acte, que j'ai appelé *Comédie circulaire* (le premier titre de la pièce, parce que je ne voulais pas donner de titre!), aurait pu s'appeler « l'acte machinal »: c'est un acte des machines, un acte un peu satanique, avec en son centre la démonstration et le grand discours de Dominique Pinon « Raymond de la matière », et sa *Somme contre les gens* (le titre est inspiré de la *Somme contre les gentils* de Saint Thomas d'Aquin...); c'est là le cœur de cet acte. Et à la fin la folie des Machines, qui s'emballent (10. *Charivari*)... Les Machines ne sont pas du tout comme dans *La Scène*, ici elles ne maîtrisent pas la situation. Mais je n'avais aucune raison de ne pas les mettre, elles sont toujours là.

Acte III *Le Rocher d'ombre*

12. Le Chantre 1 : « La lumière de la scène toute petite maintenant éclaire un immense immeuble » (*L'Acte inconnu*, I, 8)

Puis on entre à l'acte trois dans *le Rocher d'ombre*. C'est le nom sur une carte d'état-major d'un endroit dans la montagne, d'un rocher qui s'appelle le Rocher d'ombre, près de Bellevaux. Il y a une introduction, un prologue (1. *L'amour géomètre*): des scènes qui se passent autour d'Agnès¹³, «La Femme spirale»: Agnès et Michel Baudinat, Agnès toute seule, Agnès et Léopold (Le Déséquilibriste), Agnès et Dominique Pinon. La partie centrale est un peu le cœur mystérieux de la pièce, (5. *Lieu du crâne*. 7. *Nature*). Puis le «Logologue» vient remettre de l'ordre dans cet endroit, après la scène des rêves (L'interprétation des rêves).

Au milieu de tout ça, il y a l'entrée du Petit Chevrier («Le Ravi»), avec un agneau sur les épaules: il chante une petite chanson à la Rousseau, après avoir dit quelques lignes des *Rêveries du Promeneur solitaire*, où Jean-Jacques s'est fait renverser par un chien, rue du Chemin Vert¹⁴. C'est une chanson qui existe: c'est un petit chevrier de quinze ans qui vient la chanter à la fête des Vignerons, qui a lieu à Vevey, en Suisse, tous les quinze ou vingt ans. Tous les corps de métiers qui travaillent à la vigne viennent et préparent leurs chars, leurs chants, c'est une fête extraordinaire, très «rousseauiste», qui évoque les fêtes de la Fédération, toutes ces fêtes du dix-huitième siècle. Deux fêtes plus tard le petit chevrier est devenu un grand-père et il vient chanter le ranz des vaches...

L'épilogue, c'est la *Dormition* (10. *La dormition de Polichinelle*.), qui est venue d'un projet que j'avais de faire un livre sur des images de «dormition» que j'avais découvertes à Istanbul; et comme j'ai eu la chance d'aller une semaine après à Moscou, j'ai retrouvé exactement les mêmes peintures. J'ai donc fait la jonction entre le monde byzantin et le monde russe. Je me suis mis à faire la chasse aux dormitions! j'en ai cherché partout et j'en ai réuni une soixantaine.

Le troisième acte, *Le Rocher d'ombre*, c'est «l'acte inconnu» proprement dit. C'est un des endroits mystérieux de la pièce. Un des actes de *La Scène* s'appelait L'Acte inconnu, et j'ai bien aimé ce titre.

Acte IV *La Pastorale égarée*

L'acte quatre, *La Pastorale égarée*, a aussi trois parties, et je savais que ça allait se terminer par un repas. Il y en a toujours eu jusqu'à présent dans mes pièces. Et là, c'est beau de faire un repas à la fin, pour manger face à eux qui sont dans la même position. L'argument principal est ce face à face du rang des acteurs contre le rang du public; et que le repas étant à la Cour, et à la fin, n'avait pas le même sens, ou opérait autrement que dans un autre lieu, ou qu'avant

l'entracte par exemple.

Ensuite, la dernière phrase de L'Ouvrier du drame, qu'on a vu beaucoup dans la pièce, devait être précédée par une scène très tourmentée, tourbillonnaire, que j'appellais *Les Tourbillons*, ou *Logosporée*, ou *Logodrame*: une dispersion, un peu comme la *Chronomachie* à la fin de *L'Origine rouge*, une fin dispersée. Puis ça s'est cadré autrement, ça s'est posé autour de personnages comme le bonhomme qui écrit, qui vient de *Je suis* (l'Écrivain à sa fenêtre), ou l'actrice qui se démaquille (Agnès) en disant des paragraphes provenant de *Lumières du corps*, des gens venant les visiter.

À ce moment du quatrième acte, l'auteur et les acteurs viennent donc «à visage découvert» nous parler de leur art; j'ai entendu pendant la répétition que tu parlais de «trois petits nôt»?

V.N. – Oui, ce ne sont pas des «nôt», mais je les appelle «les trois petits nôt» parce que ce sont trois petites choses très courtes et très précises: c'est du concentré de l'art de l'acteur, et les problématiques de l'acteur, de la mort de l'acteur, du masque de l'acteur. Et la tête de Daniel Znyk¹⁵ qui est vide, là: la pièce est quand même partie un peu de ça. Voilà ce qui reste de Daniel, l'empreinte vide de sa tête. Dans *L'Espace furieux*, il cassait sa tête tous les soirs: il avait une scène où il avait sa tête en plâtre, de sorte qu'on avait un moulage de la tête de Daniel... Alors évidemment le thème, de la personne, du *persona*, *prosopon*¹⁶ ... toute cette rumination.

13. Agnès Sourdillon.

14. « Je voyais couler mon sang, comme j'aurais vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartint en aucune sorte »

15. Daniel Znyk a été enlevé brutalement à la vie le 12 septembre 2006. Il était un des acteurs très proches de Valère Novarina, depuis *Vous qui habitez le temps*, en 1989. Entré à la Comédie-Française en 2004, il avait repris son rôle de Sosie dans *L'Espace furieux*, créé en 1991 sous le titre de *Je suis* au Théâtre de la Bastille.

16. « Le mot grec *prosopon* signifie «visage» et «figure» dès Homère, mais aussi «masque» et «rôle» à partir de l'époque classique. En latin, comme on sait, *persona* signifie «masque», «rôle» puis «personnalité», «individualité», «personne». Le visage est, pour les yeux d'autrui, un masque quotidien. Le masque permet de changer de rôle, de franchir les limites de l'humanité jusqu'à être possédé par le divin. »

Paul Demont / Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Le Livre de Poche *références*, 1996



© MARION FERRY

Après le spectacle

LE DÉCOR DE PHILIPPE MARIOGE = DE LA DEMEURE FRAGILE AU MONUMENTAL

« Je me suis dit que ce lieu aussi demandait, rythmiquement, dans l'écriture, des choses particulières, quelque chose de très abrupt, très coupant, construit, plus serré encore que d'habitude, plus contrasté, d'aller au bout des choses. Que l'immense espace demande du monumental, en ce sens que c'est du simple : quelque chose de très simple, et aller au bout des choses. Le style byzantin, roman... »

(Entretien avec Valère Novarina, 15 juin 2007)



© CÉLINE SCHAEFFER

Le dispositif scénique

Propos de Philippe Marioge, recueillis par Marion Ferry en juillet 2007

« Ce qui me paraissait essentiel pour la construction de l'espace dans la Cour, c'était d'éviter que les acteurs soient "dilués" sur un plateau trop grand, en même temps permettre qu'ils soient mis en valeur par un support clair, de façon que les spectateurs qui sont tout en haut aient un contact réel avec la voix et la vision. Cela a donné un système d'entrées et de sorties beaucoup plus ramassé que les entrées naturelles du lieu, donc en passant par dessous et en faisant des sortes de "bouches à acteurs", sur un espace légèrement plus petit que le plateau et surtout conçu comme un tapis de jeu – de jeu de l'oie, ou de backgammon – qui dessine au sol des zones et des lignes de circulation. Parfois les acteurs sont sur un fond totalement blanc, et donc ils ressortent avec leurs costumes, parfois ils sont au contraire dans une partie qui est plus dans les dorés ou une autre plus dans les

noirs peints ; et selon l'emplacement que leur donne Valère sur ce tapis de jeu, ça exprime des humeurs différentes.

Les deux pyramides de jardin et de cour sont sur le principe des mansions ¹⁷ médiévales, avec, un peu, l'Enfer et le Ciel : l'une est dorée, et l'autre est cette matière picturale de Valère, faite, sur un fond noir, de rouge et de bleu, de couleurs très vives. Les acteurs vont de l'une à l'autre par un chemin, une ligne rouge au sol. Il y avait une demande de quelque chose de médiéval, et d'un espace toujours coupé en deux (sa compagnie s'appelle L'Union des Contraires !). Toute son écriture est basée là-dessus, sur un assemblage de contraires qui en se positionnant côte à côte s'électrifient. Il me dit (et déjà, dans *L'Espace furieux*) "il faudrait que ce soit à la fois Soutine et Mondrian, côte à côte." Il me parlait d'un semi écorché, ces personnages en relief où l'on a d'un côté la peau, et de l'autre

17. Le nom de *mansion* désigne les décors construits des *mystères* médiévaux, qui se déroulaient en plein air : « Tous les décors étant plantés au préalable les uns à la suite des autres, quand une scène est achevée les acteurs quittent un décor pour un autre et la foule se déplace pour suivre le développement de l'action. Ce principe de plantation porte le nom de *scène simultanée* par opposition à notre conception actuelle ou *scène successive*, selon laquelle les décors sont plantés ou présentés successivement au public. » (Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*, Librairie Théâtrale, 1984.)

les muscles et les viscères. Il me parlait de la géométrie, de l'algèbre, et puis les pulsions, les passions : toujours essayer de mettre en opposition les deux, d'où le doré gothique d'un côté, et, de l'autre, la peinture plus matiérée de Valère.

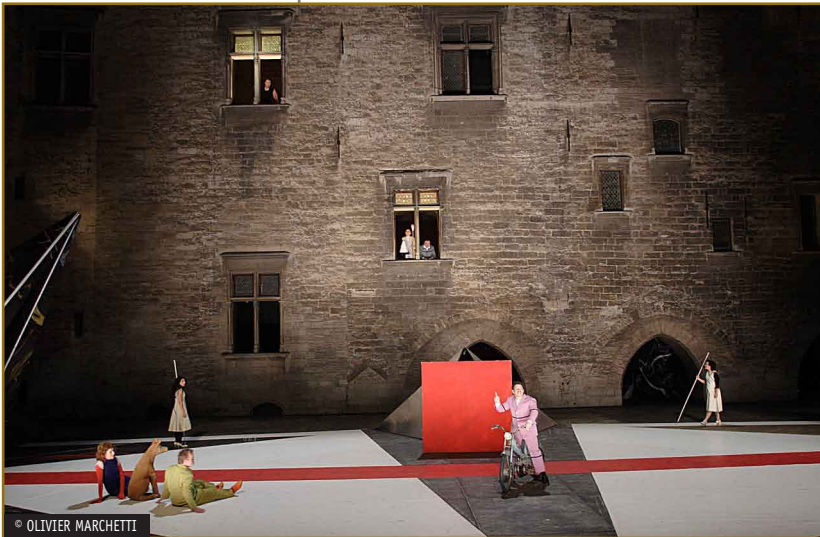
J'ai conçu ces formes pyramidales tout en pointes et en triangles par rapport à ses demandes de quelque chose de dynamique,

d'incisif, d'une sorte de jeu d'optique qui essaie de provoquer de l'énergie. Le triangle évidemment est une forme qui crée des tensions.

Il y avait une volonté aussi de ne pas être trop en rupture avec l'architecture de la Cour d'Honneur, et donc avec tous les angles, du nez de scène qui est légèrement en pointe, des gradins qui descendent également en triangle. L'angle des triangles est parti de l'architecture du gradin et du plateau. Il est important qu'il y ait une unité entre public et aire de jeu.

Il y avait aussi à un moment l'image de l'étoile – il m'avait donné l'expression *l'étoile des sens* comme un titre possible.

Pour ces structures, j'ai pensé à un moment à des tentes, et à les faire en toile, comme la première *skènè* du théâtre grec, parce que Valère a écrit un texte sur la "demeure fragile", dans *Devant la matière*. Mais en parlant avec Valère et aussi à cause des risques du mistral, c'est devenu ces structures géométriques dures ; elles ne représentent volontairement rien de précis. »



© OLIVIER MARCHETTI

Valère Novarina, *Demeure Fragile*

Skènè, qui est en grec la tente (...) c'est aussi la SCÈNE, l'édifice volatil du théâtre, son habitat léger. La scène est une *demeure fragile*, une architecture de fortune, une cabane – et s'il y avait dans l'année une fête du théâtre, disait Louis de Funès, il faudrait choisir *soukkot*, la fête des maisons à ciel ouvert. Louis de Funès disait : « La maison de l'acteur n'est jamais qu'une tente aérienne, une maison respirée qu'on emporte. La chair est notre habitat léger, notre maison de peu – et notre corps rien que de la pauvre terre. Ni socle ni plancher pour l'homme ni pour l'acteur ni pour l'enfant ni pour personne jamais. » (...) Dans sa loge il avait écrit d'un petit crayon orange sur le miroir : « demeure fragile ». Il voulait dire que c'est sur scène que s'éprouve le mieux le *suspens* du temps et de l'espace mêlés en nous l'un dans l'autre, dans la demeure fragile de notre corps. »

in *Devant la parole*, p.109, P.O.L, Paris, 1999.

Skènè, tabernaculum Le lieu de l'acteur et du dieu caché

« En grec, même si on traduit souvent le mot par le français *scène*, *skènè* signifie d'abord tente, puis tente sacrée – ou construction que l'on peut déplacer – pour honorer les dieux, puis tente des Juifs où, pendant l'Exode, était enfermée l'Arche d'Alliance. Le mot latin a exactement les mêmes significations que le *skènè* grec : ainsi la fête célébrée par les Juifs en souvenir de l'exode s'appelle *fête des cabanes*, ou *fête des tabernacles*, ou *scenopegia*. Pour résumer, on pourrait dire que si les hasards de l'évolution de la langue avaient privilégié la racine grecque, le tabernacle où les Chrétiens renferment le ciboire et les hosties consacrées – soit la Présence – s'appellerait une scène. Et si l'origine latine avait prévalu en matière de théâtre, notre scène s'appellerait un *tabernacle*.

Ainsi le sens des mots et l'architecture nous éclairent sur la fonction de la *skènè* grecque : lieu de l'acteur caché, certes, mais qu'il semble difficile d'assimiler à nos coulisses. La *skènè* est plutôt le lieu du dieu caché et invisible qui se manifeste par l'intermédiaire de l'acteur et de la représentation théâtrale. Dans la symbolique de l'espace sacré, la *skènè* correspond au *lieu saint*, la première cour du tabernacle des Juifs pendant l'Exode dans le désert, et le temple de Dionysos au *lieu très saint*. »

Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental, Lettres Sup.* Nathan, Paris, 2000

Philippe Marioge : la reprise en salle, « plus d'intelligibilité, mais moins de lyrisme »

« L'adaptation en théâtre pour la tournée va se faire sur le même principe, simplement les pyramides seront réduites, on ne va en prendre qu'une partie ; et comme les acteurs ne pourront plus rentrer par les dessous, on va faire une boîte noire tout autour, en velours noir, et de ce velours vont sortir les trois bouches, comme en écartant les rideaux, d'où sortiront les acteurs. Le tapis sera le même, en plus petit, parce qu'il y aura moins de surface (ici il y a tout de même trente trois mètres de jardin à cour). Les trois spectacles auxquels j'ai participé à la Cour d'Honneur ont tous les trois gagné en intensité, en intelligibilité à la

reprise en salle. Par contre ils ont perdu en onirisme, en lyrisme. C'était surtout le cas pour *Platonov* : Éric Lacascade, lui, son grand principe était d'essayer d'utiliser toute la cour, ce qui avait évidemment de l'allure, mais cet inconvénient de diluer le sens. C'est en partie pour cela que j'ai voulu éviter pour Valère le danger de se perdre dans l'espace. Didier Bezace, lui, avait tout de suite senti ça : son projet pour *L'École des femmes*, c'était un homme seul, tout seul sur le grand plateau, au milieu de la Cour; on avait refait un petit plateau de six mètres par six mètres. La solitude d'Arnolphe face au grand mur. »

Jeu dans l'espace

→ **Regardez attentivement la photo du décor, et rassemblez vos souvenirs du spectacle ; puis faites les repérages suivants (attention, tout se passe très vite !)** :

Entrées et sorties des acteurs :

– lointain, cour, jardin, par les « bouches à acteur » latérales et centrale ; en hauteur... ; faites un croquis du dispositif, et tracez les lignes des trajectoires, des croisements, des chassés-croisés, des parallèles

Occupation de l'espace :

– sur le « tapis de jeu », marquez les déplacements, les places sur les différentes parties, les zones de couleur : ex : acte I Les Chantres ; les « passages » sur la ligne

rouge des multiples *figures*...

– à la face, dans le mur de lointain, au pied des pyramides

Suivez le parcours d'un personnage ou d'un couple de personnages : Le Bonhomme Nihil, Le Déséquilibré, Raymond de la Matière et Le Coureur de Hop, La Dame de Pique et l'Homme de Nu, la Femme Spirale au IV^e acte...

Certaines scènes, ou certains personnages, sont-ils plus statiques que d'autres, ou au contraire plus mobiles ?

Jeux autour du *rebus*

→ **Vous trouverez en annexe 1 une liste des objets, accessoires et éléments de décor mobiles, dans laquelle vous pourrez piocher selon votre inspiration.**

→ **En partant des objets :**

– retrouver leur utilisation, attribuez-les à un personnage, (ex : Le Déséquilibré et sa planche) ou tentez d'attribuer à un personnage (ou à un acteur) un maximum d'accessoires qu'il utilise, reliez-les à des passages du spectacle : en trouvez-vous la trace ou l'origine dans le texte ? Sont-ils de pures inventions scéniques ?

– en quoi sont-ils des appuis de jeu pour les acteurs ? des repères pour le spectateur, ou au contraire contribuent-ils à le désorienter ?

– comment les spectateurs ont réagi ? et vous même ? par le rire ? l'émotion ? le malaise ? l'agacement ?

– prenez un nombre limité d'exemples et

essayez, en groupe ou individuellement, de dire librement et par association d'idées, tout ce que l'utilisation d'un de ces objets, ou ensemble d'objets, vous suggère, puis tentez votre propre interprétation.

– confrontez ensuite ces interprétations à une relecture des scènes où figurent ces objets.

→ **En partant du texte :**

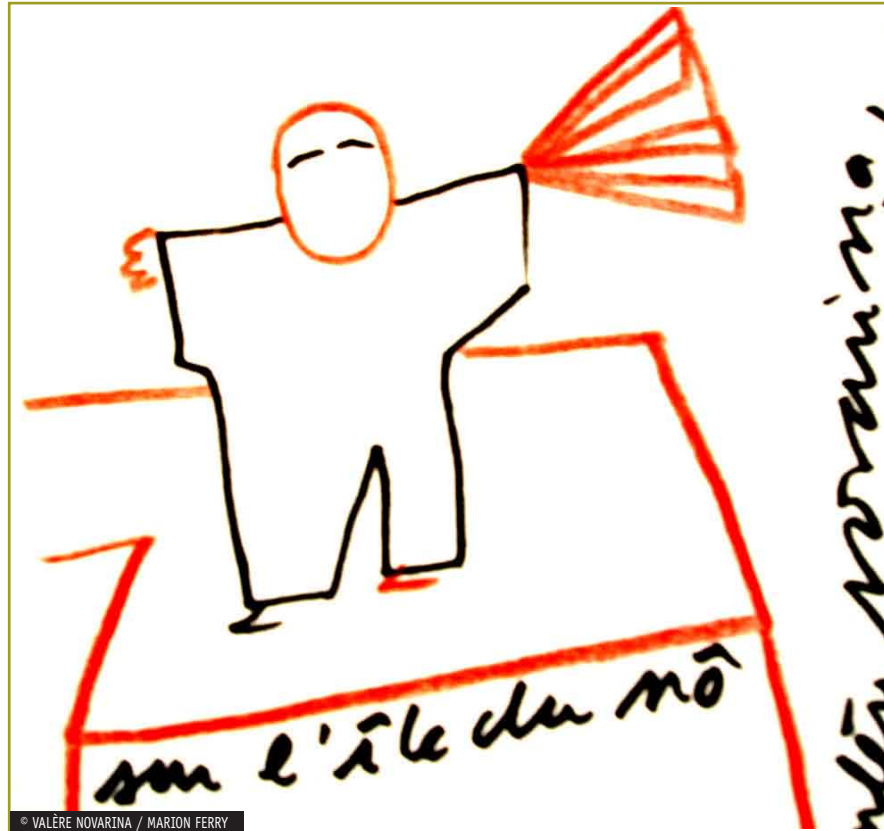
– puisez dans le texte et les didascalies pour imaginer un élément concret, un objet que vous fournirez ; faites une proposition scénique rapide, en mettant en espace un court extrait.

– exemple : acte I, p.29, Le Chantre 1, 6 « – Ils tiennent leur tube de science droits à la main mais se trompent d'extrémité. »

– puis essayez de jouer le même extrait sans appui concret ;

→ **Discussion : Qu'avez-vous éprouvé dans les deux cas ?**

« LE GRAND MODÈLE EST LE NÔ »



© VALÈRE NOVARINA / MARION FERRY

Le grand modèle est le nô où on apporte à la place d'un mot l'effigie d'un arbre, où le vol déployé d'un éventail tient lieu de réponse à une danse – où l'émotion de toute une scène se concentre dans une couleur : à une strophe chantée répond, bien plus tard, la multitude d'un objet. Le nô donne la parole à ceux qui ne l'avaient pas : tout devient contrepoint de paroles fuguées et phrases prononcées par les choses : les noces du langage et de la matière ont lieu devant nous. Tout se croise. L'acteur se tait. Une chose danse. La matière se met à parler.

Ce qui est beau dans la représentation de nô à son point d'incandescence, c'est qu'une forme de transmutation a lieu soudain : dans une chose restée au sol, ou dans un objet emporté dont on se souvient, il y a autant d'émotion que dans l'énonciation et la délivrance rythmée d'une phrase. Devant nous, l'émotion et le mouvement du langage vont au cœur de la matière.

Valère Novarina « Lire à trois cents yeux », *Lumières du corps*

LES COSTUMES DE RENATO BIANCHI, ENTRETIEN

Renato Bianchi, Directeur des costumes à la Comédie-Française, nous a reçus, de retour d'Avignon, dans son bureau atelier rempli d'étoffes merveilleuses et de précieux souliers. En 2006, lorsque *L'Espace furieux* entre au répertoire, Valère Novarina lui demande de créer les costumes, et le prévient d'emblée : « Vous voulez travailler avec moi ? Moi j'ai un problème avec les costumes... » « Moi aussi, j'ai un problème avec les costumes, ne vous inquiétez pas, moi aussi j'ai ce problème ! » lui répond Renato Bianchi.

Propos recueillis par Marion Ferry, 27 juillet 2007

Renato Bianchi – « Dans ma première expérience avec Valère, sur *L'Espace Furieux*, au Français (c'est là qu'on s'est connus, et appréciés), on avait traité les costumes en noir et blanc. On voulait que ça ne compte pas trop dans le décor, et que les personnages restent ce qu'il appelait ses « non-personnes ». Alors s'est posé le problème pour *L'Acte inconnu* : en noir, en gris ? Lui était tenté d'aller vers du gris là aussi, vers ces costumes dits « siciliens », parce que sur *L'Espace furieux* on s'était montré mutuellement à peu près les mêmes bouquins sur l'Italie, la Sicile, les paysans siciliens, ça lui plaisait beaucoup. Mais vite je me suis aperçu que ça ne pouvait pas fonctionner. Comme je connaissais

la Cour d'Honneur pour y avoir travaillé avec le Français, je sais qu'il faut que les personnages, que les silhouettes existent bien : il me semblait que le gris ne serait pas porteur.

Pour L'Espace furieux, vous aviez un texte ; ici, la pièce était en train de s'écrire : sur quoi vous êtes-vous fondé pour créer vos costumes ?

R.B – Le seul support que j'aie eu, puisque le texte n'était pas encore écrit quand Valère m'a proposé de faire les costumes, c'était le dispositif scénique de Philippe Marioge. Quand je l'ai vu j'ai trouvé ça très beau et je me suis demandé : qu'est-ce que je vais mettre comme costumes là-dedans, qu'est-ce que je peux mettre ?

C'est là que j'ai commencé à intervenir avec ces petits personnages que j'ai pris un peu partout, chez Malevitch, chez les constructivistes russes. J'ai assemblé, j'ai découpé, j'ai fait des montages, j'ai construit plein de petits bonshommes colorés – mais à l'échelle, parce que je ne voulais pas le montrer en grand, je ne voulais pas que le détail apparaisse. Dans cet espace, je pensais plus à des sculptures, à des personnages posés dans l'espace, structurés, très rigoureux, colorés : pas réalistes du tout, aucun réalisme.

J'ai invité Valère à venir les voir, et je lui posais la question : est-ce que ça te semble bien ? parce que je n'avais qu'une approche esthétique en fait, et je ne savais pas ce que l'histoire allait raconter. Il m'a dit ne t'inquiète pas, c'est même très bien que le costume ne raconte pas le personnage. On a essayé de former des espèces de couples, de se dire tel bonhomme irait bien avec tel autre, ou que ce pourrait être tel acteur, etc. Et ça s'est construit comme ça, par un choix peut-être arbitraire – mais Valère seul savait que ça pourrait fonctionner, puisque mon seul support était le dispositif.

On a donc avancé ainsi, mais en expliquant à Valère que je souhaitais vraiment que ces personnages soient comme des statues. Je me suis aussi inspiré de la sculpture, notamment d'un sculpteur qui s'appelle Catarina Fritsch : j'aime ses personnages vides, ses « non personnages », ils sont posés dans une espèce d'espace vide ; ils sont finalement très réalistes, mais pas du tout figuratifs.

Voilà, j'ai fait un patchwork de tout cela, que j'ai soumis à Valère. Il a été très enthousiaste, et le lendemain j'ai reçu une carte de lui : « Tes intuitions sont très bien. Continue dans tes intuitions. »



© OLIVIER MARCHETTI

« Comme dans le nô : *pas de personnages mais des vêtements habités*. Vêtus de langues, voici des masques, des cavaliers et des dames d'anatomie, tournant en cercles, quadrilles, carrés, constellations : comme les *personnes* d'un jeu de cartes. »

Valère Novarina, *Devant la parole*, p.45, P.O.L, 1999.

Donc, au départ, vous n'avez pas travaillé sur le corps des acteurs, puisque vous ne connaissiez pas même les personnages. Pourtant c'est étonnant à quel point leurs costumes leur conviennent, semblent inventés pour eux...

R.B – J'avais la distribution des acteurs, et dans les silhouettes que je proposais, on a mis un acteur dedans : ce grand personnage rouge, Valère a tout de suite dit que ce serait bien que ce soit Léopold, moi je ne le connaissais pas. J'ai vu les acteurs, je les ai photographiés, j'avais pris leurs mesures, mais je ne les connaissais pas, et je ne savais pas ce qu'ils feraient.



© OLIVIER MARCHETTI

Et donc Valère « remplissait » les costumes !

R.B – Oui, voilà ! Il remplissait les costumes. Avec Valère, on a mis un nom sur chaque silhouette, un nom d'acteur. Valère me disait « ne t'inquiète pas, moi je me servirai de ton travail, peut-être même pour nommer les personnages ». C'est formidable !

Ce qui est extraordinaire, c'est que lorsque tout ça s'est confronté en scène, tout s'est vérifié juste, tout fonctionne : le couple Dominique Pinon - Manuel Lelièvre, les deux Chantres (Valère disait qu'il aimerait « deux petites Mireille Mathieu » !). On s'est beaucoup amusés.

Ensuite, ce que je voulais vraiment garder, c'était le corps de l'acteur, je voulais l'utiliser tel qu'il était avec ses rondeurs, ses grosseurs... Je n'ai pas essayé de les avantager. Je voulais en adaptant les costumes sur leur corps, que ce soit une

chose très rigoureuse, qui appartienne à leur corps. Je voulais qu'ils deviennent comme des petites sculptures, des petits personnages placés dans l'espace. Le dessin, la structure dans le costume étaient pour moi très importants, qu'il y ait ce maintien jusqu'au bout, que ce soit toujours impeccable. J'utilise des étoffes d'ameublement pour avoir cette tenue. Valère m'encourageait dans ce sens : il me disait « c'est comme mon texte, il est très rigoureux. Ça fonctionne avec mon texte. »

Dans les moindres détails ces costumes sont signifiants ; parlons de ces lignes par exemple qui barrent certains à des niveaux bien précis, très inattendus, des chaussures étranges ou en décalage, de ces longs gants rouges d'Agnès Sourdillon...

R.B – J'ai mis ces lignes justement pour casser s'il en restait le moindre réalisme dans ces costumes, qui après tout sont des costumes de maintenant : je les ai rendus bizarres, j'ai retrouvé une structure qui m'enlève le réalisme, la réalité de la chose.

Les gants rouges fonctionnaient très bien. J'ai très vite vu quand Agnès est venue dans cet atelier qu'il ne fallait pas lui faire vraiment une robe, qu'il fallait garder sa conformation. Là, tout est parti du corps de l'actrice. Je lui ai fait un fourreau, et j'ai voulu lui donner un éclat sur les bras – d'où l'idée de ces gants écarlate, qui participent au jeu. Tout concorde, et Valère a très bien su tout utiliser.

Les combinaisons, que portent Olivier Martin-Salvan, (Le Chanteur en Catastrophe, Le Fantoche...) et Dominique Parent (Jean qui Corde, L'Illogicien, La Machine à Dire beaucoup...) sont inspirées de Malevitch, de ces petits personnages sans prétention posés dans l'espace. Je voulais des choses simples...

Simples, épurées, mais très sophistiquées.

R.B – Oui, c'est cela, une pureté de lignes et des traits qui brisent le réalisme, ou le reste de réalisme qu'il peut y avoir dans ces vêtements.

Avez-vous travaillé la couleur à partir du décor ?

R.B - Je ne l'ai pas travaillée forcément par rapport au décor, mais le décor m'a projeté vers la couleur, et aussi parce que dans la Cour d'Honneur, il faut détacher les personnages ; mais après-coup, quand j'ai

vu la peinture de Valère, sans avoir voulu le faire exprès, j'ai retrouvé des couleurs que j'avais utilisées... ça s'est trouvé comme ça, il y avait des correspondances entre la peinture de Valère et les couleurs des costumes : le jaune vert de Dominique Pinon, le rose un peu mauve de Manuel Lelièvre, il y a ça dans sa peinture. Inconsciemment tout cela s'est mêlé.

Et ce rouge éclatant du costume de Léopold Van Verschuer, le Déséquilibriste, « La parole portant une planche », qui ouvre le spectacle ?

R.B – Ce rouge pour moi est essentiel, dans ce dispositif, avec ce trait rouge qui traverse le décor : dans cet espace c'est pour moi l'équilibre du tout. C'est un rouge pur, alors que j'utilise pour les autres des étoffes tissées deux fils : un vert et un rouge pour Dominique Pinon, un rose et un bleu pour Emmanuel Lelièvre : la couleur change selon la lumière.



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE / FESTIVAL D'AVIGNON

La tunique de Polichinelle

Dans la commedia dell'arte, le personnage de Polichinelle (Pulcinella) est, selon l'historien du théâtre Vito Pandolfi, « une création liée à la tradition des jongleurs médiévaux, et surtout à celle des bouffons de places publiques », mais aussi un personnage plus mystérieux et ambivalent. De façon très significative, l'acteur qui

Avec son costume rouge et sa haute stature, ces petits personnages que je voulais dans l'espace, il me les assoit. Je l'ai même grandi encore pour lui donner une plus haute stature encore par rapport aux autres ; il m'a redonné un équilibre dans le tout.

Et quand avez-vous pu enfin entendre le texte et voir vos costumes entrer sur les personnages ?

R.B – À Bobigny, où on a répété trois fois avec les costumes avant de partir pour Avignon. Ça a été la surprise, puisque je n'avais pas le texte, je n'avais rien... Valère me l'a offert le jour de la première. Je l'ai découvert à Bobigny. Chaque personnage que j'habillais, Valère venait voir, et il était joyeux ; et les comédiens m'ont dit qu'ils l'avaient rarement vu joyeux : son problème avec les costumes...

À la Cour d'Honneur, les acteurs dans leurs costumes étaient eux-mêmes, comme jamais, mais transfigurés. Et La vision de la marionnette gigantesque au troisième acte (11- La dormition de Polichinelle), le « Fantoche » surmonté du masque de Daniel Znyk, a été aussi une très grande surprise et un moment d'émotion ; ses proportions semblaient décuplées.

R.B – Oui : la grande marionnette s'est faite sur place, en Avignon : j'ai bénéficié du très grand espace de la Cour d'Honneur et je l'ai agrandie. Les dimensions du linceul prévu en répétition ne fonctionnaient plus : il a fallu trouver à Avignon 20m de tissu, que j'ai fixé tout aux épingles, sans aucune couture, comme un linceul, ou comme on épingleait les langes des nourrissons. Et j'ai mis quelques liens sur les épingles, pour faire « japonisant »... J'étais sûr que les perches de sapin ne tiendraient pas avec le poids du tissu, et c'est bien ce qui est arrivé : avec le vent, elles ont pété à la Générale quand les acteurs ont redressé la marionnette ! et nous avons cherché des perches en bambou dans toute la ville : elles sont arrivées pour la Première à 18h45...

apparaît au premier acte sous le masque du « Fantoche » porte la tunique blanche typique du costume de Polichinelle, costume transfiguré sur la grande marionnette du troisième acte en immense linceul qui se gonfle comme une voile hissée par trois acteurs. Voici ce que dit encore Pandolfi : « Aucun costume n'a su, mieux

que celui de Pulcinella, faire fonction d'emblème. La casaque blanche des Zanni se gonfle outre mesure. Les braies énormes qui lui couvrent entièrement les pieds confèrent à ce masque un aspect fantomatique. La retombée de la très large tunique est à peine retenue par une ceinture rustique. Pourtant, derrière les apparences du vilain sot et grossier, se cache un mystère, symbolisé

par le masque noir et luisant, au nez en bec d'oiseau. Sous certains aspects : le drame du peuple napolitain. »¹⁸.

Nous développons quelques pistes dramaturgiques sur cette dimension emblématique de la figure de Polichinelle dans notre analyse de *La dormition de Polichinelle* (acte III, 11).

Sur les costumes

Au début de l'acte IV (3. *personne par la fenêtre*), « La Dame de Pique » (Myrto Procopiou) reprend une réflexion de *Lumières du corps* :

« La lumière vient du sol, de la position juste de ses pieds avec la terre : avec le sol, il est accordé. La première condition pour chanter juste est d'avoir chaussé les souliers qu'il faut. »

→ Avez-vous déjà fait cette expérience dans votre pratique théâtrale ?

→ Essayez de vous remémorer les chaussures que porte chaque acteur ; en quoi vous semblent-elles déterminer pour chacun une

certaine position du corps sur le sol, la manière de se déplacer, comment contribuent-elles avec le costume à créer des silhouettes inattendues ?

→ Répertoriez les différentes séries de costumes par leurs formes, leurs couleurs, montrez comment ils contribuent à créer des duos, des trios, ou à isoler un personnage.

→ Repérez des changements de costumes : Quel sens ont-ils à votre avis ? sont-ils liés à un changement de personnage, de tonalité, ont-ils une utilité pratique ?

→ Reliez les costumes au monde du cirque, du music-hall, du théâtre de marionnettes.

SE REMÉMORER LE SPECTACLE = TENTATIVE D'ANALYSE

« Je voudrais aller vers un théâtre rapide, vers un théâtre de l'hallucination. Façon Grock, de Funès et Fratellini. Est recherché le surgissement instantané de quelque chose en lisière et disparaissant aussitôt. Un aperçu, une déchirure. (...) Il y a alerte des sens. Alarme dans les zones de Broca, dans les zones du langage... Les nerfs et synapses de la perception sont mis en danger soudain par bombardement de syllabes inédites : alerte aux chiffres ! Il faut tout jouer allegro. Pas de temps, jamais. »

Valère Novarina in *Entretien, Revue Mouvement*, n°10, octobre/décembre 2000

Nous l'avons vu, Valère Novarina nous a parlé de la « construction rythmique » de chaque acte : « un prologue, une partie centrale et un épilogue ». Le premier acte a pour titre *L'Ordre rythmique*, et les cinq premières scènes constituent *l'ouverture* du spectacle : nous devons entendre l'expression autant dans son sens spatial que dans son sens musical¹⁹.



© OLIVIER MARCHETTI

Nous verrons aussi que la représentation est « ouverte » à tous les genres, et pourrait aussi bien s'inspirer de la parade de cirque ou du boniment du théâtre de foire. C'est cette « ouverture » que nous retraçons

en annexe 2, telle que nous l'avons vue à la création au Festival d'Avignon. Il sera intéressant de confronter ce témoignage à la reprise du spectacle au Théâtre de la Colline et tout au long de la tournée.

18. Vito Pandolfi, *Histoire du Théâtre II, La Commedia dell'arte*, Turin 1964 Marabout Université, 1968.

19. « On ouvre l'espace le plus possible en allant jouer dans les remparts, en mettant Michel Baudinat (le Bonhomme Nihil) très loin : un écartèlement, comme celui de l'accordéon qui s'ouvre pour sonner. » (V.N., entretien)

QUELQUES PISTES DRAMATURGIQUES

Présence du théâtre

Beaucoup de thèmes et de *motifs* de la pièce, sont lancés dans l'« ouverture » décrite en annexe 1 :

- **Références directes au lieu concret du théâtre**, confusion volontaire de l'espace scénique avec le lieu de la représentation : « Le théâtre est vide », « O pauvre espace » « Plancher, pourquoi tu nous supportes ? Cintres... machinerie... ». Le public est nommé, interpellé (cf. les « prières » du Bonhomme Nihil) : vous pouvez en rechercher les multiples exemples tout au long de la pièce, et leurs variations tragi-comiques : « Allez, descendez moi quelque chose des cintres que je m'y pende » supplie Caïn du Tube (I, 6), mais dans la Cour d'honneur il n'y a pas de cintres, et il rate son suicide... allusions à la « nuit », au « mur de pierre », au « mur humain ; emploi du régisseur de la troupe dans son propre rôle ; représentation

→ **Réfléchir à cette présence du théâtre dans sa réalité concrète, (et non pas le jeu du « théâtre dans le théâtre »). Il y a refus de l'illusion, refus de la « représentation ». Le théâtre pour Novarina n'est pas le mensonge.** Écoutons l'auteur quand il nous dit qu'il écrit « pour replacer le langage dans l'espace : toute représentation plane du langage, représentation écrite du langage sur une feuille de papier, est fausse, le langage doit vivre dans l'espace, se développer

emblématique du théâtre dans la figure du Déséquilibré qui va répétant « Je suis la parole portant une planche », mais aussi sa dérision à la fin de la pièce : « – Vous êtes vraiment la parole portant une planche ? – Non-non, pas du tout ! je suis un acteur manipulant qui met la table avec du bois... On l'a bien eue, hein, ma planche ? »

- **Collages de textes de l'auteur** sur le théâtre et sur l'acteur, notamment de *Lumières du corps* à l'acte IV ; « greffes » de textes des pièces précédentes ; mémoire de la représentation de *L'Origine rouge*, en 2000 : « J'ai vu ici même il y a sept ans un acteur fantoche dire ici même à ce chien même : Salut, chien canin ! « J'ai entouré ce chien de tout l'amour dont j'étais capable et il m'en a récompensé *au merdupe* ». Cet acteur était Daniel Znyk, « Le Personnage du Corps ».

dans l'espace, retrouver son volume, être respiré, brûlé par l'acteur, se répandre, atteindre les murs, chaque spectateur à son tour... des flèches qui partent du plateau et viennent atteindre chacun, individuellement. »

Ainsi l'acteur vient-il « déchirer la page blanche », pour que le langage se lève dans l'espace. Se souvenir que le peintre Jean Dubuffet offrit à Valère Novarina « une très grande page blanche », en 1983.

La mémoire vive du théâtre

Le prologue raconte aussi l'histoire de la Cour d'Honneur, elle fait référence à la représentation shakespearienne, et toute une tirade du *Prince de Hombourg* est donnée par Léopold von Verschuer « dans sa langue maternelle » à l'acte IV.

Le détournement comique des scènes d'apparition du fantôme d'Hamlet sur les remparts d'Elseneur n'a pu vous échapper, pas plus que les allusions à la scène du cimetière où Hamlet médite en sur le crâne de son cher Yorrick. À cela près qu'ici le fantôme est un *fantoche*, comme chez Jarry, que c'est celui de la « Mire », et non du « Pire », que « la spectre » apparaît portant le masque de l'acteur Daniel Znyk, et que dans cette figure se confondent le « prince Personne » et le « prince Yoryk », c'est à dire le défunt roi Hamlet et son

bouffon, avec glissement de l'orthographe « Yorrick » en « Yoryk », fragile indice qui ne peut se révéler qu'au lecteur. À l'acte II, 6. *Anamnèse* : « Hélas... » dit la Femme Spirale, et elle jette « des morceaux du crâne de Yoryk » qui se brisent sur le plancher avec un bruit de vaisselle cassée.

L'enjeu n'est donc pas tant de jouer avec la mémoire du théâtre que de *saluer l'espace* de la cour d'honneur, de l'ouvrir avec les *motifs* qui font la texture et le cœur battant du spectacle à venir, les « lancer comme des cailloux » en direction du spectateur :

« L'émotion vient de voir l'espace ici s'ouvrir – et l'homme, dedans, s'y inscrire pour la première fois – comme au dés, dans la figure du 5, le point *Un*, prisonnier au milieu de l'espace *Quatre*. » (*Lumières du corps*).

Premier passage de la musique

« L'esprit n'est pas opposé à la matière mais sa délivrance. » (*Lumières du corps*). Aussi le musicien vient-il, dit Novarina, « écarteler » l'espace : « un écartèlement, comme celui de l'accordéon qui s'ouvre pour sonner ». Tout l'esprit du spectacle est dans sa chanson,

dans l'adresse aux spectateurs « beaux enfants... regardez l'espace venir » : « Il faut une sorte d'esprit d'enfance et de naïveté chez le spectateur, et recevoir les choses peut-être comme les rêves nous arrivent », dit Valère Novarina (entretien pour Arte du 11 juillet 2007).

« Entre Adam : il sort »

Outre le geste emblématique de déchirer la page blanche et plane, nommer ici « Adam » c'est, écrit Novarina dans *Lumières du corps*, offrir « l'homme évidé. Un homme à corps perdu ; Un Adam. Avec le *a* privatif qu'il y a dans Adam, qui est non seulement *le terreux* mais aussi le *sans terre*. » L'acteur déchargé

d'« imiter le volume humain », « la pâte humaine reconnue » « le catalogue des épaisseurs psychologiques répertoriées » : comme dans le Nô. « *Entrée rétrograde* », parce que l'acteur entre pour accomplir « ce qui est partout interdit – et très joyeux : " *la sortie d'homme* " ».

« Mort à la mort ! mort à la mort ! mort à la mort ! » (acte IV, 2)

Les « fantoches » de la Mère et de l'acteur Yoryk-Znyk vont continuer de hanter le spectacle en s'interférant mystérieusement : « *Dans le mur de pierres mortes* » (I, 8) un portrait vif et coupant est donné par « l'Enfant de Destruction » : « Mère, vous êtes une fauvette au regard d'acier », tandis Manuel Le Lièvre prend, pour une seule réplique, le nom de « Personnage du Corps » - joué par Znyk dans *L'Origine rouge*.

« Votre mère est la serrure de ce drame », diagnostique Raymond de la matière devenu psychanalyste. (acte III, 8. *L'interprétation des rêves*). La serrure, un vide : un manque. Et il n'y a pas lieu ici de fournir des clés.

L'apothéose carnavalesque de ces deux figures est accomplie au cœur de la pièce, à l'acte III : « Nous formons ici un appareil gigantesque à tuer la mort », dit le Chantre 2 (ce qui pourrait être une définition du théâtre de Novarina). C'est *La dormition de Polichinelle*, dont voici quelques extraits : Le Chantre appelle les acteurs par leurs noms : « Monsieur Le Lièvre, Monsieur Baudinat, et vous aussi Monsieur Pinon, venez : Agnès, Véronique et Valérie vont vous représenter la Dormition de Polichinelle. »

On apporte la guenille d'un acteur

– JEAN QUI CORDE : Ci-gît Yoryk dans sa dernière cache. Crèche.

– TOUS : Alas poor Yoryk ! (...)

– JEAN QUI CORDE : Un acteur ne peut pas tenir tout seul en repos dans un seul cadavre, il en a trop fait le tour. » (...)

Renversement

– L'HOMME NU : Voici de l'autre côté *la* cadavre de ma mère. Vue sur ma mère démaquillée, dépoitraillée dans son habit de chair, dépouillée, allongée dans son cercueil, en route et prête pour la gloire.

– LA FEMME SPIRALE : Ce n'est pas cadavre de ta mère mais d'un simple acteur !

– L'HOMME NU : Non, c'est *la* cadavre de ma mère ! Son immobilité le prouve.

– LE CHANTRE 1 et 2 : Qu'est-ce qu'elle t'a dit avant de mourir?

– L'HOMME NU : « je voudrais bien que la vie soit une victoire »



« Une messe pour marionnettes »

Suit une étrange cérémonie évoquant « la dormition de la Vierge », où le fils à son tour met au monde sa mère :

« – Je sors l'âme de cette femme qui m'a donné la vie et mis dans les chiffes. Son âme est en chiffon. Elle m'a appris l'alphabet et maintenant je lui fait signe pour quelle se lève » et L'homme Nu extrait du linceul un nourrisson emmaillotté de langes, il dit : « – Je suis le pantin de ma mère, je suis arrivé par terre par son trou (...). »

Le fils met au monde à son tour sa mère qui l'a fait naître : c'est le sens de ces *dormitions de la Vierge* dont Valère Novarina collectionne les représentations.

Chute comique : le poupon est lancé en l'air, « L'opération a raté. » constate le Chantre.

Quand L'homme Nu dit « Fils, relève-moi vivante, sors moi de la barque de mon cercueil ! », les acteurs vont soulever la marionnette du Fantoche – l'immense casaque blanche de Polichinelle flottant au vent – et l'escorter tout autour du plateau en un rituel carnavalesque, en chantant une chanson que Daniel Znyk chantait dans *L'Origine rouge*.

La chute de cet étrange cérémonial est laissée aux Chantres :

« CHANTRE 2 – L'homme est un alphabet capturé vivant

CHANTRE 1 – Ô mort, ne pète pas ta victoire !

CHANTRE 2 – Tabulaire faciale trois : sacrifice sur l'autel optique. »

« Paradoxe d'un art lyrique sans moi »

Nous touchons ici au paradoxe d'un auteur qui écrit l'histoire – l'épopée – d'une âme, quelque chose comme des *confessions* à la manière de son compatriote Jean-Jacques (cf. *L'Écrivain à sa fenêtre* dans la partie « Lire la pièce – Morceaux choisis... »), mais qui nous dit, et nous devons l'entendre, « J'écris sans moi. » L'auteur, comme l'acteur,

pratique *la défaite de soi*. « Lyrisme sans moi. Collectivité du *je*. Je sens qu'il faudrait, comme au Carnaval, un char entier de 22 acteurs pour représenter un homme. »²⁰

Nous entendons alors dans sa plénitude le sens du « sacrifice de l'acteur », de l'acteur « Nul et Parfait », à la fois Guignol et Christ, qui « parvenu au sommet de son art est une marionnette ». La grande marionnette que les acteurs soulèvent, c'est peut-être, aussi, la métaphore du texte *gisant* :

« celui qui est couché et que l'acteur relève, ce qui est mort et que l'acteur ressuscite. L'acteur est un homme debout qui relève celui qui gisait. Il change les lettres en paroles. Par le corps de l'acteur la lettre vit ; par le don du souffle, le texte ressuscite ? Seul l'acteur, par son souffle, son offrande respiratoire – par son pouvoir d'inversion et de renversement – , fait que le texte se relève et *tient debout*. »



© OLIVIER MARCHETTI

La question de la mort : « quelque chose de presque saintement comique »

« Je ne connaîtrai la mort que de mon vivant. La mort n'est pas un futur qui t'attend, elle est présente en toi tous les jours d'aujourd'hui, dans ces états de dessèchement, de fermeture, de paralysie intérieure. La rigidité du cadavre, tu ne la rencontreras qu'au cours de ta vie et à l'intérieur de toi. Les vrais mots ne devraient pas faire peur car il y a comme une musique au dessus d'eux ; ce sont des appelants, des délivrés. Comment dire ? Il y a une sorte de gloire et de joie invisible au dessus des corps, et au delà de nos larmes, quelque chose de presque saintement comique dans le fait de voir l'être humain terrassé par une main et réduit de nouveau à l'état de pierre et de terre. Je n'ai pas de la mort une idée négative. Il y a plus vivant que nous.

Pendant la matière, CCCLXXV.

20. « Quadrature » (entretien)
in *Scherzo, Revue de littérature*
n°11, octobre 2000.)

LIRE LA PIÈCE = UN TEXTE « LUMINEUSEMENT INCOMPRÉHENSIBLE »

« Comminatoire cet appel à entrer dans la danse ! Il ne s'agit pas là de futiles divertissements dont nous n'avions que faire, il s'agit de la grande danse primordiale de l'univers, la danse-mère qui précède l'être (l'être est une figure de danse), celle qui manifeste notre vie si merveilleusement dramatique. »

Jean Dubuffet (projet de préface pour *Le Drame de la vie*, janvier 1984, in *Le Drame de la vie*, p. 420, Gallimard Poésie, 2003)

Quelques pistes d'approche

Maintenant que les élèves ont vu le spectacle, et si possible lu la pièce, il s'agit de donner des guides, et surtout pas des clés, pour les aider à mettre des mots sur leurs impressions, voire leurs émotions, et à se frayer un chemin dans l'avalanche de mots et d'images qu'ils ont reçue. Nous proposons différentes approches :

→ La première est la lecture de *L'Acte inconnu*, et l'idéal serait de lire aussi *L'Espace Furieux* et *L'Origine Rouge*. Une captation de *La Scène*, au théâtre de la Colline en novembre 2003, est éditée en DVD (par P.O.L & Dernière bande).

→ Valère Novarina aime à dire qu'il faut regarder ses spectacles comme on reçoit les rêves ; une deuxième approche pourrait être de tenter en groupe un cheminement réflexif à travers le texte, car on interprète les rêves, ce que fait d'ailleurs « Raymond

de la Matière » à l'acte IV. Chacun pourrait écrire ensuite son propre « récit de la pièce, en gardant à l'esprit ce que nous a dit l'auteur : « Chacun doit apporter son rocher d'ombre à la pièce et le déposer en son centre, en son cœur. Ce dont on ne peut parler c'est cela qu'il faut dire » (6 juin 2007).

→ Il est tout à fait possible, en troisième exercice, de repérer des références de toutes sortes, des citations, des pastiches, des autocitations. Valère Novarina se réclame de la Bible, de Rabelais et de Louis de Funès, il est fasciné par la langue de bois, les slogans et le patois savoyard, il tient beaucoup à faire lire Jarry et Madame Guyon à ses acteurs, et affirme sans plaisanter que pour *L'Acte inconnu* « tout est dans Jean-Jacques Rousseau » : « Goton tic-tac Rousseau », cite un personnage... à vous de trouver !

« Rabelais mime la bible et questionne la parole. Son livre est lumineusement incompréhensible. C'est un chaos très nécessaire aujourd'hui, où il y a un mystère de la langue qu'on voudrait nous enlever. Nous sommes faits pour être en animal, des fils du son, nés d'une parole, appelés à parler, des danseurs-nés, des appelants, et non des bêtes communicatives. »

(Chaos, in *Le Théâtre des paroles*, p.155)



© OLIVIER MARCHETTI

Une autre forme d'exploration, à la fois pédagogique et jubilatoire, pourra être celle de la langue novarinienne, dans sa prolifération, « des néologismes, des mots fantômes, de la syntaxe fictive, des imaginations autodétruites, une langue future ou très antique » (cf. texte cité infra).

→ Ce travail, que l'on peut mener à la lumière des textes et articles qui suivent, devrait aider à montrer, s'il était nécessaire, qu'il n'y a aucune gratuité dans cette écriture.

« La génération linguistique sur laquelle se l'œuvre de Novarina a différents aspects. Elle est « pollution » de la langue officielle et pourrissement du langage : « On développe les lettres muettes, les saloperies dans l'orthographe » *Le Drame dans la langue française*, 49) ; ou encore la parodie des langages journalistiques, dont les stéréotypes appellent la contrefaçon comique de « La Machine à dire la suite ». Mais elle est surtout la mise au jour d'une physique de la langue ; elle procède au dégagement géologique des souterrains de la parole, des langues disparues, du « plurilinguisme » qui dort dans nos déclarations ; les pièces de Novarina composent un « roman philologique, parlent l'allemand ou l'italien, comme autant de possibles du français, de pâturages splendides où notre langue s'aventure, un pas au-delà de la frontière ; elle accueille le latin comme un inconscient historique et ressurgissant ; le parler de Savoie est cette puissance « mineure » de l'engendrement des noms, à l'œuvre dans *La Loterie Pierrot*. Il n'y a pas de langues mortes, mais des rivières serpentées irriguant le corps composite et mobile du langage. »

Olivier Dubouclez, « Physique du langage », in *Valère Novarina*, Portfolio, publication adpf, 2006.

« L'écriture novarinienne, loin de procéder à un simple jeu de langage – et l'auteur, à ce sujet, s'en garde bien lorsqu'il proclame : « Pas de jeu avec les mots, jamais. C'est nous qui sommes leur jeu ²¹ » – entend donner à voir une parole « de là-bas », disait Rimbaud, c'est à dire une parole débarrassée de son aspect syntaxique et uniquement vecteur d'émotion – « L'émotion, c'est le mouvement ²² »...ajoute Valère Novarina. L'écrivain se fait ainsi le chef d'orchestre d'une mise en mouvement du langage ; par un travail d'exténuation, d'incision et d'éclatement du mot, il mène sa symphonie jusqu'à atteindre les lisières d'une forme qui se donnait pour modèle de vraisemblance, et qui n'apparaît plus que comme contour fantomatique. L'écriture novarinienne s'identifie ainsi dans un processus de prolifération ; de la même façon que, chez George Sand, le détail ouvrait sur l'infini, Valère Novarina pratique une écriture arborescente, tisse la toile de son drame à partir du mot éclaté, et écarte ainsi de son œuvre tout principe linéaire : « aucune rature, précise-t-il : au contraire, tout est florescent, germinescent. Je n'enlève jamais rien, je développe en ouvrant, je dissémine. ²³ rien (...) Il s'agit donc bien, en déjouant les mécanismes du langage, de révéler le simulacre de la forme.(...) Si Aristote légitime la *mimèsis* en lui octroyant un pouvoir de généralisation, Valère Novarina la refus en lui attribuant le masque de l'artifice»

Roxane Martin, in *Revue Europe*, Valère Novarina, août-septembre 2002, p.148-149.

→ **Nous vous livrons encore, à toutes fins utiles, cette liste d'un critique visiblement contaminé par la « passion énumératrice » de Novarina : vous n'aurez que l'embarras du choix !**

« Apocopes abruptes, racines improbables, aphérèses hirsutes, néologismes divers, mots-valise facétieux, contrepèteries désopilantes, anagrammes penaudes, argots revêches, archaïsmes vrais ou affabulés, mots usuels galvanisés par un préfixe inédit, pseudo-philologie, prétendues restaurations, latin fabriqué ou avéré, citations inventées de toutes pièces, étymologies fantaisistes, bris de phrases, lambeaux de mots, éructations grotesques, cacardements de toute sorte, distorsions insoupçonnées constituent son ordinaire. »

Philippe Di Meo, « Le langage comme cosmogonie » in *Revue Europe*, op. cité.

→ **Discutez autour de ces propos de Novarina, dans *Lumières du corps* :**

42. Le verbe est acteur. Le verbe agit . Écrire opère le réel. Il n'y a pas de travail d'écriture – ou de parole – , innocent, inoffensif, inagissant. Aucun bavardage dans le monde jamais : le langage est partout *redoutablement* actif. On peut faire du théâtre politique sans pour autant singer le réel.

21. *Pendant la matière*, P.O.L, 1991.

22. *Devant la parole*, P.O.L, 1999.

23. *Ibid*

L'ACTE INCONNU = MORCEAUX CHOISIS

Histoire de Raymond de la Matière (Dominique Pinon)

n° 24 juillet-septembre 2007

« Le personnage est nébuleuse de paroles et amas de mot, récit spiral, réminiscence, méandre inspiré, chaîne de danses parlées. » Valère Novarina, *Pendant la matière*, p.9.



© OLIVIER MARCHETTI

À l'acte II, « Comédie circulaire », mais que Valère Novarina appelle aussi l'acte des machines, ou l'acte satanique, nous assistons à la chute inéluctable de Raymond de la Matière.

→ Voir en annexe 3, l'histoire de Raymond de la Matière. Mettez en avant la déshumanisation de Raymond.

La « passion comique » de Pinocchio

Le petit pantin rebelle taillé dans une simple bûche, inventé par Carlo Collodi, ²⁴ aspirait à devenir un véritable enfant, et devait se soumettre pour accéder au statut d'humain ; Novarina fait au contraire de la *pantinitude* de Pinocchio l'emblème de l'acteur « nul et parfait », celui qui « s'insoumet à l'image humaine », « et désincarne, il

vient pas faire l'homme mais défaire l'homme. Kénotique, homme évidé, il contrefait le Christ, il le double : doublure humaine – troisième Adam, quatrième Adam, Anti-Adam, Adam en bois ! –, blasphémateur et laudateur profond, il montre l'envers de la création dans sa passion comique et dans sa chute de Pinocchio. » (*Lumières du corps*)

Il y a des phrases très étranges, des néologismes, des mots fantômes, de la syntaxe fictive, des imaginations autodétruites, une langue future ou très antique – mais tout ça doit être toujours dit le plus simplement et directement et par Pinocchio. En langue populaire enfantine. C'est la preuve par le pantin. La preuve par l'animal. C'est très difficile, ça se joue sur un fil. Tout peut à chaque instant s'écrouler totalement. C'est un autre état que le corps. C'est un autre état que le corps humain reconnu. Il tremble ; il vacille. L'homme est suspendu.

Valère Novarina, *Lumières du corps*

La marionnette est dans le théâtre de Novarina une sorte de contre-idole qui n'a pas pour objet la représentation célébrante de l'humain, mais sa dérision ; la marionnette n'appartient au registre de l'image ou du double que pour inaugurer celui de la moquerie et du dénigrement cruel. L'acteur, à mi-chemin entre le christ et le guignol, sera donc le vecteur d'une double négation, celle qui s'exerce contre l'homme idolâtre et celle et celle qui, transfigurante, s'accomplit par la « passion » de l'agitation dramatique.

Olivier Dubouclez, *Valère Novarina, la physique du drame*, Les Presse du Réel, 2005.

24. *Les aventures de Pinocchio, Histoire d'un pantin*, de Carlo Collodi, 1881.

« L'Écrivain à sa fenêtre » : un « récit de vie »

À l'acte IV (3. *Personne par la fenêtre*), Valère Novarina confie à Jean-Yves Moreau, « L'Homme Nu », un récit tiré de *Je Suis* (créé au Théâtre de la Bastille en 1991). Ce monologue dans sa première version était dit par André Marcon, « L'Écrivain à sa Fenêtre ».

→ Voir le texte en annexe 4.

Le traitement scénique du monologue

Les éléments scéniques qui permettent d'associer L'Homme Nu à la figure de l'écrivain sont très simples, volontairement enfantins : un petit pupitre, un grand rouleau de papier sur lequel l'acteur écrit avec un énorme crayon de menuisier...

À propos de la représentation de la « fenêtre » de l'écrivain : une œuvre d'art brut, « Le Pays des météores »



© MUSÉE D'ART BRUT DE LAUSANNE

« C'est la seule œuvre de quelqu'un qu'on appelle le Voyageur français, vers 1900. Elle est au Musée d'Art Brut à Lausanne ; ça s'appelle *Le Pays des météores*. Il y a très longtemps que j'ai cette peinture avec moi, et chaque fois je me dis c'est ça que je veux faire, et je n'y arrive jamais. Comme la Comédie-Française pouvait la reproduire en l'agrandissant beaucoup, je l'ai mise dans *L'Espace furieux*, et on l'a remise dans le spectacle, la Comédie-Française nous l'a prêtée. »

(Valère Novarina, entretien, juin 2007).

Sur la place de l'auteur dans son œuvre

Un certain éclairage biographique, loin de nuire à la réception intuitive et sensible du lecteur ou du spectateur, ne peut que creuser encore le texte en profondeur, ajoute même à son mystère. La naissance de Valère Novarina dans le canton de Genève (comme Jean-Jacques !), son enfance en Savoie, la place de la montagne dans sa vie et dans son écriture nourrissent ce « paysage » ; et certaines notes d'un *cahier noir*, publiées sous le titre de *Pendant la matière* – la même année que *Je suis*, disent toute la violence de l'expérience de l'écriture :

CCCLVI - « Dans la vallée de Morzine, quand j'avais huit ans tout juste, et si peur d'être, et si peur d'être en moi (...) – c'est donc là, à Morzine, à l'école communale, que j'ai commencé à chanter, c'est à dire à écrire, c'est à dire d'abord à me taire, c'est à dire à aller cacher toutes mes bribes de chansons sous des cailloux. Tout ce que j'écrivais était dissimulé aussitôt ; Onze écrits : enfouis sous des cailloux, sous des pierres d'ardoises, sous des chalets à grains, sous des remises aux yeux du monde toutes mes chansons. J'écrivais pour dissimuler au monde son invalidité. »

CCCLVII - (...) À huit ans, j'avançais dans la monde en enfant armé, en déséquilibré, en lutteur contre soi. Chacune de mes chansons d'alors, je les signe : L'Enfant de destruction. Celui qui chante est traversé ; celui qui chante est terrassé. Il n'y a aucune parole qui sorte de moi ; C'est ce que je souhaite toujours en parlant ; Je n'aspire qu'à ça : être traversé par la langue française qui n'est pas de moi. Aucune parole qui me sorte de moi. Nous ne pouvons chanter que loin de nous. »

→ En quoi la lecture de ce texte éclaire et enrichit le sens du titre « *Personne à la fenêtre* », et le nom du personnage : « L'Homme nu » ?

→ Dans le commentaire qui suit, discutez autour de ces deux affirmations : « L'auteur de ce théâtre est le seul sujet de ses livres » « il est au centre de cette création littéraire tragique. » Prenez en compte l'engagement de l'auteur comme metteur en scène et dans son travail avec la « troupe ».

« Les milliers de personnages qui circulent dans l'œuvre de Novarina ne sont que des visiteurs d'un instant qui l'ont envahi ; ils n'ont qu'une voix, la sienne ; ils n'ont qu'une nécessité à travers leurs multiples interrogations, leurs multiples révélations qui explosent dans un même souffle. L'auteur de ce théâtre est le seul sujet de ses livres. Il ne s'installe pas en contemplateur du monde, en analyste distant et réservé. Perdu, désespéré, étourdi, il est au centre même de cette création littéraire tragique qu'il occupe depuis près de cinquante ans si l'on veut bien se souvenir de l'expérience morzinoise de l'enfance.

André Depraz, « Le grand livre de Jean » in *Revue Europe, Valère Novarina*, op. cité.

RÉFLEXION SUR LA MISE EN CRISE DE LA FORME DRAMATIQUE

La nature « profondément dramatique » de l'œuvre de Valère Novarina est remarquablement analysée par Olivier Dubouclez, notamment à travers les mises en scène récentes de ses pièces.

« La singularité de ce théâtre apparaîtra d'autant mieux que nous accueillerons comme une source positive et féconde sa négativité d'abord paralysante. Alors seulement nous verrons comment la poésie se déploie dans le drame et comment celui-ci naît d'une biologie des langues, double ancrage qui constitue la physique du drame novarinien. Lieu, non de perte, mais de redéfinition du dramatique, des germinations linguistiques de l'écriture aux lévitations sonores de l'acteur qui sont, l'une comme l'autre, d'admirables traversées d'espace. »

Olivier Dubouclez, *Valère Novarina, La physique du drame*, Les Presses du Réel, 2005.

Cette question de la *défiguration* de l'homme et de celle du théâtre peut être débattue après une lecture en commun des textes critiques, ainsi que des extraits cités dans cette partie de *Lumières du corps*, très « éclairants » sur la poétique de Novarina, sur sa vision du théâtre et de l'acteur, sur le frottement perpétuel de la spiritualité et du grotesque.

Panique dans la matière

18. La manipulation des chiffres ouvre au surnaturel.

19. Le drame avance en zigzaguant comme dans le rêve, par alternance : *scène/contre-scène, personne/antipersonne*. Les personnages s'aventurent aux lisières ; chaque scène doit aller non à son dénouement mais à sa perte. La fin est un remous.

20. Progression par vagues, par nappes : les scènes s'écroulent les unes dans les autres, se déversant dans la pensée ; l'une comme cédant à la poussée de la suivante à l'instant non prévu ; les scènes comme étant mues par le temps, non par le drame ; gravitationnelles les scènes se succèdent non par le tissage et le lien mais par l'effondrement de l'espace.

21. Une table sanglante où se remémorer la scène primitive. Mais laquelle ? la mienne ? la vôtre ? celle qui est tout au fond de notre culture ? Toutes sont là, en vrai, esquivées ou ébauchées... Mais en fait c'est la parole qui est sacrifiée, offerte. C'est l'acteur qui saigne pour nous, en peintures, en souffle et en mots. Il nous offre son sacrifice comique. Le sacrifice de sa personne. Il y a dans *personne* en français une belle équivoque, une ouverture, une négation, quelque chose d'arraché qui est en nous et ne nous appartient pas.

22. le versement du sang est une figure de l'amour ; l'acteur réellement se donne : il pourrait, emporté, devenir fou ou animal pour de bon, ne plus revenir à l'homme.

→ Comment entendez-vous cet oxymore « le sacrifice comique » de l'acteur ? Recherchez toutes les expressions qui s'y rapportent ; montrez en quoi elles construisent une métaphore du théâtre de Novarina : comment a-t-il appelé sa compagnie théâtrale ?

→ La mise en crise du personnage : Valère Novarina parle de *syncope du personnage*. Il dit que « dans le travail avec les acteurs, le mot de « personnage » n'est jamais employé »



Une *kénose*²⁵ de l'homme

92. Vider l'homme, le démonter jusqu'à ce qu'il apparaisse qu'il n'est que du langage assemblé, jusqu'à ce qu'il n'en reste : personne. Revenir sans cesse à ce mot de *personne* est une tâche salubre. L'homme s'est trop penché avec attendrissement sur lui-même, trop reproduit à l'identique ; il est temps de le nettoyer de toutes nos habitudes de représentation et de portrait. Et de se dévêtir de notre image. Vider la représentation de toute *science de l'homme* et de toute morale... Une *kénose* de l'homme doit être faite. Vider la représentation – *quitter* – se dévêtir de notre figure, abandonner un instant toutes les « sciences humaines », toutes les histoires, toutes les morales. Le théâtre peut être la joie de ce vide.

Les *antipersonnes*

Dans l'antithéâtre et l'antimatière du langage, les antipersonnes avancent par contre-scènes, en paroles disjointes, en langue déconstruite. Tout le cortège du langage avance masqué. Les personnages – ou plutôt les *personnes* – avancent « vêtus de langues comme de vêtements de joie », en énigmes, texte défait. C'est la défaite de ce qui était saisi, arraisonné. Les mots meuvent maintenant visiblement les hommes. Ce n'est plus *aucun des mots* parmi les mots qui compte, mais *l'énergie du vide* entre eux tous, l'aspiration, l'appel qu'il y a entre. Le vide appelle : tout est là et tout manque. Les mots sont comme des aimants. Une aimantation a lieu entre les choses. Un mouvement amoureux. Les syllabes s'attirent et gravitent.

Le théâtre secoué par le rire

Baptême comique

97. Humour et comique sont à l'opposé. L'humour établit une connivence et relie, le comique coupe les ponts, ouvre des gouffres ; l'un lie, l'autre libère : le premier nous agite de ricanements complices, le second nous abîme dans le rire. Le rire est un spasme respiratoire qui nous permet de ne pas mourir de contradictions : il touche les limites de la raison, éprouve la fin du langage, tombe et s'agenouille devant le paradoxe, reconnaît les limites de l'esprit humain ; *Thérapeutique* : il soigne, il nous lave, il renouvelle soudain les forces psychiques... Le comique déroute, établit d'autres jonctions, coupe l'ancien chemin, trouve le raccourci, opère des courts-circuits, lie le réel autrement, noue le langage à l'envers et traverse les murs. Il vient mettre à vif les plus grandes tensions de la pensée – et en ce sens, il est un exercice spirituel.

98. Rire est un rapt, un suicide court, un *raptus*. Le rire vient enlever. Les grands acteurs comiques pratiquent le retrait, ôtent publiquement leur visage. L'acteur comique pratique l'exercice spirituel d'abaissement : il va au sol, chute, avec *humilité* ; il abaisse Adam, le rend à la terre : *adamah*. Le grand acteur comique vient toujours

25. Du grec *kénôsè*, « purgation, évacuation », il est traduit en théologie par « abaissement » pour désigner l'acte par lequel le Christ se « vide » de sa nature divine pour devenir homme et mourir en croix.

éviter encore plus la figure humaine. Et c'est en ce sens qu'il peut devenir un saint. Le rire peut être une forme de la prière. (...) Je n'ai jamais trouvé le rire *satanique*, bien au contraire : je le trouverais plutôt baptismal : dans une salle de théâtre, c'est comme une ondée soudaine.

100. Le comique vient du renversement. Le langage est comique s'il est *inadéquat* et cependant *creusant*. Il évide, fait résonner ; par échos sans fin, il déchaîne les forces de l'analogie, les rimes de sens. Les syllabes sont lancées dans la pensée comme des cailloux divinatoires. Le langage va par déchaînements autant qu'enchaînement : l'évidement remplace ce que croyait pourtant avoir saisi, ce que l'on croyait avoir arraisonné. Le langage ouvre un corps creux, en galeries. On avance par les cavernes. On avance par les cavernes. Dans l'antithéâtre et l'antimatière du langage, les antipersonnes avancent par contre-scènes, en paroles disjointes, en langue déconstruite. Tout le cortège du langage avance masqué. Les personnages – ou plutôt les *personnes* – avancent « vêtus de langues comme de vêtements de joie », en énigmes, texte défait. C'est la défaite de ce qui était saisi, arraisonné. Les mots meurent maintenant visiblement les hommes. Ce n'est plus *aucun des mots* parmi les mots qui compte, mais *l'énergie du vide* entre eux tous, l'aspiration, l'appel qu'il y a entre. Le vide appelle : tout est là et tout manque. Les mots sont comme des aimants. Une aimantation a lieu entre les choses. Un mouvement amoureux. Les syllabes s'attirent et gravitent.

Travailler sur le passage où Raymond de la matière lance sa *Somme contre les gens* :

- Qu'est-ce qui vous paraît comique à la lecture ?
- Quels éléments de jeu déclenchent le rire du public ? (la profération, la gestuelle, le travail du corps et de la voix de Dominique Pinon et des autres acteurs, l'utilisation des objets et accessoires, le rythme, les ruptures, les décalages, les « chutes » ...
- Reprenez à partir de l'annexe 2 le passage de *La dormition de Polichinelle*, et essayez de vous remémorer ce qui, à ce moment du spectacle, a déclenché une émotion, ou vous a fait rire – ou les deux à la fois ?
- Retrouvez d'autres registres du comique dans les différentes formes du spectacle, et la part des acteurs dans l'invention comique :
 - les slogans de la scène *Le peuple* (acte II, 4)
 - les discours des Machines (La Machine à dire beaucoup, La Machine à Faire l'Homme)
 - les passages d'« opérette » : le numéro de chant des Chantres dans *L'hymne à Bescherelle* (acte II)
- Le Chanteur en Catastrophe qui chante et mime une scène d'opéra opéra à l'acte IV, 4 (*scène des degrés*) : vous pourrez mesurer ici le travail de l'acteur, Olivier Martin-Salvan, en regardant le texte : la scène se résume à deux didascalies : « Le Chanteur en catastrophe, lisant un livret », puis « *Il chante l'opéra, puis s'immobilise.*



LIRE À VOIX HAUTE

→ Nous suggérons enfin – mais c'est sans doute LE préalable ! – la lecture à voix haute, et si possible dans l'espace, des extraits de *L'Acte inconnu* cités dans ce dossier. Il s'agit d'une véritable expérience si l'on accepte de se « laisser faire » par le texte : écoutons la comédienne Roséliane Goldstein, qui a aussi travaillé sur la dramaturgie de *L'Acte inconnu* : « Et quand on parvient à s'accorder au souffle de ce texte, par la phrasé,, on met à jour une vérité intime et unique. C'est quelque chose qui est de l'ordre de la possession. » (entretien avec Roséliane Goldstein, *Revue Europe*, op. cité.)

→ Il faut aussi bien prendre soin de respecter les *signes* de ponctuation, prendre ce mot dans tout son sens : pour Novarina, ils sont des codes entre lui et l'acteur, de mystérieux signes de reconnaissance, comme un musicien comprend les gestes du chef d'orchestre...

→ Pour se donner des principes de lecture, les élèves pourront puiser dans la partie « l'art de l'acteur » aux différents textes dits « théoriques » – nous parlerions plutôt de méditations – de Valère Novarina (en tout premier lieu *la Lettre aux acteurs*, texte fondateur), et même les lire aussi à voix haute, et s'appuyer sur les témoignages directs et entretiens qui accompagnent ce document.

L'ART DE L'ACTEUR = TEXTES COMPLÉMENTAIRES

« C'est rien d'autre que le désir du corps de l'acteur qui pousse à écrire pour le théâtre ». Valère Novarina écrit, non pas *pour* les acteurs, mais « *devant* les acteurs » dit-il, « à chaud, à la fresque : je travaille comme écrivain un peu comme un acteur,

l'acteur ne travaille jamais froidement, il travaille dans la gestualité, dans la dynamique, dans la dépense, et donc je m'identifie un peu aux acteurs dans mon travail. Je suis un acteur qui écrit – mais je pense que les acteurs sont des poètes et des peintres. »

« Le travail d'écriture se fait donc à même l'acteur, et la mise en scène, accomplie ou envisagée, prend une place décisive dans le processus de composition de l'œuvre. Ce théâtre que l'on a pu envisager comme injouable et d'être autre chose que du théâtre – au nom d'un culte dérisoire du « genre » en littérature – est devenu viscéralement dépendant de l'acteur qui est pour lui une figure aussi primitive, voire plus primitive, que l'auteur. L'acteur existe avant le personnage qui est un élément de la mise en scène plutôt qu'une réalité textuelle. »

Olivier Dubouclez, *Valère Novarina, la physique du drame*, op. cité.

Valère Novarina ne construit aucune théorie sur le jeu de l'acteur, il parle d'ailleurs d'*actions*, et non de jeu, et n'emploie jamais le mot de « comédien ». L'acteur offre le langage « *chair ouverte* », dit Novarina ; c'est un « *sacrifié* ». Il lance l'acteur dans la performance : en sollicitant par un texte colossal sa mémoire

et son souffle jusqu'à l'épuisement (citons, parmi bien d'autres, André Marcon dans *Le Monologue d'Adramélech*, Daniel Znyk dans les 17 pages du monologue de « L'Infini Romancier » de *L'Opérette imaginaire*) ; en lui demandant de « tuer son corps sous lui » dans l'agitation et la fulgurance du cirque, de la marionnette, de l'opérette :

« Les acteurs travaillent avec la destruction, comme au cirque les trapézistes sans filet travaillent avec la gravitation libre et la mort ; ils travaillent l'homme au vide et ne constituent pas d'images ; ils miment la chute ; ils écrivent l'homme à l'envers. »

Lumières du corps

« Par projections, bonds projetés, par passage d'un plan à l'autre, par pointillé, par découpes, le théâtre vient ici se débarrasser du tendre, du plaintif, des à-peu-près du cœur, du partage ému. Plus rien à déplorer : voici les squelettes dansants. L'opérette : ossature et forme cruelle du théâtre. »

Devant la parole

→ On pourra se référer aux textes présentés en annexes 5 (*La Lettre aux acteurs*), 6 (*Pour Louis de Funès*) et 7 (recueil sur l'acteur-marionnette) et les discuter. On les mettra en perspective des témoignages d'acteurs (annexe 8)

EN FORME DE CONCLUSION

Nous nous sommes efforcés ici de donner quelques entr'aperçus de ce que peut être le labyrinthe novarinien, de ménager quelques découvertes, comme on dit au théâtre, pour inviter le lecteur creuser des galeries, à épaissir le mystère plutôt qu'à l'éclaircir, et le spectateur à garder son étonnement. Nous ne possédons pas de clés, mais si l'on se sent l'âme d'Alice, on peut entrer par la serrure... L'auteur invite d'ailleurs le spectateur à se laisser porter par le spectacle, comme au cirque, comme au guignol : « Il faut une sorte d'esprit d'enfance et de naïveté chez le spectateur et recevoir les choses peut-être comme les rêves nous arrivent : ont sait que les choses sont arrivées, mais on ne sait plus tellement dans quel ordre. »

Ce théâtre s'adresse directement, personnellement au spectateur ; il ne théorise pas. Il ne cherche pas à manipuler, surtout pas à « communiquer », mais à atteindre en chacun ce « centre vide qui échappe à la tyrannie logique ». Très simplement, Valère Novarina dit « Je crois que tout est en langage comme le boulanger croit que tout est en pain. » C'est un théâtre de combat, contre l'Empire de la communication, des speakers, animateurs et autres logologues, contradictoirement métaphysique et blasphématoire, et qui se montre sur la scène tel qu'il est, à savoir « un exercice très comique et très violent ». Nous souhaiterions surtout que les élèves s'emparent à leur tour du texte sur le plateau, et pour cela nous témoignerons, en forme de conclusion, d'une expérience vécue avec des lycéens, à qui nous faisons rencontrer comme spectateurs et comme acteurs le théâtre de Valère Novarina ; c'était la création de *Je Suis*, en septembre 1991 au théâtre de la Bastille, avec, notamment, André Marcon, Roséliane Goldstein, Michel Baudinat et Daniel Znyk, tous cités ici. Dans le cadre

d'un atelier²⁶, les élèves avaient travaillé sur le texte du spectacle dans une version scénique spécialement adaptée pour eux par l'auteur.

Voici le témoignage de Pascal Omhovère²⁷...

En septembre, au théâtre de la Bastille, « Je me souviens que les jeunes acteurs, ce soir-là, regardèrent avec silence ce qu'ils allaient jouer, ils regardèrent des acteurs en train de jouer comme s'ils jouaient leur vie, ils voyaient ce qui les attendait, cette part de vérité attendue d'eux, et puis cette salle du théâtre de la Bastille, qui les attendait aussi. »

« De septembre à mai, je les ai vu intervenir des quatre points cardinaux de la salle, seuls, en dialogue côte à côte, ou en quatuor. Ensuite... il suffisait d'écouter, de façon incessante, systématique, amoureuse, et petit à petit d'amener au jour le talent de chacun, toujours révélé par la confiance en ce qui se dit »

« *Je suis* est du théâtre à l'état naissant, proche de ce qu'il y a de plus abrupt dans la pensée. Lorsque des acteurs de moins de vingt ans se mettent à l'interpréter avec toute la force et l'intelligence requises, et l'amour secret de la langue française, c'est magnifique. »

« Faire du théâtre tout en s'en dépouillant : ce qui a l'air important au théâtre a fait doucement place à l'idée que « maintenant il est temps », à la descente dans l'action de parler. Au mois de mai, dans un mystère indemne, je les entendais dire : le théâtre appelle un esprit nouveau et subjectif. »

in *Théâtre / Public*, « *Théâtre en direct* »
p. 35. n° 109, janvier-février 1993,

... et la conclusion de Jean-Marie Hordé, directeur du Théâtre de la Bastille :

« Je crois qu'il est une expérience passionnée du spectateur aussi, différente de celle de l'acteur, mais active et nécessaire tout autant, « actant » si l'on veut. Celle-ci aussi est de nature artistique. »

Nos chaleureux remerciements à toute l'équipe de Valère Novarina, au Festival d'Avignon et au théâtre de la Colline qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
de Créteil, directeur de la collection nationale
« Théâtre Aujourd'hui »

Auteur de ce dossier

Marion FERRY

Directrice de la publication

Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

Responsabilité éditoriale

Vincent LÉVÊQUE

Responsable de collection

Vincent LÉVÊQUE

Maquette et mise en pages

Éric GUERRIER
Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

26. Atelier dirigé par Marion Ferry et Paul Laurent, organisé par la Maison du Geste et de l'Image et le Théâtre de la Bastille.

27. Comédien et metteur en scène, P. Omhovère travaille depuis 1986 comme acteur et dramaturge avec Valère Novarina.

ANNEXE 1 - LISTE (NON EXHAUSTIVE) DES OBJETS QUI ENTRENT EN SCÈNE

- Un sarxoscope
 Une carabine et deux pyramides de boîtes de conserve, ou tir forain
 Un octomètre
 Un cadre de bois carré, puis losange
 Un porte voix en carton blanc
 Un broc-porte-voix en fer
 Un très grand marteau
 Un gros marteau
 Une hallebarde
 Un jerricane d'essence
 Un tonneau de Diogène
 Un cube rouge
 Deux cubes noirs
 Un cube blanc
 Une mobylette ayant servi à l'auteur pour aller passer son Bac
 Une photo de l'auteur en premier communiant
 Un énorme crâne noir peint en rouge à l'intérieur
 Un très gros crâne avec toutes ses dents
 Un tout petit crâne en caoutchouc
 Une Grosse Bagnole peinte en rouge
 Une poignée de poussière rouge
 Les longs gants rouges de La Femme Spirale
 La grande marionnette du Fantoche avec son linceul
 Un arbuste
 Un paysage miniature fixé sur une planchette
 Une civière, puis une double civière
 La petite maison de *L'Origine Rouge* et de *La Scène*, et son « Gugusse » de la Loterie Pierrot
 Une marionnette électronique
 Un calicot déroulant une carte des continents Gépides et Pomnèque
 Le grand chien de jardin en porcelaine marron de *L'Origine rouge*
 Quatre fanions bicolores
 Plusieurs baguettes de bois de tailles différentes
 Un poupon langé en forme de fève
 Une boule de verre
 Un caillou
 Une paire de pistolets dans son coffret
 Un énorme stylo à plume
 Un très gros crayon de menuisier et un long manuscrit
 Une très grande planche et une plus petite
 Deux planches et leurs tréteaux
 Deux houlettes de berger
 Deux tubes de science
- Deux éprouvettes et un grand flacon, avec de l'eau et du sang
 Une Machine bleue et une Machine jaune avec lampe et sonnette incorporées
 Un tout petit violon
 Un accordéon puis vingt-deux accordéons avec leurs accordéonistes
 Un petit métallophone
 Un encensoir
 Un poisson factice et une bouteille de vin vrai
 Un encensoir
 Un porte-document
 Un petit citronnier
 Douze assiettes blanches
 Un petit cygne en duvet rose
 Un parapluie noir
 Une craie blanche
 Une tombe
 Le sceptre de la Dame de Pique
 Treize chaises
 Une poignée de cendres
 Une très grande page blanche donnée à l'auteur
 La grande fraise de Louis de Funès (ou celle de Pinocchio, agrandie)
 Deux grands moulages de plâtre blanc

ANNEXE 2 - ANALYSE DE L'ACTE I, L'ORDRE RYTHMIQUE, SCÈNES 1 À 5

Il est presque vingt-deux heures dans la Cour d'Honneur. Pendant que les deux mille spectateurs s'installent, l'acteur Léopold von Verschuer, portant une longue et lourde planche sur l'épaule, va et vient en silence, le long du mur de lointain. C'est Le Déséquilibriste, son costume est rouge, ses

chaussures sont rouges aussi, et vernies. Quand le public (ce que l'auteur appelle « le mur humain », par opposition au « mur de pierre ») est prêt, il sort. Richard Pierre, L'Ouvrier du Drame, vient poser une grande lunette d'approche debout sur le sol, à la face. C'est le *saxoscope*. Il ouvre ainsi le spectacle.

Ouverture : « Un écartèlement, comme celui de l'accordéon qui s'ouvre pour sonner »

1. Vivier des noms

– Le Déséquilibriste entre vivement, sans sa planche, et va directement à l'instrument où il colle son œil sans le soulever, comme s'il voulait voir sous le plancher (mais nous savons maintenant que les passages des acteurs se font ici par les dessous de scène) : « Entrent le Théanthrope... », puis il le pointe sur les spectateurs, sur le rempart, et vers le ciel (là, il appelle « La Machine à Généraliser la Mort »...), aux quatre points cardinaux, en haut, en bas ; au bout du saxoscope, un œil de cyclope nous regarde. Le Déséquilibriste appelle ainsi par leurs noms quarante six personnages, plus une chaise, à tous les horizons, puis sort. L'Ouvrier du Drame vient reprendre le saxoscope laissé sur le plateau.

– Entrée de la musique : traversée de L'Esprit, Christian Paccoud, avec son accordéon ; il chante :

« Un temps, deux temps et la moitié d'un temps »...

« Beaux enfants sortant de l'ombre,
Regardez l'espace venir...

Sauver la pensée en l'écartelant »...

« Beaucoup de ceux qui dorment dans la terre
De la poussière se réveilleront. »

« J'offre ce temps...

Aux faces, aux pierres, au mur humain,

Aux paroles versées pour entendre,
Aux yeux placés sur ton front. »
Christian Paccoud est L'Esprit « *car l'esprit souffle où il veut* »

2. Entrée rétrograde

– Traversée de cour à jardin de L'Ouvrier du Drame ; il passe une très grande page blanche, au moment précis où leurs deux diagonales se croisent, à Manuel Le Lièvre, Le Vivant Malgré Lui, qui déchire la page en deux, et dit : « Bien prendre garde à déchirer l'espace : comme la page blanche de l'esprit. Le théâtre est vide, entre Adam : il sort. ». Et il sort, emportant un morceau dans chaque main.

– Michel Baudinat, Le Bonhomme Nihil, est venu se placer à cour au pied de la pyramide peinte en doré gothique ; face public, bras ouverts il frappe *comme un coup de brigadier* ses premières paroles : « Nous entendons au plafond, au plancher : frapper la catastrophe du verbe cogner ». Il est chargé, lui a dit Novarina, *de propulser le spectacle dans l'espace*, de commencer, et comme on s'y attend au théâtre, des personnages vont échanger une apparence de dialogue d'une extrémité à l'autre du plateau jusqu'au sommet du rempart.

Scène du rempart : « Le spectre de ma Mire ! »

3. Au loin.

– À jardin, Dominique Pinon, Le Veilleur, est venu se poster au pied de l'autre pyramide, celle qui est peinte par Novarina : « Où en est la nuit ? ».

– À une fenêtre, haut dans le mur, au dessus du Bonhomme Nihil, paraît Dominique Parent, L'Autre Veilleur : « Loïn. Totale. Pas encore dans sa pleine nocturnité. » La nuit de la fiction vient percuter celle, « réelle », de la représentation. « Vois-tu quelqu'un dedans ? » « Personne *dèr*dans. ».

Mais le Bonhomme Nihil annonce qu'il voit

chaque soir sur le rempart le spectre de sa « Mire », qui lui dit de tuer son « Pire ». À cette seule évocation paraît soudain tout en haut du rempart, côté jardin, Le Fantoche : « Et qu'est-ce quelle te dit *la* spectre ? ». C'est Olivier Martin-Salvan revêtu d'un linceul et portant devant lui le moulage en plâtre blanc du visage de Daniel Znyk. D'une main il actionne la mâchoire articulée du masque et le fait parler (bien sûr d'une voix sépulcrale) : « Avance. Creuse-toi... Tu as été mis sur terre pour revivre de la

chute dans un trou. » « Ah que non, que non ! Que non... » s'insurge le Bonhomme Nihil. Là dessus L'Autre Veilleur s'enquiert de la venue du prince Personne, et le Bonhomme Nihil du retour du prince Yoryk. Mais Le Veilleur leur répond mystérieusement que l'un n'est pas de retour et vient de ce pas, et que l'autre « demeure » mais qu'on ne sait plus où il est. La spectre somme à nouveau son fils de lui montrer

l'intérieur de sa vie « – et de ton trou qui est dedans ! » « Que non ! Ah que non ! Ah que non... » proteste encore le pauvre Nihil. Le Fantoche chante alors d'une belle voix de ténor un air immortalisé par le grand Caruso : *Una furtiva lagrima...* de *L'Elisir d'amore* de Donizetti, puis disparaît. Laissé seul, et tout perdu, Nihil crie dans le vide : « Mère, mère, où es-tu ? Je n'entends plus ton langage. » Il sort.

« La scène de ce drame est le monde » (*Le Soulier de Satin, L'Annoncier, Première journée.*)

4. Visite

Mais très vite viennent au centre Dominique Pinon et Manuel Le Lièvre, devenus maintenant : Le Lanceur Catapulte, et Le Contresujet. Ils vont ouvrir la scène sur le public, et au delà, sur le monde : les villes, les hommes, leurs activités. « Ville de Samson-la-Soumise, de Donjon-la-Bicasse... ville de Trompeville... ». Le Contresujet pose les questions, le Lanceur Catapulte répond : « Que voyez-vous d'ici ? » « Ville de Hurlu. » « habitée par qui ? » « des hommes de Mu. » « Que vois-tu ? » « Des Drusiphons achever leur quadrille, des boîtes se reclouer les pattes... des peugeots, des chevrolats, des zuzuki : je

vois passer des cadavres métalliques... » À leur tour sont entrés Myrto Procopiou en Irma Grammatica, et Dominique Parent en Montreur d'Homme : elle l'interroge, il énumère les peuples qu'il voit « d'ici » : « des Givètes, des Galates, des Saint-Pressingistes, des Adorateurs du Veau Sérapiou, des Sépulcrates, des Malades Cervicaux... : à pied à poil en peau en vain et en sapin. ». Quand Irma l'interroge sur leur sort : « Sont-ils des hommes promis à la tombe ? » il annonce un heureux dénouement : « Ah non ! Aucun, *jamais* ! Tous s'en sortiront. », et il sort.

5. Salut à l'espace

Agnès Sourdillon en Champion de Vide est venue rejoindre Myrto Procopiou qui devient Enfant à La Diable occupant immédiatement l'espace du théâtre, qu'elles interpellent : « O pauvre espace qui viens d'apparaître, qu'avons-nous fait de toi ! » « Et toi, que voulais-tu faire de nous ? » « Plancher, pourquoi tu nous supportes ? Cintres, plafond ? toute cette chiennerie, cette machinerie, cette chicanerie ? mais pourquoi pourquoi ? » « Sois béni espace qui nous contient, de même que mon corps me contient dans mon corps et de même que le vide contient ma personne. »

Passage d'un mort : depuis le lointain cour s'avance un brancard sur lequel gît Le Bonhomme Nihil, poussé par L'Ambulancier Santon (Dominique Parent) : « ... décrivons ces cadavres avec le respect dû à leurs restes... ». Parvenu sur son chariot à la pyramide côté « Enfer », le mort Nihil prie Dieu : « Désenfouis-moi de la terre – et que j'm'en sorte ! » il se redresse, s'assoit et ouvre les mains : « Voici mes cendres, buvez et manger ! ». Les cendres s'échappent. Puis le Bonhomme Nihil, ressuscité, descend de son brancard et confie : « Je souffre d'un désaccord total avec la mort. J'ai

l'impression perpétuelle de n'être pas là ». À la scène 6, *Les séquences chaotiques*, on aborde la partie centrale de l'acte avec l'entrée par la petite pyramide centrale de Valérie Vinci, Le Chantre 2, qui chante accompagnée de Christian Paccoud – apparu à mi-corps dans la « bouche à acteurs » – et celle du Chantre Véronique Vella.

Le prologue est donc terminé : les treize acteurs ont maintenant fait leurs entrées – mais non pas tous les personnages, car à eux tous les acteurs sont censés montrer soixante-dix-sept personnages (si nous avons bien lu la distribution !).

Tous les points de l'espace ont été ouverts, comme nous l'a bien dit Valère Novarina : « Après ce centre du premier acte avec les Chantres qui assurent le récit, tout se concentre ensuite dans une petite maison (7. *Épave d'une maison*) et se disperse dans l'immeuble ²⁸ (8. *Dans le mur des pierres mortes*), et c'est la fin du premier acte. »

Tous les genres, tous les arts du spectacle vivant ont été convoqués, mélangés tous ensemble : le drame shakespearien, le cirque, le théâtre des marionnettes, la tragédie, l'opéra, l'opérette, la danse et le music-hall.

28. Le Chantre 1 : « La lumière de la scène toute petite maintenant éclaire un immense immeuble » (*L'Acte inconnu*, I, 8)

ANNEXE 3 – L'HISTOIRE DE RAYMOND DE LA MATIÈRE

Après avoir brillamment démontré son théorème nouveau sur le langage, expérience chimique à l'appui exécutée par son assistant Le Coureur de Hop, (7. Tableau noir : Demonstratio) :

« Oui, Mesdames, oui Messieurs, l'Humanité est un seul animal sur terre : qui se défend en sécrétant l'hormone du langage. Le langage n'est pas un fragment du divin verbe, le langage est une hormone. Une substance chimique. Si Dieu nous l'a laissé c'est simplement pour régler nos comportements animaux » (...) Une sécrétion. Sé-cré-tion. »

Aparté de l'assistant : « C'est un scélérat qui parle. »

Raymond de la Matière va commencer à donner des signes de sa transformation en pantin : il ponctue bientôt son discours d'une marche de plus en plus mécanique :

« Sonore est le son. Vain le vocabulaire. Morse la ponctuation. « Un scélérat s'est exprimé. Malheur à vous qui l'avez cru ! » avertit Le Coureur de Hop.

Voici Raymond saisi par la peur du vide :

« J'ai vécu dans le vide Andréa... Je vomis l'homme... L'Homme n'a aucun contenu... Je veux retourner dans mon tonneau... » **(Cet Andréa ne serait-il pas celui du Galilée de Brecht ?... Piste à suivre !)** ; ce tonneau est celui de Diogène, que jouait aussi Dominique Pinon dans *La Scène*, en 2003. Il s'y réfugie et va, du fond de son tonneau entonner sa « Somme contre les gens » (p. 89 à 92), (souvenons-nous : Valère Novarina dit qu'elle lui a été inspirée par la *Somme contre les Gentils* de Saint Thomas d'Aquin, qu'il n'a d'ailleurs pas lue !)

En voici de larges extraits :

- RAYMOND DE LA MATIÈRE

C'est alors que j'entrepris la tâche de ma vie : ma Somme contre les gens !

- LE COUREUR DE HOP

Attention ! Il va lancer sa Somme contre les gens !

(...)

- RAYMOND DE LA MATIÈRE

Céladon Raymonde, toi qui as encouragé l'union sexuelle du fils avec le père plus de trois fois la semaine, et distribué à ceux qui te faisaient confiance des soliloques empoisonnés – tu dormiras sur la lande

avec les fous et les loups, ton pain sera les cailloux, et ton eau le vinaigre amer qui, sitôt bu, rattise la soif ! Jean le Lamentaire, toi qui as cru pouvoir lancer des mottes de terre jusqu'au ciel sans qu'elles retombent, toi qui as proposé l'eau pour lutter contre les inondations – ta vie ressemblera à un feu rouge qui ne passe jamais au vert ! Exogène, toi qui as décidé d'éclairer ton garage toute la nuit pour que les rats admirent ta Mercedes – ton squelette sera dispersé comme une carrosserie lancée en poussières et semée sur des bretelles d'autoroute sans issue ! Docteur Esquirol, docteur Jean-Marie Esquirol, toi qui as bu dans l'ombre le miel saisi par les douanes et t'es nourri en secret du lait réquisitionné sur les saintes femmes — le jour de ta parvenance au sommet de l'hexagone, quatre planche te suffiront pour tout vêtement ! Enfant propre à rien – et ta sœur propre à rienne –, vous deux fils et fille de père et mère Balivaux, vous avez donné à manger aux bêtes leurs mères et leurs sœurs et nourri vos serviteurs uniquement de slogans – vous hurlerez tout le jour ! vous danserez dans le noir sans apercevoir le chemin de la route – vous demanderez toujours, vous hululerez : « Où ? où ? où ? mais dites-nous où est passé le chemin de la route ! » Jean Mazda, toi qui as inondé la nuit d'immonde lumière éblouissante afin de chasser de partout l'ombre bienfaisante et propice à la fécondation, toi qui as profité de la naïveté des aveugles pour faire régner les borgnes – tu hésiteras dans l'escalier douze mille fois de suite, sans descendre ni remonter, et tu ne sauras plus le sens du courant ! Constantin Dijonet, toi qui as multiplié onze cent onze mille fois par des haut-parleurs dans le désert l'écho du silence et répandu sur tous les fronts l'imbécile voix humaine – ta bouche deviendra un appendice muet ! Jean Léopode, toi qui as dupliqué chaque matin devant ton miroir la figure de l'homme et empiré cette action misérable par la récurrence – la station-service dont tu comptais faire l'acquisition sera vendue à un autre et tes six fils iront chercher sans fruit du travail chez les pompistes de la station Total adverse ! Jean Urdulphe dit aussi le Rongeur Sépulcrin, disparais ! (...)

Raymond de la Matière rentre au troisième acte où, devenu « Le Danseur de Perdution »,

il exécute une danse de pantin et chute au sol :

« Humanité, lâche prise ! humanité, lâche ta prise !... Humanité enfin vas-tu m'lâcher ? »

À la fin du quatrième acte (4. Scène des degrés) l'humanité a lâché sa prise : Raymond de la Matière a atteint la *pantinitude* et se livre à la danse du pantin de bois. Il est désormais « Pinocchio ».

- LA FEMME SPIRALE

Taisez-vous Pinocchio !

- RAYMOND DE LA MATIÈRE

J'enrage... mon père ma mère ne sont que des maillons faibles de la chair ; mon père c'est le Seigneur, lui qui a mis la main à la pâte sur ma figure. Si je descends dans les dessous il y est, si j'avais me cacher dans les cintres là-haut il m'attend : il me voit partout ; il m'a connu dans le ventre en bois de ma mère avant que je sois formé de bois moi aussi. Il sonde ma pensée jusqu'à l'os. Oui madame, Dieu m'a pensé jusqu'à l'os.

ANNEXE 4 - L'HOMME NU (IV, 3)**- L'HOMME NU**

Je voudrais que ma pensée me serve ici à témoigner de mon incapacité mentale. J'ai ouvert la fenêtre au lieu d'une porte pour agir. Dans toute action, j'ai toujours préféré la contemplation. Ma fenêtre donnait sur un champ de pas grand-chose. Par où je voyais parfois mes yeux regarder huit heures de suite. À la longue je voyais le paysage en larmes à la place des yeux. Je regardais tout le jour en fixe rouiller les barbelés et fleurir les orties : la nature pousser son horrible murmure. La vie continuait, les Animaux périssaient, les Sapins bleus formaient des croix de rien sur les cieux ;

les nuages fixaient leurs boucles ; à force de balayer l'eau de l'évier puis de me laver sans cesse aux poses, l'envie me prenait parfois de me balayer moi-même à force de balayer : j'aurais voulu m'accompagner moi-même en balai jusqu'à la poussière. Les choses d'action, nous les gardons avec nos cerveaux couchés dessus comme une pierre. Un couvercle de toutes les choses dites. On voit par la fenêtre : trois piquets, deux lignes de barbelés, un grand buisson d'ortie, des tiges de sureau, de la bardanne, de l'angélique, un petit sorbier.

ANNEXE 5 – LA LETTRE AUX ACTEURS

La Lettre aux acteurs est un texte fondateur, écrit par Valère Novarina en 1974 pendant que Jean-Pierre Sarrazac montait sa première pièce, *L'Atelier volant*. Éloigné des répétitions Novarina écrit en deux dimanches la *Lettre aux acteurs* qu'il distribue aux comédiens » (Olivier Dubouclez, *Portfolio*, op. cité).

Lettre aux acteurs (1974), (p. 9-10)

J'écris par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques.

Les points, dans les vieux manuscrits arabes, sont marqués par des soleils respiratoires... Respirez, poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course.

Bouche, anus. Sphincters. Muscles ronds fermant not'tube. L'ouverture et la fermeture de la parole. Attaquer net (des dents, des lèvres, de la bouche musclée) et finir net (air coupé). Arrêter net. Mâcher et manger le texte. Le spectateur aveugle doit entendre croquer et déglutir, se demander ce que ça mange, là-bas, sur ce plateau. Qu'est-ce qu'ils mangent ? Ils se mangent ? Mâcher ou avaler. Mastication, succion, déglutition. Des bouts de texte doivent être mordus, attaqués méchamment par les mangeuses (lèvres, dents) ; d'autres morceaux doivent être vite gobés, déglutis, engloutis, aspirés, avalés. Mange, gobe, mange, mâche, poumone sec, mâche, mastication, cannibale ! Aië, aië !... Beaucoup du texte doit être lancé d'un souffle, sans reprendre son souffle, en l'usant tout. Tout dépenser. Pas garder ses petites réserves, pas avoir peur de s'essouffler. Semble que c'est comme ça qu'on trouve le rythme, les différentes respirations, en se lançant, en chute libre. Pas tout couper, tout découper en tranches intelligentes, en tranches intelligibles – comme le veut la diction habituelle française d'aujourd'hui où le travail de l'acteur consiste à découper son texte en salami, à souligner certains mots, les charger d'intentions, à refaire en somme l'exercice de segmentation de la parole qu'on apprend à l'école : phrase découpée

en sujet-verbe-complément d'objet, le jeu consistant à chercher le mot important, à souligner un membre de phrase, pour bien montrer qu'on est un bon élève intelligent – alors que, alors que, alors que, la parole forme plutôt quelque chose comme un tube d'air, un tuyau à sphincters, une colonne à échappée irrégulière, à spasmes, à vanne, à flots coupés, à fuite, à pression.

Où c'est qu'il est l'cœur de tout ça ? Est-ce que c'est l'cœur qui pompe, fait circuler tout ça ?... Le cœur de tout ça, il est dans le fond du ventre, dans les muscles du ventre. Ce sont les mêmes muscles du ventre qui, pressant boyaux ou poumons, nous servent à déféquer ou à accentuer la parole. Faut pas faire les intelligents, mais mettre les ventres, les dents, les mâchoires au travail.

Le corps en jeu n'est pas un corps qui exagère (ses gestes, ses mimiques), l'acteur n'est pas un « comédien », pas un agité. Le jeu, c'est pas une agitation en plus des muscles sous la peau, une gesticulation de surface, une triple activité des parties des parties visibles et expressives du corps (amplifier les grimaces, rouler des yeux, parler plus haut et plus rythmé), jouer c'est pas émettre plus de signaux ; jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau, l'pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans non, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irrigué, réclamant, qui bouge dessous, qui s'ranime, qui parle. (p. 22)

L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument. Parce que ce n'est pas l'instrument de la tête. Parce que ce n'est pas son support. Ceux qui disent à l'acteur d'interpréter avec l'instrument de son corps, ceux qui le traitent comme un cerveau obéissant habile à traduire les pensées des autres en signaux corporels, ceux qui pensent qu'on peut traduire quelque chose d'un corps à l'autre et qu'une tête peut commander quelque chose à un cors, sont du côté de la méconnaissance du corps, du côté de la répression du corps, c'est à- dire de la répression tout court. (p. 23)

ANNEXE G – POUR LOUIS DE FUNÈS

Pour Louis de Funès poursuit en 1984 la méditation sur l'acteur qu'il convertit en figure mythique : « Tous les propos attribués à Louis de Funès sont imaginaires », écrira-t-il, plus de 20 ans après dans *Lumières du corps*, où le comédien prend la parole dans « Demeure fragile ».

André Marcon, qui créa *Le Monologue d'Adramélech* en 1984 au festival d'Avignon, puis au Théâtre de la Bastille en 1985, témoigne de la genèse du texte :

« Le livre *Pour Louis de Funès* est né au moment où je jouais *Le Monologue d'Adramélech*.

Valère Novarina assistait aux représentations et nous parlions beaucoup de théâtre. L'idée lui est venue de reparler de l'acteur en partant de Louis de Funès. Il s'est trouvé que nous avions à son égard une admiration commune, sans égale et tout à fait sincère. J'ai aimé Louis de Funès dès qu'il est apparu. Tout comme Chaplin, il était très méprisé par l'intelligentsia de l'époque qui ne consentait à rire que de Buster Keaton. C'est vrai qu'il n'a pas joué de chefs-d'œuvre, mais pour moi il est, comme acteur et à lui seul, un événement.

Il y a chez Novarina une allégresse et un blasphème. C'est un peu toujours Job, une lamentation, une déploration, une gesticulation dans le bon sens du terme, comique et pathétique aussi. Il peut faire rire et pleurer en même temps, sur la même séquence, sans passer de l'un à l'autre, simultanément.

Je me souviens de cette phrase dans *Le Drame de la vie* : « Elle danse avec ses pieds. » C'est extraordinaire de drôlerie. Et puis il y a une volonté de sortir en joie ce qui serait sombre et douloureux. »

«L'Offrande imprévisible» in *Valère Novarina, Théâtres du verbe*, Librairie José Corti, 2001.

Pour Louis de Funès (1984), (p. 134)

Louis de Funès entraînait tout le temps en reculant et en repoussant le jour derrière lui. Comme font les grands acteurs intelligents. Il entraînait toujours les yeux fermés et le pas décidé, comme un aveugle qui sait l'espace par cœur. Louis de Funès trouvait chaque soir son chemin dans le noir avec l'exactitude des grands égarés.

L'acteur n'entre que pour s'en sortir, court à sa perte, vient se reperdre tout entier chaque soir, s'épuiser, se déposséder, finir. Et comme tout bon suicidé, sa grande

école, c'est le music-hall, car personne ne se suicide plus en scène qu'un bon artiste de variété. Louis de Funès venait toujours du vide. Il s'était donné un surnom à lui-même : « Jean-qui-vient-du-vidé. »

Parce qu'il savait qu'il faut toujours venir du vide, avoir avec le vide un rapport continu, quotidien ; parce qu'il savait que le plus fort c'est celui qui sait que c'est du vide qu'il vient et que toute force nous vient de là. Alors toute la force lui venait du vide et lui entraînait par les oreilles dans les yeux.

L'acteur qui progresse, c'est-à-dire celui qui sait reculer vraiment, l'Acteur Nul et Parfait, pratique le vide de plus en plus, comme un dur sport. Louis de Funès déclarait à la fin de sa vie : « J'ai pratiqué le vide toute ma vie devant tous. » Il voulait ouvrir pour les acteurs une Ecole Nationale du Vide ; Où apprendre simplement à arriver à parvenir à entrer en sortant. Ce qui ne s'apprend pas, ce qui se trouve, mais seulement au bout d'un immense travail sous la table. C'est-à-dire après avoir énormément pensé avec les pieds.

(p. 137) Louis de Funès a dit : « Mais ne danse jamais seul, danse avec la solitude. » Louis de Funès, même seul, ne dansait jamais seul, il dansait avec la solitude. Car dans toute vraie danse, qui est toujours une danse de disparition, c'est toujours un autre qui danse, avec qui on danse ; et le bon danseur est dansé, le bon valseur valsé, comme l'arroseur arrosé qui est le seul titre et le seul film vraiment profond de toute l'histoire du cinéma ; le bon danseur est dansé, et le bon valseur valsé, et le bon acteur agi par un autre dont il revit sur le plateau la comique passion en paroles, mais l'autre était lui aussi agi par quelqu'un ; il danse donc dansé, il danse renoncé, comme un qui n'est pas là, avec un qui n'est pas là, il est dansé, il danse comme un délaissé, car dans tout art, toute pensée, l'aventure passe par le vouloir et le renoncement, par volonté et abandon, par exercices de délaissement. Ceux du cirque le savent très bien ; les mystiques l'ont vu en vrai : leurs écrits nous montrent de près ce que le trapéziste, l'antipodiste voient dans l'instant du saut, ce dont l'acteur fait l'expérience sans mot, pour peu qu'il n'ait pas peur du vide et de se perdre, pour peu qu'il sache être parfait, c'est-à-dire vraiment nul, pour peu qu'il soit l'acteur Nul et Parfait. Ne

danse jamais seul, danse toujours avec la solitude. J'ai été un trou dans l'espace et la parole traversa.

Toute pensée qui n'est pas dansée est un faux. Toute pensée sans rythme et qui n'a pas trouvé ses pieds.

(...) L'acteur sait bien que la tête marche, que toutes ses pensées montent des jambes et se souviennent qu'elles viennent du corps, qu'elles ont passé par l'épreuve des passions, sont sorties des chairs pour nous prendre, nous faire mourir et mouvoir (...) Car le corps doit vérifier tout ce que lui dit l'esprit. Il a son mot à dire. C'est pourquoi ce qui est écrit, il est bon de l'éprouver toujours par la bouche du théâtre, remâcher, repasser tout au corps révélateur.

Il joue et nous rejoue sa naissance par les deux bouts. Il avance dans le monde en riant et niant. Masque à peau nue, changeur d'esprit, transformiste, il parle aux muets. Entrée perpétuelle, entrée à perpétuité. Multiplicateur, parleur spermatique, savant

enfantin, il divise. Il porte toute sa genèse à l'intérieur et une apocalypse dedans... Il est acteur pour en finir et parce que la possibilité ne lui a pas été donnée de devenir homme-canon. Chanteur dedans, danseur effaçant, lanceur de trou et voltigeur, voyageur au trou profond, il envoie ses membres aux quatre coins cardinaux, sème les paroles dans l'espace, relance ses langues aux bêtes. Il s'insoumet à l'image humaine. (...) Champion de vide et record du monde de vie dans un corps, il déracine, il fuse. Il va plus vite que la pensée. Il sait que l'homme n'a pas encore été capturé. Antipodiste profond, enfant impénitent, il fait errer le monde à nouveau. L'acteur, danseur immobile, mime incompréhensible, homme imaginaire, passeur des animaux, l'acteur, acrobate intérieur. Il doit nous faire entendre la catastrophe rythmique. L'acteur, aventurier intérieur, déséquilibré, acrobate et trépassé parfait.

Le Théâtre des paroles (P.O.L, 2002)

ANNEXE 7 - L'ACTEUR-MARIONNETTE

Nous réunissons ici des textes de Valère Novarina sur l'acteur et la marionnette, et un texte d'Alfred Jarry qu'il aime faire lire à ses comédiens. Son rapport avec Jarry est tel qu'il dit l'avoir peu lu, « parce que, dit-il, j'ai l'impression de l'avoir complètement écrit »...

« Le théâtre fête le Déreprésentation humaine, nous lave de toutes les figures. L'acteur, c'est un absenté qui s'avance, un homme défait, doué d'un manque et renoncé à lui-même. Le théâtre est un lieu de retrait et de profond désengagement humain. Un masque enlève le visage. Une face est inversée. Le théâtre est un art tranchant, froid, sans vérité et sans témoignage. Il ne rend de comptes à personne, n'a rien à défendre et rien à déplorer. Un lieu d'une absolue clarté coupante, d'une acidité solaire. L'acteur, c'est l'homme moins l'homme. Un homme en moins. Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust ni Don Juan, mais LE MYTHE DE PINOCCHIO. Nous sommes des Pinocchio à l'envers : nous sommes en bois et nous avons à nous défaire de nous – à nous défaire de l'homme et à redevenir masques. L'acteur devant nous est un animal qui s'insoumet à l'image humaine. »

Devant la parole, P.O.L, 1999

31. L'acteur au sommet de son art est une marionnette : *joué* par autre chose – ou par quelqu'un d'autre que lui... La petite marionnette qui apparaît dans *La Scène* et *L'Origine rouge* était déjà dans *La Chair de l'homme* ; elle vient du théâtre forain et est l'image exacte de *Gugusse*, fantoche de la *Loterie Pierrot* : un minuscule militaire à grosse tête qui chantait *L'ami Bidasse* et des airs de Bourvil. On pouvait le voir chaque année à Thonon, le jour de la foire de Crête, chaque premier jeudi de septembre, du début des années cinquante et jusqu'en dix-neuf cent quatre-vingt-dix-neuf, avec sa sœur Philomène, vêtue d'un frac et qui lançait la roue.

32. Ce qui est beau dans la marionnette, c'est la sortie d'homme. Mais ça, l'acteur *bien dédoublé* – comme il y a le *clavier bien tempéré* – peut le faire aussi. L'acteur, au sommet de son art, devient une marionnette ; il est à la fois le tigre et le dompteur – c'est ce que l'on disait de Mounet-Sully.

À la fois l'oiseau posé sur la vague, la houle du texte et la mer qui respire.

33. L'acteur n'est pas quelqu'un qui s'exprime, mais un dédoublé, un séparé, un qui *assiste à lui*, un spectateur de son corps, un homme qui va hors d'homme. Un spectateur de sa passion. Au théâtre, c'est toujours la sortie du corps humain que l'on vient voir. On vient pour l'offrande du corps : corps porté, corps offert, parole portée devant soi. Il y a dans le pantin et dans l'acteur véritable l'offrande d'un homme. Tout théâtre, en petit ou en grand, en castelet, au jardin du Luxembourg ou à Bayreuth, dans Shakespeare ou dans Gugusse de *La Loterie Pierrot*, tend vers ce sacrifice, ce don de la figure humaine.

34. S'effondrant et renaissant dans un instant, tombant plus vite qu'une pierre, se redressant hors pesanteur, en mouvement dans un espace et un temps discontinus, nous démontrant visuellement que tout est saut dans la nature, passage brutal d'un monde à l'autre, paradoxe, passant temps et espace, sautant de saut en salut, la marionnette renverse tout : elle met l'homme bas.

37. Une messe pour marionnettes... Finale en dithyrambe et anthropomachie : dans la mêlée des fétiches, par leur lutte, leurs chutes en catastrophe, on irait voir l'idole humaine se défaire. Le théâtre serait surtout un lieu d'insoumission à l'image humaine. À nous les « modernes », - qui pensions finir par le connaître, l'avoir bien repéré - , les pantins nous disent à la fin, nous serinent avec la voix de Polichinelle : « Allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé ! » Et ils sortent du Logodrome en criant : « Panique dans la matière ! panique dans la matière ! »

Lumières du corps, P.O.L, 2006

Alfred Jarry, De l'inutilité du théâtre au théâtre (1896)

« L'acteur « se fait la tête », et devrait tout le corps, du personnage. Diverses contractions et extensions faciales de muscles sont les expressions, jeux physiologiques, etc. on n'a pas pensé que les muscles subsistent les mêmes sous la face feinte et peinte, et que Mounet et Hamlet n'ont pas semblables zygomatiques, bien qu'anatomiquement on croie qu'il n'y ait qu'un homme. Ou l'on

dit la différence négligeable. L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un *masque* l'enfermant, l'effigie du personnage, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractères de pleurs, ou de rire (ce qui n'est pas un caractère), mais caractère du personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes...

(...) Par de lents hochements de haut en bas et bas en haut et librations latérales, l'acteur déplace les ombres sur toute la surface de son masque. Et l'expérience prouve que les six positions principales (et autant pour le profil, qui sont moins nettes) suffisent à toutes les expressions. Nous n'en donnons pas d'exemple, parce qu'elles varient selon l'essence première du masque, et que tous ceux qui ont su voir un Guignol ont pu constater.

Comme ce sont des expressions simples, elles ont universelles. L'erreur grave de la pantomime actuelle est d'aboutir au langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible. Exemple de cette convention : une ellipse verticale autour du visage avec la main et un baiser sur cette main pour dire la beauté suggérant l'amour. – Exemple de geste universel : la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse.

À travers tous ces accidents subsiste l'expression substantielle, et dans maintes scènes le plus beau est l'impassibilité du masque un, épandant les paroles hilarantes ou graves. Ceci n'est comparable qu'à la minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales, dont on a de tout temps reconnu la valeur tragi-comique. »

in *Œuvres complètes I, Textes relatifs à Ubu roi*, p. 407 à 409, Pléiade / Gallimard, 1972.

Antonin Artaud : « changer la destination de la parole au théâtre »

Or changer la destination de la parole au théâtre c'est s'en servir dans un sens concret et spatial, et pour autant qu'elle se combine avec tout ce que le théâtre contient de spatial et de signification dans le domaine concret; c'est la manipuler comme un objet solide et qui ébranle les choses, dans l'air d'abord, ensuite dans un domaine infiniment plus mystérieux et plus secret mais qui lui-même admet l'étendue, et ce domaine secret mais étendu il ne sera pas très difficile de l'identifier avec

celui de l'anarchie formelle d'une part mais aussi de la création formelle continue d'autre part.

C'est ainsi que cette identification de l'objet du théâtre avec toutes les possibilités de la manifestation formelle et étendue, fait apparaître l'idée d'une certaine poésie dans l'espace qui se confond elle-même avec la sorcellerie.

Dans le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques, il y a une prise de possession par les formes de leur sens et de leurs significations sur tous les plans possibles ; ou si l'on veut leurs conséquences vibratoires ne sont pas tirées sur un seul plan mais sur tous les plans de l'esprit en même temps.

Et c'est par cette multiplicité d'aspects sous lesquels on peut les considérer qu'elles prennent leur puissance d'ébranlement et de charmes et qu'elles sont une excitation continue pour l'esprit. C'est parce que le théâtre oriental ne prend pas les aspects extérieurs des choses sur un seul plan, qu'il ne s'en tient pas au simple obstacle et à la rencontre solide de ces aspects avec les sens, mais qu'il ne cesse de considérer le degré de possibilité mentale dont ils sont issus qu'il participe à la poésie intense de la nature et qu'il conserve ses relations magiques avec tous les degrés objectifs du magnétisme universel.

C'est sous cet angle d'utilisation magique et de sorcellerie qu'il faut considérer la mise en scène, non comme le reflet d'un texte écrit et de toute cette projection de doubles physiques qui se dégage de l'esprit mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leurs combinaisons entre eux. Cette projection active ne peut se faire que sur la scène et ses conséquences trouvées devant la scène et sur la scène ; et l'auteur qui use exclusivement de mots écrits n'a que faire et doit céder la place à des spécialistes de cette sorcellerie objective et animée.

Théâtre oriental et théâtre occidental, in *Le Théâtre et son double*, Ed. Gallimard, 1964.

ANNEXE 8 - TÉMOIGNAGES D'ACTEURS

**Michel Baudinat « Le Bonhomme Nihil »
« L'acteur doit toujours être limpide »**

(Propos recueillis par Marion Ferry, Bobigny, 6 juin 2007)

Il est, de façon récurrente dans plusieurs spectacles de Valère Novarina, le Mort qui passe et se redresse sur son brancard : « je souffre d'un désaccord total avec la mort. »

Tel un coryphée dans *L'Acte inconnu*, il s'avance au bord du plateau ultime « glisser des prières dans la fente du mur humain », comme à la fin du spectacle : « Pardonne, Seigneur qui nous vois, pardonne nos silences, nos actions inutiles, nos paroles de trop, pardonne, Seigneur public ! »

« Il est notre diapason, il est mon la. », dit de lui Valère Novarina.

Nous l'avons rencontré pendant les répétitions :

Que veut dire pour toi ce « Bonhomme Nihil » ?

Michel Baudinat – Il y a *nihil*, bien sûr, c'est le rien... Mais il y a un recto verso, il est double : ce rien est aussi un tout ; il est toujours le personnage du mort, mais qui en même temps est très vivant. Là particulièrement, en très peu d'interventions, il faut que je fasse une sorte de fil avec le public, et avec Dieu. Avec cette ambiguïté : Dieu c'est le public, et le public c'est Dieu. Il s'adresse à Dieu comme un vivant perdu : « Tu me laisses dans la panade. ». En même temps, c'est quand même adressé au public : c'est très ambigu. C'est difficile, je n'ai pas encore trouvé : comment s'adresser au public sans que ça fasse vraiment aparté au public, ni à Dieu complètement... Je cherche toujours, ce sont des petits riens à trouver intérieurement.

Comment travailles-tu avec les zones de couleurs, les lignes tracées au sol, et cette structure géométrique tout en pointes construite par Philippe Marioge ?

M.B – C'est une structure qui vous fait avancer... Pour les trajectoires je n'ai pas encore trouvé ; c'est en fonction du texte. Les tracés aident à la précision entre le texte et la distance.

En tant que Bonhomme Nihil, pour les petits monologues c'est toujours une avancée au public. Par contre, en tant que « Vivivore Jean Pluton »²⁹, il y a quelques interventions sur le chemin rouge, d'une réplique ou deux, comme un commentaire sur la scène qui se passe avec la « Femme Vivipare »³⁰.

Il y a quelque chose de très fort dans cette sorte de figure immobile que tu incarnes depuis plus de quinze ans, et qui revient dans chaque spectacle sous des noms différents : le « Soldat Michel Baudinat » en 1991 dans *Je suis*, (titre initial de *L'Espace furieux*), « Le Pauvre » dans *La Scène*, et le « Bonhomme Nihil » de *L'Origine Rouge* que tu retrouves maintenant dans *L'Acte inconnu*...

M.B – Oui, cette fois je ne le voyais pas, c'est tellement concentré, tellement bref, je n'ai presque rien comme répliques, mais peu à peu je me rends compte de l'importance de la chose ; d'ailleurs Valère m'a dit que c'était une espèce de trame.

Le travail se fait chez moi, et chez mes camarades, petit à petit, c'est très léger, après lecture à la table Valère a toujours laissé les acteurs trouver ; s'il estime qu'il y a contre sens, il le dit ; sinon il ne donne que des indications spatiales, corporelles, ou sur la respiration du texte : si je laisse un petit temps, ou non, sur la réplique précédente...

Léopold von verschuer « La Parole portant une planche »

Rencontre avec Léopold von Verschuer (Le Déséquilibriste), acteur et traducteur en langue allemande de Valère Novarina, Séminaire A.N.R.A.T, Villeneuve-lès-Avignon, 9 juillet 2007 :

« *L'Acte inconnu* est un piège- paysage, médiévale : il n'y a pas de profondeur de champ, mais un déploiement de l'espace « à plat ».

À la question « y a-t-il chez Valère Novarina dichotomie entre l'auteur et le metteur en scène, Léopold von Verschuer répond : « C'est un metteur en scène qui essaie de comprendre la pièce qu'il a écrite lui-même !

Le « travail d'acteur » ne commence que quelques jours avant la représentation ;

29. « le Vivivore Jean Pluton » a une seule réplique, acte I, p.17

30. Agnès Sourdollon

avant cela, on avance par « brassées », par grands panneaux. Valère est plus plasticien que metteur en scène, il organise les rapports, les forces qui se tendent.

On ne peut pas parler de direction, de « jeu » de l'acteur : il y a autant de styles que d'acteurs. Le problème qui se pose est de dire les phrases sans les couper, sans pauses, ne pas morceler. Chaque mot est une image. Le plateau de la Cour d'Honneur a quarante mètres d'ouverture : comment trouver une diction simple, directe, agrandir sans tomber dans le déclamatoire, le « théâtral » ?

Je pense que la « diction » vient de la pensée claire de la phrase, le sens vient du mouvement de la phrase respirée dans sa totalité. Valère dit : « J'aime les acteurs qui respirent « naturellement », comme dans la vie. »

Quand on demande à Léopold von Verschuer ce qu'il conseillerait aux enseignants qui voudraient initier leurs élèves à la lecture du texte novarinien, il répond : « Faire lire *La lettre aux acteurs, Lumières du corps*. Et faire travailler un tout petit bout de texte, pas plus. »

Agnès Sourdillon, « La Femme Spirale » : « comme une offrande imprévisible »

« Dans un scène de *l'Origine rouge* il nous avait dit : « Vous êtes comme des trapézistes, le public doit avoir l'impression que la parole vole dans l'espace comme le ballant du trapèze. »

« Il cherche toujours les solutions les plus enfantines aux problèmes de mise en scène. J'aime ces dispositifs extrêmement simples, toujours de manière à montrer au spectateur l'ensemble de la pièce. À aucun moment la lumière par exemple, ne dicte le regard du public. Tout reste à chaque instant ouvert.

« Dans *La Chair de l'Homme*, je terminais le spectacle avec une énumération de 147 rivières, c'était aussi grisant que de descendre un torrent à la nage. »

« La langue est la chair de l'esprit ». Il y a beaucoup à recevoir en faisant corps avec le langage. Quelque chose se livre dans ce théâtre, comme un offrande imprévisible. »

« Novarina cite souvent cette phrase de Madame Guyon ³¹ que je conserve moi aussi précieusement : « Je ne saurais plus rien écrire de ce qui regarde mon état intérieur, je ne le ferai plus n'ayant point de paroles pour exprimer une chose qui est parfaitement déagée de tout ce qui peut tomber sous le sentiment, l'expression ou la conception humaine ³². »

« L'Offrande imprévisible »
in Valère Novarina, *Théâtres du verbe*,
Librairie José Corti, 2001.

Le cœur de la troupe

Valère Novarina avait engagé la première fois Daniel Znyk pour *Vous qui habitez le temps*, créé au Festival d'Avignon en 1989.

« Daniel Znyk – il faut le nommer en dernier, car il est comme l'acteur Nul et Parfait du nô : c'est un aérien, un spirituel, un homme qui est capable de se transformer en animal comme personne. »

Valère Novarina *entretien*,
Revue *Mouvement* n°10, octobre 2000.

« Je sens dans cette langue des élans qui me font rencontrer l'univers du cirque, les clowns et le burlesque. À partir de là je trouve l'envol et je sens qu'il y a une justesse, une sincérité.

Ce qui est privilégié, c'est de pouvoir développer des rapports qui sont de l'ordre du secret, de personne à personne, entre les

acteurs et un écrivain-metteur en scène. Il y a aussi ces formes intimes, derrière cette dinguerie d'une écriture qui pousse à bout la langue, dans ce désir sans fin de nommer le monde pour ne pas mourir. »

Daniel Znyk *entretien*,
Revue *Mouvement* n°10, octobre 2000.

Valère Novarina : « Une sorte de quasi-troupe s'est peu à peu constituée. Et Daniel Znyk en est peut-être le cœur. »

« Je sais que c'est un aventurier véritable qui s'avancera très loin *hors d'homme*, hors des chemins théâtralement répertoriés, hors des passages reconnus...

C'est un très grand déconstructeur, un « décompositeur » d'homme comme je les aime. Sur scène, il n'hésite pas à aller profondément ailleurs que dans l'homme, dans la marionnette, dans l'animal. C'est un grand acteur parce qu'il n'a sur l'être

31. Jeanne Marie bouvier de La Mothe-Guyon, mystique et visionnaire (1648-1717)

32. *Vie de Madame Guyon, écrite par elle même* (Édition de 1791, p. 250.)

humain aucune opinion. Il jette tout. C'est un rythmicien, un casseur de monotonie, un saisissant percussionniste. Il y a en lui des possibilités de métamorphoses sans fin – et beaucoup de courage pour briser toutes les représentations humaines ; il y a dans sa trajectoire *des sorties d'humanité* (comme on sort de la piste) qui m'étonnent. En particulier dans les parties chantées-parlées avec Christian Paccoud. Écrivant pour Daniel Znyk, je me sens infiniment libre, comme si j'écrivais

pour Liszt, Stravinsky, Scriabine, Picasso. C'est un acteur capable de tout. Suicidaire et victorieux comme le bon trapéziste. »
« Il a un rapport de nageur avec les courants du texte, ses flux, ses torrents, son eau qui dort. Le langage est un fluide qui se répand dans l'espace, Znyk le sait de ses mains. »
« Entrée d'un centaure (à propos de Daniel Znyk) », *Entretien réalisé par Sylvie Martin-Lahmani in Alternatives théâtrales 88, 2^e trimestre 2006.*

ANNEXE 9 - INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

THÉÂTRE de Valère NOVARINA

Aux Éditions P.O.L

– *Théâtre*, contenant *L'Atelier volant*, *Le Babil des classes dangereuses*, *Le Monologue d'Adramélech*, *La Lutte des morts*, *Falstaffe*, 1989.

– *Je suis*, 1991.

– *L'Espace furieux*, adaptation pour la scène de *Je suis*, 1997.

– *L'Opérette imaginaire*, 1998.

– *L'Origine rouge*, 2000.

– *La Scène*, 2003.

– *L'Espace furieux*, nouvelle édition, 2006

– *L'Acte inconnu*, 2007

– DVD *La Scène*, réalisé par Valère Novarina et Virgile Novarina (captation réalisée les 26 et 27 novembre 2003 au Théâtre national de la Colline) P.O.L éditeur & Dernière bande. Chez d'autres éditeurs

– *Le Drame de la vie*, Poésie / Gallimard (réédition en poche), 2003

TEXTES « THÉORIQUES » (P.O.L)

– *Le Théâtre des paroles*, contenant *Lettre aux acteurs*, *Le Drame dans la langue française*, *Le Théâtre des oreilles*, *Carnets*, *Impératifs*, *Pour Louis de Funès*, *Chaos*, *Notre parole*, *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, 1989.

– *Pendant la matière*, 1991

– *Devant la parole*, 1999.

– *Lumières du corps*, 2006

ÉTUDES CRITIQUES SUR LE THÉÂTRE DE NOVARINA

– *Valère Novarina, théâtres du verbe* (sous la direction d'Alain Berset), Corti, 2001

– *Valère Novarina, La physique du drame*, Olivier Dubouclez, L'espace littéraire, Les presses du réel, 2005.

– *Valère Novarina, « Portfolio »*, Olivier Dubouclez, ADPF, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 2006.

REVUES

– *Théâtre / Public*, « *Théâtre(s) en direct* » Maison du Geste et de l'Image, n° 109, janvier-février 1993 page 9, page 34-35, « L'eau du puits » par J.M. Hordé, « D'un soir d'orage à un autre », par Pascal Omhovère,

« *Sur Soliloques* », par Marion Ferry

– *Java*, n°8. pp.13-74. « Valère Novarina, poète comique », été 1992.

– *Mouvement*, N°10 Oct/Déc 2000 page 20 à 33 Valère Novarina Plain-Chant

– « La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur », entretien avec Valère Novarina, propos recueillis par Bruno Tackels et Sabrina Weldman

– « habiter la partition », rencontre avec les acteurs de *l'Origine Rouge*

– « Novarina par ses traducteurs », Léopold von Verschuer, Gioia Costa.

– *Europe*, n°880-881, page 3 à 178, août/septembre 2002,

– *Alternatives théâtrales 88*, 2°trimestre 2006, pages 66 à 68, « Entrée d'un centaure (à propos de Daniel Znyk) », *entretien avec Valère Novarina* réalisé par Sylvie Martin Lahmani

DIVERS

– *Cent dessins, cent des 2587 personnages du Drame de la vie*, dessinés à La Rochelle en juillet 1983, Éditions Beba / Le Consortium, 1986.

– *La Loterie Pierrot*, texte augmenté de la scène XII de *La Chair de l'homme*, Héros Limite, Genève, 1995.

– « Pendant la matière », in *Jean Dubuffet, les dernières années*, catalogue de La Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991, pp. 139-149.

Le site de Valère Novarina : www.novarina.com