

Léa Coldeboeuf

AU GRE DU SOUFFLE

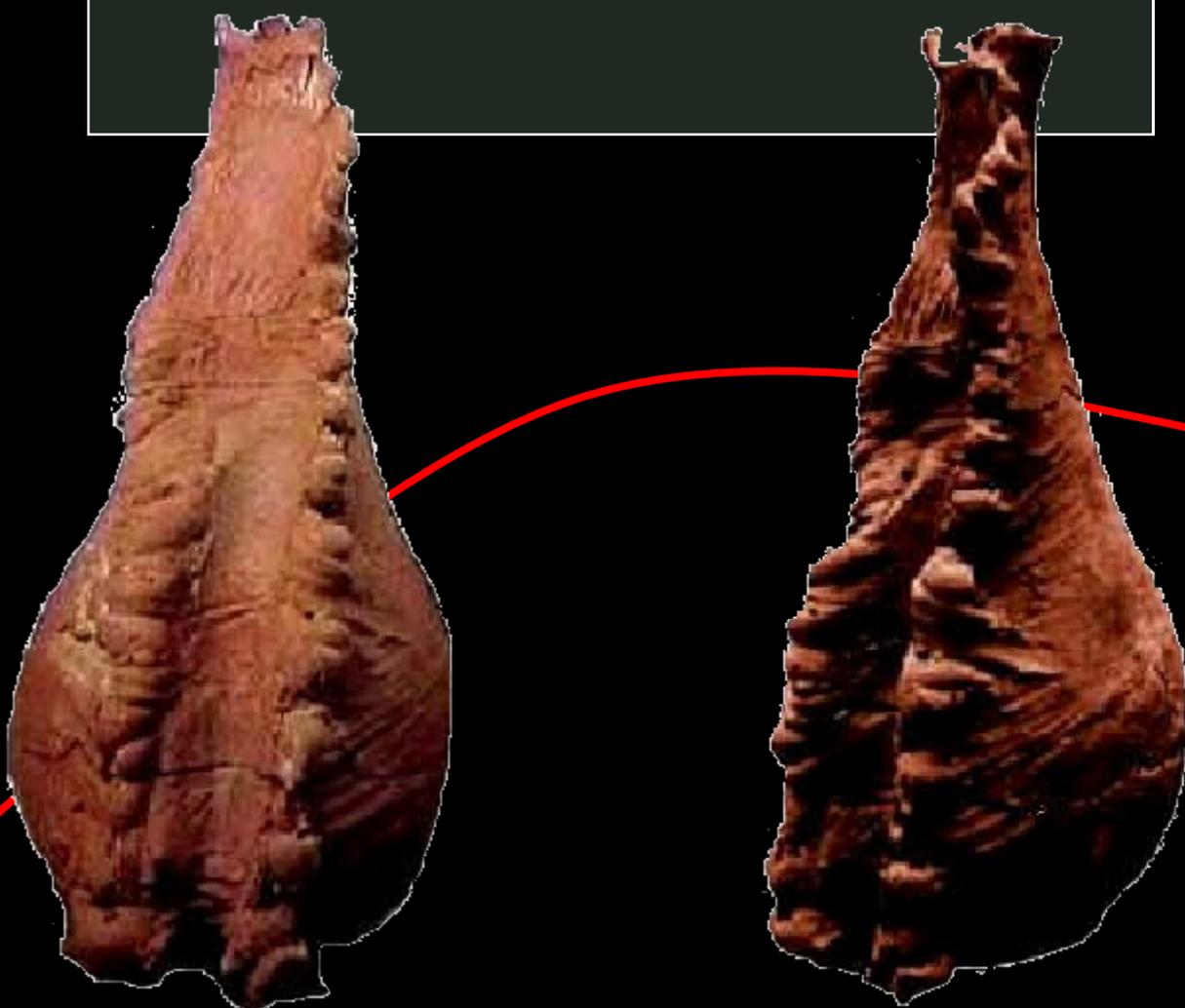


VALERE NOVARINA

U n s a r x o s c o p e
Une carabine et deux pyramides de boites 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**
Q u a t r e f a n i o n s b i c o l o r e s
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
e t u n l o n g m a n u s c r i t
Une très grande planche et une plus petite Deux planches et leurs tréteaux
Deux houlettes de berger Deux tubes
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
U n t o u t p e t i t v i o l o n
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**



Nous le savons tous très bien, tout au fond, que l'intérieur est le lieu non du *mien*, non du *moi*, mais d'un passage, d'une brèche par où nous saisit un souffle étranger. ¹



Préambule pratique



Les exercices

Les textes sur fond gris encadrés de rouge relatent les exercices que nous avons faits.

L'analyse

Les textes encadrés de jaune constituent l'analyse de ces exercices.

Les flèches rouges relient les exercices à l'analyse par quelques mots-clés.

Les citations

Les textes écrits sur fond noir encadrés de rouge sont des citations de Valère Novarina. L'indexe numéroté renvoie aux ouvrages de l'auteur desquels sont tirées les citations. (*Exception faite d'une citation de Jacques Derrida*)



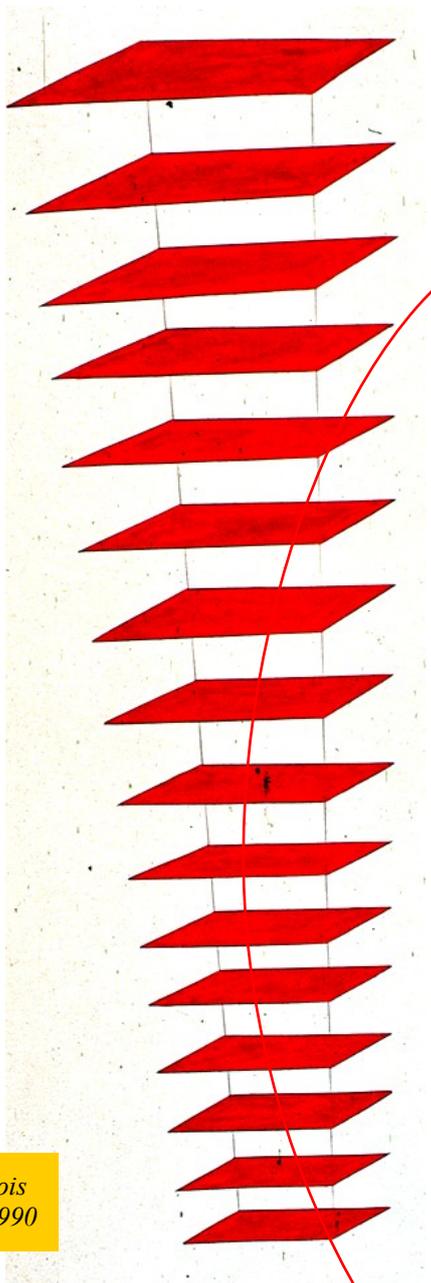
Louis Soutter—Jeux— 1937

Les illustrations de cet exposé sont toutes de peintres, dessinateurs ou sculpteurs que Valère Novarina aime à dire « *de sa famille , les hors-normes, les briseurs d'humanité, ceux qui, de Dubuffet à Thomas Schütte, d'Antonin Artaud et Fautrier à Günter Brus, en passant par Beuys, Louise Bourgeois ou Arnulf Rainer, crient leur œuvre* »^a.

Ainsi Novarina écrit à propos de Louis Soutter, un autre de ces peintres : « ... *aller où l'espace s'ouvre, au lieu du déchirement de la parole. Ici l'espace percé au cœur. D'ici s'ouvre la bouche de la parole et de la pensée paradoxale qui nous a répandus et appelés.* »^b

D'autres illustrations sont de Valère Novarina. Les croquis et peintures font partie, pour la plupart, des 2 587 personnages du *Drame de la vie* dessinés lors d'une performance, à La Rochelle, dans les années 80.

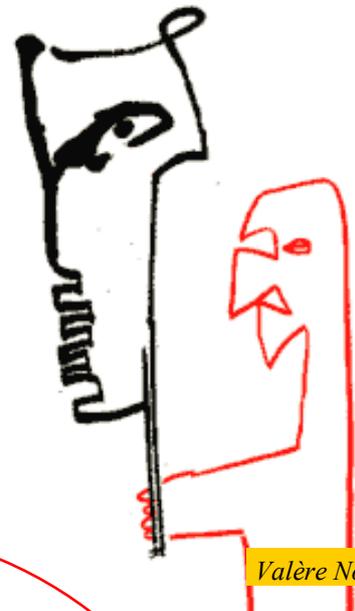




Lorsque nous avons joué *Danse pour succéder à son corps*, nous avons décidé de faire danser le *danseur en perdition* dans tout l'espace avec des gestes qui se répétaient en s'amplifiant. Le danseur cherchait à savoir ce qu'il devait faire de son corps, de sa voix, où il devait se placer dans l'espace, ce qu'il devait faire du vide. L'espace devient lieu de questionnement pour l'homme.

Dans notre langue (comme les Latins, ne pas distinguer le u du v), il y a une anagramme du mot DIEU, c'est le mot VIDE. Dans toutes nos phrases Dieu est un vide, un mot en silence, un trou d'air, un appel qui permet à l'esprit de retrouver souffle et mouvement. ²

Louise Bourgeois
The Puritan—1990



Valère Novarina—Dessin

Que reste-t-il de la parole lorsqu'elle a été prononcée ? Le vide ? Ou bien est elle toujours présente dans l'espace ? Que faire de l'espace qui nous est donné ? Une machine organique qui porterait la parole ? Un lieu de renaissance de l'acteur ? Quel est le rôle de l'acteur dans l'élévation de la parole ? Que faire de son corps, de son souffle ?



Tout est matière, même la parole invisible.

A la première lecture, le texte de L'acte inconnu peut nous paraître fou et invraisemblable. Mais paradoxalement, c'est un texte qui captive notre attention dès les premières lignes. Sans savoir pourquoi on ne peut plus s'arrêter de lire. C'est peut être parce que lorsque qu'en lisant Novarina nous sommes plongés au cœur d'un rêve, d'un monde imaginaire qui nous transporte. C'est peut être parce que lorsqu'en lisant Novarina on ne lit pas vraiment, on observe un tableau ou plutôt une musique, un mouvement.... Peut être tout ça en même temps. Quand nous avons commencé à nous pencher sur le texte en détail et à l'aide de Devant la Parole nous avons mieux compris là où l'auteur voulait nous emmener. Il faut savoir que lorsque nous sommes simple lecteur nous n'avons pas la même position que lorsque nous nous apprêtons à être acteur « novarinien ». Lorsque j'ai lu Novarina pour la première fois je me suis simplement laissé emporter par son univers singulier. Mais lorsque je l'ai relu en sachant que j'allais le jouer, l'approche fut bien différente. Le texte de Novarina est très dur à saisir pour un acteur s'il ne s'est pas laissé engloutir tout entier par le monstre qu'est un texte novarinien.

L'acteur dans sa solitude, trouve le sens,
comme on trouve le sens d'une pente. ³



Sur *Entrée rétrograde*, un des acteurs devait danser en occupant tout l'espace avec des gestes fous et inhabituels. Lorsqu'il s'arrêtait, il expliquait ainsi ce qu'il venait de faire : « Bien prendre garde à déchirer l'espace : comme la page blanche déchire l'esprit. Le théâtre est vide, entre Adam : il sort. »

Par ces mots, l'acteur expliquait qu'il devait « s'oublier », qu'au théâtre il devait laisser aller son esprit comme le corps dans cette danse, de façon invraisemblable.



Louise Bourgeois
Temper Tantrum—2000



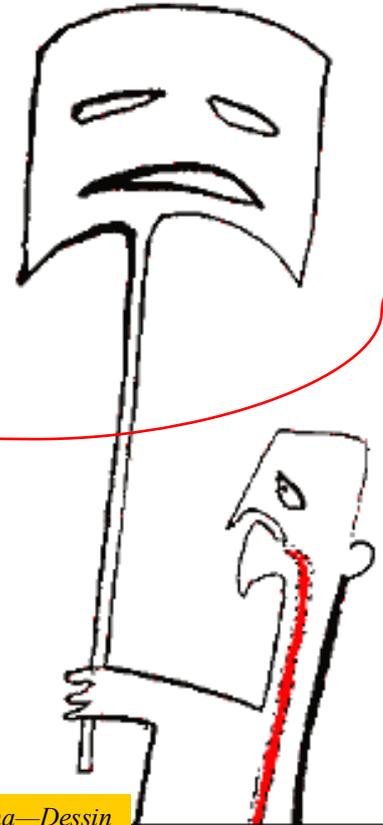
Comment entrer dans le travail d'interprétation ?

Pour pouvoir produire du mouvement et de la matière avec le texte de Novarina, à mon sens, il faut s'en imprégner, le laisser totalement s'emparer de nous et enfin nous abandonner nous même pour que ce texte nous travaille de l'intérieur ; « tu ne seras jamais acteur si tu n'as pas pour guide la destruction, la tienne d'abord » (Novarina).

Quand on commence à jouer du Novarina, il ne faut pas perdre de vue que tout est graphique ; les gestes, le plateau, les dictions, le décor etc. Dans ce désir de déployer la parole, l'espace devient une nécessité première. Il faut donc construire un espace visuel qui pourra porter les mots et qui, en retour, se laisserait ouvrir par la parole des acteurs. Toute la magie de Novarina est qu'il fait des mots, de l'espace et des corps de la matière toujours en mouvement toujours visible pour le spectateur et pour le lecteur. Les mots, les acteurs sont des traits, des taches de couleurs, des points, des formes géométriques et non pas des simples hommes ou phrases qui s'oublent et se perdent dans l'immensité de l'espace. C'est aussi parce que le théâtre de Novarina est un théâtre dynamique que les mots deviennent de la matière. En effet lorsque l'on joue nous devons lancer la parole avec toute la puissance que l'on peut déployer. Pour cela le souffle est le seul moyen de lancer les mots comme des projectiles. Ainsi le théâtre de Novarina est un théâtre où le langage est action.

Si ma parole n'est pas mon souffle,
si ma lettre n'est pas ma parole,
c'est que déjà mon souffle n'était
plus mon corps, que mon corps
n'était plus mon geste, que mon geste
n'était plus ma vie.

Jacques Derrida – *L'écriture et la différence*



Valère Novarina—Dessin

Dans *Arpentage* la scène était considérée comme un « ring » ou comme une lice médiévale. Nous avons placé deux « équilibristes » à chaque extrémité du carré imaginaire représentant le ring. La parole leur permettait de se battre. La parole circule, se cogne, se percute. La parole était une arme. De chaque côté de ce ring, où s'affrontaient les deux comédiens, « des supporters » étaient joués par d'autres acteurs.



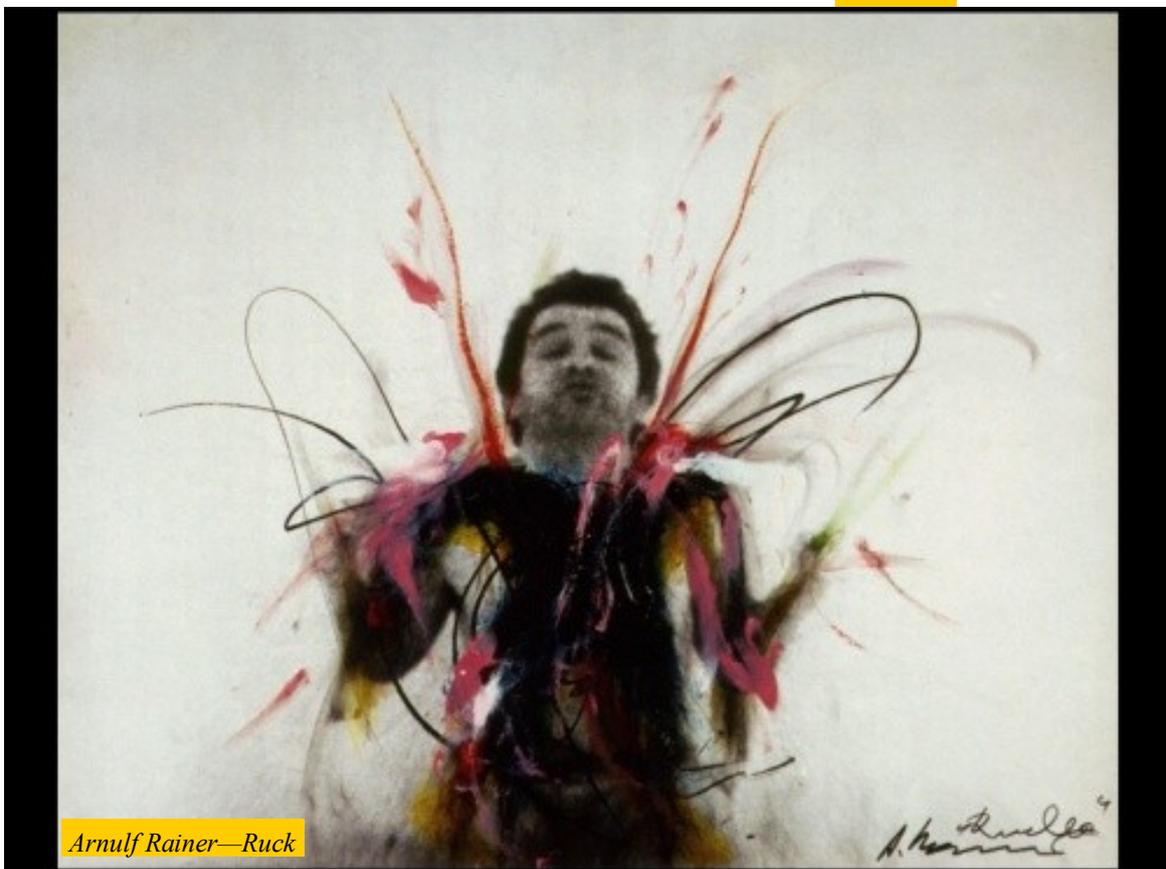
Lorsque nous avons joué *Salut à l'espace* ou encore *Arpentage* nous n'avons pas oublié ce principe très important chez Novarina. Nous avons ouvert l'espace et fait apparaître des lignes et des formes géométriques. Par exemple, lorsque les deux personnages *le champion de vide* et *l'enfant à la diable* se posent des questions qu'un acteur peut se poser sur ce qu'il doit faire de l'espace « Ô pauvre espace qu'avons-nous fait de toi ? Et toi, que voulais-tu faire de nous ? » Nous avons concrétisé cet espace afin de pouvoir s'adresser à lui, il suffisait simplement de le regarder de lui parler directement en posant nos yeux sur lui. Et c'est ainsi que l'espace se dresse et que le spectateur peut le voir même s'il n'existe pas.



L'homme, une machine à souffle

Novarina considère les mots comme étant trop pauvres pour exprimer la pensée, il faut donc les utiliser mais inventer un nouveau langage où les mots seraient en mouvement grâce au souffle. Pour que le souffle puisse jaillir il faut que nous nous oublions nous même. C'est-à-dire que nous ne devons pas être parasités par les affects de notre quotidien ; nous ne devons pas penser à la personne que nous sommes. Simplement se vider et laisser entrer la parole, être tout entier à son service et rien d'autre. L'acteur doit mourir pour renaître sur la scène. Il n'est plus qu'une marionnette parlante. L'émotion ne peut naître que dans le mouvement et le souffle est le mouvement. On ne doit pas jouer l'émotion on doit être nous même frappé par l'émotion. Ce concept n'a pas été simple à saisir mais il a été très intéressant à travailler.

Travailler le souffle nous a permis à tous de mieux comprendre à quoi sert le corps lorsque l'on joue ; «l'acteur c'est l'intelligence qui vient du corps, de la chair, du souffle ». Le corps de l'acteur seul est au service de la parole et l'union de tous les acteurs ensemble est un seul corps soufflant. Même lorsque l'on ne parle pas nous devons être dynamique, tout le temps prêts et pressés de porter la parole. Nous avons appris qu'un bon acteur est un acteur qui sait lancer la parole sans pauser d'émotion artificielle. Il n'y a que le souffle qui aide l'acteur à s'exprimer. C'est ainsi que « l'acteur doit s'annuler et n'être qu'une cathédrale de souffle » (Novarina).



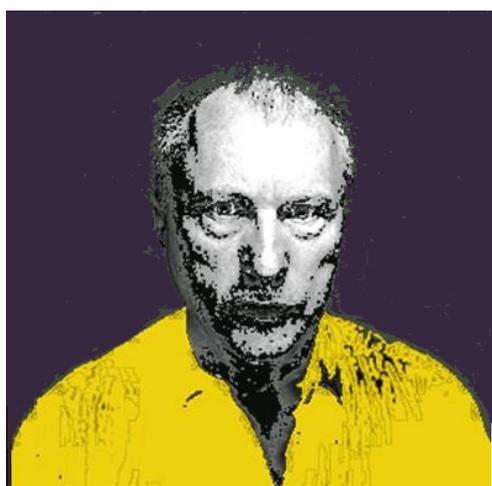
Brûlez les livres de votre respiration ! ³





Epave d'une maison

A l'occasion de la mise en scène *Epave d'une maison*, tous les acteurs ne faisaient qu'un. Ils n'étaient plus qu'une machine en mouvement, constituée de corps collés à tel point qu'on ne pouvait dissocier les uns des autres. Cette machine organique parlante avançait et soufflait à l'unisson. Nous devons porter la parole ensemble en évitant de nous distinguer, de nous mettre en avant par rapport aux autres.



Joseph Beuys—*Capri Battery*—1985

Au début et à la fin de la pièce que nous avons montée, nous avons joué sur le renversement, le dédoublement,

Au début, deux acteurs font face à la salle, à l'avant de la scène. Ils chantent. En fond de scène, les autres acteurs, eux, jouent un public qui tourne le dos aux chanteurs.

On retrouve cette même scène inversée à la fin de la pièce. La foule des acteurs occupe l'avant de la scène, face à la salle, au public. Les deux chanteurs, eux, se trouvent derrière la foule et de dos. La scène est renversée, l'homme, l'espace et la pièce n'ont plus réellement de sens.



Jean Dubuffet—Algebre de L'Hourloupe.
52 Figures Extrapolatoires—1968

C'est le lieu qui accouche la pièce,
et ça a toujours été comme ça. ⁴

Un théâtre à découvert

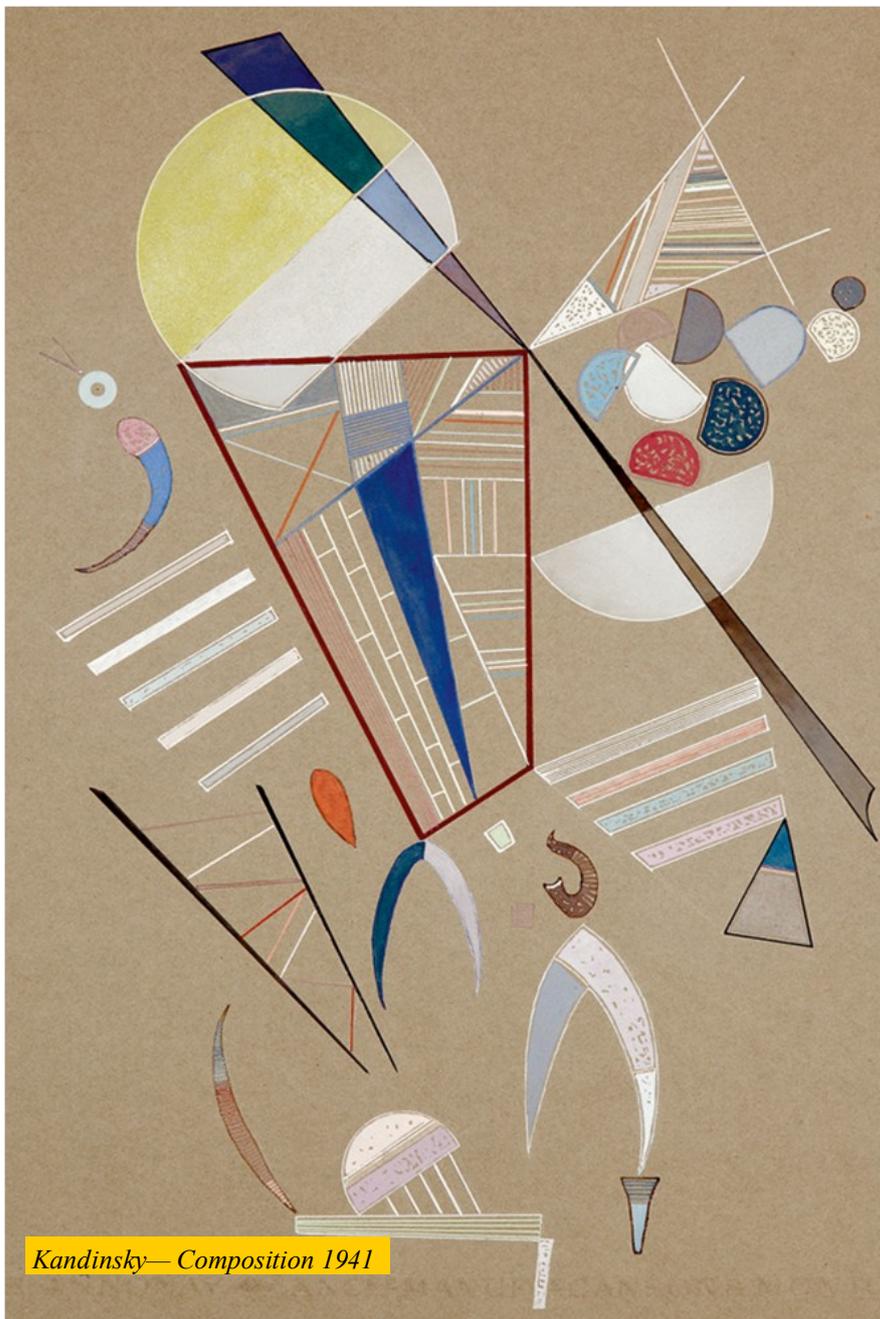
Le théâtre de Novarina est un théâtre affiché. *L'ouvrier du drame* en est la preuve, il est l'accessoiriste et est pourtant visible à plusieurs reprises dans la pièce. Novarina ne veut pas faire semblant, il ne cache rien, bien au contraire ; « le théâtre ne représente pas, présente et même il déprésente ».

Selon Novarina les spectateurs « viennent voir au théâtre, toucher, ce qui n'a pas de nom, entendre à qui l'on parle quand on est seul, comprendre les paroles en dehors de ce qu'elles disent, et qu'ils sont compris eux-mêmes dans le langage. Ils viendront voir que les paroles sont une offrande et une danse, quelque chose qui meurt. Ils viennent voir l'enfance, le bloc de solitude d'où ils sont tombés. Ils viennent prendre conscience, par le théâtre, que nous ne sommes conscients que parce que nous sommes entendus. Ils viennent constater par leurs yeux ». Toujours dans l'optique d'être sincère et de vivre la parole de l'intérieur, nous avons appris à nous adresser à quelqu'un et non pas à quelque chose. Lorsque ma partenaire de jeu et moi avons commencé à jouer *Charivari*, nous nous étions tellement concentrées sur le texte que nous avons oublié de jouer avec le corps et de nous adresser clairement aux personnes que nous choissions. Savoir à qui l'on s'adresse est indispensable. Cela nous permet de concrétiser la parole et de créer des liens entre nous et ce qui nous entoure. Les acteurs doivent toujours être en interaction entre eux mais aussi avec les spectateurs. La parole circule dans tous les sens et pour tout le monde. Il ne faut pas lui trouver un sens, il faut la porter. Chacun y voit une part de rêve qui lui est propre. Nous avons ainsi pu voir que le théâtre de Novarina est un théâtre populaire, accessible à tous.





Alberto Giacometti

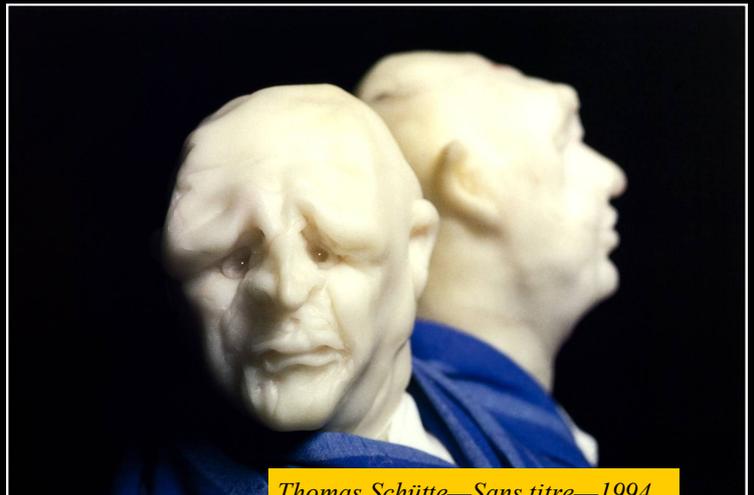


Kandinsky— Composition 1941

Lorsque nous jouons *L'Amour Géomètre* les deux comédiens, *la femme spirale* et le *bonhomme nihil*, s'appelaient l'un l'autre mais ne se croisaient jamais. Ils s'attiraient et essayaient, mais en vain, de se rapprocher en marchant dans tous les sens dans l'espace. Leurs cheminements donnaient à voir des lignes géométriques qui ne se coupaient jamais.

Penser respire :
c'est souffler l'espace et
lui porter contradiction. ⁴





Thomas Schütte—*Sans titre*—1994

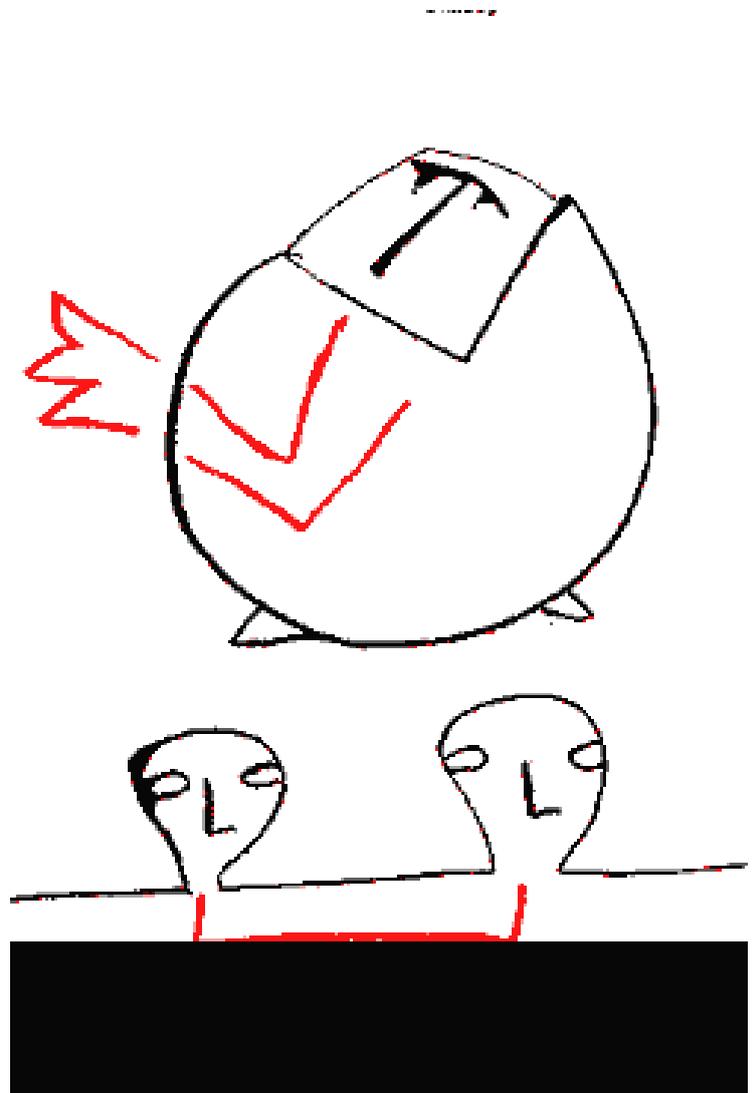
Quand nous avons mis en scène *Anamnèse*, les acteurs entraient sur scène en prononçant une onomatopée qui durait jusqu'à ce que l'un d'eux réussisse à faire jaillir la parole. Les acteurs devaient se préparer à porter la parole. Ils abandonnaient leur personne jusqu'à ce qu'ils parviennent à parler. C'est alors que *la machine à faire l'homme* et *la machine à dire beaucoup* pouvaient commencer leur « procès ».

Nous avons monté cette scène comme si le public était témoin du procès. Les machines s'adressaient au public comme dans un tribunal et aux autres acteurs présents sur scène et liés par une planche comme à des accusés.

La parole devait être prononcée en articulant et en la lançant comme des projectiles. Les accusés, quant à eux, devaient la recevoir ensemble. Ils se baissaient et avançaient en même temps. Ils formaient un tout.

La forme de cette scène est la même que pour *Tableau noir* deux personnages s'adressent au public mais cette fois, ce ne sont pas des juges mais des conférenciers.

Nous avons pu voir aussi que l'acteur doit se battre pour exister. On doit pouvoir voir le corps de l'acteur se débattre pour produire un son, puis un mot, et enfin une parole. Il doit s'inventer tous les jours un nouveau monde pour ne pas sur-jouer et enrober sa parole de faux sentiments. Il ne doit pas prendre l'habitude de jouer son texte de tel ou tel façon il le vit au moment présent. Il faut être « pas grand-chose » et c'est à ce moment là que nous sommes aptes à nous laisser traverser par ce qui nous entoure et surtout nous ne devons pas faire de « l'auto-centrisme ». L'acteur chute et renaît sans cesse, il fait des tentatives de jeu incessantes. De plus, il faut savoir structurer notre parole, c'est-à-dire savoir poser des temps, le silence chez Novarina parle aussi, le silence permet à la parole de raisonner dans notre esprit, il permet à l'acteur de reprendre son souffle. Pour m'approprier la machine novarinienne, il m'a fallu d'abord m'approprier le texte qui est au cœur de tout le travail de jeu et de mise en scène. Pour être présent, il faut que le texte n'ait plus aucun secret pour nous. C'est-à-dire savoir ce que l'on se raconte et pour qui. Il faut que chacun d'entre nous s'engage afin que la parole puisse circuler et vibrer. Nous ne devons former qu'une unité et porter cette parole par le souffle qui signifie « l'esprit » en grecque. Novarina sait que tout passe par le souffle et c'est grâce à lui qu'il fait s'élever la parole et qu'il dresse l'espace.



Valère Novarina—Dessin





Louis Soutter—Sans titre



Anamnèse



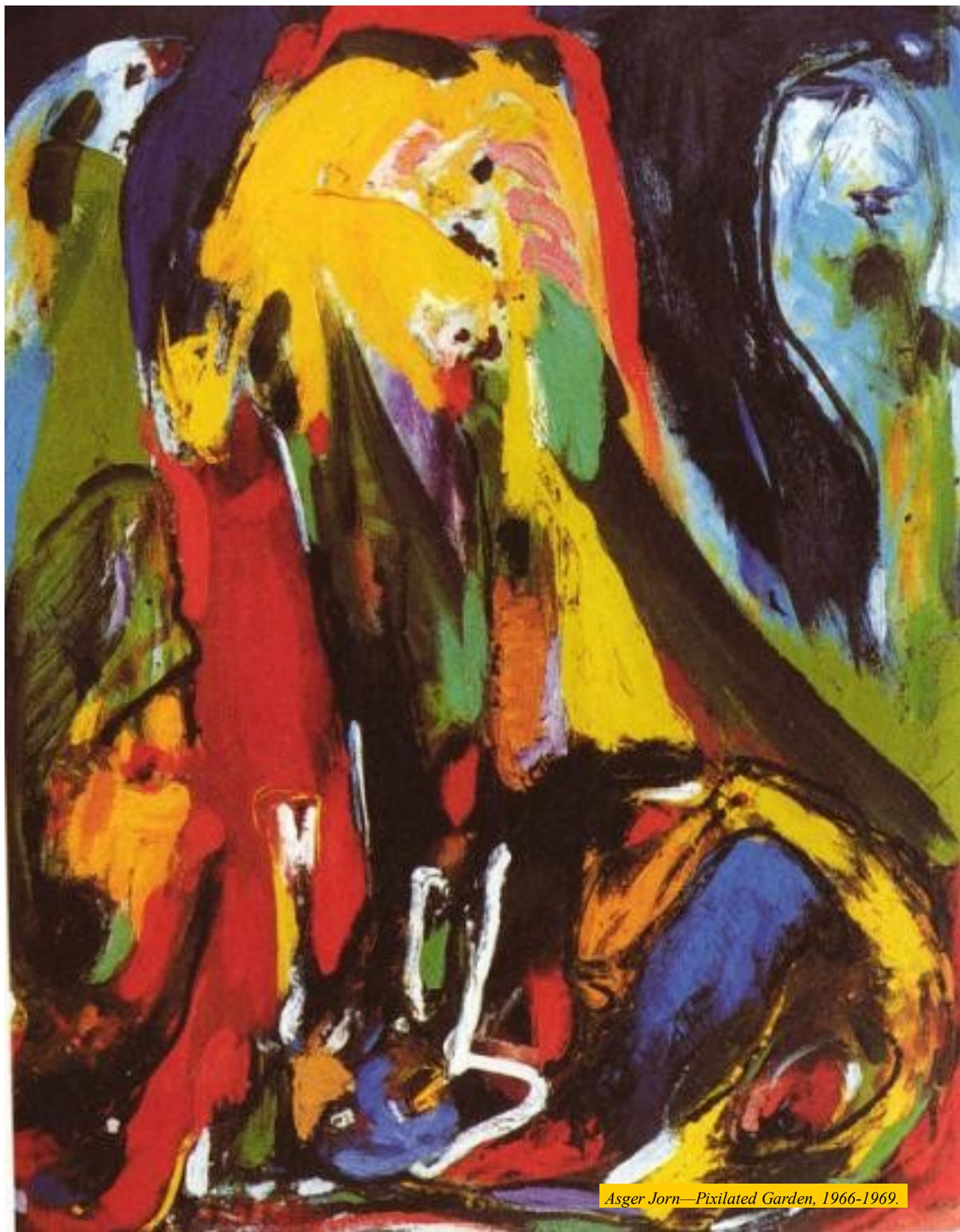
Antonin Artaud—Dessin

Pour moi, le travail sur Novarina a été très enrichissant. Novarina ouvre de nouvelles dimensions au théâtre. Il fait se dresser la parole et l'espace comme un tableau aux mille formes et couleurs. Il permet à chacun de se créer un monde singulier. Novarina a bouleversé ma vision sur le théâtre. J'ai appris le travail méticuleux que nécessite une simple prise de parole. Je pense que l'univers novarinien n'est jamais totalement acquis. Chaque jour nous pouvons nous en imprégner un peu plus. Il est vaste et monstrueux, toujours en mouvement et difficile à saisir entièrement. J'ai appris à faire corps avec la scène, le texte et les autres, à ne pas tout dissocier mais à être une, seule et unique. J'ai appris à m'écouter et ne pas jouer un rôle déjà tout écrit. J'ai appris qu'il était indispensable de se vider de soi pour n'être qu'au service du texte, pour le porter jusqu'à ne plus pouvoir respirer. Etre à bout de souffle. Etre cette machine creuse prête à envoyer la parole partout... Une marionnette de souffle.



Constant Rey-Millet





Asger Jorn—*Pixilated Garden*, 1966-1969.



BIBLIOGRAPHIE

« L'acte inconnu »— Valère Novarina—Ed Michel Corvin
« Devant la parole »—Valère Novarina—P.O.L. Editions
« Valère Novarina : L'acte inconnu— Devant la parole » - Edition « scéren » CNDP-CRDP
Revue « Europe » - « Valère Novarina » - N°880-881— Août-septembre 2002-
Dossier « Théâtre » du CRDP de Paris—N°24 Juillet 2007 - « L'acte inconnu »

ILLUSTRATIONS

Dessins et peintures de Valère Novarina

Les autres illustrations sont d'artistes que Valère Novarina a choisi d'exposer lorsque le Centre Beaubourg lui avait donné « carte blanche » en 2003 :

- Louis Soutter
- Arnulf Rainer
- Jean Fautrier
- Alberto Giacometti
- Joseph Beuys
- Thomas Schütte
- Constant Rey-Millet
- Giuseppe Penone—*Sculpture « Souffle 3 »*
- Antonin Artaud
- Asger Jorn
- Louise Borgeois

Photographies d'Olivier Roller (*Portraits de Valère Novarina*)

2^{ème} et 3^{ème} de couverture « Petit paysage » et liste des objets et accessoires utilisés dans « l'Acte inconnu »

REFERENCES DES CITATIONS

- ¹ Devant la parole – Valère Novarina, P.O.L, Paris.
- ² L'Acte inconnu – Valère Novarina
- ³ Entretien réalisé par Pascal Omhovère, 6 juin 2007 (Dossier de Presse pour le Festival d'Avignon)
- ⁴ Lumières du corps – Valère Novarina, P.O.L, Paris, 2006
- ⁵ Propos recueillis par Marion Ferry, MC93 Bobigny, juin 2007

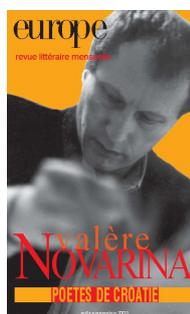
^a « Carte blanche à Valère Novarina »—Centre Beaubourg—Avril à Juin 2003

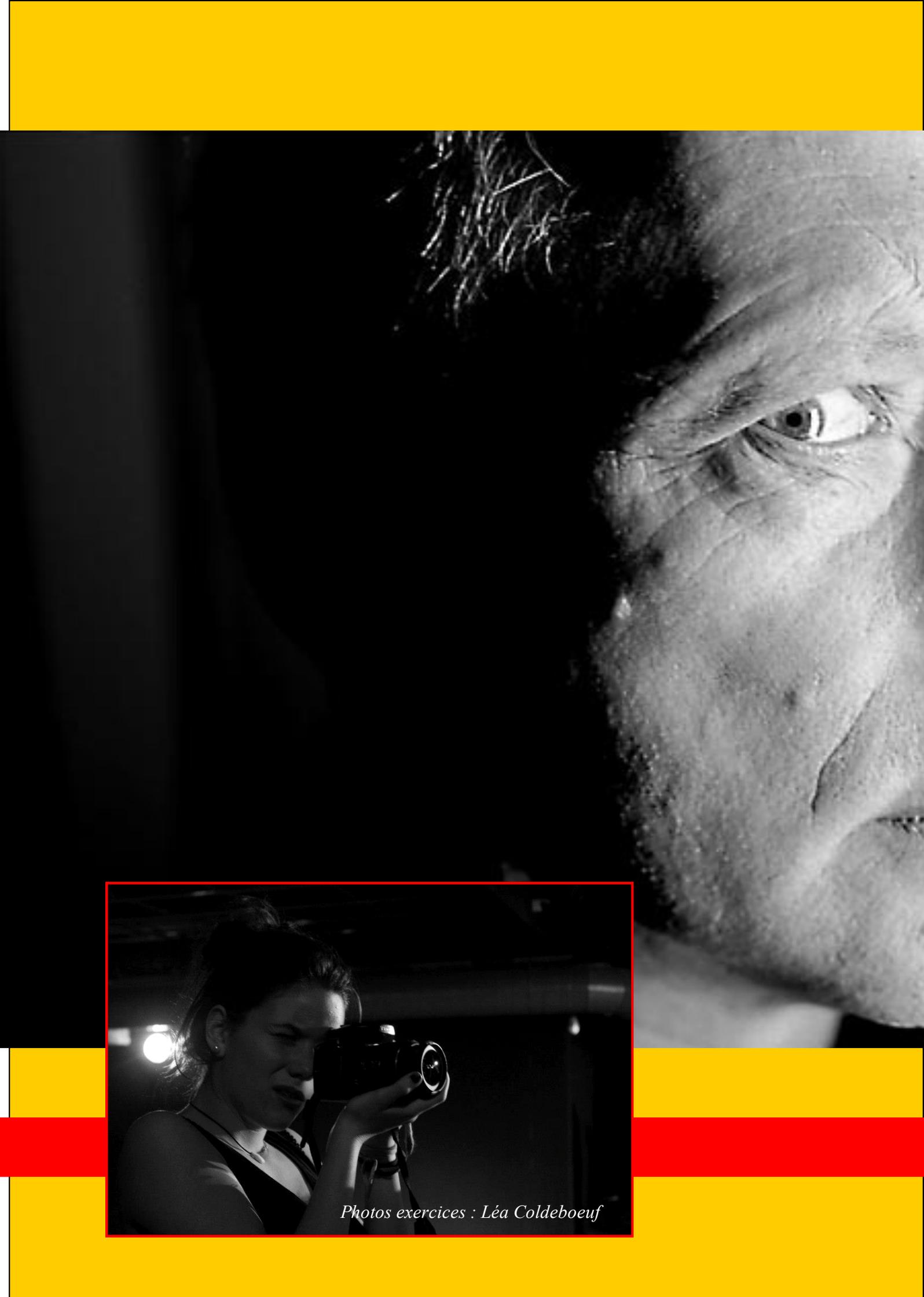
^b « La main » Valère Novarina

COUVERTURE / TITRE

Illustration : « *Au repas d'Abraham* » Valère Novarina 1998

L'intitulé de cet exposé, « *Au gré du souffle* » est emprunté au titre d'un article paru dans la revue « Europe », en 2002, qui relate un entretien entre Valère Novarina et Roséliane Golstein.





Photos exercices : Léa Coldeboeuf

U n s a r x o s c o p e

Une carabine et deux pyramides de boites 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
e t u n **l o n g m a n u s c r i t**
Une très grande planche et une plus petite Deux planches et leurs tréteaux
Deux houlettes de berger Deux tubes
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
U n t o u t p e t i t v i o l o n
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**



Au gré du souffle

Léa Coldeboeuf