

Cahier dramaturgique

rédigé par Jérémie Samson finissant du baccalauréat en études théâtrales

de Valère Novarina



L'ANIMAL
IMAGINAIRE

L'ANIMAL
IMAGINAIRE

Mise en scène
Antoine Laprise

**Dominic Bélanger
Jean-Philippe Boivin
Marion Daigle
Matthias Lefèvre
Cassandre Loïselle
Kevin Pereira
Lori Pifko
Anne-Laurence Pilon
Xavier-Nicolas Philibert
Julian Soucy**

CONCEPTION /
PRODUCTION

**Benjamin Bourgeois
Sarah Cliche
Geneviève Jacob
Marilou Le Bel
Amélie Marchand
Jérémie Samson
Sarah Vinet-Quesnel**

7 au 11 décembre 2021

**Studio d'essai Claude-Gauvreau
1400 rue Berri, UQAM**

Une production des finissants.e.s en jeu, en scénographie, en études théâtrales et en stratégies de production culturelle et médiatique

lepointdevente.com

UQAM | École supérieure de théâtre

L'Animal imaginaire
De Valère Novarina
Mise en scène d'Antoine Laprise
7 au 11 décembre 2021

L'ANIMAL IMAGINAIRE

L'Animal imaginaire est la plus récente œuvre de Valère Novarina. Elle a été montée par l'auteur en 2019 au Théâtre de la Colline, à Paris. La pièce fut publiée aux éditions P.O.L. comme l'ensemble de ses textes dramatiques. Cette pièce marque la fin d'un cycle d'écriture entamé en 1998 avec la parution de *L'Opérette imaginaire*. L'écriture de l'auteur fonctionne par cycle, c'est-à-dire que les différents textes d'une période précise partagent les mêmes thèmes. Valère Novarina explique qu'au début d'un projet, il entame son écriture à partir des fragments restants et non retenus du dernier texte écrit. Autrement dit, il débute son travail à partir des retailles tombées au sol lors du projet précédent. Ainsi, son écriture se poursuit de façon cyclique alors que l'amorce se situe dans le projet précédent, ce qui manifeste un désir constant d'approfondir la matière en la creusant de façon circulaire.



© Pascal Victor (*L'Animal imaginaire*, mise en scène de Valère Novarina)

langage qui soit le véritable outil d'apparition scénique. Il y fabrique des œuvres qui abordent les interprètes comme des marionnettes habilement manipulées par les fils du texte. À l'intérieur de ce cycle de la parole matière, chaque pièce a son orientation et ses thématiques singulières. Dans *L'Opérette imaginaire*, créée en 1998, l'auteur interroge la forme dramatique et sa représentation sur la scène. *L'Origine Rouge*, parue en 2000, questionne quant à elle le corps de l'interprète et son lien avec celui du spectateur. *La Scène* (2003) aborde les thèmes du langage et du vide dans la matière ainsi que dans les humains. *L'Acte inconnu* (2007) conteste encore une fois la forme théâtrale tout en mettant le théâtre et ses mécaniques au centre de l'action. Enfin, *Le Vrai Sang* (2010) met de l'avant la notion de sacrifice et de mort.

« LE DOCTEUR LUSTRAL.

Je te le dis : au milieu de ta vie, si tu te trouves devant un trou, ne recule pas : avance, tu dois voir de l'autre côté du trou. » (*L'Animal imaginaire*, p.42)

L'Animal imaginaire clôt ce cycle d'écriture sur l'apparition du langage performatif en le développant jusqu'à sa forme la plus complète. Cette pièce étant la prolongation du travail engendré dans ses textes précédents, elle offre une synthèse de tout le chemin parcouru depuis le début du cycle en 1998. Le texte inclut des fragments, et parfois même des scènes entières des œuvres précédentes, entrelacés avec de nouvelles scènes et de nouveaux fragments. *L'Animal imaginaire* est la forme ultime de ce cycle d'écriture. Elle aborde tous les thèmes et axes proposés dans les œuvres précédentes, tout en creusant toujours plus profondément, en scrutant la langue à la recherche d'une animalité langagière de plus en plus cruelle et comique.

« LA SORTANTE PIVOINE.

Clopet l'a dit : l'homme doit poursuivre sa révolution mécanique jusqu'à ce qu'il devienne pur. Aliénez-vous avec tout : la cafetière, l'ours, la calandre, le parapet, le paquet, la R-Tube six cent, gagnez la mort ! » (*L'animal imaginaire*, p. 111)

On retrouve dans *L'Animal imaginaire* plusieurs scènes différentes : des discours politiques aux prières, à un docteur parlant à son mort, en passant par le dernier repas du Christ et un discours provenant des télécommunications. *L'Animal imaginaire* fait s'enchaîner, sous la tutelle d'un maître de cérémonie, différentes scènes comme les attractions d'un cirque, entrecoupées de nombreux monologues. Les actions s'enchaînent et se suivent sans lien entre elles, sans générer une suite logique d'évènements. On y passe en revue la figure de l'humain. On y défile tous les aspects de l'existence humaine dans le but d'assister à son extinction. *L'Animal imaginaire* aborde les thèmes fondamentaux de la société humaine, comme le nationalisme des peuples, la religion et la bible, les rêves, la politique et la mort en les détournant dans une forme comique. C'est grâce au surgissement de plus de mille personnages que Valère Novarina, dans *L'Animal imaginaire*, essouffle le langage instrumental, la langue communicatrice pour la faire renaître en parole vibratoire, en parole qui prolonge la vie.

« LE DÉSÉQUILIBRISTE.

C'est le mouvement qui contient l'espace ! Animal de ma vie, ne me reste pas aux pieds : tué, vide de sang ! Humanité, lâche prise ! Humanité, lâche ta prise !... Humanité enfin vas-tu m'lâcher ?... doigts de la cinq mains ? Corps à six trous ? tronc à cinq pattes ! double œil à double oreille ! trous tout en doubles !

LE GALOUBE.

Ce danseur danse le repentir d'avoir agi.

LE DÉSÉQUILIBRISTE.

Espace, veux-tu de moi ? Que veux-tu ? Veux-tu de moi ? Espace, tu veux de moi ? oui ou non ? » (*L'Animal imaginaire*, p. 162)

VALÈRE NOVARINA

Valère Novarina est né en 1942 dans la périphérie de Genève en Suisse. Il passe son enfance et son adolescence dans les Alpes suisses, région éloignée des centres urbains. Il côtoie au cours de cette période de nombreux fermiers et autres habitants de la région qui lui inspireront, tout au long de sa vie, des mots et des expressions du patois local qu'il utilisera allègrement dans ses textes dramatiques. On peut déduire que son obsession pour le langage remonte à sa jeunesse.

Né dans une famille d'architectes, il apprend très jeune l'art du dessin, plus particulièrement de la part de son père. Sa mère, qui était alors comédienne, lui transmet la passion du théâtre et de l'espace spectaculaire. Dès son jeune âge, Valère Novarina fait montre d'un intérêt prononcé pour le jeu et l'évènement spectaculaire. À l'époque, il ne rate aucune occasion de voir un spectacle ou d'écouter un film dans son village. Comme qu'il habite une région plutôt reculée, les occasions d'être en contact avec ces matières se font plus rares. Dans son essai *L'Organe du langage c'est la main*, il se remémore avoir été profondément marqué par le comédien français Louis de Funès. L'ayant vu quelquefois à la télévision, il en garde le souvenir d'un interprète comique au jeu très physique, d'un performeur pouvant jouer au-delà de la figure humaine. Il se servira de la figure de l'interprète pour expliquer sa vision de l'acteur, soit un comédien qui doit sacrifier sa personne au profit d'une figure imaginaire.



© Pascal Victor (*L'Animal imaginaire*, mise en scène de Valère Novarina)

Rapidement, Novarina s'adonne à l'écriture de façon journalière : entre 1958 et 1963, il écrit de nombreux textes philologiques et littéraires, dans lesquels il engage un questionnement sur le langage et sur le théâtre. Après son adolescence, il quitte la Suisse pour entreprendre des études à Paris. Désirant d'abord devenir interprète, Novarina se tourne finalement vers la Sorbonne où il étudie la littérature, la philosophie et la philologie. Pendant son cheminement scolaire, il parcourt différents textes et fait la connaissance d'auteurs et d'autrices, comme la bible et madame Guyon, avec lesquels il engagera un dialogue intime qui se reflète dans ses futurs textes dramatiques. Aux termes de ses études, Valère Novarina rédige, en 1965, un mémoire intitulé *Antonin Artaud, théoricien du théâtre*. L'auteur du théâtre de la mort se révèle être une source d'inspiration importante pour Valère Novarina, ce dernier décrivant aujourd'hui ses œuvres comme appartenant à un théâtre de la mort comique, qui prolonge la réflexion de la mort au théâtre par une dramaturgie du rire.

En 1974, il signe le texte de *L'Atelier volant* qui sera mis en scène par Jean-Pierre Sarrazac. Lors de la création de ce spectacle, Valère Novarina écrit la fameuse *Lettre aux acteurs* en réponse à son exclusion de l'espace de répétition, dans laquelle il décrit sa vision du jeu de l'acteur. En 1986, il entreprend d'assurer la mise en scène de ses propres textes, afin de creuser plus loin son dialogue avec le langage. En marge de ses travaux d'écriture, Novarina développe également une œuvre picturale en écho à ses textes. Pour lui, écrire et peindre sont des actes similaires car dans les deux cas, le médium sert à faire ressortir la matière enfouie au plus profond de lui, dans son vide. Il amorce un travail de dessin magistral où il illustre les nombreux personnages de ses pièces. L'auteur peint également tous les décors de ses spectacles, créant un environnement où se confondent les lignes des corps en scène et les dessins scénographiques.

En 1984, Valère Novarina publie *le Drame de la vie*. À cette époque, il rencontre l'artiste Jean Dubuffet, alors âgé de 80 ans, avec qui il tisse une relation et entame un échange fécond et riche sur l'art. Les deux artistes alimenteront un échange épistolaire entre 1978 et 1985 qui porte entre autres sur l'art brut tel que théorisé par Dubuffet, soit une forme d'art valorisant l'impulsion de créer et un état de création et qui n'est pas nécessairement destiné à un œil extérieur. La relation

entre les deux hommes influence la pensée de Novarina sur « l'état animal de création », un état se trouvant au plus profond de l'être, aux limites de l'état humain.

S'occupant seul d'une ferme d'animaux dans les alpes Suisse, Valère Novarina combat la solitude en écrivant le *Discours aux animaux* publié en 1987 aux éditions P.O.L. À partir de là, il publie un livre par année, consacré au théâtre, faisant s'alterner presque systématiquement un œuvre dramatique et un livre de réflexions l'accompagnant. Au total, Novarina met en scène dix-sept de ses textes, dont plusieurs joués au festival d'Avignon. En 2019, Valère Novarina met en scène son plus récent texte, *L'Animal imaginaire*, au Théâtre de la Colline à Paris.

UNE PAROLE PERFORMATIVE

Le théâtre de Valère Novarina est un théâtre de l'oralité, c'est un théâtre où la parole est au centre de tout, où les mots créent la dramaturgie. Novarina écrit que c'est par les oreilles qu'il entre dans la matière lyrique. En écrivant, il tente de se placer dans un état second de création, c'est-à-dire qu'il cherche à créer sans réfléchir, dans l'impulsion des choses qui viennent du plus profond de lui. Il tente d'écrire des pièces de théâtre à la manière de l'art brut de Jean Dubuffet : sans sens et sans histoire, en cherchant à atteindre un état d'écriture qui dépasse celui de la raison humaine. L'auteur cherche à créer des mots qui ne viennent pas de sa tête, mais du plus profond de son corps, c'est une écriture physique qui priorise l'instinct plutôt que la pensée. Il crée un nouveau langage à partir des sonorités de la langue française en inventant des jeux de mots, de nouveaux mots et de nouvelles expressions qui n'existent pas encore. Il pratique une écriture animale avec l'intention de prolonger le langage, de l'épuiser, de le caricaturer, afin de créer de nouvelles matières et sonorités grâce aux mots, de faire sortir la langue de son état d'immobilité, de générer une parole vibratoire.

« L'ÉCRITURISTE.

Je ne savais avant d'écrire ce que j'allais écrire; était-il écrit, je n'y pensais plus. À mesure que j'écrivais, je me sentais soulagée et je me portais mieux. J'écrivais avec une vitesse inconcevable. Avant que d'écrire je ne savais pas ce que j'allais écrire; en écrivant, je voyais que j'écrivais des choses que je n'avais jamais sues. » (*L'Animal imaginaire*, p. 8)

Le théâtre de Novarina est textocentriste, car l'écriture est l'élément le plus important dans le système dramaturgique mis en place par l'auteur. Le texte dramatique représente les fondations du spectacle, tout s'appuie sur ce dernier. Il est important pour l'auteur que la mise en scène ne vienne pas obstruer le texte, qu'elle ne vienne pas ajouter une couche de sens qui rendrait moins digeste la réception de la parole par le public. Le travail de mise en scène doit d'abord et avant tout se concentrer sur les mots, sur la façon dont ils passent par la bouche des interprètes, pour percuter l'espace et les spectateurs. Un travail de diction et de prononciation de longue haleine est prescrit à l'intention des interprètes dans le but de donner vie au texte.



© Pascal Victor (*L'Animal imaginaire*, mise en scène de Valère Novarina)

La matière langagière est travaillée physiquement afin de retourner à un état natif du langage, c'est-à-dire que Novarina tente, à l'aide de la parole, de produire un retour à l'état primaire du langage, là où le langage crée plutôt que de produire du vide, là où le langage désigne plutôt que d'appeler. Pour l'auteur, ce retour à l'état natif du langage est une tentative de combattre la parole communicante qui est partout aujourd'hui dans notre monde et qui, selon lui, fige le mouvement de la vie chez l'humain. Cette parole se retrouve dans les médias, dans les discours politiques et les discours préfabriqués par l'humain sur la vie. L'auteur tente, grâce à cet état natif du langage, de déchirer la parole communicatrice en la parodiant. Il cherche à descendre dans l'ombre du langage, au plus profond, le creuser pour que le public ne comprenne plus les mots avec sa tête, mais qu'il les comprenne avec son corps. Il cherche à créer un état où le public, à travers la scène de théâtre, saisisse la parole non pas comme des mots, mais comme un mouvement dans l'espace. Selon l'auteur, ce langage natif rappelle au public un savoir venant du corps, enfoui au plus profond, un savoir qui remonte avant l'apprentissage de la parole, un savoir animal.

« LE ROMANCIER.

Donne-moi de l'eau, pas pour me laver, ni oublier, ni pour effacer... donne-moi de l'eau pour que je me souviene de tout. Pourrais-tu, maintenant, changer les noms et rebaptiser autrement tout ce qui vit ? » (*L'Animal imaginaire*, p.200)

La parole chez Novarina crée un autre chemin pour l'humain en nommant les choses qui n'existent pas. C'est grâce aux mots qu'il représente l'envers et le négatif de toutes choses. Le langage est un espace contenant tout pour lui. La parole dans le théâtre de Novarina ne se contente pas d'appeler les choses comme la langue communicatrice, elle les nomme pour leur laisser la place, elle les crée dans l'espace. Pour Novarina, la parole agit au théâtre comme celle du créateur dans la genèse, c'est-à-dire que les interprètes nomment les choses pour les faire apparaître. Les interprètes créent l'univers en disant son nom, ils font apparaître de la matière avec leur bouche.

MORT À LA MORT

La mort est présente partout dans la dramaturgie de Novarina, elle est un thème cher à l'auteur, que l'on retrouve à différents niveaux dans ses œuvres; la mort agit comme ouverture sur l'être humain et la vie.

Pour Valère Novarina, le théâtre est un « foyer de l'analyse humaine ». C'est un endroit où l'on peut voir apparaître des humains à l'envers, des négatifs d'humains, des humains non advenus qui nous parlent de notre existence de mortel. Le théâtre est un endroit où l'on peut montrer les morts, faire parler nos fantômes, faire apparaître le spectre de l'humain. La mort au théâtre permet d'aller voir dans l'humain des choses qui seraient invisibles dans le vrai monde, elle permet de déconstruire la figure humaine, de montrer un chemin à l'extérieur de l'humain plutôt que de faire une représentation naturaliste du réel.

La mort pour Valère Novarina n'a rien de lugubre, elle est plutôt une sorte de mystère, une prolongation sur autre chose que nous ne pouvons connaître de notre vivant. Même si elle est présente partout dans son théâtre, personne ne meurt vraiment. Pour l'auteur, l'humain ne meurt pas, car il ne vit pas l'expérience consciente de la mort, c'est-à-dire qu'« à l'approche de la mort, je ne peux plus pouvoir, mais en même temps, le « mourir » meurt, car une fois mort, je ne pourrai plus mourir.» (Baschera, p.156) Même le suicide ne donne pas accès à la mort. La mort dans l'œuvre de Novarina est une ouverture invisible et indéfinissable, comme une vie après la mort où une résurrection peut advenir à travers le prisme du théâtre.

L'auteur s'inspire du théâtre de la mort d'Artaud, mais en le détournant vers un théâtre de la mort comique. La mort est retournée contre elle-même : mort à la mort. Les interprètes montrent un négatif du monde, font apparaître des anti-personnes et de l'anti-matière pour donner vie à la mort en l'intégrant dans l'espace vivant du théâtre. En montrant le négatif des choses, les interprètes retournent l'énergie de ce qui menace de s'immobiliser contre lui-même, pour lui redonner son mouvement pulsatoire de vie, son mouvement respiratoire. En épuisant le monde par les mots, en en faisant une représentation caricaturale, en le mangeant, Novarina considère

qu'il crée du vide dans les définitions matérialistes de l'homme, du langage et de dieu. Il met à mort les mots, laissant ainsi place à une réinvention de ce monde sans l'humain. L'humain est abattu par un flot de paroles caricaturant la façon dont il se perçoit, suivant une suite de situations absurdes représentant notre société. Après que l'homme ait été mis à mort, l'animal redevient possible, et c'est grâce à la mort que la résurrection peut être envisagée. L'animal renaît sur scène, débarrassé de toute référence à l'humain, il ne reste que la carcasse de l'interprète dans l'espace scénique. Ainsi, dans la mort, Novarina ouvre le sens de l'existence, met en mouvement le langage et la représentation de la figure humaine en créant des trous dedans. La mort apporte une résurrection autre, et de ce vide créé par le monde qui en ressort nait une nouvelle forme de savoir chez le spectateur, un retour à une connaissance respirée appartenant au corps plutôt qu'à l'esprit.

C'est l'interprète qui apportera la mort sur scène, c'est dans son corps qu'il la portera et qu'il ouvrira du vide. C'est dans le sacrifice que l'interprète sèmera de la mort un peu partout dans l'espace et dans l'esprit du public. Le sacrifice de son identité, de sa partie humaine, car l'interprète offre à chaque entrée sur scène le sacrifice de sa personne. Novarina explique que l'interprète se donne la mort à chaque entrée sur scène, qu'il s'offre au spectateur, qu'il vient montrer comment mettre à mort l'homme pour sortir de ce dernier et ne laisser que la viande devant les yeux du public. C'est par le corps et non pas par le sens de la pièce que la mort entre en situation, elle est créée par le manque, par le vide laissé par l'homme qu'il y avait là avant. Ainsi, Novarina déconstruit la frontière entre le spectateur et la scène en investissant le corps et l'esprit.

La mort dans l'œuvre de Novarina est porteuse d'espoir. *Mort à la mort* est une invitation à combattre l'immobilité mortelle et rassurante de l'humain dans sa façon qu'il a de comprendre le monde et ce qui l'entoure. *Mort à la mort*, c'est refuser ce qui arrête l'élan de vie qui se trouve dans nos paroles et qui traversent nos corps. *Mort à la mort*, c'est la théologie de la parole novarinienne où les choses figées par les mots sont mis dans un état d'épuisement, pour les vider de leur contenu, pour les saigner, pour en faire le sacrifice, pour nous nettoyer de nos dogmes et de nos idoles, pour retrouver une forme d'être plus prêt de l'animal, plus prêt du premier humain.

Dans la dramaturgie de Novarina, la mort n'est pas une fin, « tous s'en sortiront ». (Novarina, *L'Animal imaginaire*, p. 14)



© Pascal Victor (*L'Animal imaginaire*, mise en scène de Valère Novarina)

Le théâtre de Novarina est un théâtre d'interprète. Ces derniers sont au centre de toute la création. C'est à travers leur bouche que le spectacle prendra forme et que la dramaturgie se déploiera. Tout le système théâtral de Novarina est fabriqué par les interprètes et rien ne doit venir plaquer le sens par-dessus leurs corps.

On trouve dans le vaste travail théorique sur le théâtre de Novarina de nombreuses notes, précisions et éclaircissements sur le travail des interprètes. Dans *Le théâtre des paroles*, on retrouve la célèbre *Lettre aux acteurs*, écrite à l'intention des interprètes jouant dans *l'Atelier volant*, un des premiers textes de l'auteur. Novarina raconte qu'il avait été exclu du processus de répétitions par le metteur en scène, en raison d'un désaccord à propos du processus de création. En réponse à son exclusion, l'auteur a décidé d'écrire et de distribuer aux interprètes du spectacle un court essai expliquant sa vision du jeu d'acteur. Ce texte défend l'idée que les interprètes se situent au centre de la création, au centre de tout, ce qui fait en sorte d'éloigner du même coup le metteur en scène du noyau gravitationnel de la création.

Dans sa *Lettre aux acteurs*, Novarina explique que l'interprète est celui qui érige le texte, qui dresse les phrases écrites dans le livre, l'interprète est l'orateur du spectacle. La complexité des textes en langage novarinien, lesquels sont truffés de jeu de mots, de nouvelles sonorités, de références à la bible et au théâtre, offrent aux acteurs et actrices des défis de taille. Jouer les textes de Novarina exige de l'interprète une longue et patiente recherche dans le langage, afin qu'il puisse se frayer un chemin et trouver sa voie/voix. Pour Novarina, cette quête se fait à l'intérieur des interprètes, ce pourquoi selon lui ils ne doivent pas imiter le corps du metteur en scène, mais bien trouver leur propre posture à l'intérieur du texte. En d'autres mots, chaque interprète doit « montrer la maladie singulière qui va l'emporter. » (Novarina, *Le Théâtre des paroles*, p.16)

L'interprète doit se mettre au service de la langue de Novarina, une langue si dense qu'il doit concentrer toute son énergie à faire apparaître cette parole nouvelle, hors de lui, dans l'espace. L'auteur explique que l'interprète sera agi par le langage, comme s'il était un tuyau qui projette et amplifie les sons à l'aide de sa bouche. La parole, selon lui, est un fluide qui traverse leurs corps et sort par leur bouche. Il souhaite que les interprètes restent passifs afin que le langage agisse sur

eux comme un marionnettiste invisible. Il est essentiel pour l'auteur que les interprètes n'ajoutent pas de couches de sens par-dessus le texte, c'est-à-dire qu'ils ne devraient pas jouer de manière à obstruer et opacifier le texte. Les interprètes doivent plutôt être électrisés par le texte, tirant leur énergie de ce dernier, privilégiant le mouvement et la dépense à la représentation d'un sens, c'est un théâtre de mouvement plutôt qu'un théâtre d'idée.



© Patrice Tremblay. (*L'Acte inconnue*, mise en scène d'Antoine Laprise)

Il va de soi que l'approche de Novarina s'éloigne radicalement du théâtre psychologique : l'interprète est poussé par les mots plutôt que par les émotions des personnages. Les textes de Novarina ouvrent sur un théâtre performatif amenant les interprètes à travailler d'autre manière, loin d'un théâtre de la mimésis. C'est ainsi que Valère Novarina distingue ce qu'il nomme « l'acteur véritable des imitateurs d'hommes » (Novarina, *L'Animal imaginaire*, p. 82). Les actrices et acteurs doivent aller plus loin que le réel, ils doivent prolonger la vie, sortir des grands discours représentant l'humain tel que nous le représentons habituellement.

Plutôt que jouer la psychologie d'un personnage, l'interprète devrait puiser son énergie dans le vide qui l'habite à l'intérieur. Pour ce faire, l'interprète doit tout abandonner, il doit tout oublier,

tout laisser en entrant sur scène. Il doit se nettoyer de ses habitudes de représentation, se dévêtir de son image humaine. De la sorte, il pourra contempler le vide qui l'habite et en puiser son énergie créatrice. En sortant hors de lui, il pourra regarder le trou laissé par le langage humain en lui. Le langage novarinien amène les interprètes à se placer dans des états de sortie du corps de l'humain. À chaque entrée sur scène, les interprètes mettent à mort l'humain en eux pour témoigner de ce qu'il reste ensuite. Les interprètes détruisent la figure de l'humain, il ne reste plus que l'animal.

« UNE FIGURE SEULE.

Je pars dans la forêt et j'veis m'pendre à ce qui restait ! Je voudrais me tuer profondément pour naître hors de moi-même – et que la vie me transforme en vrai – et que toute la matière inerte qui persiste autour de nous se retrouve en un fleuve de vie. Exit ! » (*L'Animal imaginaire*, p. 184)

Pour Novarina, l'interprète doit chercher à disparaître sur scène, à faire sacrifice de son identité d'interprète pour ne laisser au public qu'un cadavre auquel s'intéresser, car pour lui « la mort a beaucoup de choses à nous apprendre » (Novarina, *Le Théâtre des Paroles*, p. 22). Le sacrifice agit comme une offrande au spectateur plutôt que comme une mort figurant la fin de l'existence. L'interprète fait sacrifice de l'humain en projetant un négatif de lui-même (au sens photographique du terme), un antihumain, imparfait comme un animal, permettant ainsi une perspective nouvelle. L'interprète performe un corps nouveau, dans un langage nouveau. Alors que l'humain a quitté le corps de l'interprète tout reste à recréer, un autre chemin différent que celui de l'humain. Une fois la figure de l'humain mise à mort, l'interprète peut renaître en animal et procéder à la réactivation du mouvement du monde et du langage.

« Novarina veut que l'homme fasse le chemin de Pinocchio mais dans le sens inverse, vers le positif. Qu'il commence sa vie en viande sublime et humaine et non en objet de bois se complaisant dans les fautes, erreurs et bêtises, comme Pinocchio. » (Al-Hamandani, p.110) L'interprète doit retrouver sa forme originelle, sa figure de pantin pure et d'animal.

ENTRETIEN AVEC ANTOINE LAPRISE / METTEUR EN SCÈNE

Conférence à l'affiche, le 17 novembre 2021 à l'École supérieure de théâtre (UQAM)

Jérémie Samson : Qu'est-ce qui t'a donné envie de monter une œuvre de Valère Novarina avec les finissants et les finissantes de l'École supérieure de théâtre, au Québec, en 2021?

Antoine Laprise : Ce qui me motive, c'est le défi. C'est pour le défi que je monte Novarina. J'aime beaucoup Novarina, il me bouleverse. Mais c'est pour le défi que ça représente pour les étudiant.e.s, c'est-à-dire que ça exige une clarté de pensée, d'élocution, une disposition de corps et d'esprit total. Il n'y a rien à comprendre dans Novarina. Il y a tout à comprendre dans Novarina. Ça ne parle de rien, ça parle de tout. C'est une volonté de tout dire, de tout englober et de dépasser cette totalité qui va plus loin que l'humanité. Novarina veut défaire la figure humaine en nous proposant une profusion qui nous dépasse. Alors, c'est pour ça que je monte ses textes avec des étudiant.e.s, parce que je pense que c'est un très gros défi et c'est chouette d'avoir des défis. C'est parfois un peu écrasant. On a traversé toutes sortes d'étapes dans ce travail et on voit bien que la montagne est dure à monter. C'est vraiment un gros défi. Ça nous permet de réviser tout ce qu'on a appris depuis deux ans, ça nous permet de réviser beaucoup de fondamentaux concernant l'acte d'être en scène. Alors on commet un acte d'être en scène collectivement à dix interprètes.

Je suis davantage dans une position de metteur en scène que de créateur ici, parce que l'obéissance au texte devient aussi une contrainte très grande. Je pense que c'est difficile de prendre des libertés avec Novarina paradoxalement, parce qu'il faut que le texte se rende au public, donc on a des priorités très importantes et ça malmène parfois les concepteurs au niveau de la scénographie, du son... Les décisions sont plus difficiles à prendre. On a moins de marge de manœuvre. Moi j'ai l'impression d'avoir moins de marge, donc je ne suis pas dans un travail de création. Je ne suis pas encore capable de recréer Novarina comme je voudrais ou pourrais le faire, parce que je suis encore à l'école de Novarina moi aussi. Je suis encore à l'école moi aussi avec eux et elles (les interprètes), donc on apprend tout ça ensemble.

Stéphanie Desrochers : Est-ce que vous rencontrez les mêmes défis que lorsque vous avez monté *L'Acte inconnu* de Novarina en 2019?

AL : Ce sont les mêmes défis. C'est le même sacré défi de rythme, d'élocution, de clarté, d'énergie... C'est toujours les mêmes problèmes avec Novarina. Mais ce sont de beaux problèmes.

JS : Est-ce que dans *L'Animal imaginaire*, il y a une continuité ou une prolongation du travail qui avait été entamé en 2019?

AL : Oui, un peu. Il y a certains éléments de continuité. Mais, comme je vous l'ai dit, moi je suis à l'école de Novarina aussi, donc je me bats avec ma propre réflexion sur l'œuvre. Ce qui fait que j'ai récupéré quelques éléments ou quelques principes que j'avais cru heureux dans *L'Acte Inconnu* il y a deux ans. En même temps, au niveau des choix dramaturgiques, soit comment on a constitué le texte, comment on a fait les coupures, c'est complètement différent. Dans *L'Acte Inconnu*, il y avait beaucoup de scènes en commun, alors que dans *L'Animal imaginaire* on a beaucoup plus de monologues. Ce sont des morceaux de bravoure, donc la structure de la pièce est très différente.



© Patrice Tremblay. (*L'Acte inconnue*, mise en scène d'Antoine Laprise)

JS : *L'Animal imaginaire* marque la fin d'un cycle d'écriture de Novarina. Est-ce la raison pour laquelle tu as décidé de travailler sur cette œuvre en particulier? Tu aurais pu choisir *l'Opérette imaginaire*, *Le Repas* ou *Le Vrai sang*?

AL : On avait l'embaras du choix, c'est vrai et j'ai failli prendre *Le Vrai sang*, en effet. J'ai beaucoup hésité parce que je me disais : c'est quand même 280 pages, on va avoir beaucoup de coupures à faire. Donc, j'ai pris un texte de 279 pages à la place et on va faire des coupures quand même (rires). De toute façon, on a été pris toi (Jérémie), Marilou et moi pour faire un travail dramaturgique d'importance dans ce texte-là. Je n'ai pas de regrets. Mais oui... on aurait pu monter autre chose. Ça aurait été aussi amusant.

Je vais vous lire un extrait de quelque chose pour situer la démarche novarinienne. « Partout progressent les mimodrames, les pantomimes, les crèches et les tableaux vivants. Ne reste du texte écrit que quelques bribes, murmures, quelques gromelots, un potpourri de bribes pêché ici et là. Le tout assemblé en macédoine autour d'un grand mythe, d'un grand thème reconnu. Il est rare d'entendre une pièce de bout en bout dans sa dépense, dans l'entier de son drame déroulé, dans sa rigoureuse économie rythmique. Reviennent le théâtre d'ambiance et les panoramas qui fleurissaient au XIX^{ème} siècle. Tullés, écrans, projections, fumigènes, miroir. L'acteur n'est plus que le figurant, le montreur de choses, l'agent sémantique. Il a cessé d'être le lieu vivant, le point focal dans l'espace où le texte est brûlé, se change en parole. Il a cessé d'être celui que l'on vient voir non manipuler ni représenter, mais avancer son corps comme le lieu où une transfiguration s'opère en vrai. Ce qui décline aujourd'hui va disparaître, ce n'est pas simplement le texte, c'est l'art de l'acteur. L'acteur comme le donnant, le jeteur, le sacrificateur du texte. C'est ce que l'on vient voir au théâtre. Non un personnage, mais l'offrande d'une langue ouvrant l'homme. Après ce geste, l'homme apparaît pour ce qu'il est, un sans fond. Ni la psychologie des personnages jamais, ni la fable n'ont jamais vraiment intéressé le public. Toute la joie du spectateur est de venir au théâtre voire l'animal parler. » (Citation tiré de *Lumière du corps*, 2006)

Donc, c'est de ça qu'on se nourrit depuis le mois de septembre. C'est ça qu'on se lit et qu'on retrouve dans le texte *L'Animal imaginaire* aussi. Ce qui est dit là se retrouve, d'une certaine façon, de manière fractale dans presque chaque réplique. Plusieurs fois on s'est dit : ça c'est la réplique

qui dit tout le texte, ça c'est la réplique qui dit toute la pièce, mais finalement les dix interprètes ont chacun leur tour la réplique qui dit tout. Parce que c'est fractal, ça contient toujours une volonté de décrire tout l'univers, ou d'en finir avec lui. Ce n'est pas clair, mais cela fait exploser les choses.

Cette défense du texte et de la parole incarnée dans le corps de l'interprète, c'est une revendication qui s'oppose à un certain théâtre moderne qui voudrait faire autre chose et je pense que dans une école comme la nôtre, c'est super important qu'on défende nos valeurs actuelles, le théâtre d'aujourd'hui, les tendances, les modes, les courants, le vent qui nous pousse et le contraire. Avec une grande ardeur, l'absolu contraire. Avec la même conviction, justement pour le plaisir de constater que dans l'art il y a des courants et leurs contraires et que tout est défendable, au niveau formel évidemment. Au moment où on est le plus dans quelque chose, dans des convictions stylistiques, allons voir à l'opposé. Allons voir si le contraire est aussi vrai. Il y a un peu de ça dans la démarche si singulière de Novarina qui écrit à coup de marteau, à coup de bêche, qui écrit vraiment de façon physique. Et ça se joue comme ça.



© Patrice Tremblay. (*L'Acte inconnue*, mise en scène d'Antoine Laprise)

JS : Pour Novarina, on ouvre la matière avec le langage, on épuise la matière et le langage. C'est la parole qui crée la dramaturgie, on crée une image négative des choses, à l'envers. Crois-tu qu'au Québec, pour monter une œuvre de Valère Novarina, il faudrait utiliser un langage québécois plutôt qu'un langage français?

AL : Ça pourrait être un très beau projet de contacter Novarina. Ce serait intéressant de lui poser la question, parce qu'en fait, ses textes ont été traduits dans d'autres langues. La translation, le déplacement de la langue novarinienne vers une autre langue, c'est comme traduire Joyce ou Gauthier, par exemple. Donc c'est vraiment un grand travail de réécriture. Est-ce que du dialecte français au dialecte québécois le passage serait intéressant?

JS : Il y a aussi toutes les références dans le texte où on fait parfois allusion à la politique plutôt européenne, à des personnalités françaises qui sont moins connues ici.

AL : Ça pourrait être une excellente recherche, fort intéressante, mais qui implique aussi de demander à Valère Novarina.

JS : Tu nous as souvent parlé en répétition d'un massage au cerveau qu'on allait faire au spectateur avec la production. C'est une image que j'aime beaucoup et que je trouve très juste pour parler de Novarina. Peux-tu nous expliquer ce que signifie cette image pour toi?

AL : Oui, les spectateurs et les spectatrices viennent se faire faire un massage de cerveau. Vous allez assister à un spectacle où vous devrez, en tant que réceptrices et récepteurs, faire des choix. Vous allez devoir décider ou quelque chose va décider en vous, va prendre un sentier. Il va se passer quelque chose. Ça va être une expérience particulière au niveau de l'expérience phénoménologique et de la réception. C'est un massage de cerveau parce que Novarina refuse systématiquement tout ce qui pour nous pourrait constituer, encore une fois, des fondamentaux de l'art du théâtre. Ne serait-ce que présenter une certaine suite entre les événements, qu'il y ait une cohérence. Novarina désobéit à toutes les règles. La parole vient, traverse les interprètes et on la reçoit.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Novarina

- Novarina, Valère. (2019). *L'Animal imaginaire*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (2015). *Le vivier des noms*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (2012). *La Quatrième Personne du singulier*. P.O.L. Paris
- Novarina, Valère. (2012). *Je, tu, il*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (2011). *Le Vrai Sang*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (2010). *Devant la parole*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (2009). *L'envers de l'esprit*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (2006). *Lumière du corps*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (2003). *La scène*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (2000). *L'origine Rouge*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (1998). *L'Opérette imaginaire*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (1996). *Le Repas*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (1995). *La chaire de l'homme*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (1991). *Pendant la matière*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (1989). *Vous qui habitez le temps*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (1989). *Le Théâtre des Paroles*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (1987). *Le Discours aux animaux*. P.O.L. Paris.
- Novarina, Valère. (1984). *Le Drame de la vie*. P.O.L. Paris.

Études sur l'œuvre de Novarina

Al-Hamdani, Ilham. (2010). *Le corps dans le théâtre de Valère Novarina*. Université François-Rabelais de Tours. Tours : Pôle université centre Val de Loire.

Barthelet, Philippe. (2014). *Valère Novarina. Les mots éclairés*. Paris : Ed Pierre-Guillaume de Roux. Paris.

Baschera, Marco. (2012). « Mort à la mort ». Réflexions sur un thème récurrent dans le théâtre de Valère Novarina. *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIXe siècle à nos jours*. p. 155-168. Paris : Édition classiques Garnier.

Marion Chénétier-Alev. (2013). *L'Organe du langage, c'est la main : dialogue avec Marion Chénétier-Alev*. Paris : Argol.

Toulze, Thierry. (2010). *Le sacrifice comique de Valère Novarina*. Université lumière Lyon 2. Lyon.

Documentaire

Valère Novarina ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire. Film de Raphaël O'Byrne, coproduction Arte France / Les Films à Lou, 2002.