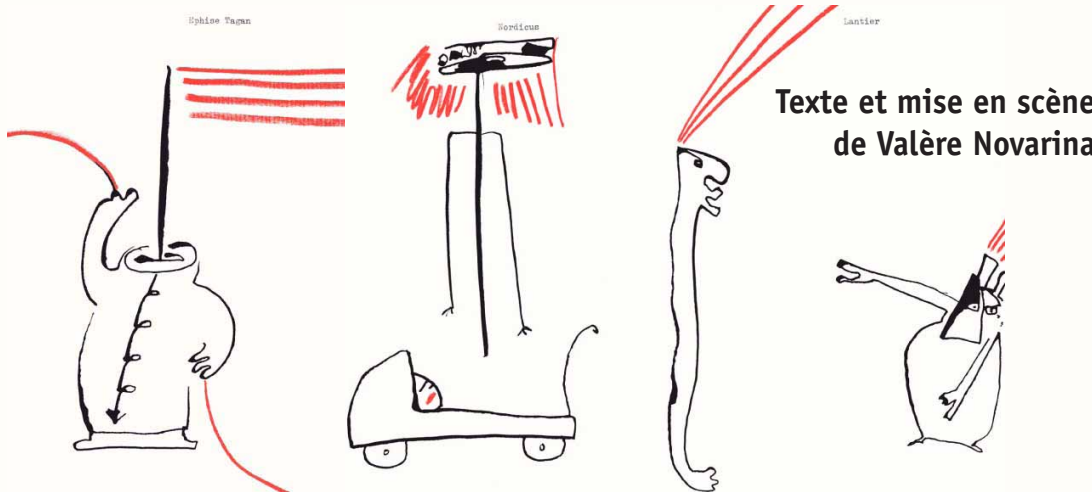


Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Le Vrai sang



Texte et mise en scène
de Valère Novarina

à l'Odéon-Théâtre de l'Europe du 5 au 30 janvier 2011

© VALÈRE NOVARINA

Édito

Présenter Valère Novarina, c'est donner à voir un homme multiple qui ne se limite pas aux rôles d'écrivain et de metteur en scène, dont le public découvrira la nouvelle création, *Le Vrai sang*. C'est avant tout l'auteur de théâtre, qui est, en effet, l'auteur européen au cœur de la saison 2010-2011 de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, tandis que deux de ses œuvres sont entrées au programme de l'option théâtre du bac. Mais, on aura l'occasion de retrouver aussi le peintre, puisque le décor utilisera une toile réalisée en 1988.

Ce dossier s'efforce de suivre le mouvement de la création d'un auteur sortant de l'isolement de l'écriture pour devenir le metteur en scène qui s'apprête à monter *Le Vrai sang*, une aventure théâtrale collective. Il complète le dossier déjà réalisé dans cette collection sur la mise en scène par Valère Novarina lui-même de *L'Acte inconnu* (n° 24, 2007, disponible sur <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=l-acte-inconnu>)

Ouvrage de référence : Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Du théâtre à l'italienne au prisme scénique [page 2]

« On vient au théâtre voir le langage » [page 5]

Une invention rythmique [page 9]

Rebonds et résonances [page 10]

Après la représentation :
pistes de travail

Une construction en contrepoint [page 12]

« Représenter le monde comme au cirque : chantre, contre-chantre, sujet, contre-sujet » [page 14]

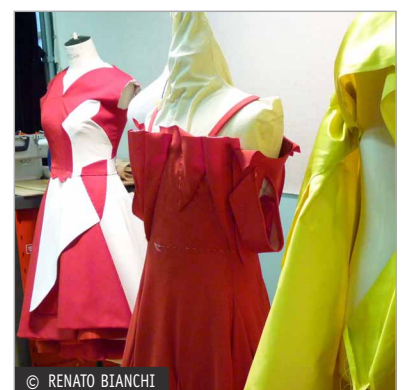
Une dramaturgie du déferlement [page 15]

Kaléidoscope [page 17]

« L'objet est cause de tout » [page 18]

Drame et (dés)équilibre du *Vrai sang* [page 20]

Annexes [page 22]



© RENATO BIANCHI

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

| n°118 | décembre 2010 |

DU THÉÂTRE À L'ITALIENNE AU PRISME SCÉNIQUE

Valère Novarina engage toute sa création, écriture et mise en scène de la pièce, à partir de la salle où va se jouer la pièce. *Le Vrai sang* est indissociablement lié au théâtre de l'Odéon, qui est le lieu de sa création scénique. Il s'agit non pas de s'adapter aux dramaturgies classiques, mais de créer une nouvelle forme à partir de

ce lieu, en tenant compte du rapport entre la scène et la salle, de l'acoustique et des grandes lignes architecturales. Aussi, pour suivre le mouvement de la création, convient-il d'abord de montrer aux élèves les différentes étapes de la création de l'espace scénique.

Le théâtre à l'italienne

Dès la fin de l'année 2009, Valère Novarina a souhaité un espace émanant de la salle à l'italienne. Il a d'abord proposé à son scénographe, Philippe Marioge, les termes « acéré », « net », « aigu », « dur », « tranchant ».

→ Chercher les figures géométriques qui pourraient suggérer des images de pointe, de tranchant et qui pourraient figurer en fond de scène.

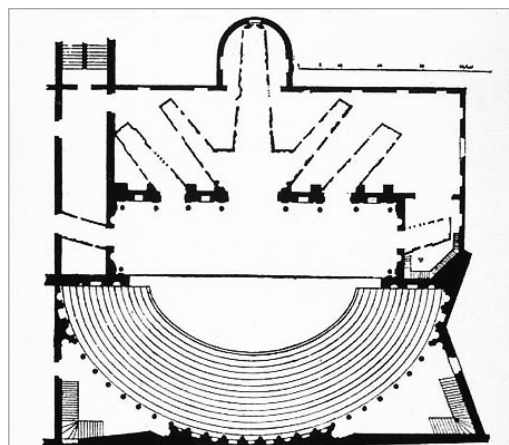
→ Observer ensuite quelques photos de l'art constructiviste faisant également appel à des emboîtements de figures géométriques et utilisant abondamment le triangle et le carré.

Sur le site de Réalités Nouvelles : www.realites-nouvelles.org/images/moryusef-o.jpg, consulté en décembre 2010.

→ Examiner les décors constructivistes de Vsevolod Meyerhold (cf. annexe 6), important metteur en scène de cette période auquel se réfère volontiers Valère Novarina.

→ Observer des plans de théâtre à l'italienne, ceux de Palladio ou de Serlio par exemple (cf. annexe 2), afin de repérer les enjeux de la perspective.

Ce type de théâtre repose sur le principe de l'immobilité d'un spectateur qui regarde de face une image cadrée construite à l'aide de la perspective.



Le théâtre olympique de Vicence © OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI



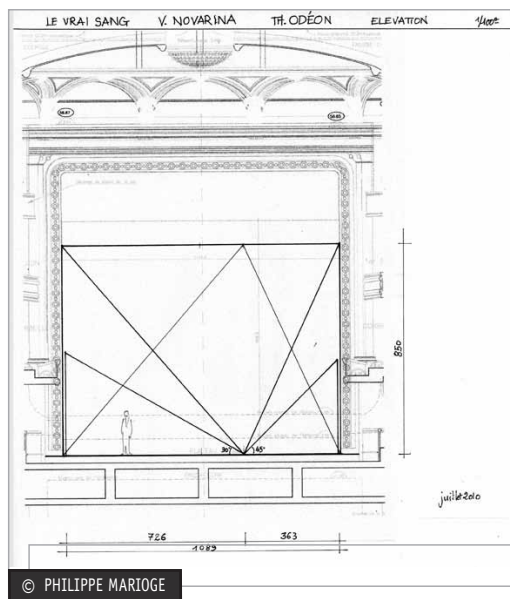
© PHILIPPE MARIOGE

→ Choisir un motif architectural simple (la façade d'une maison par exemple) et s'amuser à en décomposer la forme par des décalages de lignes, ou des jeux d'emboîtements. Donner ainsi l'impression de déconstruction et de recomposition.



Le théâtre olympique de Vicence © PETER GEYMAYER

→ Examiner ensuite la maquette (cf. annexe 7), afin de voir quels éléments de la salle à l'italienne sont réutilisés et altérés.



Les nombreuses stries au sol reconstituent une perspective obsessionnelle. La disposition des triangles crée un effet de profondeur. Le triangle central correspond à l'angle de vue partagé par tous les spectateurs ; il est la principale aire de jeu pour les acteurs. Cependant, si la perspective dans les décors à l'italienne renvoyait à un monde

ordonné à la mesure de l'homme et organisé par son regard, il semble que celle adoptée par Valère Novarina soit faussée. En retraçant les lignes de fuite, on s'aperçoit que la perspective est décentrée côté cour. Ce décentrement qui rompt la rigoureuse symétrie est très visible sur le plan 3 (cf. annexe 3) réalisé par le scénographe. Cette perspective légèrement gauchie, Valère Novarina l'avait admirée dans une fresque du peintre florentin Paolo Uccello, intitulée *Le Déluge*.

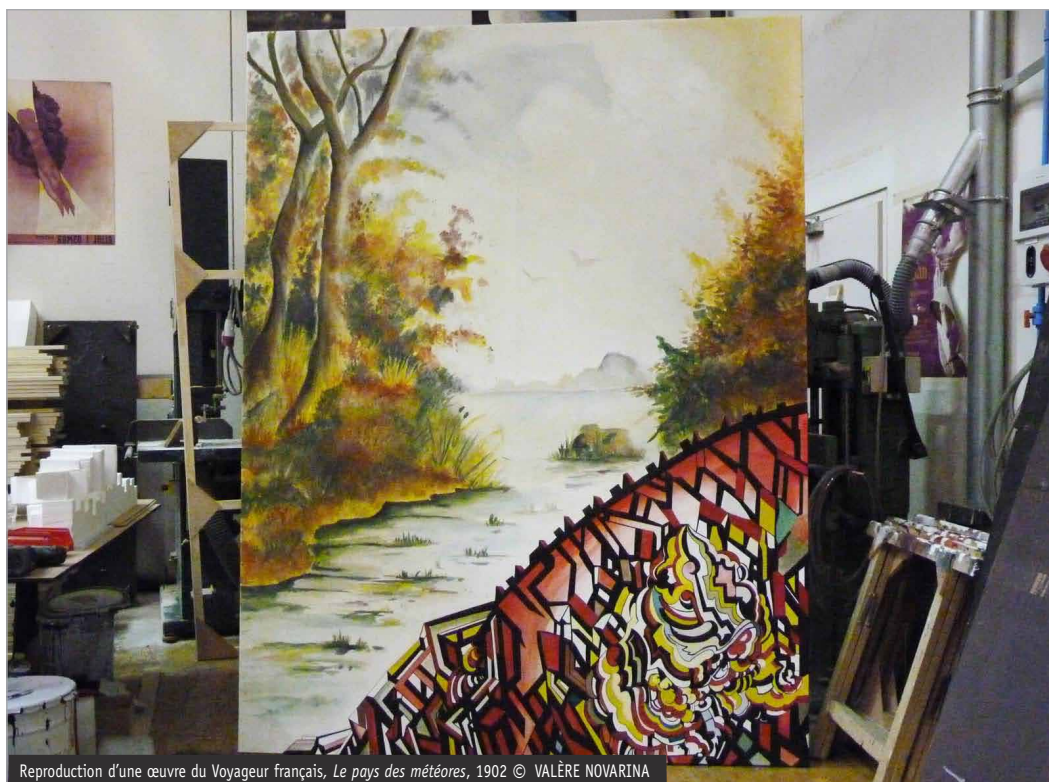
→ Observer la fresque d'Uccello (cf. annexe 5) et retracer les lignes de fuite.

La comparaison entre cette toile et la maquette fait apparaître des parentés dans la conception de l'architecture du dispositif scénique. La béance entre les deux parties se creuse davantage sur la toile d'art brut *Le Pays des météores*¹ (cf. page suivante) représentant une rivière et évoquant un univers schizophrénique constitué de deux espaces hétérogènes. La pièce repose en grande partie sur cette idée de scission, d'écartèlement : « deux actes en face » selon « l'enfant théorique » et pour « aller dans les failles ». La toile a été reproduite trois fois par les ateliers de l'Odéon, à l'occasion de la création du *Vrai sang*.

1. Le Voyageur français, *Le Pays des météores*, collection de l'Art Brut de Lausanne, 1902.



© VALÈRE NOVARINA



Reproduction d'une œuvre du Voyageur français, *Le pays des météores*, 1902 © VALÈRE NOVARINA

Le prisme

Le dispositif scénique est conçu comme « un prisme », un faisceau optique ; l'aire de jeu est un espace où les acteurs n'échappent jamais aux regards des spectateurs. Comment jouer sous le regard constant du public ?

→ Réfléchir sur les jeux scéniques qu'autorise cette scénographie :

- Comment peut-on traverser l'espace ?
- À quelles fins peut-être utilisé le proscenium ? le rideau de scène ?
- Comment peuvent se distribuer les acteurs sur le plateau dans des scènes chorales ?
- Dans cette conception d'un décor qui serait un faisceau optique, comment peut se dérouler le changement de décors ?
- Quelles sortes de décors peuvent être utilisées sur ce plateau nu ?
- Quelles caractéristiques du cirque évoque cette scénographie ?

Les couleurs très contrastées et les formes géométriques rappellent également l'esthétique du cirque, *Le Vrai sang* étant désigné dans le prologue de la pièce comme un « cirque parlé ». Cependant, le cercle de la piste est abandonné ; il tendrait plutôt à mettre au centre un personnage que les autres entoureraient. La surface noire réfléchissante du sol peut faire miroiter la toile de Valère Novarina, suspendue de manière à rabattre le son vers la salle. L'espace paraît mouvant, un lieu instable pour l'acteur, qui prend ainsi un risque. On attirera l'attention sur le caractère très aérien et ouvert de cette scénographie qui n'ancre la pièce dans aucune fiction prédéterminée, l'espace devant être traversé par la parole et par les corps dynamiques des acteurs. C'est un lieu de pur théâtre.

La traversée de l'espace

« Passage au pire », « entrée mécanique », « Dans l'autre sens »... les didascalies du *Vrai sang* font souvent référence à la traversée de l'espace que favorise le plateau nu. Les figures des ouvriers du drame rythment la pièce en parcourant ainsi l'espace pour transporter des objets. La marche régulière de l'Ouvrier du drame, le régisseur de la compagnie, donne aux scènes un véritable tempo. Le metteur en scène souhaite accuser la tension entre cour et jardin, présente dans les salles à l'italienne. La plupart du temps, les acteurs entrent sur scène à cour, ce qui contrevient aux habitudes du théâtre qui privilégient les entrées par le côté jardin jugées plus naturelles.

→ **Proposer aux élèves la mise en espace d'un passage permettant de jouer sur cette tension et d'appréhender la scène comme une matière.**

Un groupe d'élèves traverse un espace, puis s'arrête. Chacun observe, ressent le déplacement de l'air. Cet exercice simple introduit la notion de matière déplaçable dans l'espace. Quand on entre dans cet espace, on déplace la matière comme l'air qui fait bouger les rideaux. Imaginer que l'on est entouré d'une grosse bulle de caoutchouc et que l'on cherche à en repousser les limites par des étirements dans tous les sens. L'objectif est de demander à son corps des mouvements inédits, incongrus pour sortir du corps quotidien. Il s'agit d'explorer son propre espace et la grandeur.

→ **Imaginer une matière : par exemple un mur de coton, d'acier, de bois, de mousse...**

Les diverses qualités de la matière permettent des réactions différentes à l'espace.

Entre cour et jardin, les élèves forment deux groupes ; chaque groupe veut atteindre le centre du plateau mais le mur les en empêche et quand un groupe avance, la matière repousse le deuxième groupe.

→ **Procéder ensuite de la même manière avec les répliques de l'extrait ci-dessous. La matière est remplacée par le texte : quand un élève envoie une phrase, la personne en face réagit physiquement.**

QUELQU'UN.

Les crimes de l'homme sont innombrables.

UN AUTRE

C'est certain.

QUELQU'UN

Innombrables sont les crimes de l'homme.

UN AUTRE.

La chose est sûre

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011

« ON VIENT AU THÉÂTRE VOIR LE LANGAGE »

Les titres



© PAUL ÉCHINARD-GARIN

→ **Revoir les concepts de dénotation et de connotation pour susciter diverses attentes des élèves à la simple lecture de quelques-uns de ces titres possibles.**

- Les Hypocrites
- Chantre dans la forêt des rébus
- Les Personnages de la pensée
- Les Planches
- La Musique passe partout
- L'Enfer philologique
- L'Acte carcéral
- Fugue générale
- L'Équilibre

Cette sélection devrait les mettre sur la voie des véritables enjeux de la pièce : les acteurs et leur performance ; le lieu du théâtre lui-même, constamment convoqué, à la fois enfermant et ouvert ; l'homme, enfin, tel que le théâtre permet de le voir enfin réalisé, dans et par le langage agi sur le plateau.

La pièce, même si elle fait référence au titre définitif, évite de se limiter à cette unité et choisit au contraire la profusion. Trente-et-une scènes du *Vrai sang* portent un titre. Mieux, sur la scène même, le chantre profère quarante-six titres au début du deuxième acte : autant de sous-titres possibles du *Vrai sang*.

Des atomes humains

Les multiples « rôles » occupent un statut particulier, qui respecte à la fois la singularité de chacun et le vide qu'il contient : Valère Novarina récuse le nom de « personnages » et leur préfère d'autres noms, toujours eux aussi singuliers. On ne doit pas négliger la singularité du nom propre, à laquelle, à sa façon, la liste des personnages chez Valère Novarina rend hommage en la soumettant à la multiplication infinie : dans la version initiale du *Vrai sang*, on en dénombre plus de 300 et la pièce se clôt par le « Vivier des noms » : L'Enfant animal donne la liste de 2 800 personn(ag)es environ. Un extrait de *La Loterie Pierrot* peut aussi permettre de mesurer cette variété des noms.

« [...] Sandre au Véro émet des réserves ; Thiophile au Cauque ligote un agneau ; Pierre à la Naïsse s'embête ; Marc du Forchat diouaye d'la viula ; Jo à Parnoton enfourne une bougnette ; Jean à la Madelon obtient un rabais ; le P'tit Bichet consulte un catalogue ; Jocelyne au Maire donne une recette ; Blodu commande trois pastis ; Chochope reste fidèle au blanc ; Marcel au Cantonnier annule la commande ; Zèbe au Plâtre monologue. »

Valère Novarina, *La Loterie Pierrot*, Heros-Limite Éditions, 2009

→ Comme les noms sont ici associés à une variété d'attitudes, proposer à chaque élève, à tour de rôle, de mimer/jouer la phrase, pendant qu'un autre la lit.

→ Puis, inventer des saynètes possibles avec quelques noms du « Vivier » novarinien du *Vrai sang*.

Le Cycliste anthropomorphe
Les Hommes d'ombre
Le Gagneur de vitesse
Le Morceau de chose
La Femme spirale
Le Souffleur béant
L'Homme de trépas
Les Mangeurs immobiles
Le Bonhomme public
Le Bonhomme de glaise
La Cerveille dominatrice
Le Cancre à rebours
Le Docteur véloce

Même si les comédiens à proprement parler se trouvent être au nombre de neuf, les noms des

personnages dont on leur a confié les rôles sont donc dans *Le Vrai sang* infiniment plus variés, témoins de la germination à l'œuvre dans l'écriture. L'auteur déclare : « Les personnages revêtent de nouveaux noms à chaque scène comme autant de costumes. » Plutôt que de réduire cette liste, il faut avoir en tête cette profusion, dont témoigneront les mouvements incessants de la première partie du spectacle.

Voici la sélection de dix « personnages » de la première partie de la pièce (l'ordre est celui de leur apparition sur la scène) :

Une Voix dans le noir.
Le Personnage mutique.
Catadioptré.
L'Usager lambda.
Le Fantoche.
La Mère monoparentale.
Le Père nouveau.
L'Homme juste.
Le Docteur Lemaire.
Le Candidat combattif.

→ Réaliser un classement, susceptible d'indiquer très vite que la pièce ne « représente » rien à proprement parler, et peut mettre du coup sur le même plan, dans la même liste de personnages, une automobile, un commentateur distancié, une marionnette, des consommateurs, des parents, un enfant, des candidats, un être humain.



→ À partir de la liste, faire improviser une réplique par rôle, dont les élèves s'emparent dans un ordre aléatoire. Car chaque « rôle », idéalement, correspond à un discours, à un vocabulaire, qui ne pourrait pas être prononcé par un autre type.

Ce travail permet d'approcher ce que peut être l'acteur dans une pièce de Valère Novarina : un fragment, un être, dès lors fragile dans lequel une sorte de personnage troué de vide – une « personne », littéralement – peut se loger temporairement. Dans *Le Vrai sang*, le jeu de l'acteur permet de déconstruire l'homme, de le faire chuter grâce au langage. Un extrait de *Lumières du corps* résume le rôle de l'acteur dans cet art de « déreprésenter » l'être humain :

« Mais cela n'a lieu que lorsque l'acteur a, par sa respiration et sa danse inverse qu'il danse pour ne pas tomber, par sa presque chute, par sa dissémination et son débat avec l'espace, profondément œuvré à la *défaite* de la représentation. »

Valère Novarina, *Lumières du corps*, P.O.L., 2006, p. 128

La structure de la pièce permet de parvenir à cette essence de l'homme que sont les « anti-personnes », délivrées une fois que les autres personnages ont disparu du plateau. Le surgissement paradoxal des « antipersonnes » réalise des hommes enfin hors d'homme, débarrassés de leur « humanisme obligatoire » : c'est bien la venue des acteurs qui les débarrasse de toute carcasse, c'est bien le théâtre qui devient l'unique lieu où un tel renversement est possible.

« Que les mots soient sans cesse renversés »

« Les mots viennent de tous les mots : aucun vient des choses, par exemple, quand on les casse : comme un cri qu'elles pousseraient ! [...] le mot *bouche* ne mange pas ; le mot *eau* s'écoule quand il est prononcé ; le mot *feu* ne flambe pas. »

Valère Novarina, « Logoscopie », *La Scène*, 2003

Deux phrases du *Vrai sang* révèlent à leur tour l'insuffisance du langage, l'enfermement qu'il fait subir à l'homme :

« Il y a un *r* de trop dans le mot *mort*, mais il y manquera toujours encore-et-encore-et-surtout dedans *une corde pour se pendre*. »
« Les hommes sont deux écrivains égaux : *homme* et *emmoh* : égal est l'homme, égal le mot. »

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011, troisième acte, réplique de l'Homme hors de lui

L'homme est aussi vide que l'est le mot qui le désigne, qui peut être proféré à l'envers sans dommage. Le théâtre permet à la fois de montrer le vide de l'homme et d'effectuer le « renversement du nom de la chose en la pensant », autrement dit, de donner une matérialité au langage, seul vrai sang à répandre pour nous délivrer. Le théâtre opère une combustion des mots, ce qui vide l'homme de ce contenu encombrant et en libère tout le souffle vital. Le souhait se trouvera formulé par le Chantre dans le quatrième acte de la pièce : « L'homme est bruyant, puant, vain et trop nombreux : remplacez-le par un animal unique, silencieux, odoriférant, utile et rare. »

L'invention lexicale qu'on saisit au vol dans le texte est à la mesure de ce renversement : elle correspond non pas à la nécessité de trouver de nouveaux mots pour dire ce que les anciens

vocables ne parviendraient pas à exprimer, mais bien plutôt à l'ambition de donner la parole qui se forme et se reforme sans cesse devant nos yeux, proférée et brûlée par le souffle des comédiens. Nous assisterons au « drame du langage dans l'espace ».



© ALAIN FONTERAY, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2010

→ Prendre connaissance d'une première liste pour prononcer ce qui est parfois imprononçable. Distinguer les mots-valises et les mots composés selon des dérivations savantes.

Anthropoclastes, anthropopantoscope, anthropopantoute, anthropophyte, autophatique, bicyclétéhonette à nihilstrososphèrephilocoque, coordinidification, défragiliphrasibilinidification, gogocrate, grammaconstrictose, hominirien, illuminaissance, logoclastes, logosporée, omanisme, opignologue, ploutophobes, politogloboblogologiste, redisrejoindre, revraisemblableviandrie, s'omnider, saucietologologie, somninolier, sorodophilesque.

→ Recourir ensuite à des dictionnaires pour donner de chacun de ces termes tirés du texte du *Vrai sang* une définition.

Exemple : *Illuminaissance* : n.f. Naissance d'une illumination qui se produit dans le cerveau humain sans réflexion. Ou encore : *Opignologue* : n.m. Personne qui étudie les manières de donner son assentiment.

→ Former à l'aide des radicaux découverts ou de ceux de la liste suivante autant de « néologismes » que d'élèves.

-cyno- (chien), -auto- (soi), -phati- (parole), -aigo- (chèvre), -astrapé- (éclair), -noéma- (pensée), -kapno- (fumée), -poto- (boisson), -scopo- (vue), -poly- (plusieurs), -oxy- (pointu, aigu), -gramma- (lettre), -plouto- (richesse), -bary- (lourd), -blako- (imbécile), -diplo- (double), -lampro- (brillant) [...].

La satire de la parole morte des médias

Comme dans les pièces précédentes, des machines interviennent sans se mêler aux autres personnages. Le matériel utilisé est cette fois constitué d'agglomérés carrés peints en noir laqué, formant ainsi une sorte de continuation du sol du plateau. Il s'agit de saturer l'espace de leur présence et, d'ailleurs, le premier acte se clôt sur une scène intitulée « Vingt-neuf machines au point mort ». Les quatre comédiens et comédiennes s'avancent alors face au public et encomrent l'avant-scène. Il convient d'abord d'examiner la nature des répliques (cf. annexe 4) et de réfléchir à leur statut particulier : elles s'adressent à tous et à personne, communiquent fort peu entre elles et débitent une parole familière, mais morte. Elles offrent un contrepoint à la parole vivante, qui fuse obscurément tout au long de la pièce.

→ Comparer ces deux répliques de machines (B et C) avec l'échange de répliques (extrait A) (cf. annexe 4).

Les répliques des machines paraissent familières, car elles font allusion à des thèmes ressassés par la presse (la répression sécuritaire, la « traçabi-

lité de la viande »). Elles s'assertent péremptoirement sans s'adresser à quiconque. Elles offrent une grande « lisibilité » et le rêve d'une transparence toute totalitaire. En revanche, l'échange de répliques dans l'extrait A propose une parole brève, employant un vocabulaire simple, mais les faux raccords dans l'échange des répliques laissent deviner le non bouclage des répliques. Une parole plus obscure cherche en un souffle à dire l'homme.

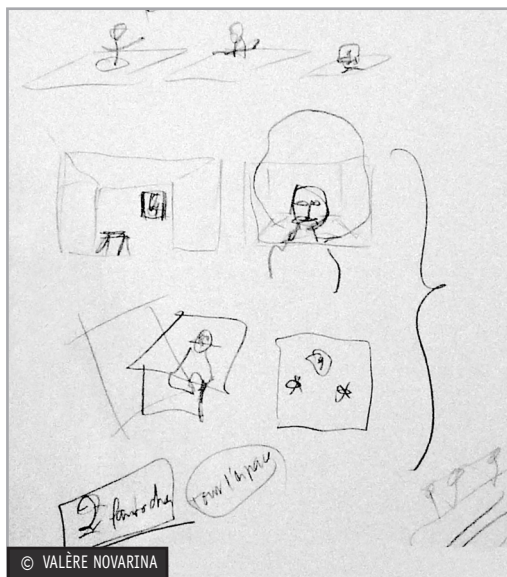
→ Observer les deux déclarations des machines.

L'une est ouvertement parodique, la seconde est plus ambiguë. L'humour semble devenir de plus en plus grinçant et la dernière réplique interroge la définition impossible de l'homme. S'interroger ensuite sur la manière dont on peut dire ce genre de répliques sur un plateau et les effets que cela peut produire : satire outrée, reléguant ces machines à l'univers de la farce, jeu inquiétant suggérant la menace sourde. L'invasion des machines à l'avant-scène ne risque-t-elle pas d'être agressive ?

→ Imaginer la réplique de « la machine à douter de tout », « la machine à dire la suite », « la machine à espérer la même chose ».

→ Inventer de nouvelles machines dont les fonctions seraient en rapport avec la communication. Chercher des actes de langage que les élèves rejettent et expliciter les raisons de ce rejet.

On peut penser par exemple à une machine à parler double, à juger net, à louvoyer, à insinuer, à pérorer, à reprocher... Écrire une réplique s'inspirant du modèle factice des répliques des machines novariniennes. Les verbes déclaratifs proviennent du vocabulaire juridique, les propos sont attribués à de « hautes instances ».



UNE INVENTION RYTHMIQUE

La pièce est construite en deux actes proposant un brusque changement de rythme au milieu de la pièce. La première partie condense les diverses expériences théâtrales antérieures de Valère Novarina et rassemble des scènes à forte tonalité satirique ou comique. La seconde partie oppose un fort contraste, les satires deviennent de plus en plus grinçantes puis disparaissent, les objets se raréfient pour céder



© ALAIN FONTERAY, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2010

la place à une parole dont la gravité résonne davantage, même si l'humour demeure présent dans les répliques. Le projet de Valère Novarina est d'inventer, dans sa mise en scène, des « précipités sur précipités ». Pour désigner ce brusque lâcher, il recourt aux métaphores du jeu : les osselets, les dés, la roue de la loterie, qui font intervenir rapidité et hasard. Ces images annoncent une précipitation dans le jeu, ainsi que des chutes de personnes ou d'objets, provoquant un retentissement ou une destruction qui s'efface aussitôt. Pour évoquer cette structure reposant sur un changement de rythme, il recourt également à des mots plus abstraits qu'il met en tension : « concentration dilata-tion » ; « incarcération et délivrance », « ordre et chaos ». Toutes ces expressions montrent la constante présence conjointe, dans l'espace, d'une maîtrise et d'une indétermination, celle du langage, du monde et de leur sens.

→ Proposer un exercice de mise en espace, inspiré de l'équilibre du plateau de Jacques Lecoq décrit dans *Le Corps poétique*², afin que les

élèves puissent éprouver cette sensation de vide, de lâcher prise.

Un groupe d'une dizaine d'élèves se met à marcher lentement puis accélère progressivement. L'étape de la « prise d'espace » commence par la nécessité de « chauffer l'espace ». Dans cet exercice d'écoute, la décision doit être commune. Au signal, le groupe se disperse dans l'espace, sur les bords de la scène et s'immobilise, sans relâcher l'énergie, faisant résonner ainsi vide et silence ; intervient alors un personnage qui prend l'espace d'une manière singulière.

→ Ajouter ensuite à cet exercice du texte, d'abord des mots ruminés, le grommelot, par exemple dans *Le Vrai sang* : « Medsdemoisieux, Moridélèmes, Moridélèmézelles, Mirlizondelles, Mézigues-tes-colles. »

L'accélération du groupe s'accompagne par une amplification sonore ; puis le groupe se disperse en silence et s'immobilise. C'est alors qu'un élève s'empare de l'espace dans le silence, suivi des yeux par le groupe. Sa parole résonne corporellement ou verbalement dans le groupe. Proposons par exemple la réplique de L'Homme hors de lui : « Qu'allons-nous faire avec l'innocence de nos mains ? » Enfin, un acteur veut agir, il est retenu par deux ou trois personnes qui l'empêchent physiquement de passer. Quand les autres le lâchent, il chute puis prend la parole.

→ S'entraîner à la lecture, puis à la diction, à l'aide de deux répliques, l'une faite d'un discours reconnaissable comme celui d'un journaliste de télévision (l'extrait B déjà utilisé plus haut), l'autre particulièrement obscure pour un public non averti.

Exemple 1 :

« Le Tribunal Peinard international stipule qu'à partir d'hier, tout mort devra au dos de son squelette porter écrite en date lisible, sa date limite de sortie, tatouée lisiblement à la margelle du trou bref. Et ce, afin de vérifier le taux d'humanité encore présent dans l'homme ainsi que le pourcentage de manquements hominoïdes imputable à ses dysfonctionnements résiduels. Et ce malgré les hautes recommandations du Pressant Comité dérogatoire à la définition des termes. »

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011

2. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Actes sud, 1999



La machine à authentifier la mort, l'une des quatre machines de la scène de la « réparation » de la démocratie, parodie ici le discours d'information télévisuelle, qui fait écho à celui des slogans politiques. Valère Novarina suggère souvent à ses comédiens de dire d'un trait les répliques. Il s'agit surtout de permettre de découper des unités syntaxiques et d'identifier les expressions utilisées, sans qu'aucune ne soit

davantage mise en exergue que sa voisine. C'est une indication valable ici pour identifier successivement la nouvelle autorité compétente, ainsi que les lois nouvellement écrites. Ces dernières doivent être lues à haute et intelligible voix, face au public, comme on lit sur un prompteur.

Exemple 2 :

« ANTIPERSONNE II.- Maintenant, il faut que j'aïlle dans l'antimonde et que je déparle avec des antihommes et que l'antilumière — qui ne m'obnubile plus ! se répande sur les anti-objets... Voilà la seule contrefaçon de me sortir d'ici par l'exit. Et que le non-futur pré-illumine des postchoses à l'envers de l'état réputé normal. »

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011

Une telle réplique multiplie les termes « novariniens », surprenants même pour les habitués puisque l'Antipersonne, lors de sa première intervention sur la scène, déclare explicitement ainsi son « Anti-identité », son identité inversée. Il s'agit donc de trouver le ton adéquat pour faire entendre cette série de termes créés à partir de mots présents dans les dictionnaires. La diction doit permettre de les faire comprendre, de les intégrer au vocabulaire de la pièce, de leur donner ainsi une présence concrète.

REBONDS ET RÉSONANCES

On trouvera dans la brochure de l'ADPF, rédigée par Olivier Dubouclez, toutes les informations précises concernant la biographie de Valère Novarina.

Olivier Dubouclez, *Valère Novarina*, Association pour le diffusion de la pensée française, 2006

Les deux œuvres utilisées dans *Le Vrai sang*

- Paolo Uccello, *Le Déluge*, Santa Maria Novella (Florence), 1446-1448

Valère Novarina s'en est inspiré pour la scénographie du *Vrai sang* (cf. annexe 5).

- Le Voyageur français, *Le pays des météores*, Collection de l'Art Brut de Lausanne, 1902, visuel disponible sur : www.paulvandereerden.nl/image/obj254geo257pg6p38.jpg, consulté en décembre 2010.

L'œuvre est utilisée à trois reprises durant la représentation, sous forme de trois reproductions de même format.

Un théâtre à l'italienne : le théâtre de Vicence

Plusieurs images et plans de ce théâtre sont disponibles sur internet. Deux images sont reproduites en annexe 2.

La lecture d'extraits de *L'Envers de l'esprit* par Valère Novarina

Sur le site du Théâtre de l'Odéon : www.theatre-odeon.fr/fr/documentation/medias/accueil-f-339.htm?id=103&startView=0&search_document, consulté en décembre 2010.

| n°118 | décembre 2010 |

Pour découvrir un peu plus Valère Novarina

Dans le travail de Valère Novarina, les pièces se répondent d'œuvre en œuvre. Divers documents autour de *L'Acte inconnu* permettent de sensibiliser les élèves aux caractéristiques de son œuvre, à ses thématiques et à sa façon de travailler.

- *L'Acte inconnu*, coll. « Œuvre accompagnée », CNDP, 2010

La captation de la mise en scène de *L'Acte inconnu* au festival d'Avignon en 2007, entièrement chapitrée, et complétée par un film pédagogique présentant un long entretien avec Valère Novarina sur son œuvre (dans l'atelier de Valère Novarina). Les images de la « performance » novarinaienne de ce DVD sont une préparation efficace et joyeuse

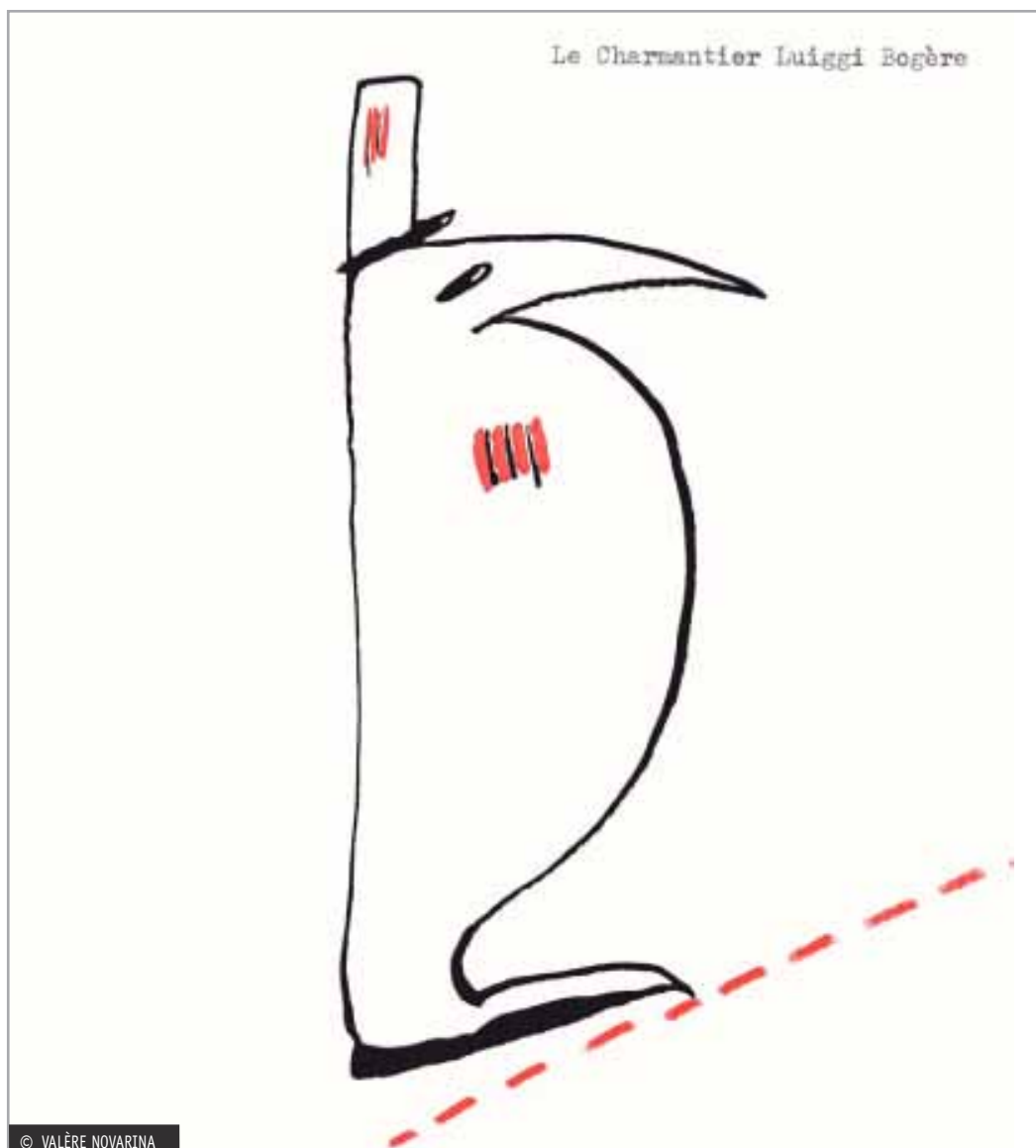
pour entrer dans le processus d'écriture et de création scénique de l'auteur. Les parentés, échos et variations thématiques sont une bonne introduction à la découverte du *Vrai sang*.

- *L'Acte inconnu*, *Devant la parole*, coll. Baccalauréat Théâtre, CNDP, 2011

- Ferry Marion, *L'Acte inconnu* de Valère Novarina, coll. « Pièce (dé)montée » n° 24, CRDP de l'académie de Paris, 2007, disponible sur <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=l-acte-inconnu>

- Michel Corvin, préface de Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, coll. « Folio Théâtre », Gallimard, 2004

Cette préface offre une très bonne première approche de l'auteur et de son travail.



Après la représentation

Pistes de travail

n°118 | décembre 2010

→ De retour en classe, laisser les élèves exprimer librement leurs impressions.

→ Pourquoi ce spectacle a-t-il pu paraître déroutant ?

Observer préalablement que si le spectateur cherche à tout prix à déceler une intrigue pour tenter de comprendre la représentation, il est très vite décontenancé.

→ Peut-on apprécier un spectacle sans a priori, sans recourir aux codes de la dramaturgie traditionnelle ?

→ À quoi le spectateur de ce spectacle doit-il renoncer pour apprécier le *Vrai sang* ? Et de quelles qualités va-t-il devoir faire preuve ?

Sans doute est-il contraint d'abandonner toute anticipation pour vivre chaque scène au présent, ce qui l'oblige à renoncer au sens pour mieux entendre la parole des acteurs.



UNE CONSTRUCTION EN CONTREPOINT

« Un, repentirs ; deux, prémonitions. Deux actes en face à face. »

→ Amener la classe à dégager la structure de la pièce à partir des éléments visuels de la représentation, tels que la présence des acteurs ou des éléments de décor.

Repérer des blocs dans la représentation qui vont être répartis en un tableau : d'un côté, l'installation dans l'espace de décors portatifs, dans lesquels se jouent des scènes chorales avec une visée volontiers satirique, et de l'autre, des traversées de personnages se livrant parfois à de véritables performances d'acteurs sur un plateau qui tend progressivement à se dénuder.

Première partie	« Je, tu, il » (pivot entre les deux actes)	Deuxième partie
Prologue de l'enfant théorique. Saynètes qui font entrer les personnages par deux ou trois.	Tirade du Chantre distribuant des titres. Plateau nu. Un acteur.	Un couple (+ la Voix d'ombre). Un cube bleu au fond de la scène.
Stations automobiles. Sept acteurs.	La scène des tréteaux et des chaises. Trois acteurs.	Le danseur en perdition.
Les maisons. Sept acteurs.		Le crime. Deux acteurs + le Chantre.

Le chien. Un couple + des machines et le Chantre.		Parade. Char. Six acteurs.
Le tonneau. Deux personnages + le Chantre.		L'Écrituriste. Petit pupitre. Un acteur.
Monologue de la personne creuse.		Les deux panneaux. Deux acteurs.
Les ventes. Cartons et bidons.		La Parole portant une planche. Trois acteurs.
Six personnages.		
Les candidats. Colonne brisée. Sept acteurs.		Le violodrame. Trois acteurs.
Les Sept Dormants. Escabeau et dés. Sept acteurs.		Le suicide. Un acteur.
Les machines. Cinq acteurs.		L'Ouvrier du drame. Trois acteurs. Salut final des sept acteurs.

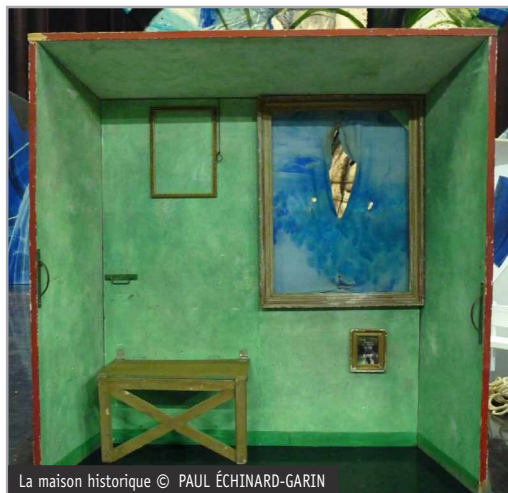
L'observation du tableau fait apparaître les différences sensibles entre les deux parties, dans la nature des scènes qui tendent à se concentrer sur un acteur jouant souvent le rôle d'un artiste « en perdition » ou emmuré comme le violoniste. Les scènes satiriques se moquant volontiers des discours médiatiques (économiques, politiques, juridiques) cèdent la place à des monologues ou à des duos plus graves. Les scènes comiques demeurent cependant avec des personnages comme Cafougnol et Fantochar.



© PAUL ÉCHINARD-GARIN

La pièce, qui foisonne de scènes longues et comiques dans la première partie, semble entrer dans une dépression qui s'accompagne d'un appauvrissement, d'une dispersion. Le changement de rythme est également perceptible dans les décors : les accessoires sont encore nombreux, mais les décors les plus imposants ont disparu. Les traversées de l'ouvrier et du drame sont très fréquentes, néanmoins, le jeu devient plus fluide et les objets sont fréquemment jetés au sol : planche, statues, violon, cube... Les deux scènes un peu clownesques de la section « Je, tu, il », au centre de la pièce, viennent débarrasser le plateau et instaurer un nouveau jeu. Dans la scène des tréteaux, les acteurs ne cessent de déconstruire ce qu'ils viennent de construire, pour aussitôt mieux reconstruire autre chose. Ce jeu paraît emblématique de la pièce. Les termes « repentirs et prémonitions », employés dans le prologue pour désigner la tension entre les deux parties, suggèrent une opposition entre passé et futur. Et, en effet, les spectateurs familiers du théâtre de Valère Novarina, reconnaissent sans peine les voitures de *L'Acte inconnu*, la maison verte de *L'Opérette imaginaire*, le chien de *La Scène*, les machines de *L'Origine rouge*. La première partie rassemble ainsi des expériences théâtrales passées, avant de déployer la nouvelle.

Enfin, la théâtralité s'affirme dès le début de la pièce avec le meneur de jeu (le Chantre), qui s'adresse au public pour s'interroger sur la représentation ou commenter l'action, ainsi que le jeu face au public. Elle s'exacerbe dans



La maison historique © PAUL ÉCHINARD-GARIN

la seconde partie. La scène éminemment tragique du sacrifice d'Isaac se termine en scène du *Médecin malgré lui* avec la bouteille de vin, réellement prise « derrière les fagots ». Le danseur en perdition multiplie les pirouettes que Sganarelle éprouvait dans une scène de *Dom Juan*. L'installation des Antipersonnes, spectatrices assises sur un cube, recrée une scène de théâtre dans le théâtre, avec la présence d'une énorme tête de mort qui ne manque pas de rappeler le célèbre et mystérieux Yorick dans *Hamlet*. L'arrivée d'un personnage transportant une brouette pleine de tourbe de même que sa chanson « Terre humaine » poursuit la scène des deux paysans fossoyeurs de la pièce de Shakespeare. Comme dans la plupart des pièces de Valère Novarina, l'acteur perce de plus en plus derrière les nombreuses figures qu'il incarne et laisse voir la trame du spectacle jusqu'au salut final.

« REPRÉSENTER LE MONDE COMME AU CIRQUE : CHANTRE, CONTRE-CHANTRE, SUJET, CONTRE-SUJET »



© RENATO BIANCHI

→ Dans quelle mesure les couleurs des costumes permettent-elles d'identifier des types de personnages ?

Le rouge domine dans les costumes. La volonté d'utiliser le vert pour le Chantre (Myrto Procopiou) souligne le rôle différent de

ce personnage. Même les machines, auxquelles le costumier adjoint une touche de jaune, sont en accord avec les personnages : leur harnachement suffit à les identifier. La laque noire qui recouvre chacun d'eux prolonge le sol, dont la matière avait pour effet de placer les acteurs



© RENATO BIANCHI

en suspension. Ce qui accentue la résonance, l'« aimantation » des autres figures, c'est qu'elles ne représentent rien, ne renvoient à rien, sont en suspension, séparées du corps qui les porte.

Quand la pièce fait apparaître des Antipersonnes, c'est dans le même costume que celui qu'auront revêtu les comédiens : une manière de souligner que l'acteur est le véhicule creux de tout le vide de l'homme. Le violoniste deviendra alors l'élément mystérieux que les Antipersonnes pourront observer, commenter. Les musiciens sont en effet eux aussi des contrepoints : la veste sombre du violoniste ne conserve qu'un triangle orangé. Leur costume, comme la maîtrise de leur instrument, singularisent les musiciens.

→ **Quelle scène semble faire disparaître l'importance des costumes pour attirer au contraire l'attention sur la voix ?**

La scène première de l'acte des « Phénomènes »

constitue le plus long échange dialogué de la pièce. Cette scène met en présence un duo, que commente la Voix d'ombre. Cette dernière n'est d'ailleurs pas jouée par Myrto Procopiou (le Chantre), mais par Valérie Vinci (le Contre-chantre).

L'adverbe « maintenant » revient sans cesse, pour souligner que ce qui a précédé avait pour ainsi dire déjà figuré dans les précédents spectacles. Il s'agit d'une sorte de pièce dans la pièce qui peut se subdiviser elle-même en plusieurs moments : d'un nihilisme initial, une pause permet une rencontre, en un point d'équilibre. Susceptibles de devenir aussi sensibles que leurs modèles du premier acte, l'Homme hors de lui et la Femme en déséquilibre ne parviennent pourtant pas à répondre aux questions qu'ils se posent. La Genèse se fait malgré eux devant une toile rappelant Adam et Ève.

→ **Recensez les scènes de repas.**

Les scènes de repas sont une figuration répétée de ce qui peut s'improviser sur le plateau, sans jamais parvenir à une réalisation complète, malgré l'injonction « Mangeons ! ».

Lors de la scène des petites maisons, une table triangle est portée par Manuel Le Lièvre pour supporter un temps deux assiettes et organiser un pique-nique avorté. Le même premier acte comporte un « repas prémonitoire », préparation de ce que tentera de jouer le trio de « Je, tu, il ». Enfin, dans la toute dernière partie, la Parole portant une planche, *alias* l'Ouvrier du drame, prendra place pour manger enfin quelque chose.

UNE DRAMATURGIE DU DÉFERLEMENT

Traversée de l'espace

→ **Comment la mise en scène parvient-elle à créer un tempo très régulier dans cette vaste succession de scènes sans intrigue et sans personnage ? Tenter de retracer les parcours dans l'espace de certaines figures, comme le Chantre et le Contre-chantre, le violoniste ou l'Ouvrier du drame.**

→ **Quels procédés permettent d'enchaîner rapidement les scènes et d'imposer un rythme soutenu à la pièce ?**

La scène est traversée tout au long de la représentation. Les trajectoires sont multiples,

incessantes, et empruntent à l'esthétique du carnaval – comme en témoigne le passage du char des Femmes d'hécatombe. Le régisseur de la compagnie entre et sort constamment pour apporter de nouveaux objets. Ses traversées, remarquées au début de la représentation, viennent créer un battement imperceptible. Les déplacements du Chantre et du Contre-chantre se distinguent de ceux des autres personnages, car ils franchissent le rideau de scène et s'avancent toujours sur le proscenium face au public. Les scènes sont réglées sur des entrées et des sorties très variées et toujours

fluides : la plupart des scènes s'enchaînent grâce à des procédés de tuilage. Ainsi, pendant que l'Écrituriste parle à l'avant-scène, le Penseur catapulte fabrique au lointain une statue de cartons, qu'il démolira à la fin de sa scène dans un jeu de chamboule-tout, alors que, déjà, les deux panneaux représentant *Le Pays des météores* sont avancés pour la scène suivante. Certains accessoires permettent d'enchaîner les scènes ; telle cette planche que l'Ouvrier du drame jette au sol et qui devient une sorte de pont très étroit que parcourent les Antipersonnes. Ce sont également les panneaux dans la seconde partie qui facilitent l'apparition des acteurs surgissant comme des prestidigitateurs dans des numéros de cirque.

Occupation par le langage

→ **Une fois les entrées et les sorties réglées par la mise en scène, l'acteur peut trouver sur l'espace du plateau l'emplacement de sa réplique et faire retentir la parole par sa voix. Comment fait-il entendre le texte ?**

La voix retentit et résonne dans les différents espaces du plateau et dans des situations très diverses : ainsi, elle naît du sol du plateau de l'Odéon avec Agnès Sourdillon qui dit le carnet de bord de l'auteur, les deux mains tendues en avant, semblant se parler à elle, bien que sa voix soit toujours dirigée vers le public. Les acteurs s'amuse à expérimenter toutes les situations : voix en l'air sur un escabeau ; voix qui résonne dans le tonneau ; voix qui se dédouble avec deux porte-voix ; voix rentrée de la Voix d'ombre s'avançant du fond de la scène vers l'avant-scène ; souffle haletant du danseur en perdition ; voix tourbillonnante de la Femme en déséquilibre ; polyphonie comique du chanteur ; prières psalmodiées à deux ; débit trépidant et claironnant des machines. Il y a un fort contraste entre le récit liturgique de la Voix d'ombre et les autres personnages qui ont la voix du drame. Les acteurs jouent sur les éloignements dans l'espace pour faire entendre les différentes résonances de la voix. On entend ainsi, d'une certaine façon, l'onde de la pensée traverser l'espace. Les chansons qui ponctuent très régulièrement les scènes permettent également d'entendre autrement le texte, et, souvent, la réplique est prononcée dans un entre-deux, mi-chantée, mi-parlée. Comme chez Brecht, ces chansons populaires à l'accordéon accroissent l'effet de distance vis-à-vis de la parole et maintiennent celle-ci dans une exhibition ludique.

→ **Expérimenter ce procédé de tuilage avec une situation simple sans texte : une personne est assise sur un banc, une deuxième personne arrive et s'assied à côté d'elle. Celle-ci observe avec dédain le nouvel arrivant et s'éloigne quand une troisième personne survient et s'assied près des deux autres. À son tour, elle est observée et considérée comme l'intruse.**

Poursuivre avec une dizaine d'élèves, ce jeu d'arrivées, de regards, de déplacements en variant au maximum les apparitions.

→ **Procéder ensuite de la même manière avec des textes improvisés. Avant la fin de chaque réplique d'un personnage, un autre personnage se lève, agit et parle à son tour.**

→ **Proposer la mise en voix d'un extrait de la réplique de L'Écrituriste qui porte sur l'invention des couleurs.**

Dans cet espace saturé de rouge et de bleu vif, la couleur agit sur le public et l'égrènement des mots distincts permet au spectateur de voir chaque couleur imaginée.

→ **Dans la classe, chercher le bon emplacement pour proférer les noms et dire lentement chaque nom en variant les adresses au public : adresse ferme à l'ensemble du public au début, puis distribution des noms de couleur à des spectateurs particuliers ; séparation claire des noms par une pause alors que la matérialité sonore des consonnes et des voyelles de chaque syllabe sonne distinctement.**

L'exercice peut ensuite être poursuivi avec des noms de couleur inventés par les élèves. Proposer par exemple d'imaginer des nuances de bleu, comme le faisait Arthur Rimbaud : « bleuités », « bleuisons », « bleu-turquin », « Bleu des Thyrses », « Bleu presque de Sahara »...

« Proclamation ici du nom des *toutes nouvelles couleurs* : la grisanche, le volin, le gargamelle, le létuve, le cla, la couleur sceptre à huit cordes, la couleur tranchement, la couleur morieu, la couleur galoume, la couleur dardel, la couleur rulge, la couleur dolève, la couleur thielle, la couleur frine, la couleur aiglin, la couleur marpe, la couleur lanciol, la couleur oulde, la couleur ourme, la couleur tagre. »

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011

KALÉIDOSCOPE

Comme au cirque, chacun apporte avec lui son matériel et son espace. De fait, dans *Le Vrai sang*, la scène se subdivise souvent, comme si un nouveau décor portatif – qui peut aussi servir de coulisses – venait perturber la toile fixe du fond.

→ Identifiez les différences entre les trois maisons (cf. annexe 8).

La « maison historique » : elle est reprise des spectacles précédents (c'est « la boîte avec les petits hommes dedans »).



La maison historique © PAUL ÉCHINARD-GARIN

La « maison constructiviste » : elle se réfère à l'esthétique qui prévaut depuis l'origine et qui a guidé le scénographe.



La maison constructiviste © PAUL ÉCHINARD-GARIN

La « maison simplifiée » : réduite à un seul cadre, une seule figure géométrique, elle représente la possibilité de réduire à l'extrême le livre original, de n'en conserver qu'un squelette, un écorché.



La maison simplifiée © PAUL ÉCHINARD-GARIN

→ Quels usages sont faits des planches et tréteaux, c'est-à-dire explicitement du matériel du plateau ?

Les mouvements variés sur l'espace scénique prennent en charge en quelque sorte toutes sortes de planches. Le théâtre se fait « avec trois fois rien », comme aime à le répéter Valère Novarina. Même le panneau zigzag qui sert de paravent et de coulisses portatives, bien que peint en ocre et rouge, n'est constitué que de deux planches associées. On attirera surtout l'attention sur les planches qui traversent sans cesse le plateau dès l'ouverture du spectacle, pour désigner explicitement la nature matérielle du théâtre. Dans la dernière partie, on procède à l'échange du violon contre une planche. Dans le premier temps de « Je, tu, il », les comédiens – munis de deux tréteaux, trois tabourets et d'une planche – effectuent une construction à l'équilibre instable. Tous les objets chutent, « comme des cartes qui se couchent ». Quand la planche est inclinée, Dominique Parent peut s'y asseoir. Pour « organis[er] la matière », Olivier Martin-Salvan déplace la planche. Enfin, une construction collective se monte sous nos yeux : Manuel Le Lièvre monté sur une chaise fabrique un losange dans l'air avec deux tréteaux, destinés à retomber eux aussi.

→ Quel usage est fait du panneau zigzag et des trois toiles refaites pour l'occasion (cf. Première partie du dossier) ?

Dans la partie intitulée « Je, tu, il », particulièrement dépouillée, un simple châssis zigzag bicolore permet de laisser entrer Agnès Sourdillon et son fagot, dans le rôle d'Isaac.

Les toiles révèlent la chorégraphie possible d'un élément du décor lors de la toute dernière partie du spectacle. Les panneaux sont disposés pour faire voir la rivière en leur centre. Puis l'Homme hors de lui passe entre les deux ; et les panneaux s'avancent.

Au son du tambour angoissant, celui d'une exécution capitale, le troisième panneau arrive pour composer le triptyque. Les toiles illustrent alors la chanson du temps. Le personnage les désigne, puis semble dévoré par les panneaux. Il faut les entrouvrir à nouveau pour que la Femme en déséquilibre apparaisse et traverse entre deux toiles : mais « le temps ne se traverse qu'une fois ». Enfin, les deux comédiens sont présents devant les toiles fermées.

Dans la scène suivante, « Mandorle », la « Parole portant une planche » traverse à nouveau les panneaux qui s'entrouvrent. Le régisseur lâche

sa planche « comme on poserait une pièce d'échecs ». Après avoir brièvement mangé, sous le regard des Antipersonnes, il se relève et prend la planche qu'il confie aux Antipersonnes. L'une d'elles, à la scène suivante, pourra marcher

dessus comme en équilibre. Le troisième panneau apparaît alors derrière les deux autres. Il s'agit maintenant de faire accompagner ce spectacle de la musique ; il s'agit d'« écout[er] l'inhumanité du temps ».

« L'OBJET EST CAUSE DE TOUT »

→ À partir de la liste des objets (cf. annexe 10), faire retrouver leur fonction par les élèves.

On peut aussi, plus simplement, tirer du magasin des accessoires – celui des spectacles précédents, précieusement conservé – quelques témoignages de cette « circulation d'objets » à l'œuvre dans *Le Vrai sang*.



- La chaise rouge : celle sur laquelle la Mère monoparentale prend place au premier acte.
- Un porte-voix : celui du Chantre, mais aussi l'un de ceux qui accompagnent Julie Kpéré, « la machine à dire voici ».
- Un violon : la pièce en présente en fait plusieurs, dont certains sont l'objet d'une chute sur le plateau.
- Un marteau : à plusieurs reprises, il martèle.
- Une corde : cf. plus bas.
- Le chien : il est l'objet d'observations dans le premier acte.

L'objet permet de montrer que dans ce théâtre « tout est vrai ». La mention d'un objet ou d'un geste trouve sa réalisation immédiate dans les mains de l'Ouvrier du drame. Il souligne ainsi le caractère très concret de la parole. L'objet est surtout la figuration d'un démontage possible, d'une destruction et d'une désarticulation toujours probables, jusqu'à son atomisation.

→ **Donnez des exemples de chutes impressionnantes d'objets, ou de leur présence excessive.**



© PAUL ÉCHINARD-GARIN

Au premier acte, les bidons et cartons envahissent le plateau lors de la scène de la « vente à outrance » : Manuel Le Lièvre a bien du mal à ramasser tous ces récipients vides. Au dernier acte, Nicolas Struve construit un totem en carton éphémère, qui affiche son caractère caduc. De fait, l'édifice s'écroule très vite. C'est aussi sur des ruines que s'installe la Colonne de la démocratie, d'ailleurs rapatriée des spectacles précédents et rafistolée visiblement. La colonne mal fixée peut se diviser

en deux parties et faire s'écrouler les slogans qu'elle permet à quelques candidats de proférer. De même que les machines « au point mort » encombrant le devant de la scène, les objets peuvent surcharger l'espace, comme en témoigne la scène de la « vente à outrance » du premier acte, dans laquelle Dédé Zorain s'exclame : « Y a trop de tout. »

→ **Pourquoi faire traverser constamment l'espace scénique par le personnel chargé de déplacer les éléments du décor, de le nettoyer, de ranger le matériel ?**

En allant jusqu'à donner un rôle, crédité dans la liste des comédiens, au régisseur Richard Pierre, et en lui adjoignant cette fois Raphaël Dupleix, un acolyte tambour, Valère Novarina entonne un hymne à l'Ouvrier du drame, au « galoupe » du cirque : Céline Schaeffer, l'assistante à la mise en scène, qui s'occupe de dramaturgie, va jusqu'à déclarer que « toute la dramaturgie tient dans l'Ouvrier du drame ». De fait, c'est aussi Richard Pierre qui fait tout tenir, littéralement, et c'est donc lui qui maintient la maison simplifiée – celle qu'un seul cadre figure – pour la fixer et en dégager une autre figure. C'est lui, aussi, qui défait tout, pour préparer dans l'urgence la scène des Sept Dormants qui doit succéder immédiatement à celle des élections. Comme le déclare une réplique, les personnages de la pièce sont en fait assistés par les régisseurs et accessoiristes pour « ranger le monde ». Mais sans l'aide de ces derniers, le chaos régnerait sur le plateau.



© CÉLINE SCHAEFFER

DRAME ET (DÉS)ÉQUILIBRE DU *VRAI SANG*

(La Femme sensible) « *Hum* fera le dernier humaniste lorsque l'avant-dernier humanitaire l'aura rependu au lampion du mot *homme* selon sa dernière opinion. »

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011

Tous les personnages de la pièce sont, en quelque sorte, aussi désespérés que le bonhomme Nihil de *L'Acte inconnu*, et ont pour tâche de déplorer que « la vie humaine est une défaite jusqu'à l'os », ainsi que le déclare le monologue de la Personne creuse. Les agitations nombreuses du premier acte, celles des automobiles, celles des machines, celles des candidats, comme celles des acheteurs ou des mangeurs ne sont que de vains espoirs de se libérer. Pour alléger la scène tragique, pour « ne plus faire l'homme », il faut le sacrifice de l'acteur, et le rire du spectateur.

→ À quels moments spécifiques la pièce semble-t-elle inviter à s'interroger sur l'humanité ?

Comme la pièce présente au début du premier acte des « stations automobiles », lui répondent des stations méditatives. Les premières leçons de vie explicites se font lors de la scène des petites maisons, qui mettent en présence des familles. La Mère pélican (Norah Krief) y déclare : « Voyez tout l'univers : apparu tracé d'un trait zigzag par un pauvre dessinateur idiot ! L'univers n'a ni queue ni tête. » Elle indique ici clairement le registre tragique que cette thématique véhicule. Devant le chien et son reflet, l'Homme juste et la Femme sensible définissent ironiquement l'homme : « L'homme est un néant capable de tout. L'homme n'était pas la meilleure solution pour sortir d'animal. » Ces deux sentences invitent l'homme à « déposer son bilan », aux deux sens de l'expression : la pièce de Valère Novarina l'expose et le renvoie à son néant, car il ne « vaut » en définitive rien. La pièce évoque alors sans cesse le « trou » de l'homme, confondant « la bouche de notre naissance » et « l'orifice de la mort ». La dernière partie comporte également une méditation grave sur l'angoisse du temps, qui fait l'objet d'une chanson. « L'émotion du temps » se trouve être le thème central de la pièce.

→ Quelles scènes mettent explicitement en présence la naissance comme la mort ?

Plusieurs moments évoquent la naissance : celui des petites maisons, dans lesquelles

deux enfants interchangeables sont nés, par exemple. À l'inverse, lors de la première partie, Norah Krief s'allonge sur un premier brancard qui traverse le plateau, bientôt suivie par Nicolas Struve : les deux personnes reviendront dans les rôles de la Femme en déséquilibre et de l'Homme hors de lui dans « Les Phénomènes ». Plus tard, « l'agisseur », *alias* Manuel Le Lièvre, se révélera « anthropoclaste », meurtrier de ses enfants, *alias* deux ballons de rugby repeints. Enfin, le nouveau duo du couple, sous la forme de la chanson du temps, n'utilise la chanson que pour masquer une terrible angoisse.



© PAUL ÉCHINARD-GARIN

→ Comment ces passages méditatifs sont-ils joués ?

En général, ils correspondent à une immobilité qui contraste avec la fébrilité des autres scènes. Par exemple, dans l'épisode des Sept Dormants, les personnages, chose exceptionnelle, viennent temporairement s'asseoir et converser au sujet de la naissance et de la mort. En particulier, le duo tragique de Nicolas Struve et Norah Krief, à l'orée de la deuxième partie, constitue le moment central de la pièce, le point stratégique et tragique autour duquel tout tourne.

→ Quels objets représentent la « possibilité d'en finir » ?

Le texte est traversé par l'idée du suicide, qui affleure dès le prologue : « Si j'étais acteur, j'aurais commencé par me tuer » déclare l'Anthropoclaste. Comme dans *L'Acte inconnu*, c'est surtout une corde pour se pendre qui apparaît : elle est fixée à l'arrière noir de la maison constructiviste, un temps montré aux regards des spectateurs. Elle réapparaît ensuite au sol. Valère Novarina joue avec le mot « corde » prohibé au théâtre, selon une vieille tradition des techniciens qui ont hérité du vocabulaire de la marine : « Il a un r de trop dans le mot mort, mais il y manquera toujours encore-et-encore-et-surtout dedans une corde pour se pendre. »

→ **Quelles scènes suggèrent un déséquilibre et une chute possible ?**

La pièce est riche en figurations de la chute, comme celle des acteurs : dès la scène des maisons, Agnès Sourdillon et Nicolas Struve sont chassés du banc étroit de leur maison, et mis bas. On peut penser au moment où Julie Kpéré se trouve en équilibre sur la planche, que l'Ouvrier du drame a déposée, à la fin de la pièce, dans le « violodrame ». « Le rideau se lève sur le lieu de la chute des gens » (Le Chantre). De même, de nombreux objets sont jetés à terre : violon, balle, planche, bidons...

« Le spectateur doit être vivifié, lavé, réjoui, être plus vaillant en sortant qu'en entrant, même si cela parle de la mort. [...] Le théâtre pense de façon désagrégée et désagglutinante des choses qui nous accablent, il vient les défaire sous nos yeux. »

Extrait de l'entretien de Valère Novarina avec Olivier Dubouclez, *Paysage parlé*, Éditions de la transparence, 2011

→ **Quels éléments sont manifestement présents pour introduire un contrepoint au registre tragique de l'ensemble de la pièce ? Lesquels vous ont fait le plus rire ?**

On peut songer naturellement aux discours parodiés dans les machines, mais à condition de percevoir leur burlesque ambigu. Elles tiennent parfois un discours totalitaire, emploient un ton menaçant ; leur présence sur le devant de la scène

à la dernière scène du premier acte les fait envahir l'espace. Ce « devenir-planche » d'une humanité désincarnée n'est pas seulement présent pour susciter le rire : le discours des machines fait aussi peur. En revanche, les deux intermèdes d'Olivier Martin-Salvan, le « bouche-trou » qui utilise ses talents de ténor pour entonner des airs de *Faust* de Gounod, semblent véritablement souligner leur désaccord avec la tonalité de la pièce. Ils confirment leur caractère hétérogène. Il s'agit en fait de scènes écrites pour se conformer au mot de « Faust forain » que Valère Novarina avait donné quand il s'agissait de rédiger le programme des théâtres, alors que lui-même n'avait pas écrit la pièce.

Car la pièce n'ignore pas dans le même temps combien « il y a une joie enfouie sous tout » : celle que communiquent la musique et le spectacle des mots et des chutes d'homme. La corde pour se pendre est remplacée par la corde du violon, qui amenuise la tentation tragique du spectacle et lui apporte la légèreté dont l'homme a besoin.



© PAUL ÉCHINARD-GARIN

Nos chaleureux remerciements à Valère Novarina et Philippe Marioge, ainsi qu'à Isabelle-Anne Person de l'Odéon-Théâtre de l'Europe 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. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts & Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, Chargée de mission lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

Auteurs de ce dossier

Agnès LEFILLASTRE, Professeur de Lettres
Paul ÉCHINARD-GARIN, Professeur de Lettres

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Directeur de la publication

Marie-Christine FERRANDON, Directrice du CRDP de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Caroline FEYT, Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-178-0

© CRDP de l'académie de Paris, 2010

ANNEXE 1 : PRÉSENTATION D'UNE PIÈCE SANS INTRIGUE

La pièce s'ouvre sur un prologue pendant lequel l'enfant théorique délivre quelques notes brutes de l'auteur, annonçant une pièce « sans lieu, sans récit », puis on procède à l'« ouverture au noir ».

Au début du premier acte (« Le martèlement humain »), des éléments présents dans les pièces antérieures de l'auteur traversent l'espace scénique. Des voitures dialoguent avec les sémaphores. Dans une maison, des parents se subdivisent ; un enfant naît : c'est le fantoche, ou Cafougnol. L'Homme juste et la Femme sensible observent un chien et tentent de cerner l'humain et l'animal. Odiogène présente son tonneau. Pendant un repas, certains tentent de « dévorer la vie ». La Personne creuse révèle le trou béant qu'est le corps de l'homme. Des consommateurs de marchandises « gagne[nt] la mort ». Une panoplie de candidats passés et à venir reprennent, ou inventent, une série

de slogans. Le sociologue Parentius commente les résultats. « L'éventail des premiers et des derniers hommes » médite *post mortem* sur le corps aliénant et son passage par les trous. « Vingt-neuf machines au point mort » communiquent des nouvelles du langage et du monde. Dans le deuxième acte, « je », « tu » et « il », représentants de la matière, « pensent » le monde et récitent alternativement la création. Ils construisent et déconstruisent une sorte de petit théâtre.

Le deuxième temps débute par un long duo sous le regard de la Voix d'ombre. La Femme en déséquilibre et l'Homme hors de lui sont, « maintenant », pris de vertige face au mouvement de la « matière mentale » et au tragique du vide de l'homme. Ils déplorent les limites de leurs ratiocinations, et prennent le parti de l'obscurité, puis de la sortie d'eux-mêmes pour une renaissance, et leur multiplication. Le Danseur en perdition vient consulter le gardien du mouvement. Ce dernier, qui a pronostiqué une « néanthropie », conseille de danser.

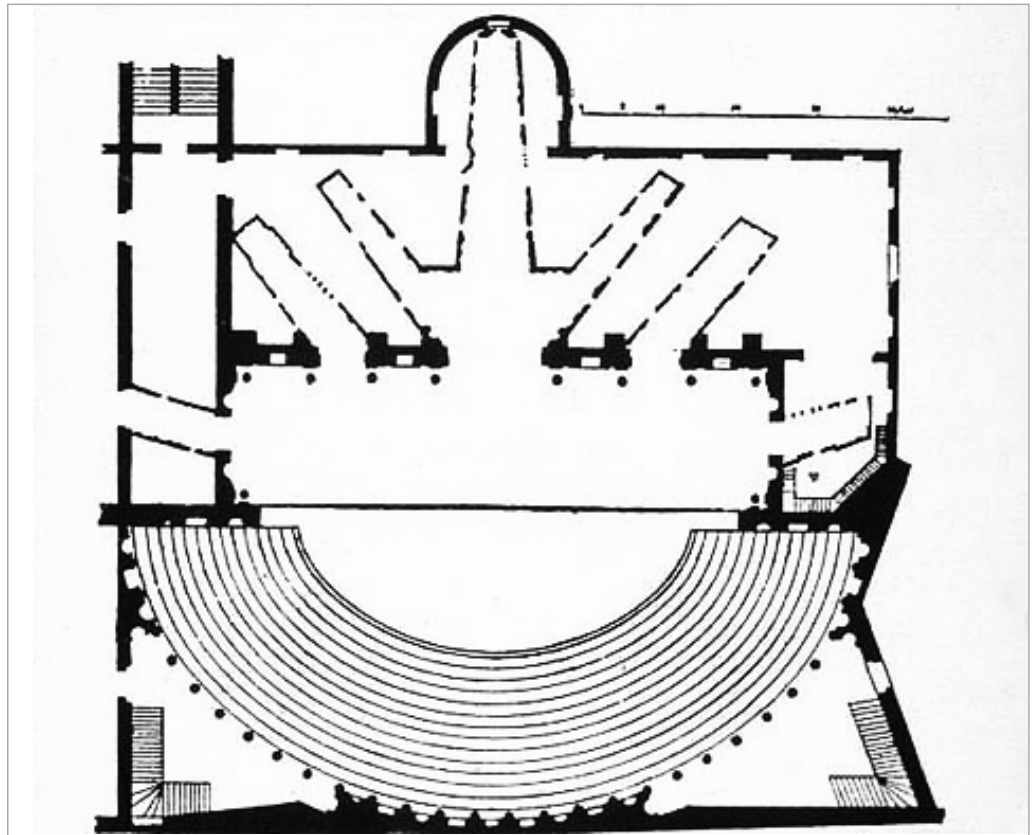
Plusieurs figures nouvelles deviennent alors les « séquelles », qui procèdent à leur négation : « l'agisseur » avoue ses crimes. Les Femmes d'hécatombe souhaiteraient se débarrasser de leur corps. L'Écrituriste se protégerait bien des mots prononcés, dont il faut faire le sacrifice. Les Antipersonnes déclarent alors l'inversion à laquelle elles procèdent, en déversant le vrai sang, le langage, offert en don aux spectateurs.

Le dernier moment peut alors reprendre « l'ordre de vie ». En témoigne le passage du régisseur. Le Mortel voudrait prier ; l'Individu réclame plutôt d'en finir. Fantoche et Cafougnol s'opposent sur le moyen de délivrer l'homme de l'homme. La Femme en déséquilibre et l'Homme hors de lui se lamentent à propos du temps. Les Antipersonnes leur démontrent, qu'il faut lui faire don de sa vie. Elles rencontrent la Parole portant une planche, idéal d'une personne débarrassée de ce qui l'encombrait. Elles font l'éloge de l'instant, celui de la vie rythmée, de la respiration, de la parole proférée. La solution se trouve en effet dans « personne » qu'est l'acteur en sang sur la scène. Il s'agit d'« appeler » l'homme, d'effectuer ce don du souffle. Les comédiens retrouvent alors leurs noms, deviennent les spectateurs, et retournent au silence.



ANNEXE 2 : LE THÉÂTRE OLYMPIQUE DE VICENCE

| n°118 | décembre 2010 |



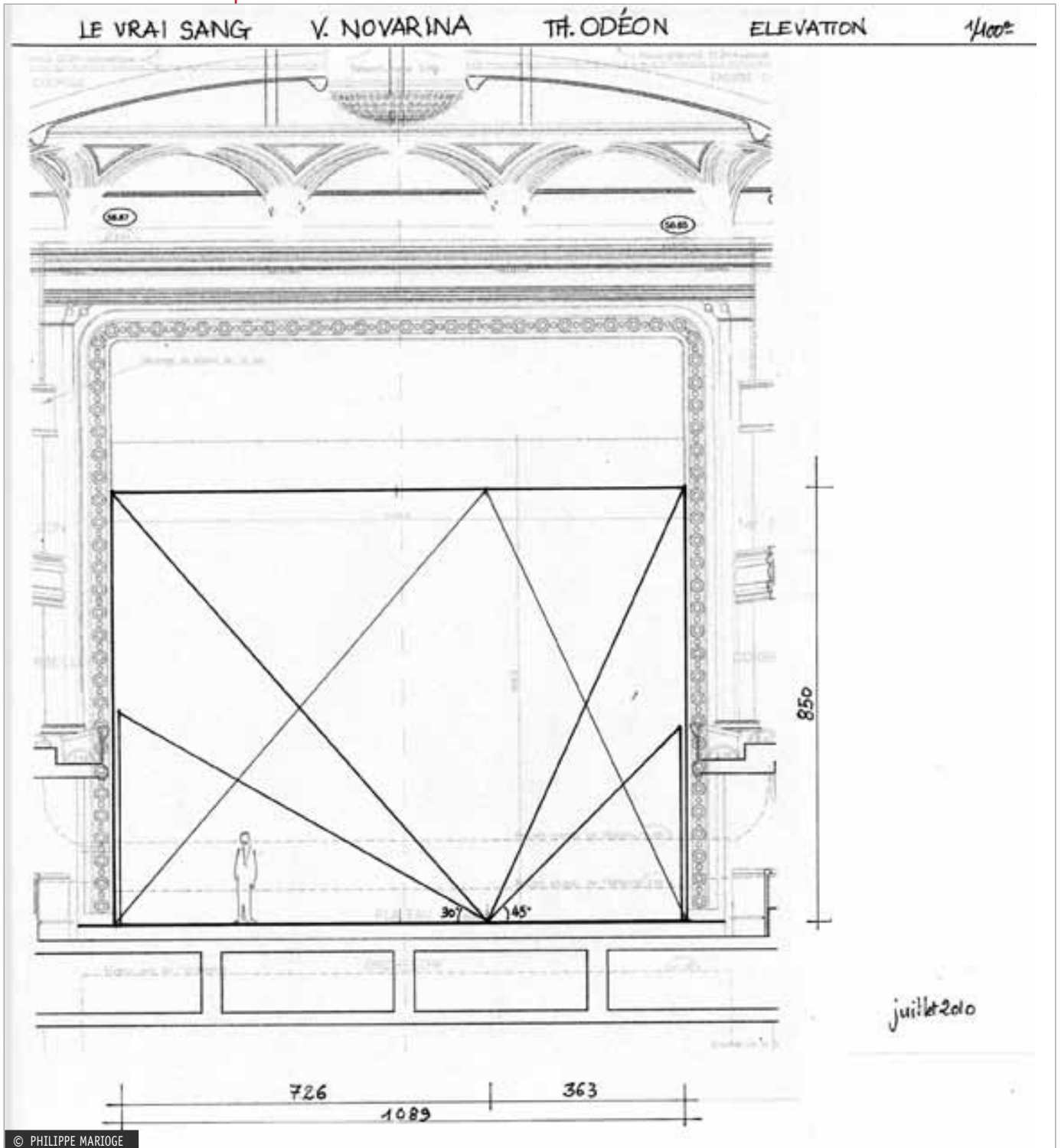
Le Théâtre olympique de Vicence d'Andréa Palladio © OTTAVIO BERLOTTI SCAMOZZI

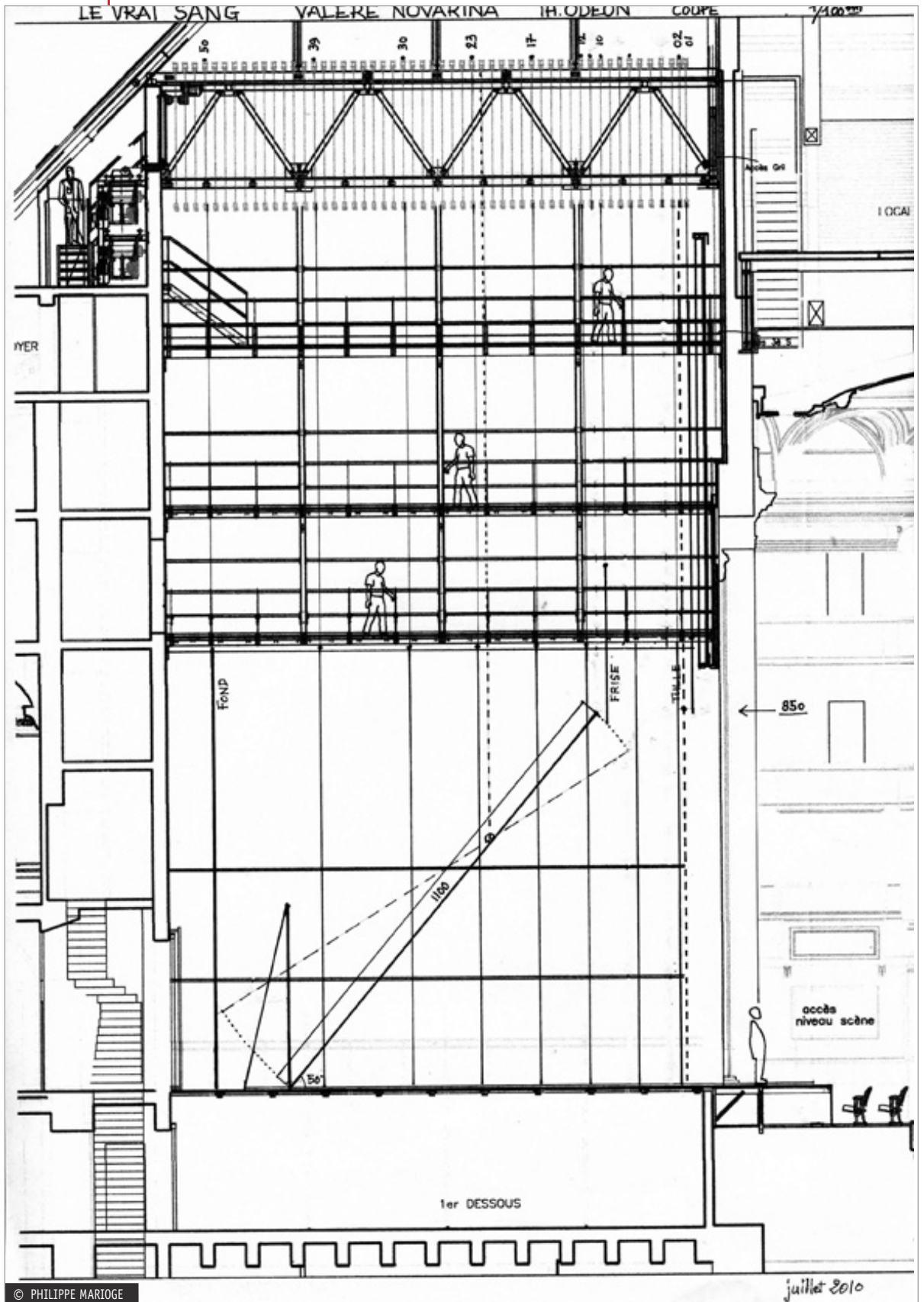


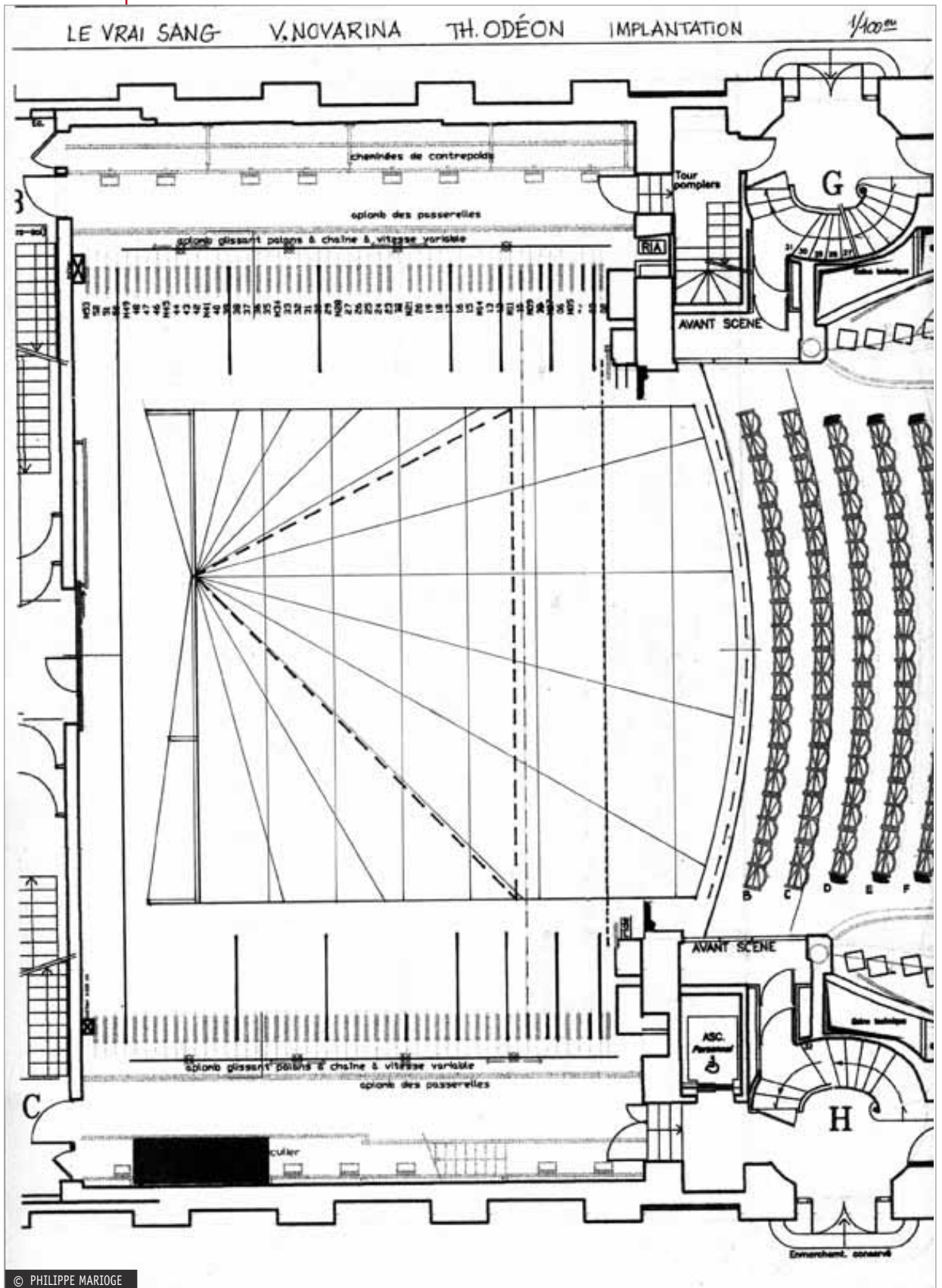
Le Théâtre olympique de Vicence d'Andréa Palladio © PETER GEYMAYER

ANNEXE 3 : PLANS DE LA SCÉNOGRAPHIE AU THÉÂTRE DE L'ODÉON

| n°118 | décembre 2010 |







ANNEXE 4 = EXTRAITS DE L'ŒUVRE

| n°118 | décembre 2010 |

Extrait A

LE CHUTEUR BLANC

Ma main, je nie aussi que c'est la tienne comme tu nies qu'elle soit la mienne.

LE MORTEL

Ton corps, tu nies qu'il est ?

L'AGISSEUR

Il m'est prêté, je dois le rendre. La pensée est en cervelle.

LE DOCTEUR MEYNAND

Je nie être une personne en face de vous ; quant à vous, vous êtes personne en face de lui.

LE MORTEL

Jamais je n'aurais cru incarner quelqu'un qui vous apparaisse.

LE CHUTEUR BLANC

Je nie avoir prononcé cette phrase que je viens de dire.

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011, p. 76

Extrait B : la machine à dire Robert

Sept-cent-deux des vingt-sept sites classés ultrasensibles, ont été placés en zone de proximité musclée, passant ainsi d'un secteur d'applicabilité de la tolérance zéro à une sous-tolérance d'indice moins quatre : dans l'espoir d'obtenir au plus vite dans ces localités relevant du non lieu, la permissibilité d'ouvrir une fenêtre de tir citoyenne.

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011

Extrait C : la machine à authentifier la mort

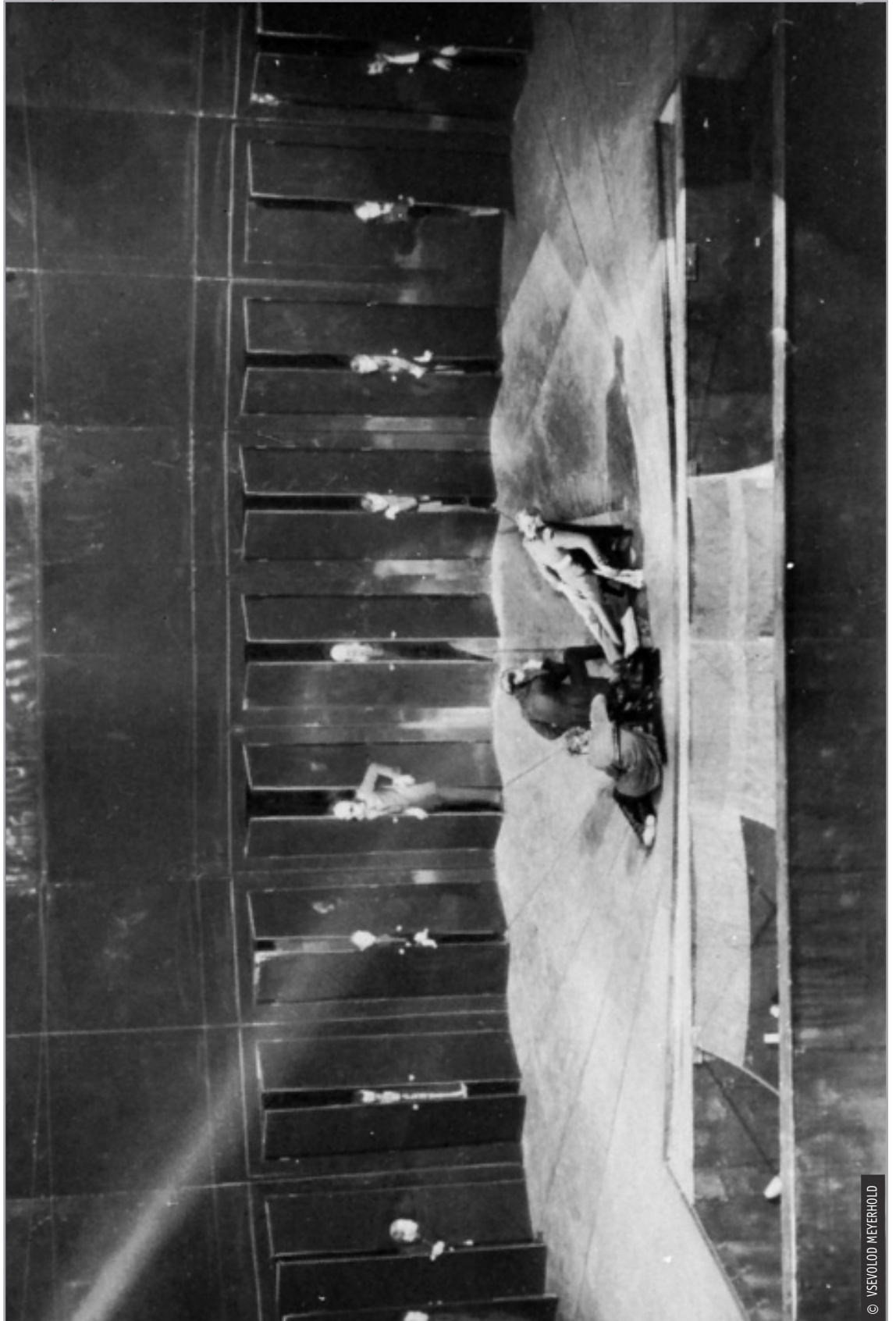
Le Tribunal Peinard international stipule qu'à partir d'hier, tout mort devra au dos de son squelette porter écrite en date lisible, sa date limite de sortie, tatouée lisiblement à la margelle du trou bref. Et ce, afin de vérifier le taux d'humanité encore présent dans l'homme ainsi que le pourcentage de manquements hominoïdes imputable à ses dysfonctionnements résiduels. Et ce malgré les hautes recommandations du Pressant Comité dérogatoire à la définition des termes.

Valère Novarina, *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011



**ANNEXE G : SCÉNOGRAPHIE DE VSEVOLOD MEYERHOLD
POUR *LE REVIZOR* DE GOGOL, 1926**

| n°118 | décembre 2010 |



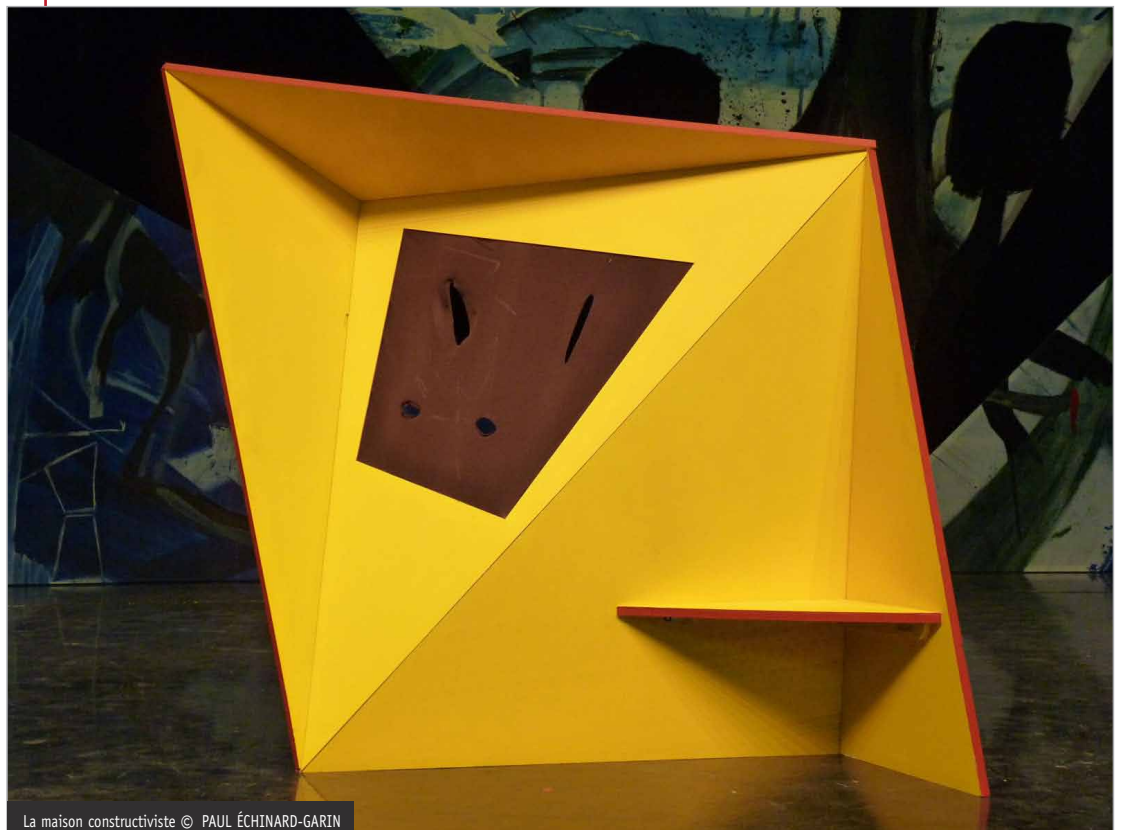


ANNEXE 8 = LES TROIS MAISONS

| n°118 | décembre 2010 |



La maison historique © PAUL ÉCHINARD-GARIN



La maison constructiviste © PAUL ÉCHINARD-GARIN



La maison simplifiée © PAUL ÉCHINARD-GARIN

ANNEXE 9 = ENTRETIEN AVEC VALÈRE NOVARINA

Le passage de l'écriture à la mise en scène

| n°118 | décembre 2010 |

C'est toujours l'espace qui fait la pièce, il est biologiquement ou érotiquement fondamental. La scénographie est conçue avant l'écriture de la pièce ; c'est une portée de notes, des traces, la portée des voix du langage. J'écris à la main puis je procède à des corrections à l'aide d'un traitement de texte ; puis je déploie le texte sur le mur de mon atelier ; ce geste est en quelque sorte le premier passage à l'extérieur car l'écriture observe des étapes progressives. D'abord les mots sont enfermés en une personne, ils sortent sur le papier, puis ensuite ils sont projetés sur le mur avant l'étape essentielle de la lecture avec les acteurs. J'ai décrit plus précisément ces phases successives dans *L'Envers de l'esprit*. Le texte est d'abord tu, puis ruminé, puis proféré par des voix ; j'écoute alors les yeux fermés et j'entends à ce moment-là d'autres choses. La lecture des acteurs constitue un bain révélateur qui permet d'entendre les voix dans l'espace. Les mots quittent la page et deviennent une matière dans l'espace. Vient ensuite une lecture plus technique.

Dans *Le Vrai sang*, je compte réduire, resserrer davantage l'écriture, orchestrer pour les personnages les parcours, penser rapidement aux entrées et aux sorties des acteurs en tenant compte de la dynamique de chacun. En fait, tous les mouvements doivent venir d'eux-mêmes. Lors des premières séances de travail

avec l'équipe de comédiens, je tends parfois à retarder le moment de retirer les tables pour travailler sur le plateau, mais les acteurs savent flirer dans l'espace l'endroit qui convient le mieux pour chaque réplique. Le travail de mise en scène a toujours quelque chose de thermique : c'est du point de vue de l'acteur, le croisement du langage et de la respiration. Plus tardivement, s'ajoutent les chansons composées par Christian Paccoud. Très peu de modifications sont alors apportées au manuscrit ; force est de constater qu'une autorité du texte s'impose naturellement.

Au théâtre tout traverse, tout communique, on éprouve en ce lieu des sensations thermiques, pondérales, des synesthésies ; on assiste à l'aventure de l'espace dans le corps de l'acteur. Comme le spectateur voit ce que l'acteur voit, celui-ci est condamné à la vérité. J'attends pour *Le Vrai sang* un jeu qui soit sans cesse net, tranchant comme le jeu de Pinocchio.

Le théâtre présente fondamentalement le drame de l'espace avec ses compressions et ses dilations. Le texte peut se présenter d'un seul bloc, puis respirer comme s'il était en accordéon. Cette forme est une image de la pensée : le langage s'entend mais la pensée se voit ; pour moi, elle est visuelle et scénographique.

Propos recueilli le 5 novembre 2010

ANNEXE 10 = L'INVENTAIRE DES OBJETS DU VRAI SANG

| n°118 | décembre 2010 |

Des cartons.
 Des couverts.
 Des pancartes où figurent des mots en latin : *homo, rebus, factus, est, hic, homini*.
 Des planches de diverses dimensions.
 Des porte-voix.
 Deux assiettes.
 Deux ballons.
 Deux brancards.
 Deux chaises blanches.
 Deux crécelles.
 Deux verres.
 La colonne brisée de *La Scène* et de *L'Acte inconnu*.
 La photo d'un chien, suspendue dans la maison historique.
 La sonnerie mythique du Théâtre de l'Odéon.
 Le caillou du lac de Neuchâtel.
 Le char des femmes d'hécatombe.
 Le chien déjà présent dans *La Scène*.
 Le violon de Mathias Levy.
 Plusieurs violons.
 Trois banderoles de trois longueurs différentes, où sont inscrits : « ATTENTION À AUTRUI », « DANS LES EAUX GLACÉS DU CALCUL ÉGOÏSTE » [Marx], « CELUI QUI N'AIME PAS DEMEURE DANS LA MORT. » [Épître de Jean].
 Trois dés géants.
 Trois porte-voix.
 Un bâton.
 Un cadre de porte.
 Un clystère.
 Un cube bleu.
 Un cube vert.
 Un dispositif circulaire de loterie.
 Un fagot de bois.
 Un feu de signalisation simplifié.
 Un grand cercle.
 Un maillet.
 Un miroir.
 Un panneau lumineux : « la lumière nuit ».
 Un podium de cirque.
 Un poignard.
 Un poisson.
 Un sifflet.
 Un tabouret.
 Un téléphone.
 Un tissu rouge.
 Un tonneau en fer.
 Une batte d'Arlequin.
 Une bouteille cachée dans le fagot.
 Une brouette.
 Une chaise rouge.
 Une corde.
 Le crâne de *L'Acte inconnu*.
 Un réveil.
 Une corde accrochée au revers de la maison constructiviste.
 Une fontaine.
 Une lune en bois peint.
 Une maquette de paysage.
 Une marionnette articulée, faite d'un bidon, et de morceaux de bois.
 Une planche, des tréteaux, des tabourets.
 Une pléthore de bidons en tous genres : jerricanes, bonbonnes en plastique...