



n° 24 juillet 2007

## L'Acte inconnu

de Valère Novarina

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



© MARION FERRY

### Édito

#### Brûler les livres

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

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

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

Brûlez les livres de votre respiration !<sup>(2)</sup> »

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du  
 ▶ [CRDP de Paris](#) dans la rubrique arts et culture, dossiers.

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

Avant de voir le spectacle :  
 la représentation en appétit !

Avant-propos [voir page 2]



Portraits de l'auteur  
 au travail [voir page 1]

La Genèse de la pièce :  
 trois lieux, trois pièces [voir page 4]



*L'Acte inconnu* : la pièce [voir page 6]



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

(2) Ibidem

## Avant de voir le spectacle

# La représentation en appétit !

### AVANT PROPOS

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

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

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

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

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

Les élèves ne trouveront aucune des données réalistes du *théâtre dramatique* : aucune fiction, aucune psychologie, pas même de personnages – l'auteur préfère employer le mot « personnes », pas de *mimesis* – et « le dialogue dialogue pas » : « Rien à jouer ni à imiter ; rien feindre ni ajouter ; pas d'émotions, pas de pensées, pas de mimiques ; rien en plus. Il n'y a que le mouvement de la parole quoi doit vous mener, vous mouvoir ; il n'y a qu'à suivre la pensée qui demande respiration »<sup>(4)</sup>.

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

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



© MARION FERRY

## PORTRAITS DE L'AUTEUR AU TRAVAIL

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

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

Valère Novarina écrit ses textes « à vif », dit-il, puis il les organise en fragments numérotés qu'il affiche sur les murs de son atelier, face à lui : une

sorte de scénographie du texte, un geste de peintre. « J'é mets sans cesse des figures humaines », écrit Valère Novarina dans *Pendant la matière*<sup>(6)</sup>.

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

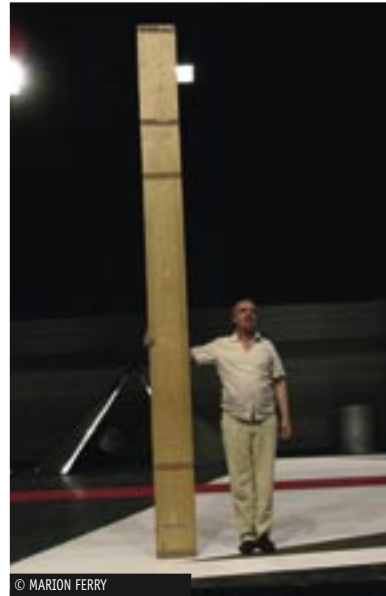
(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

« Je m'y livre laborieusement, méthodiquement, quotidiennement, comme à une science d'ignorance : descendre, faire le vide, chercher à en savoir tous les jours un peu moins que les machines (...) Je ne sais pas où je vais »<sup>(7)</sup>.

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



© MARION FERRY

réagir face aux problèmes de scénographie, mais aussi de distribution. Aucune scène n'en contamine une autre : il n'y a aucun enchaînement de l'une à l'autre. Je me suis dit que la Cour d'Honneur demandait, rythmiquement, dans l'écriture, des choses particulières, quelque chose de très abrupt, très coupant, construit, plus serré encore que d'habitude, plus contrasté. Que l'immense espace demande du monumental, en ce sens que c'est du simple : quelque chose de très simple, et aller au bout des choses. Le style byzantin, roman... »

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

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

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

### La place du scénographe : Philippe Marioge

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

### Le metteur en scène

« Les acteurs ont beaucoup de courage de s'avancer dans cette arène qui me fait penser au stade muet et parfois soudainement bruyant qui jouait, derrière un mur, le jardin où j'étais enfant au 50 route de Genève à Thonon. » Valère Novarina, entretien réalisé par Pascal Omhové, 6 juin 2007 (Dossier de Presse pour le Festival d'Avignon) Il met ses textes en scène depuis *Le drame de la vie*, en 1986.

Après les lectures à la table, il semble qu'il ne revienne que très ponctuellement sur la drama-

turgie : « Je ne regarde plus jamais le texte ; je demande aux acteurs : qu'est-ce qu'il y a après ? ».

Il ne « dirige » pas : « les acteurs n'ont pas à être dirigés, mais entraînés, aimés, soignés, suivis ». Il n'« indique » pas : « Il n'y a rien à indiquer. Ni à l'acteur, ni au public. » Il regarde les acteurs, il va près d'eux sur le plateau, il cherche avec eux « la note juste », avec une très grande douceur. « L'acteur dans sa solitude, trouve le sens, comme on trouve le sens d'une pente. »

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

(8) Ibid.

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

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

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

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

Les objets doivent parler « littéralement », comme dans les *rebus*, Valère dit souvent qu'il aimerait que son théâtre soit compris des analphabètes<sup>(9)</sup> »

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

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

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

## LA GENÈSE DE LA PIÈCE = TROIS LIEUX, TROIS PIÈCES

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

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

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

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

### Céline Schaeffer : « une histoire de l'espace »

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

La pièce est beaucoup plus construite, son entreprise de faire voir le langage, de montrer la parole s'affine de plus en plus. La scénographie est un observatoire où voir la parole, un instrument d'optique.

(9) propos recueillis par Marion Ferry, MC93 Bobigny, juin 2007

(10) entretien avec V. Novarina, Paris, 14 juin 2007

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

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

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

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

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

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

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

→ Faire souligner aux élèves à la lecture des propos de Valère Novarina, Céline Schaeffer et Philippe Marioge, l'ensemble des éléments qui font que la Cour d'Honneur «accouche la pièce».

→ Quelles contraintes scéniques, architecturales, techniques, ont influé sur les trois derniers spectacles (*L'Origine rouge*, *L'Espace furieux*, *L'Acte inconnu*) ?

(11) Propos recueillis le 6 juin 2007, MC93, Bobigny

## L'ACTE INCONNU = LA PIÈCE

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

## Entretien avec Valère Novarina

**Marion Ferry – La pièce ne raconte-t-elle pas l'histoire du lieu, la mémoire du Festival ?****Valère Novarina** – Un petit peu, oui, les deux Chantres ont failli s'appeler les Historiennes ; par exemple, le texte qui est dit en allemand est tiré du *Prince de Hombourg*... C'est un lieu aussi de fresque historique, de théâtre de Shakespeare, ce qui a certainement encouragé cet aspect de la pièce, le premier acte avec les Veilleurs, et les Fantoches...**Pourrions-nous parcourir la pièce, essayer d'en voir la structure à partir des titres des quatre actes et des sous-titres des scènes ?****V.N.** - Les titres sont pour le livre, ils ont été choisis souvent avec soin, ce n'est pas forcément ainsi que j'appelais les choses au moment où la pièce se faisait.

J'ai toujours pensé qu'il y avait quatre actes, pour assurer une certaine stabilité, comme les quatre pieds d'une table. Et aussi parce que j'aime bien le chiffre

quatre. Ça me permettait de maîtriser le rythme, tenir le rythme de quatre actes qui font une demi-heure à trente-cinq minutes, ça m'a permis aussi de donner aux actes tous les titres que j'avais : la pièce à un moment a failli s'appeler *le Rocher d'ombre*, à un autre moment *Comédie circulaire*, une autre fois *La Parole portant une planche* ; elle s'est appelée aussi *L'Étoile des sens*... Parce que les gens me demandaient des titres tout le temps et je n'aimais pas en donner.

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

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

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

à l'espace.)

Ensuite la partie centrale, que j'ai appelée *Les séquences chaotiques*, est une suite de séquences linéaires, ce pourrait être aussi une espèce de portée du temps, qui se joue sur une seule ligne : la portée des Chantres, la tenue du récit, l'évocation de générations, de siècles...Après ce centre du premier acte avec les Chantres qui assurent le récit, tout se concentre ensuite dans une petite maison (7. *Épave d'une maison*) et se disperse dans l'immeuble<sup>(12)</sup> (8. *Dans le mur des pierres mortes*), et c'est la fin du premier acte.Je n'avais pas peur de reprendre les choses de notre ancien petit cirque, les maisons, les machines (*la Machines à dire beaucoup*, *la Machine à faire l'homme*), parce que le lieu fait que l'on va les voir tout autrement ; ce gigantesque « télescope du Mont Palomar » qu'est la Cour d'honneur fait qu'on va entendre tout autrement ce qu'on a parfois déjà vu : c'est le théâtre comme instrument d'optique.**Acte II Comédie circulaire**Le deuxième acte, que j'ai appelé *Comédie circulaire* (le premier titre de la pièce, parce que je ne voulais pas donner de titre !), aurait pu s'appeler « l'acte machinal » : c'est un acte des machines, un acte un peu satanique, avec en son centre la démonstration et le grand discours de Dominique Pinon « Raymond de la matière », et sa *Somme contre les gens* ( le titre est inspiré de la *Somme contre les gentils* de Saint Thomas d'Aquin... ) ; c'est là le cœur de cet acte. Et à la fin la folie des Machines, qui s'emballent (10. *Charivari*)... Les Machines ne sont pas du tout comme dans *La Scène*, ici elles ne maîtrisent pas la situation. Mais je n'avais aucune raison de ne pas les mettre, elles sont toujours là.**Acte III Le Rocher d'ombre**Puis on entre à l'acte trois dans *le Rocher d'ombre*. C'est le nom sur une carte d'état-major d'un endroit dans la montagne, d'un rocher qui s'appelle le Rocher d'ombre, près de Bellevaux.Il y a une introduction, un prologue (1. *L'amour géomètre*) : des scènes qui se passent autour d'Agnès<sup>(13)</sup>, « La Femme spirale » : Agnès et Michel Baudinat, Agnès toute seule, Agnès et Léopold (Le Déséquilibré), Agnès et Dominique Pinon. La partie centrale est un peu le cœur mystérieux de la pièce, (5. *Lieu du crâne*. 7. *Nature*). Puis le « Logologue » vient remettre de l'ordre dans cet endroit, après la scène des rêves (*L'interprétation des rêves*).

Au milieu de tout ça, il y a l'entrée du Petit



© MARION FERRY

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

(13) Agnès Sourdollon.

Chevrier («Le Ravi»), avec un agneau sur les épaules: il chante une petite chanson à la Rousseau, après avoir dit quelques lignes des *Rêveries du Promeneur solitaire*, où Jean-Jacques s'est fait renverser par un chien, rue du Chemin Vert<sup>(14)</sup>. C'est une chanson qui existe: c'est un petit chevrier de quinze ans qui vient la chanter à la fête des Vignerons, qui a lieu à Vevey, en Suisse, tous les quinze ou vingt ans. Tous les corps de métiers qui travaillent à la vigne viennent et préparent leurs chars, leurs chants, c'est une fête extraordinaire, très «rousseauiste», qui évoque les fêtes de la Fédération, toutes ces fêtes du dix-huitième siècle. Deux fêtes plus tard le petit chevrier est devenu un grand-père et il vient chanter le ranz des vaches...

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

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

Acte IV *La Pastorale égarée*

L'acte quatre, *La Pastorale égarée*, a aussi trois parties, et je savais que ça allait se terminer par un repas. Il y en a toujours eu jusqu'à présent dans mes pièces. Et là, c'est beau de faire un repas à la fin, pour manger face à eux qui sont dans la même position. L'argument principal

est ce face à face du rang des acteurs contre le rang du public; et que le repas étant à la Cour, et à la fin, n'avait pas le même sens, ou opérait autrement que dans un autre lieu, ou qu'avant l'entracte par exemple.

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

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

**V.N.** – Oui, ce ne sont pas des «nôt», mais je les appelle «les trois petits nôt» parce que ce sont trois petites choses très courtes et très précises: c'est du concentré de l'art de l'acteur, et les problématiques de l'acteur, de la mort de l'acteur, du masque de l'acteur. Et la tête de Daniel Znyk<sup>(15)</sup> qui est vide, là: la pièce est quand même partie un peu de ça. Voilà ce qui reste de Daniel, l'empreinte vide de sa tête. Dans *L'Espace furieux*, il cassait sa tête tous les soirs: il avait une scène où il avait sa tête en plâtre, de sorte qu'on avait un moulage de la tête de Daniel... Alors évidemment le thème, de la personne, du *persona, prosopon*<sup>(16)</sup> ... toute cette rumination.

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

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

(16) «Le mot grec prosopon signifie «visage» et «figure» dès Homère, mais aussi «masque» et «rôle» à partir de l'époque classique. En latin, comme on sait, persona signifie «masque», «rôle» puis «personnalité», «individualité», «personne».

Le visage est, pour les yeux d'autrui, un masque quotidien. Le masque permet de changer de rôle, de franchir les limites de l'humanité jusqu'à être possédé par le divin.»

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

Nos chaleureux remerciements à toute l'équipe de Valère Novarina et au Festival d'Avignon qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

#### Comité de pilotage et de validation

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

#### Auteur de ce dossier

Marion FERRY

#### Directrice de la publication

Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

#### Responsabilité éditoriale

Vincent LÉVÊQUE

#### Responsable de collection

Vincent LÉVÊQUE

#### Maquette et mise en pages

Éric GUERRIER

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés