



Le Jeu des Ombres

création

de

Valère Novarina

mise en scène

Jean Bellorini



direction Jean Bellorini

Le Jeu des Ombres

de
Valère Novarina
mise en scène
Jean Bellorini
collaboration
artistique
Thierry Thieû Niang

avec
François Deblock,
Mathieu Delmonté,
Karyll Elgrichi,
Anke Engelsmann,
Aliénor Feix /
Isabelle Savigny
(en alternance),
Jacques Hadjaje,
Clara Mayer, Liza
Alegria Ndikita,
Hélène Patarot /
Laurence Mayor
(en alternance),
Marc Plas,
Ulrich Verdoni

euphonium
Anthony Caillet
piano
Clément Griffault /
Michalis Boliakis
(en alternance)
violoncelle
Barbara Le Liepvre
percussions
Benoît Prisset

scénographie
Jean Bellorini et
Véronique Chazal

lumière
Jean Bellorini et
Luc Muscillo

vidéo
Léo Rossi-Roth

costumes
Macha Makeïeff

assistée de
Claudine Crauland

accompagnée de
Nelly Geyres

coiffures et
maquillages
Cécile Kretschmar

assistanat à la mise
en scène
Mélie Amy Wallet

musique
extraits de l'Orfeo
de Claudio Monteverdi
et compositions
originales de
Sébastien Trouvé,
Jérémy Poirier-
Quinot, Jean Bellorini
et **Clément Griffault**

direction musicale
Sébastien Trouvé
en collaboration avec
Jérémy Poirier-Quinot

Le Jeu des Ombres est
paru aux éditions P.O.L.
en 2020.

Participent aux représentations

directeur technique
adjoint **Julien Imbs**

régisseur général
Nicolas Roy

régisseur plateau et
concepteur des effets
spéciaux
Patrick Doirieux

régisseur plateau
Olivier Higelin

régisseurs-cintrières
Ariel Dupuis et
Iban Gomez

régisseurs lumière
Mathieu Gignoux et
Luc Muscillo

électricien
Bruno Ronchetto

régisseur principal
son / vidéo
Laurent Dureux

régisseurs son
Alain Perrier, Éric Jury
et **Léo Rossi-Roth**

régisseurs vidéo
Marie Anglade,
Léo Rossi-Roth et
Raphaëlle Vassent

régisseuses costumes
Claire Blanchard et
Nelly Geyres

apprentie habilleuse
Emma Boyera

régisseuses
maquillages
et coiffures
Françoise Chaumayrac
et **Cécile Larue**

Ont aussi participé à la création

chef machiniste
Marc Tripard

régisseur plateau
Thomas Gondouin

régisseur-cintrières
Aurélien Boireaud

cintrières
Alain Criado, Maëlle
Jourde et **Romain**
Philippe-Bert

machiniste
constructeur
Matthieu Jackson

machinistes
Hugo Bousson,
Margaux Capelier,
Solène Ferreol,
Denis Galliot,
Stéphane Larroque,
Georges Tumay,
Olivier Seigneurie et
Julien Froissart

régisseur principal
lumière
Rémy Sabatier

régisseurs lumière
Laurent Delval et
Mathilde Foltier-
Gueydan

électriciens
Clément Lavenne,
Julien Louisgrand et
Cédric Maheut

régisseuse costumes
Adeline Isabel-Mignot

réalisation des
costumes dans les
Ateliers du TNP

responsable de l'atelier
costumes
Sophie Bouilleaux-
Rynne

chefe d'atelier
Mathilde Brette
réalisation du décor
par **les Ateliers du TNP**

responsable
des ateliers
Laurent Malleval

responsable
du bureau d'étude
Pierre Beyssac

responsable de l'atelier
décoration et chef
peintre décorateur
Mohamed EL Khomssi

chef constructeur
Yannick Galvan

chef menuisier
Michel Caroline

chef serrurier
Alain Bouziane

décoratrices
Claire Gringore et
Guillemine Burin
des Roziers

menuisiers
Jean Gabriel Monteil,
Yves Rosier, Franck
Gualano et **Gillevan**
Rancon

serruriers
Isabelle Cagnard,
Yves Simon-Perret
et **Benjamin Tamborini**

facteur de pianos
Philippe Jolly

remerciements
Julien Prudent,
Campus Porte des
Alpes, Jean Luc
Bondaz, Transmusic-
concert,
Yves Dugas Lyon
Music, Laurent
Fachard, Léa les
éclairagistes associés
production déléguée

Théâtre National Populaire

directeur
Jean Bellorini

directeur technique
Jean-Marc Skatchko

directeur
technique adjoint
Julien Imbs

directrice
de production
Julia Brunet

administratrice
de production
Sylvie Vaisy

stagiaire à la
production
Maddie Vella

production déléguée
Théâtre National de
Marseille – La Criée

directrice
Macha Makeïeff

directeur
des productions
Charles Mesnier

administratrice
de production
Claudia Petagna

stagiaire à la
production
Anna Brugnacchi

production
**Théâtre National
Populaire ;
La Criée – Théâtre
national de Marseille**

coproduction
**ExtraPôle Provence-
Alpes-Côte d'Azur* ;
Festival d'Avignon ;
Théâtre de Carouge ;
Grand Théâtre de
Provence, Aix-
en-Provence ;
Théâtre de la Cité – CDN
Toulouse Occitanie ;
Les Gémeaux – scène
nationale de Sceaux ;
MC2: Grenoble ;
Théâtre Gérard
Philipe – centre
dramatique national
de Saint-Denis ; Le
Quai – CDN Angers
Pays de la Loire ; scène
nationale du Sud-
Aquitain, Bayonne ;
anthéa-Antipolis
Théâtre d'Antibes ;
scène nationale
Châteauvallon-Liberté,
Toulon**

* Plateforme de
production soutenue
par la Région Sud
Provence-Alpes-Côte
d'Azur rassemblant le
Festival d'Avignon, le
Festival de Marseille,
le Théâtre national de
Nice, La Criée – Théâtre
National de Marseille,
Les Théâtres, anthéa-
Antipolis Théâtre
d'Antibes, scène nationale
Châteauvallon-Liberté et
la Friche la Belle de Mai.

**Création initialement
prévue en juillet 2020
pour la Cour d'honneur
du Palais des papes,
Festival d'Avignon.**

**Présentée du 23
au 30 octobre 2020,
Semaine d'art,
Festival d'Avignon.**

**En tournée saison
2021-2022**

En raison de la crise
sanitaire, au moment
où nous bouclons ce
carnet de création, des
incertitudes subsistent
quant aux dates de
représentations.

**Équipe permanente
du Théâtre National
Populaire**

DIRECTION

directeur
Jean Bellorini
directrice adjointe
Florence Guinard
administratrice
Pauline Huillery
directeur technique
Jean-Marc Skatchko
directrice de production
Julia Brunet
assistante de direction
Lisa Musing

ADMINISTRATION

contrôleur de gestion,
responsable informatique
Olivier Leculier
comptable
Ségolène Tamier
responsable des
ressources humaines
Agnès Buffet
assistantes paye et
ressources humaines
Sana Habre, Jeanne Salgé
responsable de missions
et du développement
durable auprès de
l'administratrice
Stéphanie Laude

PRODUCTION

administratrice
de production
Sylvie Vaissy
chargée de production
Mélanie Garrabos

SECRETARIAT GÉNÉRAL

en remplacement
de Nathalie Gillet Besson,
responsable de la
billetterie
Valérie Perriot-Morlac

chargés de missions
billetterie
**Aude Lenoble,
Christophe Petit,
Morgane Queudet,
Bruno Sapinart**
responsable de
la communication
Carine Faucher-Barbier
attachée de presse
et partenaires médias
Djamila Badache
infographiste,
correspondante
informatique
Caroline Coquelet
chargée de
développement
e-communication
Anne Duffner
documentaliste,
secrétaire de rédaction
Sidonie Fauquenoï
responsable des relations
avec le public
Cécile Le Claire
attachée aux relations
avec le public scolaire
Violaine Guillaumard
attachée aux relations
avec le public de
l'enseignement supérieur
Juliette Kahn
attachée aux relations
avec le public, monde
du travail et du handicap
Sylvie Moreau
attachée aux relations
avec le public de la
cohésion sociale
Sarah Sourp
responsable de l'accueil
Karim Laimene
attachée à l'accueil
Sandra Enz
hôtesses d'accueil,
standardistes
**Fatou Gueye,
Lydie Jeanpierre**
hôtesse d'accueil
et de librairie
Juliette Cars

chef et cheffe de salle
Romain Pene, Lucie Ruda
hôtesses et hôtes d'accueil
**Maï Atrache, Miguel
Bugabo, Étienne Faivre,
Elsa Galassi, Augustin
Grenier, Rodolphe Harrot,
Paloma Lachize, Camille
Muche Prieux, Kévin
Raffin, Léo Redolat,
Samuël Robe, Antonia
Rocci, Célian Sisti, Lydie
Tamisier, Emma Vernay,
Jérémy Weber**

COLLABORATEURS

EXTÉRIEURS

attachée de presse
nationale
Nathalie Gasser
illustrateur
Serge Bloch
photographe
Jacques Grison
graphistes
Philippe Delangle
et **François Rieg,**
Dans les villes
développement site
internet
bécane WEB Lyon

TECHNIQUE

directeur technique adjoint
Julien Imbs
régisseur général
Vincent Boute
responsable
des bâtiments
et de la sécurité
Jean-François Teyssier
assistante de direction
technique
Clémence Revol
chef machiniste
Marc Tripard
régisseurs plateau
**Patrick Doirieux,
Thomas Gondouin**

régisseurs-cintrières
**Aurélien Boireaud,
Ariel Dupuis, Iban Gomez**
constructeur-machiniste
Matthieu Jackson
régisseur principal
lumière
Rémy Sabatier
régisseurs lumière
**Laurent Delval,
Mathilde Foltier-Gueydan,
Mathieu Gignoux-Froment**
électricien
Bruno Roncetto
régisseur principal
son / vidéo
Laurent Dureux
régisseurs son
Éric Jury, Alain Perrier
responsable de l'atelier
costumes
Sophie Bouilleaux-Rynne
régisseuse costumes
Claire Blanchard
apprentie habilleuse
Emma Boyera
responsable des ateliers
Laurent Mallevall
responsable du bureau
d'études
Pierre Beyssac
responsable de l'atelier
décoration
Mohamed El Khomssi
chef constructeur
Yannick Galvan
personnel d'entretien
**Christian Gouverneur,
Adine Mennella**
coursier, manutentionnaire
Maxime Vernier

... et les personnels
intermittents, les
collaborateurs extérieurs
et les stagiaires qui
participent au bon
fonctionnement du TNP
tout au long de la saison.

Sommaire

AVANT-PROPOS

**Le Mythe d'Orphée :
L'Amour, la Mort, l'Art** 3

PROLOGUE

**Enlever le sol
des certitudes** 7

I

**Unir le langage
et la musique** 17

II

**Réinventer le
Royaume des Morts** 33

III

**Nuancer le verbe
à l'infini** 39

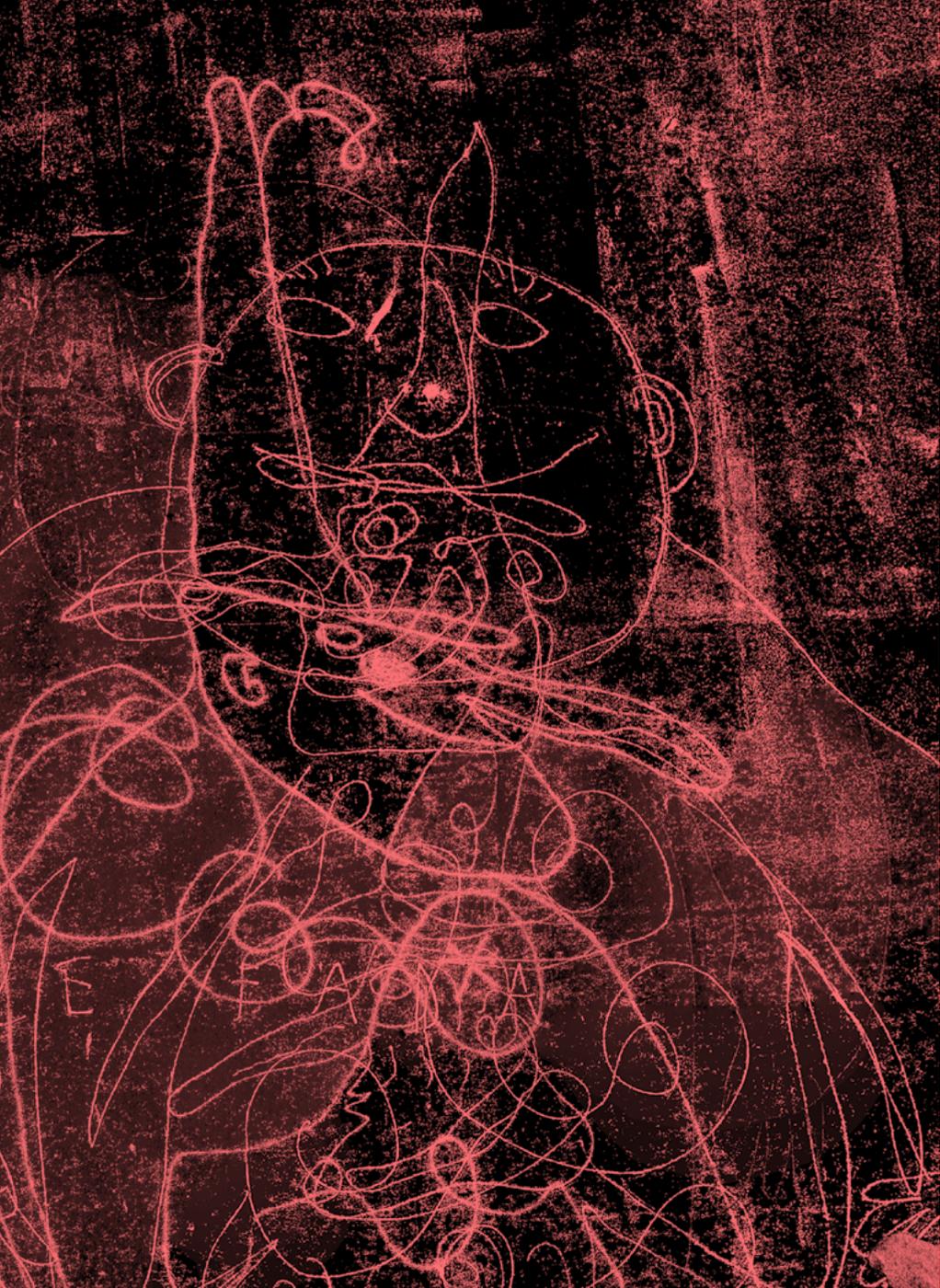
ÉPILOGUE

Risquer l'éternité 45

Le Jeu des Ombres

**Mais où est-il, celui
dont le chant les liait,
où, le cœur du poète ?
Vent,
invisible,
intérieur du vent.**

Rainer Maria Rilke,
Œuvres II, Poésie, 1972



Le mythe d'Orphée : l'Amour, la Mort, l'Art

Orphée est le fils d'Apollon, le dieu musicien et de Calliope, muse de l'éloquence. Fruit de l'union de la musique et du langage, du feu éclatant de la nature et du feu nourrissant de l'âme humaine, Orphée est un demi-dieu. Au-dessus du commun mais cependant mortel, il représente cette part humaine qui tend vers le sublime, qui irradie au-delà des contraintes naturelles, matérielles et physiques. Il est un passeur, il circule d'un monde à l'autre, fait fi de toutes les frontières. Son art lui ouvre toutes les routes, tous les cœurs. Il réenchante le monde, le transforme, l'émeut et le déplace. Par son chant et sa lyre, Orphée attendrit les bêtes féroces, fait danser les arbres et pleurer les rochers, détourne le cours des fleuves.

Pour sauver Eurydice, sa défunte épouse mordue par un serpent le jour de leurs fiançailles, Orphée descend dans les Enfers. Grâce à son chant, il obtient la clémence de Perséphone et de Hadès. L'Art triomphe de la mort et de la disparition. Mais le serment passé avec les divinités infernales est irrévocable : Eurydice sera rendue à Orphée à condition qu'il ne se retourne pas vers elle tant qu'ils seront dans le Royaume des morts. Et, tandis que les deux époux sont sur le point de quitter les Enfers, Orphée se retourne... Orphée, en artiste, déchire le voile des conventions, pousse à questionner, à remettre en cause, à croire et ne plus croire, à douter. C'est ce même doute qui le conduit à commettre l'irréparable. Eurydice disparaît une seconde fois, à tout jamais.

Au fil des siècles, le mythe d'Orphée a inspiré d'innombrables créateurs, sans doute car il rappelle combien l'Art peut devenir signe de reconnaissance, l'indice d'une humanité partagée. Il peut sublimer la vie et sauver de l'anéantissement, comme un fil tendu entre les êtres humains au-delà du gouffre de la mort. C'est vers ce mythe que se tourne Jean Bellorini, directeur du TNP depuis janvier 2020. Il passe commande à un poète emblématique, Valère Novarina, pour écrire à partir de l'histoire d'Orphée. Ainsi naît *Le Jeu des Ombres*, une pièce-fleuve où une communauté d'âmes en peine erre dans les Enfers, se souvenant de ce qu'a été la vie. Entre l'inspiration de la prière et la véhémence du poème, l'écriture est pleine de fantômes. La parole novarinienne est un chant, un sang qui circule. Elle est capable d'éveiller les sens, au même titre que la musique.

Ce spectacle de troupe réunit sur le plateau comédiens, musiciens et chanteurs. Morceaux d'humanité échoués, éclats de vie qui transpercent le vide, tous sont Orphée. Parole, chansonnette, chant lyrique, la musique des mots joue de tous ses possibles. Plusieurs ritournelles de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, transposées par Sébastien Trouvé, viennent s'entrelacer à la langue exubérante de Valère Novarina tandis qu'en arrière-plan deux chanteurs lyriques rappellent l'histoire d'amour entre Orphée et Eurydice. Le monde brûle, l'univers se dérègle, les instruments sont fracassés, et pourtant le petit orchestre des artistes est là, prêt à dresser ses tréteaux et à chanter l'amour et la vie.

Cette vie qui partout réapparaît. Le désastre est tout près, la terre prête à s'ouvrir mais le jeu renaît, la musique résonne. L'humanité danse sur un volcan.

Pour cette création aux allures opératiques, Jean Bellorini s'est entouré de collaborateurs artistiques proches. Le chorégraphe Thierry Thieû Niang orchestre la rencontre des corps, indispensable pour rendre compte de la dimension organique de l'écriture de Valère Novarina. Macha Makeïeff conçoit des costumes chargés de vies antérieures, qui donnent du faste à ces personnages de l'ombre. Enfin, les comédiens et comédiennes ont été rencontrés au fil de précédentes aventures artistiques.

Le spectacle, initialement prévu pour la Cour d'honneur du Festival d'Avignon 2020, s'est heurté à l'épidémie de Covid-19. Il a finalement été créé en toute intimité au TNP en juin et juillet 2020 puis présenté aux spectateurs de la Semaine d'art en Avignon en octobre 2020. Si la rencontre avec les spectateurs du TNP et le départ en tournée ont sans cesse été ajournés, l'envie de jouer n'a jamais flanché. Au contraire, dire les mots de morts au bord de la vie est devenu de plus en plus pressant et nécessaire.

Ce carnet vous invite au plus près de cette création. À travers des notes de répétitions, des entretiens, des poèmes qui ont inspiré le travail et des photographies de Jacques Grison, vous découvrirez l'univers flamboyant du spectacle. Un voyage à travers les Enfers, le langage et la musique...

PROLOGUE

Enlever le SOL des certitudes

7



Beaucoup de gens très intelligents aujourd’hui, très informés, qui éclairent le lecteur, lui disent où il faut aller, où va le progrès, ce qu’il faut penser, où poser les pieds ; je me vois plutôt comme celui qui lui bande les yeux, comme un qui a été doué d’ignorance et qui voudrait l’offrir à ceux qui en savent trop... Un porteur d’ombre, un montreur d’ombre pour ceux qui trouvent la scène trop éclairée : quelqu’un qui a été doué d’un manque, quelqu’un qui a reçu quelque chose en moins. Je continue, je quitte ma langue, je passe aux actes, je chante tout, j’é mets sans cesse des figures humaines, je dessine le temps, je chante en silence, je danse sans bouger, je ne sais pas où je vais, mais j’y vais très méthodiquement, très calmement : pas du tout en théoricien éclairé mais en écrivain pratiquant, en m’appuyant sur une méthode, un acquis moral, un endurcissement, en partant des exercices et non de la technique ou des procédés, en menant les exercices jusqu’à l’épuisement : crises organisées, dépenses calculées, peinture dans le temps, écriture sans fin. Tout ça, toutes ces épreuves, pour m’épuiser, pour me tuer, pour mettre au travail autre chose que moi, pour aller au-delà de mes propres forces, au-delà de mon souffle, jusqu’à ce que la chose parle toute seule, sans intention, continue toute seule, jusqu’à ce que ce ne soit plus moi qui dessine, écrive, parle, peigne.

Valère Novarina, *Pendant la matière*, Éditions P.O.L., 1991

Premières répétitions

Descendre dans les Enfers ou entrer dans l’univers de Valère Novarina relève du même geste. Dans les deux cas, on participe au « retournement du sens commun ». S’il existe un espace permettant un tel renversement, c’est le théâtre conçu comme *envers*. Envers du monde, envers de l’homme et envers du mot. Et pour accéder à l’envers du monde, il faudrait donc commencer par retourner le mot.

Qu’on l’ait déjà pratiquée ou non, l’écriture de Valère Novarina reste un mystère. Relève-t-elle du hasard ou de l’absolu ? Tantôt écriture palimpseste qui invite à aller voir sous les mots-couvercles, tantôt écriture performative où rien d’autre n’existe que le mot lui-même, elle recèle des combinaisons signifiantes qui peuvent varier indéfiniment selon le locuteur et l’interlocuteur à l’œuvre.

En février 2020, la troupe de Jean Bellorini découvre la réécriture du mythe d’Orphée par Valère Novarina. Ce premier texte est loin d’être définitif. Jusqu’au moment des épreuves finales, Valère Novarina ne cessera de le modifier, de le déplacer, de le découper et de le recoller. L’auteur et le metteur en scène s’accordent pour œuvrer à distance, de telle sorte que le travail d’écriture se détache petit à petit du travail de plateau. Deux chemins se dessinent, sans jamais se séparer réellement. Pour évoquer sa collaboration avec Jean Bellorini, Valère Novarina donne l’image de deux prisonniers qui communiqueraient à travers un petit trou du mur séparant les cellules. De son côté, il conçoit un texte-fléuve qui met en jeu des centaines de personnages

aux appellations plus inventives les unes que les autres. Dans ce « vivier des noms » apparaissent ainsi Bizule, Pignouf, Fanglon ou Brigolle, mais encore La Femme Séminale, L'Homme Stipulé, L'Huissier de Grâce ou L'Être de Terre. De son côté, Jean Bellorini élabore une version scénique du texte, conçue plus spécifiquement pour ses onze comédiens. Il privilégie les séquences qui se rapportent au mythe d'Orphée et conserve un nombre réduit de « voix » ou de « personnages », distribués à chacun et chacune. On trouve ainsi le chantre, le contre-chantre et deux enfants de la colère, qui accompagnent le trajet d'Orphée dans les Enfers, le valet de carreau (pseudo-Orphée) et la dame de pique (Eurydice masquée) qui rejouent une scène d'amour entre Orphée et Eurydice, on y trouve aussi la personne morte (Eurydice) et Orphée malgré lui – un duo qui pourrait se rapprocher du couple mythique, ainsi qu'une Flipote aux airs de Perséphone et une narratrice. Celle-ci guide ponctuellement les spectateurs par la lecture d'extraits du Livre X des *Métamorphoses* d'Ovide, une des premières versions du mythe écrite au I^{er} siècle.

Au début des répétitions, les comédiens ont commencé par éprouver ce matériau poétique. Un travail de technicien et d'artiste, car en plus d'être une langue de style, la langue novarinienne est une langue d'humanité. Elle requiert d'être inspiré. Et dans ce texte, presque paradoxalement, cette langue d'humanité émane du Royaume des morts. Les personnages sont en effet des morts, des voix d'outre-tombe qui interpellent les vivants. Pourtant, à la fragilité de la condition humaine

répond constamment une démonstration inouïe de créativité. Dès les premières indications de Jean Bellorini, les oxymores fusent : la solennité ne va pas sans la malice, ni la fureur sans la joie. La tristesse ne pèse pas. Tout est lourd et joyeux. L'espace de travail vient de se dessiner : un fil fragile sur lequel tous devront tenir ensemble.

Rapidement, Valère Novarina change le titre de son texte. *Les Âmes en peine* deviennent *Le Jeu des Ombres*. Les âmes sont bien présentes, mais le jeu domine. Cette affirmation n'amoindrit pas les enjeux de la pièce, bien au contraire, puisque c'est par le jeu de la langue qui s'anime, des comédiens qui donnent corps aux morts que le plateau peut devenir un espace de résistance face au drame universel du doute sur la finitude humaine. Le texte de Valère Novarina, comme nombre de ses écrits, est innervé par des interrogations sur la transcendance, à l'image de cette tirade de « la personne morte » :

« Cette foulitude d'étoiles déversées, qui les jeta en l'air, Seigneur, sinon ta propre main ? Ces poissons dans la mer, qui les a mis dans l'eau sans jamais les noyer, sinon toi ? Qui recouvrit les arbres de bourgeons chaque printemps ? Qui les devêtit de leurs feuilles, l'hiver venu, sinon ton adorable main ? Qui dota les cailloux d'une patience pour qu'ils restent longuement sur place ? Qui, d'un geste et d'un trait, ordonna au cercle d'être sans commencement ni fin, *sinon toi* ? Qui ordonna au *triangle* d'avoir trois côtés, sinon toi ? Qui ordonna à mes deux *paupières* de s'ouvrir au grand jour ? À mon sang de battre le temps à mes temps. Qui ? »

La pièce joue avec le mythe de la création, en évoquant les débuts de l'humanité, de la terre, de la vie et de l'univers. D'emblée, une injonction domine : « Retournons ce monde où Adam vient d'entrer par erreur ! ». Ainsi, tout commence dans les Enfers. Dante vient heurter le récit biblique. Le récit des origines devient un récit eschatologique, une image de la fin de l'homme et du monde. Comme si le drame de l'humanité se situait dans ce paradoxe : dès lors que tout commence, tout est condamné à se terminer. « La grande mort que chacun porte en soi / voilà le fruit autour duquel tout gravite », écrit Rainer Maria Rilke. Comment lutter contre le désespoir qu'implique ce terrible constat ?

La mise en scène de cette impasse cognitive apparaît dès lors comme une voie de résistance. Le travail s'annonce collectif. Sans doute que le mystère qui plane sur le texte participe à cette dynamique. Les comédiens sont en quête, en mouvement intérieur. Le drame individuel de chaque personnage devient un drame collectif. Ce dernier, en étant dramatisé (étymologiquement « mis en action ») est mis en vie. Car le plateau de théâtre est par définition l'espace des vivants. Ces vivants parlent aux morts, parlent des morts, font parler les morts, mais restent les acteurs du drame qui se joue. Des éclats de vie qui se détachent du vide, se rassemblent parfois en chœur. Mais s'ils sont bien acteurs du drame, les comédiens ne le maîtrisent pas entièrement. Quelque chose échappe. Rapidement, ils comprennent que ce texte ne donne aucune réponse, que son fil n'est pas totalement intelligible. Ils font le pari qu'ils finiront

par oublier cette langue étrangère. Qu'elle deviendra très intime. Car ce texte se tient comme un poème : ce n'est qu'à la fin que l'errance devient trajet.

Sur scène, les premiers filages sont envoûtants. Cette impression hallucinatoire requiert pourtant un état de présence totale. Quelque chose est tout le temps en mouvement sur le plateau. Présence totale de l'acteur parlant. La langue novarinienne ne supporte pas l'interprétation, le commentaire ou l'anecdote de la part des comédiens. Ses personnages sont entiers et chacun de leurs instants est rare, ce qui requiert un jeu franc, sincère, sans fioritures. Pour le dire autrement : il n'y a rien à jouer mais il y a tout à dire. Les scènes évoluent et s'épuisent sans jamais se rompre, comme un corps vivant. En cela, l'écriture novarinienne est organique. Elle fait circuler ce sang qu'est la parole, relance sans cesse le désir. En déconstruisant les stéréotypes langagiers, elle dessine un mouvement ininterrompu allant vers la santé et la joie d'être au monde, fût-il chaotique. Le chaos, loin d'être l'espace-temps de la dérégulation, ouvre l'espace d'un vide porteur de devenir.

Détruire le sol des certitudes prend du temps. La recherche de sens, de réponse, de signification menace toujours. Lorsque Jean Bellorini interroge Valère Novarina, celui-ci l'incite à revenir sans cesse à la partition. Une invitation à rapprocher le langage de la musique pour reconquérir le mystère de la parole.

Extrait de l'acte I – Ordre du chaos,
scène – Fruit de vos entrailles

LA DAME DE PIQUE

Je désire m'unir à vous selon les jonctions de vos
trous d'orifices, puis en changeant nos membres
l'une à la place de l'un neuf fois.

L'HOMME HORS DE LUI

Je désire cette multiplication de la chair sept fois...
puis mettre toute la vraie chair en vrac, à la place
de votre main.

LA DAME DE PIQUE

Je désire vous rejoindre vivante dans votre chair à
chaque instant précis de nos retrouvailles.

L'HOMME HORS DE LUI

Je désire votre sang.

LA DAME DE PIQUE

Je ne puis vous montrer mon sang sans m'ouvrir
à vous d'un trait, par votre immense blessure
mentale.

L'HOMME HORS DE LUI

Je désire désormais ne plus reposer qu'à l'intérieur
de toutes vos vies et de tous les sons que vous osez
encore prononcer. Comment dire ?

LA DAME DE PIQUE

Voulez-vous donner votre corps à mélanger au mien
neuf fois ? Afin qu'il naisse de moi et de vous un
jeune et nouveau cerveau qui deviendrait un jour un
animal muet et nous tuerait ?

L'HOMME HORS DE LUI

Fidèlement oui.

Une partie de mon corps s'écoulant hors du vôtre
et se multipliant à lui, nous donnerons naissance à
un enfant clinico-chimérique que nous appellerons
Jean Tube et Jean Léon et que nous nourrirons
jusqu'à son âge, puis que nous enterrerions.

LA DAME DE PIQUE

Et qu'est-ce qu'il a pour nom ?

L'HOMME HORS DE LUI

Il a pour nom, Jean Tueur le Récidiviste, il tient
nom de son père Jean Le Hueur et de sa mère La
Urlunaude.

LA DAME DE PIQUE

C'est mon second prénom. Comment le savez-vous ?

L'HOMME HORS DE LUI

Une partie de notre corps se nouera, rescapée, et
sera en nous interdite, pour interdire toute allusion
à la profonde vie rythmique de la matière.

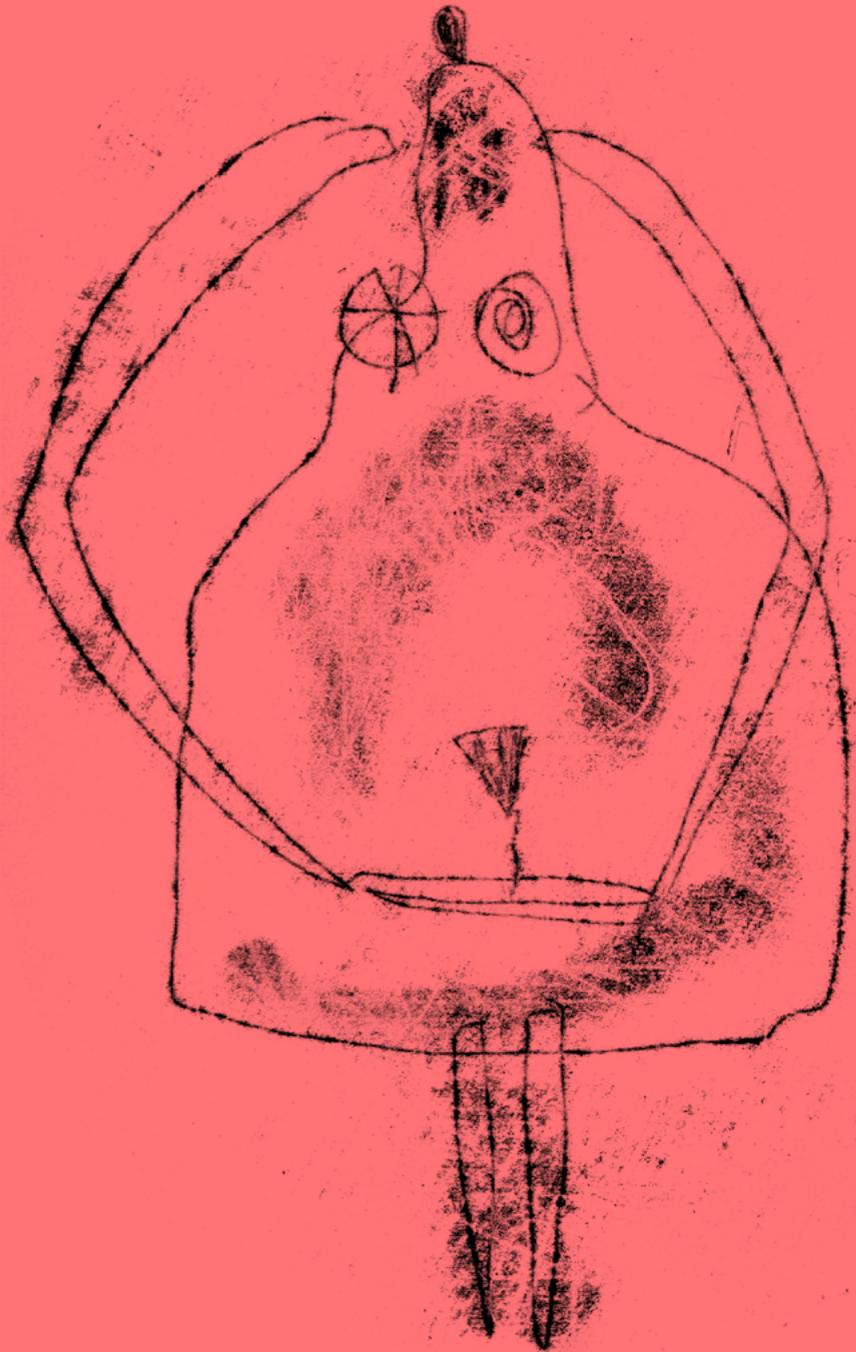
LA DAME DE PIQUE

Pendant tout le temps que nous avons répandu, ce
temps se répandra mais ses paroles resteront entre
nous. Elles seront maintenues par le silence que
nous respectons à chaque mot.

L'HOMME HORS DE LUI

Tant que le corps est un mot pas prononcé, nous
sommes unis à lui et en nous comme s'il reposait
mort dans notre propre bouche. La parole est en
avant de la pensée !

Valère Novarina, *Le Jeu des Ombres*, version scénique, 2020



1

Unir le langage et la musique

**Or, un arbre monta, pur élan, de lui-même.
Orphée chante ! Quel arbre dans l'oreille !
Et tout se tut. Mais ce silence était
lui-même un renouveau : signes, métamorphose...**

**Faits de silence, des animaux surgirent
des gîtes et des nids de la claire forêt.
Il apparut que ni la ruse ni la peur
ne les rendaient silencieux ; c'était**

**à force d'écouter. Bramer, hurler, rugir,
pour leur cœur c'eût été trop peu. Où tout à l'heure
une hutte offrait à peine un pauvre abri,**

**— refuge fait du plus obscur désir,
avec un seuil où tremblaient les portants,
— tu leur dressas des temples dans l'ouïe.**

Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée* (1922), in *Poésie*,
traduction Maurice Betz, Éditions Émile-Paul frères, 1942

Entretien avec Jean Bellorini

Dans *Le Jeu des Ombres*, Jean Bellorini conjugue ses deux matières de prédilection : le langage et la musique. Le langage, qu'il appréhende sous les formes les plus diverses, par l'adaptation de grandes œuvres de la littérature – *Les Misérables*, *Les Frères Karamazov*, *À la recherche du temps perdu*, *Eugène Onéguine* – ou par la commande à des auteurs contemporains comme Pauline Sales ou ici Valère Novarina. La musique, présente dans toutes ses créations théâtrales et qu'il défend à travers ses mises en scène d'opéras. Dans le cadre du Festival de Saint-Denis 2017, il donnait ainsi aux côtés du chef d'orchestre Leonardo García Alarcón une représentation exceptionnelle de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, dans l'écrin de la basilique des Rois de France. Depuis, cette œuvre l'accompagne en secret...

19

**Ce n'est pas votre premier voyage à la poursuite
d'Orphée et d'Eurydice. Que cherchez-vous à travers
ce mythe ?**

Jean Bellorini. *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, considéré comme le premier opéra, dit le lien très particulier entre la musique et l'histoire de l'humanité. La musique panse le monde. Le verbe le déchire. Pour moi, le mythe d'Orphée raconte combien on a oublié que la parole est avant tout sensible. Elle est un chant. Comme si le silence d'Orphée laissait place à une parole faite de concepts. Comme si les maux du monde étaient nés par l'utilisation de la parole en tant que simple moyen de communication dénué de toute poésie. Diriger un chanteur d'opéra baroque est passionnant car il s'agit

de trouver la confusion entre le sentiment et la musique, entre le fond et la forme, entre le sens et le sensible. La parole chantée est alors en accord avec la complexité d'un sentiment, voire même d'une idée. Le sens n'est pas fermé.

Il allait donc de soi de demander à Valère Novarina, fervent défenseur d'un langage plus proche de la musique que de la littérature, d'écrire à partir de ce mythe-là ?

J.B. Oui, et je dois dire qu'au début je n'en avais pas pleinement conscience ! J'aime sa langue, sa folie, que je voulais mettre en contraste avec la musique de Monteverdi. J'ai ensuite réalisé combien le récit du mythe d'Orphée est la définition, le sens même de l'écriture de Valère Novarina. Même s'il ne mentionne jamais ce mythe dans ses écrits, toute son œuvre y tend. Son verbe est toujours polyphonique, nuancé à l'infini. La richesse de son écriture est une réponse à la nécessité absolue de variations. Grâce aux sons des mots, grâce aux acteurs et à leur chant intérieur, le sens d'un mot, sa puissance et son charme sont multiples. Pour moi, demander à Valère Novarina d'écrire son interprétation contemporaine du mythe d'Orphée, c'était questionner la puissance de la parole, la possibilité d'affirmer que les nuances sont constitutives - comme la palette d'une même couleur est infinie - de la richesse du monde.

Le texte qu'il signe est un écho lointain du mythe. C'est une pièce chorale, à l'inverse de la voix unique

du livret de l'opéra, caractéristique du style de Claudio Monteverdi.

J.B. Cela n'a jamais été une injonction qu'il raconte l'histoire d'Orphée et d'Eurydice. Mais, au fur et à mesure de nos discussions, un fil est apparu de plus en plus fort dans le texte. Valère Novarina a inséré des passages qui reprennent presque littéralement le récit d'Ovide. J'ai longtemps douté sur cette volonté d'explicitation... Faut-il tout dire ?

Mais ce qui domine, depuis les toutes premières ébauches, c'est l'insolence et la drôlerie de l'écriture, intrinsèquement vivace. C'est une partition dont la troupe est l'orchestre. Les acteurs sont des acrobates qui jonglent avec les mots de la pièce. Il y a bien entendu un grand vertige face à cette parole. Et ce même vertige devient le moteur. C'est comme s'il fallait combler le vide par la parole et faire advenir la musique.

Ce *Jeu des Ombres* est dans l'absolue continuité de l'œuvre novarienne. Elle fait partie d'un tout, d'une immense pensée de la scène. Peut-on extraire un morceau de cette œuvre pour l'amener ailleurs ?

J.B. J'ai eu la discussion avec Valère Novarina dès le début de la création. Je ne voulais pas faire un spectacle qui aurait la même saveur, la même résonance que les siens. Ma quête est plus proustienne, plus fluide, plus organique. Je suis convaincu que cela existe dans beaucoup de ses pièces, que le silence doit exister. Je sens qu'au-delà de l'énergie, de l'acteur mangeant les mots, de l'acteur-tuyau qui se laisse déborder par l'écriture,

il y a aussi quelque chose de très doux. Des silences qui parlent. Selon moi, la langue de Valère Novarina demande que les acteurs dépassent l'application honnête pour la livrer encore plus fort. Il faut l'insolence. Se dire que tout est possible.

Comment avez-vous abordé avec les comédiens cette langue si particulière, jubilatoire et déroutante ?

J.B. La collaboration avec le chorégraphe Thierry Thieû Niang a été primordiale. Il y a d'abord eu la rencontre des corps. Et l'exploration de l'écoute de l'autre. Nous avons tous été conquis par la dimension organique de l'écriture, ces longues listes d'oiseaux, d'arbres. Dans ce spectacle, les valeurs s'inversent : l'enfer devient le paradis car les espèces disparaissent du ciel et le monde prend feu, se dérègle. C'est un texte secret, profond, qui ouvre la parole, qui permet aux acteurs de dire l'indicible. Toute la difficulté était de trouver l'équilibre dans ce grand écart : l'envie de l'énergie, de la joie, du moteur, de la vitalité de la langue et l'envie de la profondeur, se rappeler que ce qui est vrai ne se voit pas et appartient au spectateur, dans l'invisible de ce qui est donné.

La musique, cœur battant du spectacle, semble parvenir à ce grand écart entre dicible et l'indicible.

J.B. La musique raconte en effet énormément. Avec Sébastien Trouvé, le directeur musical, nous avons sélectionné plusieurs moments chantés de l'opéra de

Monteverdi, et nous les avons transposés pour un instrument à vent, l'euphonium. *L'Orfeo* est présent en arrière-plan, incarné par une chanteuse lyrique. Elle est la messagère qui retrace l'histoire d'amour entre Orphée et Eurydice. Ce que nous cherchons avec la musique, c'est surtout l'éveil des sens. Les acteurs chantent Novarina.

Vous signez également les lumières de ce spectacle. « Éclairer les ombres », est-ce une définition possible de votre métier de metteur en scène ?

J.B. La lumière est une donnée essentielle de mon travail. Je dirais presque que c'est ma seule façon de mettre en scène. Le travail est collectif, je n'ai pas systématiquement le mot final. Mais quand la troupe entre dans l'espace, je deviens plus concret et directif. J'induis les pleins, les vides, les focales. Je cherche à mettre en valeur les contraires, les zones d'ombres. Je commence par éclairer l'inanimé, un objet, le décor, de manière la plus subjective possible en créant des contre-jours dans lesquels les corps viennent se détacher : les ombres entrent alors en jeu. Mon rôle ici est d'éclairer ce monde funeste dans un lien très direct avec la langue de Valère Novarina : dans son théâtre, les acteurs sont aveugles et supplient la lumière d'advenir.

Macha Makeïeff, avec qui vous collaborez depuis plusieurs années, a également contribué à donner vie à ces ombres très colorées.

J.B. Les costumes de Macha Makeïeff viennent dessiner

une silhouette très forte pour chacune de ces âmes en peine. Ils semblent être porteurs d'une vie antérieure et donnent du faste à ces personnages qui vivent en enfer depuis des millénaires.

Valère Novarina a écrit *Le Jeu des Ombres* pour la Cour d'honneur d'Avignon. Vous rêviez de faire apparaître l'artifice au milieu des pierres du Palais des papes. Comment cela s'est-il réinventé ?

J.B. Même si les choses ont beaucoup changé, le spectacle est profondément nourri par le souvenir de ce lieu chargé de sens. Je voulais utiliser la Cour d'honneur dans ce qu'elle a de plus pur et naturel pour y faire apparaître l'artifice. Le cabaret perdu au milieu des pierres à la mémoire vive.

En réalité, tous les murs et les plateaux des théâtres sont hantés par des fantômes, ils sont à la fois ordinaires et sacrés. Partout où le spectacle jouera, je veux créer la sensation d'un monde de cendres, perdu, sombre, où les âmes viennent réanimer et réenchanter l'espace. Je pense aux œuvres d'Anselm Kiefer qui affrontent l'histoire et les désastres de la vie. Le monde qui brûle, l'univers qui se dérègle, les grands éléments comme le feu et l'eau sont sources d'inspiration. Nous mettrons à nu les lieux dans lesquels nous jouerons, pour tenter de faire apparaître leur âme. Car au-delà du mythe et de la descente aux Enfers, ce *jeu* des ombres est un hommage au théâtre.

**... Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable !.. le feu, des cirques purs descend ;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.**

**Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant ;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres ;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.**

**Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !**

**D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
À l'âme immense du grand hymne sur la lyre !**

Paul Valéry, « Orphée », *Album de vers anciens*, 1920

Entretien avec Sébastien Trouvé

26

Concepteur sonore, ingénieur du son et musicien, Sébastien Trouvé collabore avec Jean Bellorini depuis plusieurs spectacles. Il compose ainsi pour *Les Sonnets*, projet mené par Thierry Thieû Niang et Jean Bellorini avec les jeunes amateurs de la Troupe éphémère de Saint-Denis en 2018, puis pour *Un instant* et *Onéguine* créés en 2018 et 2019 au Théâtre Gérard Philipe. Il revient sur l'immense chantier qu'il a mené pour *Le Jeu des Ombres*.

La musique fédère le travail de Jean Bellorini. Pour ce dernier spectacle, elle en est le cœur battant. Quel a été votre travail, en tant que directeur musical ?

Sébastien Trouvé. En général, je commence par tracer un trait le plus fin possible. Puis Jean Bellorini, avec sa sensibilité et ses envies, vient ensuite aiguïser la partition.

Pour *Le Jeu des Ombres*, nous avons commencé par écouter *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, pour en sélectionner quelques extraits : les passages qui nous plaisaient le plus, et ceux qui entraient en résonance avec le texte de Valère Novarina, pour raconter au mieux le mythe d'Orphée. Certains personnages issus de l'opéra ont ainsi rejoint le spectacle : la Messagère, la Musica ou Proserpine. Nous avons ajouté d'autres extraits de Claudio Monteverdi, que nous aimions particulièrement, et qui ne viennent pas de *L'Orfeo*. Ce sont deux madrigaux, écrits à la même période : *Si dolce è'l tormento* et *S'apre la tomba*.

27

Comment avez-vous retravaillé les extraits de Claudio Monteverdi ?

S.T. *L'Orfeo* est considéré comme l'un des premiers opéras dans sa forme moderne, avec des récitants et un orchestre. La partition originale indique les instruments souhaités par Claudio Monteverdi, mais les arrangements y sont très peu présents. On y trouve essentiellement les lignes mélodiques pour les chanteurs et une basse continue. Quand on s'attèle à cet opéra, il faut donc réinventer l'orchestration – et c'est ce qui est passionnant. Avec Jean Bellorini et mon collaborateur Jérémie Poirier-Quinot, nous avons choisi d'orienter le travail pour quatre pupitres à savoir claviers, percussions, violoncelle et euphonium.

Il existe également dans l'opéra des parties plus arrangées, les Sinfonia. Ces symphonies, intercalées dans les récits de *L'Orfeo*, sont écrites pour quelques cuivres. Nous les avons arrangées pour un seul cuivre, l'euphonium. Ces passages sont souvent très courts, nous nous sommes donc permis de les développer, tout en gardant l'esprit original.

Pour les récits de la Messagère, nous sommes partis de la mélodie pour aller vers quelque chose de très épuré, presque *a capella*, pour saisir l'essence de la partition.

Jean Bellorini aime les sons qui fédèrent. Pour les passages chantés par Ulrich Verdoni, nous avons cherché des couleurs de l'ordre de la chanson, de l'arrangement pop, avec des rythmes précis. En choisissant une structure franche, simple, nous nous sommes

affranchis de la tradition de l'ornementation, dans laquelle les chanteurs baroques sont jugés à l'aune de leur capacité à exécuter des variations virtuoses. Cela fait entendre les mélodies de manière assez incroyable ! De manière générale, il s'agissait de garder l'esprit de *L'Orfeo* en privilégiant la sobriété.

La « bande-son » du spectacle a pour socle *L'Orfeo*, mais est nourrie d'autres influences comme le blues ou la chanson chilienne *Gracias a la vida* de Violeta Parra. Sur scène, des instruments divers se rencontrent : piano, percussions, violoncelle, euphonium ou accordéon. Comment s'assurer de la cohérence musicale de cette matière sonore plurielle ?

S.T. La plupart des choix sont venus du plateau. Jean Bellorini a régulièrement pris le piano pour proposer des idées, pour construire des chants avec les mots de Novarina. Au départ, il peut y avoir des influences et styles très variées, et progressivement, tout cela se modèle.

Le travail est souvent intuitif. Par exemple, un des premiers jours de répétition sur le plateau, Clément Grif-fault a joué de l'accordéon en coulisses pour accompagner Marc Plas sur un chant. Nous avons tous trouvé cela magnifique et avons décidé de conserver ce moment tel quel, avec la même simplicité.

Et puis, en voyant la scénographie, tous ces fragments de piano, j'ai eu envie de faire sonner les instruments de manière biscornue. La pièce parle des bas-fonds, des dessous, de personnages rauques... J'avais envie que l'on

retrouve cette déliquescence dans les sons. J'ai donc installé un système électronique qui transforme les sons du piano en piano préparé, en célesta ou en orgue, pour sortir de la stricte couleur du piano acoustique.

Certains passages du texte de Valère Novarina ont également été mis en musique.

S.T. C'est principalement Jean Bellorini qui, au fil des répétitions, a posé des mélodies, des structures d'accords que les musiciens et les acteurs se sont ensuite appropriés. C'est l'un des éléments fondateurs de son théâtre : des passages du textes mis en chansons, avec des mélodies fortes qui restent dans la tête !

Pensez-vous, comme Valère Novarina, que le langage peut être musique ?

S.T. Je suis persuadé que sa langue à lui, en particulier, est de la musique. Cette langue se ressent très différemment selon les moments, selon l'énergie des comédiens. Chaque image a la capacité d'emmener perpétuellement ailleurs. Le sens n'est jamais clos. Ici plus qu'ailleurs, les comédiens ont pu tester différentes musiques ou rythmiques à placer sur leurs répliques. Ce qui est compliqué, c'est qu'il n'y a pas de fil de pensée habituel. Un simple changement de situation ou d'énergie peut facilement rompre ce fil. Avoir une musique ou une rythmique interne peut selon moi aider à faire entendre les mots, et faire jaillir des images. Le travail principal est de réussir à relier tout, que langage et musique ne fassent plus qu'un.

L'écriture de Valère Novarina impose un autre rapport aux mots. Lui-même ne parle presque jamais de la dramaturgie des mots, mais de la dramaturgie de l'espace : le lieu où résonnent les mots, les sons. Cet espace est l'espace de la musique. *Le Jeu des Ombres*, c'est de la pure musique, de la pure poésie. L'insertion de courts textes d'Ovide et la traduction surtitrée de *L'Orfeo* viennent préciser le fil narratif, mais le spectacle doit rester poétique, sensible et son sens sera propre à chacun.

**Si dolce è il tormento
che in seno mi sta
ch'io vivo contento
per cruda beltà**

Le tourment de mon cœur
est si doux
que je vis comblé
pour une cruelle beauté

**Nel ciel di belezza
s'accresca fierezza
e manchi pieta
que sempre qual scoglio
all'onda d'orgoglio
mia fede sarà**

Dans le ciel de beauté
la cruauté peut bien augmenter
et la pitié manquer,
tel un écueil,
ma fidélité se maintiendra
dans l'océan d'orgueil

**La speme fallace
rivolgam'il pie,
diletto né pace
no scendano a me**

Le fallacieux espoir
peut bien me revenir
ni joie ni paix
ne descendront sur moi

**E l'empia ch'adoro
mi nieghi ristoro
di buona mercè
tra doglia infinita
tra speme tradita
vivrà la mia fé**

Et la cruelle que j'adore
peut bien me refuser
un juste réconfort,
ma fidélité vivra
entre douleur infinie
et espoir trahi.

**Per fuoco, per gelo
riposo non ho ;
nel porto del cielo
riposo havero**

Je ne trouve de repos
ni dans le feu, ni dans le gel ;
je connaîtrai le repos
au port du ciel

**se colpo mortale
con rigido strale
il cor m'impiego
cangiamo mia sorte
col dardo di mortel
cor sanero**

Si une flèche acerbe
m'a frappé au cœur
d'un coup mortel
je changerai mon sort
et soignerai mon cœur
avec le trait de la mort.



»

Réinventer le Royaume des morts

**Certes, il est étrange de ne plus habiter la terre,
ne plus avoir à se servir de gestes à peine appris,
aux roses et à tant d'autres choses si pleines de
promesses
ne plus accorder le sens d'un avenir humain ;
n'être plus ce qu'on a été entre des mains infiniment
fragiles
et abandonner jusqu'à son nom comme un jouet cassé.
Étrange de ne plus désirer ses désirs. Étrange
de voir flotter sans lien dans l'espace
tout ce qui jadis fut lié.
Être mort est laborieux
et plein de reprises jusqu'à ce que peu à peu on devine
un peu d'éternité. Mais tous
les vivants commettent l'erreur de trop distinguer.
Les anges (dit-on) souvent, ne savaient
s'ils marchaient parmi des vivants ou des morts.
Le flot immense emporte tous âges
à travers les deux, royaume qu'il couvre
de sa rumeur.**

Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino* (1912-1922),
extrait de la première élégie, 21 janvier 1912

Métamorphoses

Que ce soit dans l'écriture de Valère Novarina ou dans la mise en scène de Jean Bellorini, l'imaginaire courant des Enfers est tout à fait réinventé. « Ce qui a compté tout de suite pour moi, explique Valère Novarina, c'est le lieu. Les Enfers, plutôt que l'Enfer. Lorsqu'on dit l'Enfer, on a tout de suite l'image du fer, du feu, de l'incendie, de la punition. Alors que les Enfers c'est simplement l'endroit de dessous, ou les dessous comme on dit au théâtre. » Jean Bellorini quant à lui, avait en tête les peintures de l'artiste plasticien Anselm Kiefer. La toile de fond de scène, qui se dresse lorsqu'Orphée s'enfonce un peu plus dans les Enfers, s'inspire des toiles de ce plasticien allemand. Mais ses couleurs sont légèrement plus chaudes. Sur le plateau, les matières et les couleurs participent également de l'impression chaleureuse : les petites loupottes rondes des servantes, les paravents rouge vif, le bois des pianos. Même le feu qui surgit d'une rampe, tout en longueur, n'a pas la violence et la fureur des flammes infernales. Dans ce monde à l'envers, l'Enfer est l'espace de la lumière, le lieu des métamorphoses des êtres, du langage et de la pensée. C'est dans cet espace plastique que viennent se fondre une multitude d'interrogations sur l'existence. Pourquoi vit-on ? Pourquoi sommes-nous doués de parole ? Y a-t-il une vie après la mort ? Et avant la mort ? Le texte est innervé de questions insolubles qui sont autant d'énigmes pour chacun – énigmes formulées avec une ironie et une force comique redoutables.

Lorsqu’Orphée eut assez pleuré Eurydice sur terre, il voulut descendre dans le monde des ombres, par le Styx. Traversant des simulacres de peuples et des fantômes impropriétaires de sépulture, il rejoignit Perséphone et celui qui règne sur l’abominable royaume des ombres. Alors, pour accompagner sa lyre, il chanta.

Le Jeu des Ombres, Valère Novarina, Éditions P.O.L., 2020
(d’après *Les Métamorphoses*, Livre X, Ovide, I^{er} siècle)

Tandis qu’il chantait, accompagné de sa lyre, l’enfer s’immobilisa : Tantale cessa de poursuivre vainement l’eau fugitive ; la roue d’Ixion s’arrêta net ; les oiseaux oublièrent de déchirer le foie de leurs récentes victimes, les filles de Bélus laissèrent leurs urnes et toi, Sisyphe, tu t’assis sur ton rocher ; Ulysse se tut ; Inanna laissa à un croc sa tête accrochée ; Hercule oublia Cerbère, Augias, Cyclope et les colonnades de Mars ; surgit Mahomet chevauchant Bourak ; Virgile devina où ils allaient ; Jésus de Nazareth vint mais ne s’attarda pas ; le prophète Élie, prêtant depuis l’âge de onze ans une attention extrême à la discordance des temps, y passa six jours ; Dante y prit des notes ; Pythagore y compta les mots qu’il restait à dire jusqu’à la fin.

Valère Novarina, *Le Jeu des Ombres*, Éditions P.O.L., 2020

Ils prennent, au milieu d’un profond silence, un sentier en pente, escarpé, obscur, enveloppé d’un épais brouillard. Ils n’étaient pas loin d’atteindre la surface de la terre, ils touchaient au bord, lorsque, craignant qu’Eurydice ne lui échappe et impatient de la voir, son amoureux époux tourne les yeux et aussitôt elle est entraînée en arrière ; elle tend les bras, elle cherche son étreinte et veut l’étreindre elle-même ; l’infortunée ne saisit que l’air impalpable. En mourant pour la seconde fois elle ne se plaint pas de son époux (de quoi en effet se plaindrait-elle sinon d’être aimée ?) ; elle lui adresse un adieu suprême, qui déjà ne peut qu’à peine parvenir jusqu’à ses oreilles et elle retombe à l’abîme d’où elle sortait.

Les Métamorphoses, Livre X, Ovide, I^{er} siècle

ORPHÉE, ENFANT

Eurydice ! Nous marchions ensemble, lorsque surgit, lorsque survint, lorsque apparut devant nous le sentiment inconnu. Je ne me suis pas retournée vers toi, non ! Je me suis détourné de moi : sans doute pour me quitter – ne plus savoir ma route – n’être pas.

“Une corde suffit-elle ?

Comme solution

Ou bien un morceau d’ficelle ?

Et un crayon.

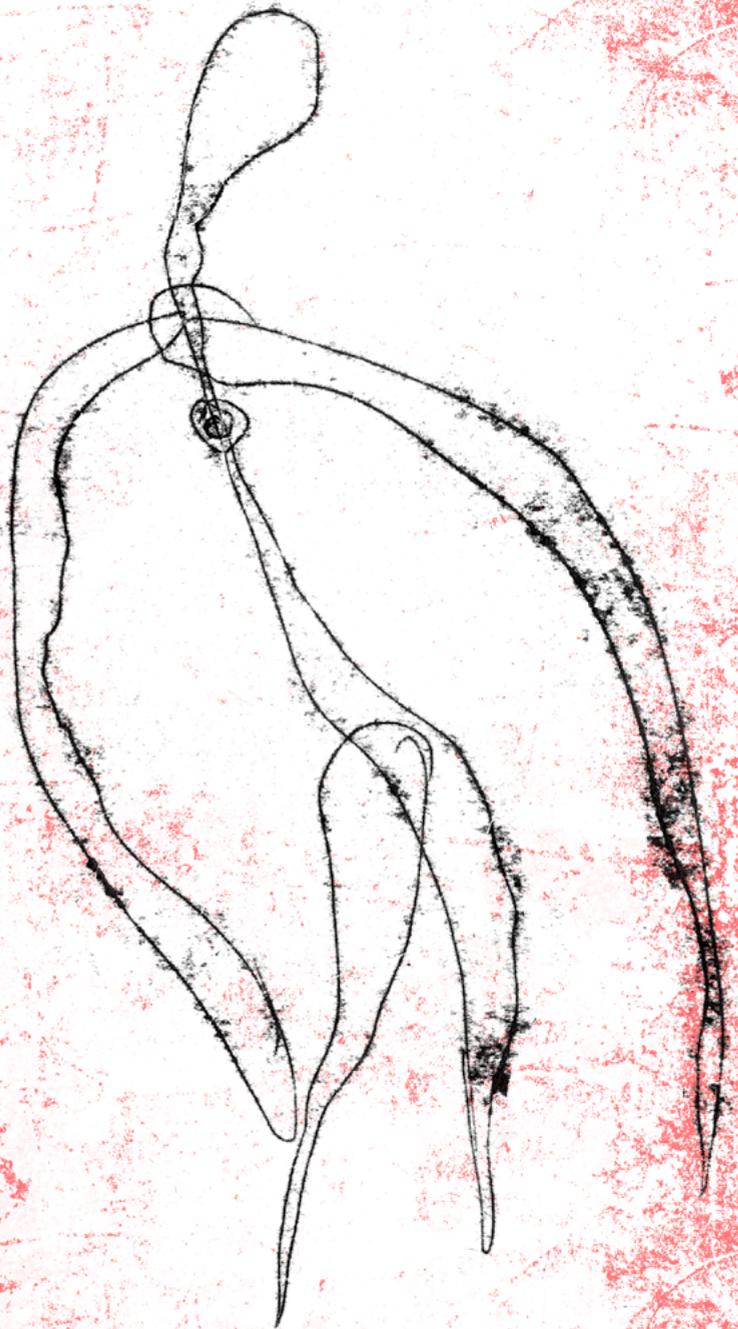
Je vais tracer au compas

La limite qui est invisible

Entre naître... et n’être pas

Entre n’être... et naître pas.”

Valère Novarina, *Le Jeu des Ombres*, version scénique, 2020



III

Nuancer le verbe à l'infini

Il avait utilisé le langage comme un animal, il avait renoncé à sa tête, renoncé d'être, par la langue, le maître des choses. Il s'était défendu de nommer quoi que ce soit. Pour aller aux choses, pour descendre, voir plus bas. Il avait accepté de voir des choses sans avoir de mots pour les désigner. Il avait renoncé à nommer. Jusqu'à ce que tous les objets en face soient à égale distance, sans intelligence, sans appréhension, sans compréhension, sans action possible. Le monde lui était incompréhensible, parce qu'il avait renoncé à le nommer, à le tenir dans sa main. Il a offert sa langue aux choses. Il ne faisait plus de différence entre le monde et sa pensée. Il était entouré d'objets intérieurs et nulle part dans le monde ; lui-même était entièrement dehors. Toute action pensée se produisait. Il n'y avait plus que la pensée qui se produisait. Il croyait avoir touché quelque chose d'interdit, être le seul à avoir vu. Tout faisait bloc, il avait perdu en grande partie la mémoire, la faculté de s'orienter, mais en revanche jouissait d'un nouvel organe, d'un nouveau sens, d'un œil pour apercevoir dans la nuit, d'une vue aveugle, aiguë, crépusculaire, d'un œil noir.

Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*,
in *Le Théâtre des paroles*, Éditions P.O.L., 2007

Déployer la Parole

Valère Novarina distingue deux utilisations de la langue : l'une, utilitaire, permettant de communiquer ; l'autre, poétique, dessinant un ailleurs. Ses écrits sondent cet usage poétique de la langue, fondamentalement dramatique. Selon lui, il y a un drame de la parole. Les mots portent en eux un conflit et c'est ce drame du langage qu'il souhaite faire entendre. Il dit de la parole qu'elle est « un exil, une séparation d'avec nous-mêmes, une faille d'obscurité, une lumière, une autre présence et quelque chose qui nous sépare de nous. Parler est une scission de soi, un don, un départ, la parole part du moi en ce sens qu'elle le quitte ». Pour Orphée, Eurydice est exil, séparation, lumière et faille d'obscurité. C'est elle, l'autre présence, qui se sépare d'Orphée. Eurydice est comme la parole d'Orphée, elle est son chant. Il s'agit alors pour lui de retrouver la Voix, de retrouver la Parole...

Après avoir assisté à une répétition au TNP, en juillet 2020, Valère Novarina invite les acteurs et les actrices à établir un contact physique avec leur texte, en pensant toujours au langage qui se déploie dans l'espace. À l'heure où les voyelles disparaissent, où les consonnes pâlisent, retrouver la musculature de notre langue pourrait permettre de retrouver celle de la pensée. Sur scène, chaque mot, chaque syllabe doit être timbré, pour retrouver l'articulation, la clarté, le muscle de la langue française. Valère Novarina se souvient de Brassens, de Brel, de la présence du langage chanté dans le chant, et de la foi dans le langage... Il confie : « La pensée c'est brûler les mots, retrouver

l'ardeur du langage, de la prononciation, des rythmes, sculpter avec le silence du public. »

Pour lui, les personnages du *Jeu des Ombres* parlent de leur malaise, de leur sensation de l'espace, du temps. Les spectateurs suivront leur trajet comme une série de témoignages, comme si quelqu'un avait disposé des micros un peu partout dans les Enfers.

L'action, le récitant, l'historien, c'est la musique. La musique n'est pas quelque chose qui vient enjoliver le langage : elle est avant le langage, avant la pensée. Elle ouvre l'espace où se joue la pensée. Lui-même admet volontiers avoir passé plus de temps à écouter de la musique qu'à lire des livres. Pour lui, la musique ouvre l'espace et fait apparaître une chose déjà nommée par Saint Augustin dans *De Trinitate* : « Le langage s'entend mais la pensée se voit ».

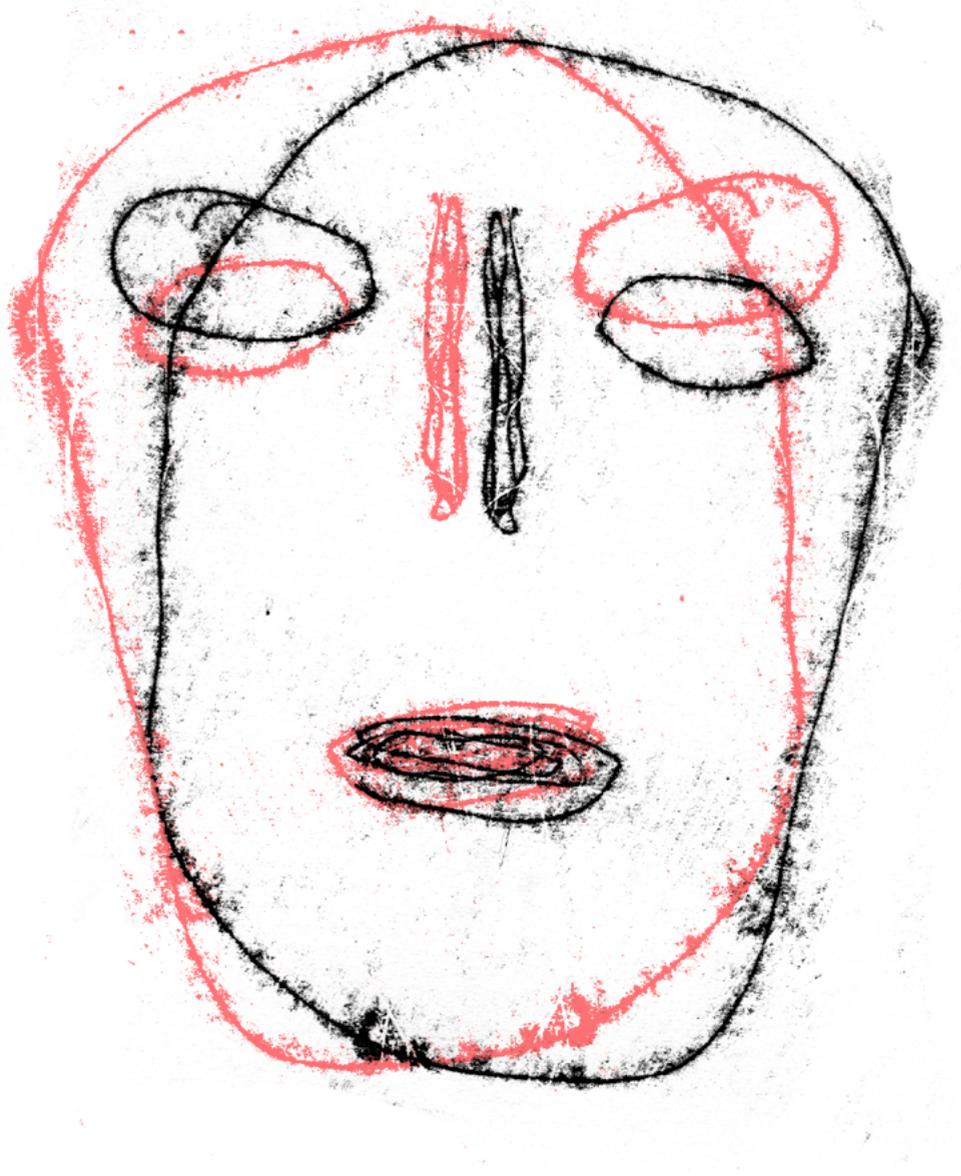
**Je vais froisser ce mot
je vais le tordre
oui,
c'est trop lisse,
c'est comme si un grand chien ou une grande rivière
était passé dessus avec sa langue ou son eau
pendant des années.**

**Je veux que dans le mot
se voit la rugosité
le sel ferrugineux,
la force édentée
de la terre,
le sang
de ceux qui ont parlé et de ceux qui n'ont pas parlé.**

**Je veux voir la soif
à l'intérieur des syllabes :
je veux toucher le feu
dans le son :
je veux sentir l'obscurité
du cri. Je veux
des mots âpres
comme des pierres vierges.**

Pablo Neruda, « Verbo », *Las manos del día*, 1967-1968
traduction Marc Plas

Risquer l'éternité



Faire des paroles de théâtre, c'est préparer la piste où ça va danser, mettre les obstacles, les haies sur la cendrée, en sachant bien qu'il n'y a que les danseurs, les sauteurs, les acteurs qui sont beaux... Hé les acteurs, les actrices, ça brame, ça appelle, ça désire vos corps ! C'est rien d'autre que le désir du corps de l'acteur qui pousse à écrire pour le théâtre. Est-ce qu'on l'entend ? Ce que j'attendais, ce qui me poussait ? Que l'acteur vienne remplir mon texte troué, danser dedans. [...] Le théâtre n'est pas une antenne culturelle pour la diffusion orale des littératures, mais l'endroit où refaire matériellement la parole mourir des corps. L'acteur, c'est l'mort qui parle, c'est son défunt qui m'apparaît !

Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1989.

Pourquoi Orphée se retourne-t-il ? Pourquoi, quand il descend aux Enfers pour récupérer son Eurydice, il ne peut s'en empêcher et la perd à jamais ? Cette question du désir et de l'éternité a à voir avec la question du théâtre, de l'existence, de la trace laissée. *Le Jeu des Ombres* fait écho à deux spectacles précédents : *Paroles gelées*, d'après Rabelais, et *Un instant* d'après *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Ce dernier spectacle se termine ainsi : "J'aurais voulu faire constater aux sceptiques que la mort est une maladie dont on revient". Dans *Le Jeu des Ombres*, ce ne sont que des morts qui reviennent, et qui s'accueillent les uns les autres, qui laissent des traces de ce qu'ils ont été, de pourquoi ils ont voulu vivre plus que tout. C'est peut-être lié à ce que l'on vit aujourd'hui, l'envie de vivre plus fort. Orphée se retourne car il aime passionnément, plus que pour se préserver.

Jean Bellorini, extrait de l'émission « Valère Novarina et Jean Bellorini se jouent des Ombres », La Grande table culture d'Olivia Gesbert, France Culture, 26 octobre 2020

Retrouver Orphée ?

Le *Jeu des Ombres* porte en lui les ébranlements de l'année 2020. Le texte de Valère Novarina, qui parle d'enfermement, de l'impossibilité de communiquer vraiment avec l'autre, du besoin de chanter, s'est tapissé d'échos de plus en plus vifs. Des résonances que la mise en scène ne s'est jamais efforcée de souligner puisque, pour Jean Bellorini, « la force du mythe d'Orphée, c'est de fonctionner comme métaphore. »

Alors que la nécessité de faire advenir l'acte théâtral est devenue encore plus impérieuse, le texte de Valère Novarina a pris, plus que jamais, l'allure d'un hommage aux acteurs, au théâtre et à la vie, comme dans cette injonction du Contre-Chantre :

« Le drame du temps – *maintenant* ! – c'est à chacun d'entre nous de le jouer et respirer : c'est à nous, les vivants ! »

Dans ce cabaret où débordent la joie et la passion, la petite communauté échange profondément autour de la musique, de la mort. L'ivresse créée par la logorrhée novarinienne est empreinte de douceur, de sensibilité. Les personnes en scène, condensé d'humanité, brûlent de vider leurs cœurs.

Les longues listes d'arbres ou d'oiseaux qui rythment le texte vont alors, non pas dans le sens d'une accumulation, mais dans celui d'un épuisement. Chaque mot est comme prononcé pour la dernière fois, faisant apparaître, dans le mariage du son et du sens, la chose qui aussitôt s'envole. Chaque souffle de l'acteur bascule ainsi dans l'éternité.

ORPHÉE

Combien de mots puis-je encore prononcer ?

LA PERSONNE MORTE

Deux-cent-quarante-huit.

ORPHÉE

Combien ?

LA PERSONNE MORTE

Deux-cent-quarante-sept.

ORPHÉE

Combien de mots puis-je encore dire ?

LA PERSONNE MORTE

Deux-cent-trente-neuf.

ORPHÉE

En tout et pour tout ?

LA PERSONNE MORTE

Oui.

ORPHÉE

Le plancher est ; la pluie coule à verse ; j'ai passé les tuyaux au zébrancier ; j'ai déplacé sur ma table les galets témoins ; de plus en plus de personnes – en moi ou hors de moi – disent qu'elles ont froid aux pattes ; le soleil *luit* aujourd'hui ; j'irai faire un tour chez les Vénénaux ; puis je me lèverai matin. Bénis soient ceux dont les langages me parlent dans la tête ; bénie soit la vie qui nous échappe ; ombre verte est l'ombre verte ; je vais balayer.

LA PERSONNE MORTE

Plus que deux-cent-douze.

ORPHÉE

Bénie soit bénie l'ombre verte, le soleil qui brille sur les feuilles qui brillent ; on entend en ce moment : un léger oiseau chantant assez loin ; un grillon assez loin ; une mouche lointaine ; le bruit de l'air immobile ; le grillon un peu plus fort ; une tôle

du toit ; le grillon qui reprend à deux ; la mouche à nouveau ; la mouche plus fort ; l'oiseau toujours pareil ; le grillon maintenant insistant.

LA PERSONNE MORTE

Cent-quatre-vingt-quatre.

ORPHÉE

Par la fenêtre, on voit : un groupe de sapins ; un sapin isolé à double tronc ; une maison en ruine avec des poutres ; une haie d'orties ; une prairie d'herbes avec des chardons ; les sapins vert-sombre ou bleu-sombre, vert-bleu-sombre ; les sapins toujours là sombrement ; une colline bleue ou bleu-gris ; le ciel très-très-très blanc au-dessus du bas de la colline ; le ciel un peu plus bleu au-dessus ; des rojales ou épilobes au milieu des orties.

LA PERSONNE MORTE

Noms des herbes, dire le nom des herbes !

ORPHÉE

Je peux encore dire le nom des herbes ?

LA PERSONNE MORTE

Dites le nom de toutes les herbes que vous savez !

ORPHÉE

L'ortie, la rojale, la pervenche, la tramine, l'épieuse, la luzerne, la berce, le lactis, l'égrangette, la bardane, l'épilobe, la prêle, la fétuque, la brize, le dactyle.

LA PERSONNE MORTE

Chante-nous quelque chose de dessous : des dessous de la terre. Chante à un arbre !

ORPHÉE

J'ai rêvé le rêve qui va comme suit : une bouche s'était ouverte et j'écoutais : par un sentier sinueux, envahi de ronces, à moitié disparu, je gravissais une montagne dont le sommet était une vallée déserte intitulée Nulleterre, une contrée aride, sans la moindre végétation, une étendue stérile

et sans ombre. Ce devait être la septième ou la huitième heure, juste avant le renouveau de la nuit, par le pli de lumière brusque qu'elle s'applique chaque soir à elle-même. Des arbres vinrent soudain, s'avancèrent soudain, recouvrant tout le désert – et l'ombre vint avec eux. Le premier fut l'amandier suivi de son ombre ; le second le sorbier des oiseleurs précédé de son ombre. Le troisième le noisetier précoce, puis le cerisier cassant, le platane sauvage, le chêne vert aux doubles frondaisons, le fayard, et le hêtre que leurs ombres suivaient. On entendait des voix chanter la fin des langues : une voyelle de chacune disparaissant toutes les huit minutes. Le doux tilleul s'avança, et l'ombre vint avec lui ; le laurier jaune, le frêne vierge, le sombre sapin : leurs ombres les suivaient ; l'érable et les saules qui pleurent auprès des rivières vinrent les rejoindre. J'entendais couler en larmes des ruisseaux, et de cette eau – une fois le cri poussé, renaissait la vie. Je compris où j'étais. Chacune de mes mains se divisa alors soudain en trois. Et quatre animaux acceptèrent de me suivre pour toujours : la tortue, le lynx, le renard, l'épervier.

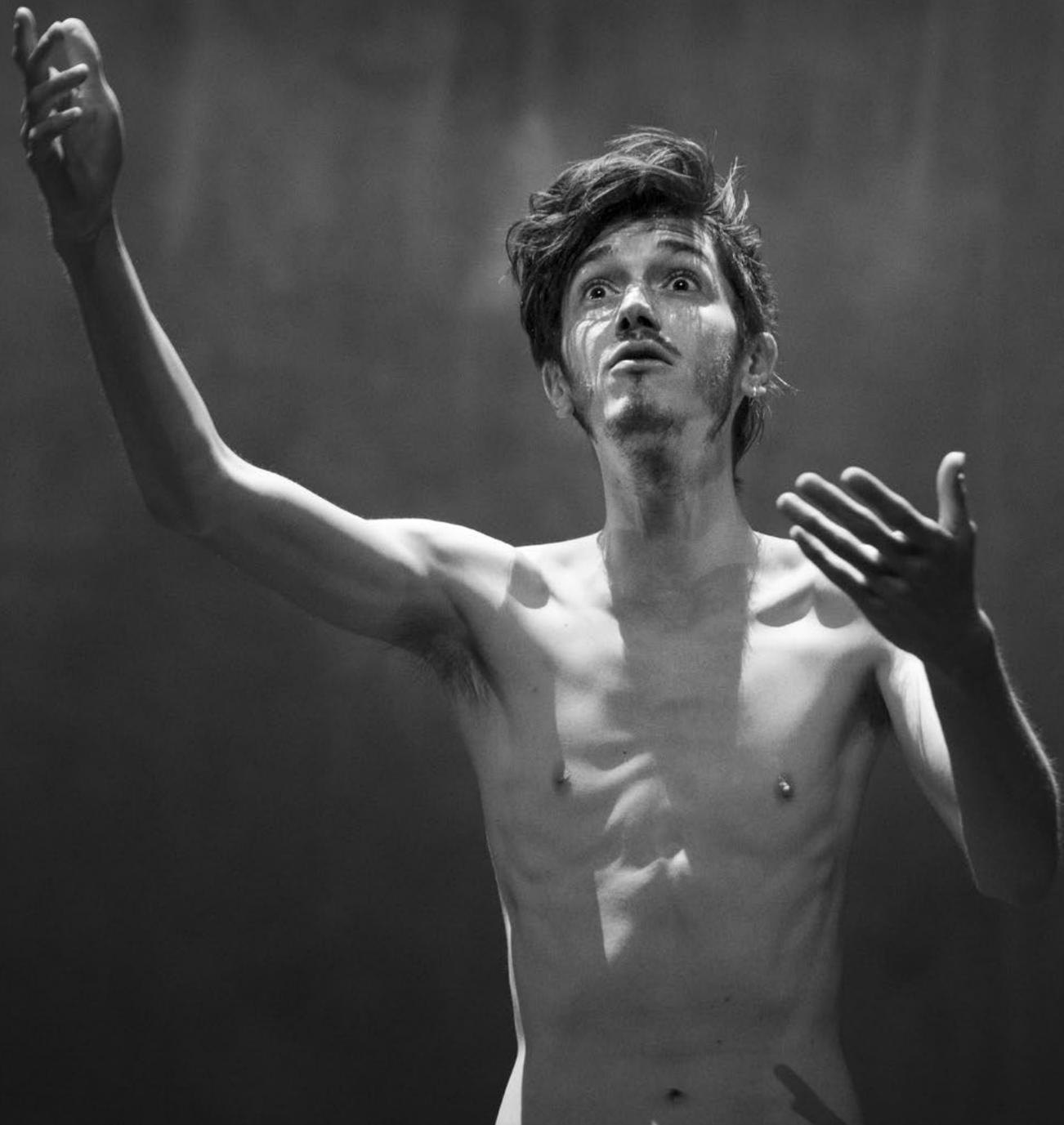
Nous les vivants, nous le corbeau, le bouvreuil, le chamois, la carpe, l'homme, le héron, le sanglier, l'écureuil, le pangolin, le serpent, la taupe, l'abeille, le loup, la tortue, le héron, la cigogne, le lièvre, la grenouille, la belette, le lion, nous : tous les animaux, des airs, de la terre ou dans l'eau ; nous, tous les vivants, tu nous a appelés sur la terre, tu nous a accueillis ensemble : nous, tes créatures, nous qui te devons la vie. Le temps, l'espace et la terre. Nous, créatures de l'air, de la terre et des eaux.

Un jour, j'ai joué de la trompe ainsi tout seul dans un bois splendide et les oiseaux, onze cent

onze, vinrent se pacifier à mes pieds quand je les nommai un à un par leurs noms deux à deux : la limnote, la fuge, l'hypille, le ventisque, le lure, le figile, le lepandre, le ramble, l'entrève, le marnet, l'alieur, le verant, le tridel, l'anfuge, le jompiste, l'etourbe, le jumelet, l'atrope, le biscard, l'anvette, la ouspe, le hugret, le frille, le drilet, le balieux, l'ondre, le garmant, la drelle, le house, l'epartillon, le heume, le fouis, l'aspireau, la riderche, la fulque, l'ormix, le lepandre, le gireux, l'oucart, l'ormant, le fleuge, le palistre, le sircluse, le louime, l'ulien, l'épicase, l'eurydice.

je t'annonce ma mort















Photographies
(répétitions,
juin-juillet 2020)

pages 52-53
Aliénor Feix

pages 54-55
François Deblock

pages 56-57
François Deblock,
Clara Mayer (de dos),
Jacques Hadjaje et
Mathieu Delmonté

pages 58-59
Marc Plas et
Clara Mayer

pages 60-61
Ulrich Verdoni (de dos)
et Anthony Caillet

pages 62-63
Marc Plas et
Anke Engelsmann

page 64
Karyll Elgrichi

**Théâtre National
Populaire**
direction Jean Bellorini
8, place Lazare-Goujon
69627 Villeurbanne
cedex
04 78 03 30 30
tnp-villeurbanne.com

directeurs
de la publication
Jean Bellorini et
Florence Guinard

responsable
de la publication
**Carine Faucher-
Barbier**

rédaction, entretiens
et documentation
Sidonie Fauquenois

illustrations
Serge Bloch

photographies
Jacques Grison
conception graphique
et réalisation

Philippe Delangle
et François Rieg,
Dans les villes
réalisation au TNP
Caroline Coquelet

Le Théâtre National
Populaire est
subventionné par le
ministère de la Culture,
la Ville de Villeurbanne,
la Région Auvergne-
Rhône-Alpes et la
Métropole de Lyon.

ISSN 1763-1408
Imprimerie Valley,
janvier 2021
licences : 1-20-5672 ;
2-20-4774 ; 3-20-5674



direction Jean Bellorini