

Valère Novarina

Lumières du corps



P.O.L.

Extrait de la publication

Lumières du corps

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

LE DRAME DE LA VIE.

LE DISCOURS AUX ANIMAUX.

VOUS QUI HABITEZ LE TEMPS.

THÉÂTRE – L'Atelier volant – Le Babil des classes dangereuses – Le Monologue d'Adramélech – La Lutte des morts – Falstaffe.

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

PENDANT LA MATIÈRE.

JE SUIS.

L'ANIMAL DU TEMPS, version pour la scène du *Discours aux animaux*.

L'INQUIÉTUDE, version pour la scène du *Discours aux animaux*.

LA CHAIR DE L'HOMME.

LE REPAS, version pour la scène des premières pages de *La Chair de l'homme*.

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES, version pour la scène du chapitre XVII de *La Chair de l'homme*.

L'ESPACE FURIEUX, version pour la scène de *Je suis*.

LE JARDIN DE RECONNAISSANCE.

L'OPÉRETTE IMAGINAIRE.

DEVANT LA PAROLE.

L'ORIGINE ROUGE.

L'ÉQUILIBRE DE LA CROIX, version pour la scène de *La Chair de l'homme*.

LA SCÈNE.

Aux éditions Gallimard

LE DRAME DE LA VIE.

Valère Novarina

Lumières du corps

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 2006
ISBN : 2-84682-123-2
www.pol-editeur.fr

Panique dans la matière

1. Le temps est la matière du théâtre, l'étoffe à travailler : tissée par les acteurs, par leurs paroles, leurs silences, leurs syncopes, leur retour et leurs sauts, leurs éclipses, leur ralenti et leur précipité. Le temps est une étoffe qu'il faut travailler, coudre et découdre; il faut aller profond dedans, avec les mains, l'aérer, la renverser et l'ouvrir; y percer de nouveaux raccourcis, y tracer de nouvelles ambulations, de nouveaux passages non vus... Il y a sur le théâtre un nouveau lieu à voir sur la terre, une autre maison, une autre façon d'habiter ici. On se rassemble pour sortir de la convention

admise, de la psychologie ambiante, de l'histoire qu'on croit, de l'homme reconnu. Dans l'espace en face de nous, entre un *homme* mais c'est un autre animal sur un autre sol.

2. Voici le théâtre où le langage passe en projectile : des blocs aveugles sont roulés, charriés, des cailloux catapultés, des objets résonnent contre les mots. Vivier des noms. Panique dans la matière. Le langage est anthropogène et rebondit sur les murs.

3. Quantité d'actions et de phénomènes surviennent dans les bords, les marges, au seuil de la scène ; l'action avance par *liturgie cachée* : passages furtifs, sacrements donnés par lapsus, actes non vus. Tout tend *au grand écart humain* ; on avance par écartèlement, toutes histoires défaites, toutes langues dans le noir.

4. Un espace nouveau est apporté à chaque instant. Un espace vient en recouvrir un autre.

5. Il est souvent difficile de dire si *ceci* a eu lieu avant ou après *cela*... L'ordre est analogique, réversible, mystérieux, *dicté* et cependant d'un seul tenant. Rien de ludique ni d'interchangeable : tout est impératif.

6. Le déroulement tient de la grammaire du rêve, du drame du rêve, de la *grammatique* du rêve. Ordre et chaos sont soudés ensemble.

7. Rien de moins flou que le rêve : il est au contraire suréclairé, suraigu ; il agit *pleins feux* ; rien de plus tranchant que le rêve dans la scène mentale.

8. Un rêve, c'est quelque chose dont l'ordre est si rigoureux qu'il nous semble défait.

9. Aller fondamentalement à la source, au contraste, à la séparation, à la guerre des mots.

10. Le langage se précipite dans le corps de l'acteur.


11. Le théâtre trouve plus vite que la pensée parce qu'il se précipite là où le langage se noue aux choses et forme avec l'espace un rébus.

12. Attractions, rébus, précipités.

13. Un saut brutal a lieu entre le chanté et le parlé comme entre les coulisses et la scène. Par le chant, on cherche un ailleurs du langage, un étage encore insoupçonné dessous, une marche encore, un degré pas exploré. Tout est mis en œuvre pour davantage multiplier et fuguer; tout est obtenu par déconstruction géométrique, spectrale, et par montage. Le chant approfondit par creusements successifs, trouve un espace sous l'espace et d'autres temps sous le temps. Le chant est surnaturel. A moins qu'il ne soit la nature profonde de la matière parlée.

14. Sur scène, d'habitude on fait tout pour éviter les *découvertes*... Il faut au contraire ouvrir les marges, jouer dans les lisières.

15. Au théâtre il faut être des animaux. Interroger, en l'écartelant dans l'espace, non notre humanité – mais notre *pantinitude*. Voir la parole sortir en volutes des bouches de chair ou de bois et s'en étonner. S'étonner de ce ruban matériel qu'on souffle.

16. Dans le travail d'écriture, parfois les chiffres emplissent tout, comme notre langue primitive ou comme la fin de toute parole. (*Chiffre*, vient de l'arabe *sifr*, , qui veut dire vide...) Le chiffre est un battement, une attente circulaire. Les chiffres sont le plus pauvre et le plus violent du langage : l'écriture réduite à des bâtons. L'impulsion, la pulsion, la battue du temps.

17. Tout au fond la matière est rythmique – tout au fond du fond de la matière, il y a période, syntaxe, retournement respiratoire et aventure du vide ; jusque dans la matière même, le verbe est agissant.

18. La manipulation des chiffres ouvre au surnaturel.

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

20. Progression par vagues, par nappes : les scènes comme s'éboulant les unes dans les autres, se déversant dans la pensée ; l'une comme cédant à la poussée de la suivante à l'instant non prévu ; les scènes comme étant mues par le temps, non par le drame ; gravitation-

nelles les scènes se succèdent non par le tissage et le lien mais par l'effondrement de l'espace.

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

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

23. Le théâtre est l'un des lieux où s'est réfugié aujourd'hui le *savoir du corps* que nous avons oublié. Toute intelligence y vient comme d'en bas : du corps profond de l'acteur, de la façon dont sont posés ses pieds sur le sol, de la chair du drame, de la matérialité du langage, du tissu du temps éprouvé ensemble. S'expérimente au théâtre une *pensée dramatique* – qui ne se manifeste que là. Tout est au théâtre, dans la chair vivante de l'acteur, croisé à l'espace. Tous les mots, tous les concepts, toutes les pensées vont dans les corps et en naissent à nouveau visiblement. Il est étrange d'être dans un corps, enfermé; c'est une crucifixion pour chacun. Nous en sortons par la parole qui délivre. La vraie religion est un drame. Intime et étranger nous est notre corps. On va au théâtre voir l'acteur souffrir de son corps, de l'espace et du temps, et s'en libérer par le salut final.

24. *Quatre* est le chiffre de l'espace. Toute notion plongée dans l'espace est écartelée.

25. Tout ne se comprend qu'en mouvement : si l'on s'arrête, si l'on s'immobilise sur un mot, sur une scène, tout s'écroule et se fige en un chaos incompréhensible ; c'est seulement dans l'écoulement, dans la dépense, la perte et la reprise du sens – et avec son ombre négative –, que la phrase existe... A l'arrêt, tout se bloque, rien n'est possible. On ne comprend le langage, comme la musique, que dans le mouvement respiré. Nous, les parlants, avons affaire sans cesse à des passages, à des traversées de gués, à des bonds, à des passages de mots, à la mer qui s'ouvre, à la mort qui s'ouvre devant soi et que l'on passe. Le théâtre est le plus *pascal* de tous les arts.

26. Rien de stable ne se saisit.

27. Un théâtre qui écrive dans l'espace une théorie du langage et des attractions.

28. Le théâtre est l'art (la voie) du traversement et du *trépas*.

29. Un théâtre d'anamorphoses : en style indirect issu d'homme.

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

31. L'acteur au sommet de son art est une marionnette : *joué* par autre chose – ou par quelqu'un d'autre que lui... La petite marion-

nette qui apparaît dans *La Scène* et *L'Origine rouge* était déjà dans *La Chair de l'homme*; elle vient du théâtre forain et est l'image exacte de *Gugusse*, fantoche de *La Loterie Pierrot* : un minuscule militaire à grosse tête qui chantait *L'Ami Bidasse* et des airs de Bourvil. On pouvait le voir chaque année à Thonon, le jour de la foire de Crête, chaque premier jeudi de septembre, du début des années cinquante et jusqu'en dix-neuf cent quatre-vingt-dix-neuf, avec sa sœur Philomène, vêtue d'un frac et qui lançait la roue.

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

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

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

Achévé d'imprimer en décembre 2005
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s
à Lonrai (Orne)
N° d'éditeur : 1931
N° d'imprimeur : 06XXXXX
Dépôt légal : janvier 2006
Imprimé en France



Valère Novarina
**Lumières du
corps**

Cette édition électronique du livre
Lumières du corps de Valère Novarina
a été réalisée le 11 août 2010 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage, achevé d'imprimer
en décembre 2005 (ISBN : 9782846821230)
Code Sodis : N44335 - ISBN : 9782818003947