La poétique de l'idiotie dans l'œuvre théâtrale de Valère Novarina

Alexandra Gaudechaux

▶ **To cite this version:**

Alexandra Gaudechaux. La poétique de l'idiotie dans l'œuvre théâtrale de Valère Novarina. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2020. Français. NNT : 2020REN20004 . tel-02939582

HAL Id: tel-02939582
https://theses.hal.science/tel-02939582

Submitted on 15 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat de

L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Comue Université Bretagne Loire

Ecole Doctorale n° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : études théâtrales

Par
Alexandra GAUDECHAUX

« La poétique de l'idiotie dans l'œuvre théâtrale de Valère Novarina »

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 28 janvier 2020

Unité de recherche « Arts : pratiques et poétiques » (EA 3208)

Rapporteurs avant soutenance :

Catherine Naugrette, Professeure en histoire et esthétique du théâtre à l'Université Paris 3.

Marco Baschera, Professeur de littérature générale et comparée et de littérature française à l'Université de Zurich.

Composition du Jury :

Examinatrices: Marion Chénetier-Alev, Maître de conférences en études théâtrales à l'ENS de Paris.

Laura Naudeix, Maître de conférences en études théâtrales à l'Université Rennes 2.

Dir. de thèse : Sophie Lucet, Professeure en études théâtrales à l'Université Rennes 2.

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

Université Rennes 2

École Doctorale : Arts, Lettres, Langues
EA 3208 Arts : pratiques et poétiques

La poétique de l'idiotie dans l'œuvre théâtrale de Valère Novarina

Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Rennes 2

Présentée par Alexandra GAUDECHAUX

Directrice de thèse : Sophie Lucet

Discipline : études théâtrales

Soutenue le 28/01/2020

Membres du jury

Sophie LUCET, Professeure en études théâtrales, Université Rennes 2.
Directrice de thèse

Catherine NAUGRETTE, Professeure en histoire et esthétique du théâtre, Université Paris 3.
Rapporteur

Marco BASCHERA, Professeur de littérature générale et comparée et de littérature française, Université de Zurich.
Rapporteur

Marion CHÉNETIER-ALEV, Maître de conférences en étude théâtrales, École Normale Supérieure de Paris.
Examinatrice

Laura NAUDEIX, Maître de conférences en études théâtrales, Université Rennes 2.
Examinatrice

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Résumé

L'objet de notre recherche prend pour origine un choc poétique éprouvé devant Le *Monologue d'Adramélech*, écrit et mis en scène par Valère Novarina au Théâtre de la Bastille le 24 novembre 2009 avec pour interprète l'acteur Jean-Yves Michaux. Nous avons voulu élucider bien des années plus tard ce phénomène venu déranger autant que renouveler notre relation au langage afin d'y interroger la phénoménalité de la parole novarinienne et ses effets sur le sujet parlant, qu'il soit acteur au *corps-à-corps* avec la partition novarinienne ou sujet-spectateur venu éprouver un cruel et festif *bien de langage*. Si pour Valère Novarina « l'organe du langage, c'est la main » [Chénetier-Alev, 2013], il renoue selon plusieurs champs d'investigations avec la phénoménale fécondité du Verbe telle qu'initiée par les théologiens du haut Moyen-Âge, parmi lesquels Nicolas de Cues et sa méditation quant à la sagesse de l'idiot. Une idiotie que nous proposons de faire dialoguer avec l'œuvre novarinienne depuis l'écriture jusqu'à ses *agissements* sur l'acteur et le sujet-spectateur. Un phénomène que nous préciserons en tant que rencontre avec le « Tout Autre » dont le choc vient renouer avec l'éthique comme philosophie première [Lévinas, 1986] et rejoindre « l'ancienne sagesse de l'ignorance » [Grozdanovitch, 2017]. Cette idiotie se définit dès lors comme « parole de poésie » érigée contre la capture de l'humain et de sa parole. Valère Novarina met pour cela en jeu dans l'espace scénique les architectures du poème et nous propose, depuis l'écriture jusqu'à ses « traversées » par l'acteur, une parole en liberté menant à l'individuation infinie du sujet-spectateur. Notre progression nous permettra notamment d'observer un artisanat de l'écriture que Valère Novarina dit pratiquer comme « cure d'idiotie » [Novarina, 1991], une expression que nous avons alors prolongée en *poétique de l'idiotie* afin d'en étudier les déclinaisons et les enjeux jusqu'à entrevoir à la fin de notre étude la conclusion selon laquelle, par l'entremise de l'œuvre novarinienne et des accès à la parole du sujet qu'elle ne cesse de renouveler, « nous ne sommes pas spectateurs » [Novarina, 2002].

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Abstract

The subject of our research originates from a poetic shock experienced in front of *Le Monologue d'Adramélech*, written and directed by Valère Novarina at the Théâtre de la Bastille on November 24, 2009, starring actor Jean-Yves Michaux. We wanted to elucidate many years later this phenomenon came disturbing aunt that renew our relationship to the language to question the phenomenality of the Novarinian word and its effects on the talking subject, whether actor in hand-to-hand with the novarinian score or subject-spectator come to experience a crual and festive kind of *revived langage*. If for Valère Novarina "L'organe du langage, c'est la main" [Chénetier-Alev, 2013], it revives according to several fields of investigation with the phenomenal fruitfulness of the Word as initiated by the theologians of the high Middle Ages, among which Nicolas de Cues and his meditation on the wisdom of the idiot. An idiocy that we propose to dialogue with the novarinian work from writing to his actions on the actor and the subject-viewer. A phenomenon that we will specify as an encounter with the « Other » whose shock comes back to ethics as the first philosophy [Lévinas, 1986] and join "the old wisdom of ignorance" [Grozdanovitch, 2017]. This idiocy is then defined as "word of poetry" erected against the capture of the human and his word. Valère Novarina puts this into play in the scenic space the architectures of the poem and offers us, from writing to its "traverses" by the actor, a free speech leading to the infinite individuation of the subject-spectator. Our progress will allow us to observe a craft of writing that Valere Novarina says practice as "cure of idiocy" [Novarina, 1991], an expression that we then extended into poetics of idiocy to study the declensions and the stakes until, at the end of our study, we come to the conclusion that, through the novarinian work and access to the word of the subject that it keeps on renewing, "we are not spectators"[Novarina, 2002].

Remerciements

Je souhaite ici rendre hommage et exprimer ma profonde gratitude à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation et à l'aboutissement de ce travail de recherches.

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à ma Directrice de thèse, Madame Sophie Lucet, Professeure en études théâtrales à l'Université Rennes 2. Tout au long de ce travail, elle a su m'apporter un soutien constant, une disponibilité, une écoute, une confiance et des conseils avisés à la hauteur de ses grandes compétences et de ses réelles qualités humaines.

Je tiens également à témoigner toute ma reconnaissance à Madame Laura Naudeix, Maître de Conférences en étude théâtrales à l'Université Rennes 2 et dont les encouragements, ainsi que la confiance, contribuèrent à l'aboutissement de ce long chemin d'écriture.

Mes remerciements s'adressent aussi à Madame Josette Féral, Professeure en théorie du théâtre à l'Université Sorbonne-Nouvelle, qui initia ma rencontre avec l'œuvre novarinienne.

Je tiens à témoigner une vive reconnaissance aux artistes qui partagent avec Valère Novarina une aventure théâtrale et humaine d'une rare authenticité. Merci pour leur engagement auprès de l'œuvre novarinienne, merci pour la vive énergie qu'ils donnent à chaque spectateur au fil des représentations, merci pour ces rencontres joyeuses et bouleversantes entre la parole et le poème. Un immense merci, tout particulièrement , à Dominique Parent, Valérie Vinci, Nicolas Struve, Claire Sermonne, Édouard Baptiste, Bedfod Valès, Agnès Sourdillon, Oliver Martin-Salvan, Manuel Le Lièvre et Christian Paccoud. Merci pour votre écoute, votre disponibilité ainsi que pour votre grande générosité.

Je renouvelle aussi toute mon amitié et ma sympathie à ceux qui m'ont accordé du temps et m'ont témoigné un soutien constant dans ce long travail de recherches. Merci à Olivier, Vincent, Canan, Laëtitia, Zsofia, Delphine, Alma, Cala, Marie, Aurore et Karima.

Merci enfin, et surtout, à Monsieur Valère Novarina pour son œuvre qui offre à la parole humaine des voies de délivrances infinies.
Merci à tous les poètes.

Table des matières

Résumé ……...2
Abstract ……. 3
Remerciements ……...4
Table des matières ……..5

INTRODUCTION Rencontre avec l'idiotie de la langue à Un

1. Une expérience singulière avec la « parole de poésie » novarinienne ……..11
2. Nature de la recherche ……...19
3. Corpus …….. 32
4. Méthodologie ……36
5. Plan ……44

Première partie.
Les écritures poétiques de Valère Novarina :
déclinaisons et ouvertures aux *paroles vives*

Chapitre I. Génétique des écritures novariniennes

1. Un artisanat de l'écriture : la « théopoésie » de Valère Novarina
a. Les écritures novariniennes comme gestes, écoutes et appels…….49
b. La poétique théologique novarinienne : l'écriture renversante ….....…… 53
c. « Fuitez la langue ! » ou la fugue *délivrante* de « Personne » ….....……..…59

2. Déclinaisons de « l'autre voix » : une écriture sans limites
a. Retour aux racines du « parlé » : l'ici et les ailleurs du *dire* novarinien ….....….62
b. Retrouver la sagesse de l'ancienne ignorance …..... 67
c. Écrire au pluriel des langues : les gestes de la poétiques novarinienne ….....……74

3. Le « novarinien » en figures infinies du poème
a. Les *ravissements* de l'autre voix : Saint Augustin en Novarinie …..... 79
b. Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire : les au-delà du discours.....……82
c. Écrire les défigurations du « Je » ….....…86

Chapitre II. Révéler l'altérité en soi : les voies de l'idiotie

1. « Bonpiet beau neuille » : les savant *Je* de l'idiot
a. Les écritures novariniennes comme mise en pièces de l'objectivité …..... 95
b. L'idiot et son langage : pour ceux qui parlent « dans le désert » …..... 99
c. Le parlé novarinien en idiotie contrariante ….....… 105

2. L'*idiorrythmie* en Novarinie
a. L'art cruel de « sortir de soi » par excès d'idiotie …..... 114
b. Les déplacements de l'idiotie novarinienne …..... 124
c. Les révélations poétiques de l'idiot…..... 130

3. Les écritures dramatiques de la « déprésentation »
a. L'idiotie novarinienne contre l'innommable …..... 133
b. De l'écriture au « parlé neuf » : les forces sous-jacentes du langage …..... 136
c. Un « parler » du manque à dire comme chemins vers *l'autre état* ….....… 142

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Chapitre III. De l'écriture novarinienne à l'éthique de l'idiotie

1. Les horizons de la poétique novarinienne
a. L'*agapè* et l'idiotie comme sentiment d'étrangeté au monde..... 149
b. L'*épochè* novarinienne …..... 156
c. L'idiotie comme *hors lieu* de la représentation …..... 160
2. Ouvertures à l'idiotie créative dans les espaces de l'écriture
a. Les vides sémantiques comme possibles transfigurations …..... 165
b. Celui qui ne sait rien et qui comprend tout : les savoirs de l'idiot …..... 169
c. L'écriture novarinienne et le système rhizomatique …..... 174

3. L'énergie de la parole novarinienne et ses interprétations
a. Rythmiques de l'idiotie en *négateur* de réel …..... 177
b. Héritages et dépassements des écritures théâtrales novariniennes …..... 184
c. La poétique de l'idiotie comme éthique de l'acteur …..... 189

Deuxième Partie.

Passages de l'écriture novarinienne : quand la parole s'en prend au corps de l'acteur

Chapitre IV. *Trans*-ports de l'en corps des idioties novariniennes

1. Du corps de l'acteur comme *voix-poème*
a. La houle autopoïetique de l'acteur novarinien …..... 195
b. L'épreuve de la mémorisation verbale comme pratique de l'oubli …..... 201
c. La *voix-poème* de l'acteur et sa *taamisation* du langage …..... 209

2. Travailler avec l'acteur, exercer la parole : l'écoute hospitalière
a. *Voir* le personnage, *entendre* la personne : vers un accord juste …..... 218
b. Les mystères de l'acteur novarinien et sa *prière du cœur* …..... 222
c. Valère Novarina et le travail de l'écoute hospitalière …..... 229

3. La voix de l'acteur comme pratique et éthique de la parole
a. Mise en chant de la parole novarinienne …..... 237
b. La voix de l'acteur comme tissage inter-humain et épreuve de soi 241
c. Faire entendre la *différence*, *capter* l'écoute : l'humilité de l'acteur …..... 246

Chapitre V. Les offrandes de l'acteur novarinien

1. Mises en voix(es) de « l'écrire poème »
a. Itinéraires du poème : les réciprocités de l'auteur à l'acteur …..... 256
b. Entre théâtre et performance : l'acteur et ses métamorphoses …..... 264
c. La « vive voix » : du langage *existential* au geste vocal …..... 270

2. Au corps-à-corps : rythmiques des voix en plasticités équilibristes
a. Les possibles du comprendre novarinien : détruire le *logos* …..... 275
b. Se mettre à l'écoute du savoir enfoui de l'acteur …..... 280
c. De la voix à son incarnation : les traversées du corps novarinien …..... 284

3. Le *corps-en-vie* de l'acteur novarinien comme partage du sensible
a. Le *parler* novarinien : mouvements vers un nouvelle *ethos* …..... 288
b. L'acteur comme vecteur du partage du sensible : l'épreuve de la *docte ignorance* …..... 294
c. Les éclats de voix novariniennes : chemins vers une autre écoute 302

Chapitre VI. De l'acteur au sujet-spectateur en « *limites non-frontières* »

1. Ouvertures à la « science » novarinienne
a. Une parole *visible* : dynamiques du « théâtre-poésie » de Valère Novarina …..... 308
b. La parole d'en bas : les traversées du corps du l'acteur …..... 313
c. *Quantique* novarinienne en phénoménologie du « non-agir agissant » …..... 317

2. Retrouver la part d'ombre en soi : l'acteur négatif
a. La parole de l'acteur et ses réversibilités quantiques …..... 322
b. Approche phénoménologique de l'idiot novarinien …..... 327
c. Le Positivisme et ses possibles « sorties » d'Homme …..... 335

3. La poétique de l'idiotie et ses individuations : de l'acteur au spectateur
a. Les spectaculaires indéterminations de l'idiotie novarinienne …..... 343
b. Philosophie des « pieds sur terre » : le novarinien en *docte ignorance* 348
c. Métastabilité, transduction et singularité : le langage acteur …..... 352
d. L'individuation du sujet parlant par l'entremise du poème novarinien …….. 357

Conclusions et perspectives La poétique de l'idiotie dans le théâtre de Valère Novarina

1. « Nous ne sommes pas spectateurs » ……..…….. 363
2. De l'énigme à l'étonnement, de l'étonnement à la recherche ……. 368
3. Rappel d'un cheminement vers la parole novarinienne ……... ... 372
4. La poétique de l'idiotie comme parole novarinienne *individuante* ……. 377
5. La parole *individuante* : vers l'éveil d'un sujet désarçonné ……..… 380

Annexe 1
Témoignage de Nicolas Struve …… 382

Annexe 2
Témoignage de Claire Sermonne …… 385

Annexe 3
Témoignage d'Edouard Baptiste …….. 388

Annexe 4
Témoignage de Bedfod Valès ……. 390

BIBLIOGRAPHIE ……. 392

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« En premier lieu, la possibilité de se saisir ou de se ressaisir, de poser avec netteté la question : «où en sommes-nous ? » De faire le point. C'est peut-être cela la phénoménologie dans sa signification la plus large. (…) Présence du philosophe auprès des choses, sans illusion, sans rhétorique, ne répondant pas seulement à la question de savoir « qu'est-ce ?», mais à la question « comment est ce qui est, que signifie qu'il est ?»[1] »

[1] LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini,* Paris, Collection Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1984, pp. 20-21.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

INTRODUCTION

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« Il faut que tu fasses chaque jour un pas de plus dans le noir et dans la profonde et matérielle *grande science d'inconnaissance* de l'acteur : tu seras plus juste, plus neuf, plus naïf, plus *rythmiquement vrai*. C'est-à-dire plus naturel. La nature est un rythme – et la *physique* rien d'autre que *la science des rythmes.* [2]»

NOVARINA Valère, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, Éditions P.O.L, 2012, pp. 51-52.

« La sorcière est à l'origine de l'école parallèle, celle de la nature, « loin de l'École et des lettrés, dans l'École *buissonnière*[3]». Là où le grimoire remplace la grammaire, elle enseigne un autre regard sur la réalité pour « défier la vérité inerte[4] ». (…) Grâce à elle, les hommes approchent la vérité différemment. (…) Cette figure singulière, Michel Foucault l'appelle *le fou* dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, nous l'appellerons l'*idiot*.[5] »

BERNE Marie, *Éloge de l'idiotie : pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortàzar*, « Introduction », Amsterdam, Éditions Rodopi, 2009, pp. 15-16.

---

2 NOVARINA Valère, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, éditions P.O.L. (pour Paul Otchakovsky-Lauren), 2012, pp. 51-52.

3 MICHELET Jules, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, Poche, 1966, p. 39.

4 *Ibid*., p. 22.

5 BERNE Marie, *Éloge de l'idiotie : pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortàzar*, « Introduction », Amsterdam, Éditions Rodopi, 2009, pp. 15-16.

Rencontre avec l'idiotie de la langue à Un[6]

> « L'émotion poétique s'oppose à tout pathétique. (…) L'absence de liens syntaxiques, logiques ou chronologiques explicites laisse le lecteur libre de combiner les fragments de ce récit éclaté en fonction de sa propre sensibilité. Et l'émotion peut ainsi déborder la scène sentimentale et la sphère privée pour s'étendre au monde entier : c'est l'arbre qui tremble, le soleil qui s'en va, et l'oiseau qui chante. Cette extension de l'émotion à l'univers caractérise le lyrisme de la réalité. »[7]

> « Nous avons tous urgemment besoin de pratiquer à nouveau par l'ouverture, la variation, le jeu et le changement de registres : *l'offrande du langage*, le don de la pensée, la prière de la respiration. [8]»

1- Une expérience singulière avec la « parole de poésie » novarinienne

Pourquoi choisit-on d'écrire une thèse ? Pourquoi se vouer à une entreprise aussi exigeante et passionnante à laquelle seront consacrées des années entières ? Peut-être pour la passion qu'elle porte à son objet, ou peut-être pour atteindre la joie d'une expérience que Bergson nomme « une ascension graduelle à la lumière[9] »? Disons qu'il s'agit-là d'un idéal vers lequel tendre, prenant pour modèle la proposition du philosophe qui préfère à l'attitude systématique de ses confrères une philosophie qui, pour une fois, ose « prendre son temps[10] » et remonter ainsi le fil de ses expériences sensibles jusqu'en des déductions empiriques. C'est peut-être aussi pourquoi l'objet d'étude développé ici prend racine dans la philosophie du théâtre, duo qui comme nous le rappelle Alain Badiou « ouvre l'esprit à la vie des idées[11] » et

---

6 NOVARINA Valère, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, éditions P.O.L., 2012, p. 29.

7 COLLOT Michel, *« Cette émotion appelée poésie » (Pierre Reverdy)*,ensemble coordonné par Alexandre Gefen et publié grâce au soutien de l'ANR « Pouvoirs de l'art », reprend en partie le volume publié sous la direction d'Emmanuel Bouju et d'Alexandre Gefen « Modernité, n° 34, 2012 : L'émotion, puissance de la littérature ?, sous la direction d'Emmanuel Bouju & Alexandre Gefen, Fabula, article publié le 4 juin 2014, p. 217.

8 *Ibid*.

9 BERGSON Henri, *L'énergie Spirituelle,* Paris, réédition Presses Universitaires de France, sous la direction de Frédéric Worms, 1916, p. 3.

10 *Ibid*.

11 BADIOU Alain, *Éloge du théâtre, lieu métaphysique*, publié dans le quotidien *Le Monde*, 16 juillet 2012.

qui, d'autre part, gagne en légitimité dans le domaine de la recherche universitaire grâce notamment aux travaux d'Henri Bergson sur la méthode intuitive[12] , où l'expérience sensible prime sur le raisonnement scientifique. Une posture qui s'est rapidement imposée à nous tant elle semble permettre la problématisation de notre expérience de spectatrice – à l'époque novice – du théâtre de Valère Novarina et à l'origine du présent travail de recherche. Intuition philosophique qui tente de questionner une saisissante *Erlebnis*[13] – entendue ici comme expérience esthétique vécue singulièrement à l'écoute et au devant des paroles du personnage d'Adramélech, écrit et mis en scène par Valère Novarina[14], dont l'empreinte tant corporelle que mentale qu'elle imprima en nous ouvrit sur une énigme : celle des potentielles actions de la *parole de poésie*[15] novarinienne sur l'acteur et sur le spectateur, au moment de la représentation théâtrale. Précisons néanmoins que cette énigme – devenue pour nous une question – ne se propose pas d'étudier le spectateur de théâtre en général ni le spectateur que l'on dirait alors « novarinien » en particulier, car nous n'avons pas pour ambition de réaliser ici d'étude sociologique ou anthropologique du spectateur, laquelle devrait alors s'appuyer sur les « récits» d'un grand nombre d'entre ceux ayant assisté à des représentations théâtrales de l'œuvre novarinienne. Il nous semble surtout contradictoire de proposer l'élaboration d'une théorie du spectateur « novarinien », dans la mesure où la pensée du théâtre, telle que Valère Novarina l'élabore au fil de ses écrits théoriques ainsi que par l'entremise de ses créations théâtrales, s'évertue à creuser la singularité inhérente en chacun et à contrecarrer toute volonté qui chercherait à réduire l'expérience esthétique du spectateur à l'élaboration d'un système.

---

[12] BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, introduit par Pierre Montebello et Sébastien Miravète, Paris, réédition chez Flammarion, 2013. p. 15.

[13] GLICENSTEIN Jérôme, *Introduction : qu'est-ce qu'une expérience dans l'art ?* Il nous est précisé « De quelle expérience parle-t-on au juste : s'agit-il de celle qui s'accumule au cours de la répétition de diverses activités (…) ce que les allemands désignent par le terme d'*Erfahrung* – ; ou bien s'agit-il de l'expérience unique (*Erlebnis*), la singularité irréductible à certains événements ? », Revue Marges, n°24, 2017, p.10. L'Erlebnis renvoie aussi une notion philosophique husserlienne, qui permet dès 1838 de « désigner cette détermination de notre nature intérieure par la présence d'un objet pensé, senti, voulu », soit une individuation du sujet par sa présence au monde et ses interactions avec lui, œuvrant à un « vécu singulier » devenant officiellement « l'interface entre le monde matériel et le monde spirituel », MAYZAUD Yves, *Historique et enjeu de la notion d'Erlebnis*, Conférence prononcée dans le cadre de la Journée d'Étude de Phénoménologie : LA RÉALITÉ (17 juin 2014), Revue CENIPHE, article 8, 2005, p. 32.

[14] Précisions que la parole devant laquelle nous nous sommes retrouvés, à l'occasion de la représentation du « Monologue d'Adramélech » de Valère Novarina, joué au théâtre de La Bastille en novembre 2009, nous a comme *sorti* d'une profonde torpeur intérieure, *lavé* aussi d'une relation aux mots assommante et dont la menace se résume fort bien à la clairvoyance novarinienne selon laquelle « (…) les hommes s'échangent maintenant les mots comme des idoles invisibles » si bien que « nous finirons un jour muets à force de communiquer. », extrait de *Devant la parole*, par Valère Novarina, Paris, Éditions P.O.L., 1999, p. 13.

[15] ALLAIRE Suzanne, *La Parole de poésie. Lorand Gaspar, Jean Grosjean, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet*, « Approches de la parole de poésie », Rennes, Presses Universitaire de Rennes, Collection *Interférences*, 2005.

Notre rencontre avec l'univers novarinien débute par la pratique jusqu'alors très traditionnelle que nous avions du théâtre et de ses représentations. Jusqu'en 2009, et alors que l'Université Libre de Bruxelles où nous suivions un cursus en études théâtrales proposait ses ateliers de « mises en jeu », nos pratiques de comédienne amatrice se bornaient aux grands classiques du répertoire, n'offrant à nos yeux que peu de place à la transgression. Le public devait avant tout « saisir l'intrigue », « capter la psychologie des personnages », rire ou s'émouvoir en des instants précis et surtout « comprendre » les tenants et aboutissants de la pièce. Un acte de communication formelle alors, et rien de plus ? Une énième référence au « génie » de son auteur ? L'originalité des créations théâtrales se révélait timide, si ce n'est contrôlée par les censeurs du « bon » théâtre, celui qui pense créer alors qu'il ne s'évertue qu'à essayer d'imiter l'original. La découverte de l'esthétique théâtrale de Valère Novarina changea la donne à l'occasion d'un séminaire dispensé par l'enseignante-chercheuse Josette Féral. Soudain il était question du corps et du souffle de l'acteur, de son énergie dépensée, « sacrifiée », de quelque chose qui touchait au réel, à l'expérience sensible de la scène et du jeu qui venait parler au spectateur : une esthétique du théâtre qui ouvrait alors le champ à d'innombrables rêveries faites de *paroles vivantes*. Enfin il semblait que les théories d'Antonin Artaud et de son acteur viscéral, acteur du « bas », acteur de l'origine du monde, se réalisaient quelque part ; enfin il y avait peut-être autre chose à « voir » au théâtre mais surtout à « entendre », qui serait tout à fait inédit. Étrangement, on peut dire que notre première rencontre avec l'univers poétique de Novarina sur cet écran blanc de vidéo projection permettait déjà de nous *parler*.

La curiosité piquée au vif, il suffit alors d'une représentation au Théâtre de La Bastille quelques semaines plus tard pour confirmer ce pressentiment. Il s'y jouait *Le Monologue d'Adramélech*[16], titre étrange et réjouissant pensions-nous, sans en connaître rien, en ayant lu sa brève présentation sur le dépliant du théâtre, car là n'était pas l'essentiel. Nous n'allions plus au théâtre pour qu'on nous raconte une histoire, ni pour recevoir une leçon de savoir-vivre. Nous y allions pour « vivre » une expérience inédite en tant que sujet. C'était là une

[16] *Le Monologue d'Adramélech*, texte écrit et mis en scène par Valère Novarina (le texte est paru aux éditions P.O.L. en février 2009, et fut publié une première fois aux mêmes éditions en 1985), interprété par Jean-Yves Michaux. Philosophie par Philippe Marioge, Collaboration artistique de Céline Schaeffer, Lumières par Paul Beaureilles, Assistant de l'auteur Sylvain Prudhomme, Construction des décors par Stéphane Sagon, Production déléguée « L'Union des contraires », Coproduction « Théâtre Vidy-Lausanne », Avec l'aide du Ministère de la Culture et de la Communication – Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Réalisation Théâtre de la Bastille (sous la direction de Jean-Marie Hordé), Administration plateau par Séverine Péan, Avec les conseils de Clara Rousseau, Paris, du 20 novembre au 11 décembre 2009.

certitude étrange et qui se révéla réelle au sortir de la représentation.

Mais comment dire alors cette expérience de spectatrice ? C'était bien là le problème, car les mots n'étaient plus ceux de l'ordinaire. Valère Novarina nous invite en effet à entendre à nouveau la parole de l'homme comme s'il s'agissait d'un éternel recommencement. L'émotion touche alors le spectateur qui, soudain, se comprend muet, se saisit dans tout ce qu'il est d'insignifiance et de force tout en même temps. L'acteur sous nos yeux se livre en tant que porteur de la parole. Et cette capacité à parler alors, à user la parole jusqu'à son dernier souffle, à dire « j'ai vécu » pour dire « je suis » dans l'espace scénique qui est celui de l'*hors du temps*, sursaut de vie assaillant l'entendement du sujet spectateur jusqu'alors sidéré, le plonge dans l'enfance du langage, en rappelant en lui les forces instinctives d'un humain capable de *parler* son monde pour mieux le *créer*. Voici les intuitions à l'œuvre du spectacle que nous avions alors « éprouvées ». Et la sensation étrange, au sortir de la représentation théâtrale, lorsque l'on recommence à user de ses mots à soi. Mots que l'on dit « courants » tant ils courent au devant de chacun sans que rien ne soit jamais dit, tant ils appartiennent à tous et s'échangent comme monnaie de singe, sans jamais viser juste, sans parvenir à se poser et, dès lors, à *toucher l'autre*. On les trouve alors bien pauvres ces mots, informatifs et plats. Et l'on finit par se dire, écho au personnage de l'Adramélech, que finalement oui, nous passons notre vie à communiquer sans que rien n'advienne[17] !

> « (...) Les neuf quarts de nos vies sont mangés en heures stupides de stances de staces et de va-et-vient !(...) »

On se sent soudain orphelin d'une langue ancienne et oubliée, de cette « pré-langue[18]» ayant laissé trace en nous mais que l'éducation, et après elle le marché du travail, ont tôt fait d'effacer. Le langage de l'avant-enfance vient alors à nous manquer, et c'est précisément parce que ce manque surgit que peut advenir le secours d'une voix sourde. Ce secours peut prendre la forme d'un appel contre les «Machines à réparer le vide juridique », « Le candidat sortant », « l'Angiste» [19]et leurs 2584 compatriotes du vide[20] si bien pensés par Valère Novarina tant ils disent les insuffisances de toute chose « nommée ». Ce que cette voix

[17] NOVARINA Valère, *Le Monologue d'Adramélech*, Paris, P.O.L., 2009, pp. 7-8.
[18] QUIGNARD Pascal, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993, p. 15.
[19] NOVARINA V., *Le Vrai Sang*, Paris, P.O.L., 2011, p. 5.
[20] NOVARINA V., *Le Drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984, p. 15.

appelle serait la poésie. Pour ces raisons liées par la sensibilité du subjectif, il nous a paru important d'interroger notre expérience de spectatrice, alors enrichie, pensions-nous, d'une preuve tangible du pouvoir libérateur de la parole poétique sur le sujet. Cependant notre objet ne sera pas de nous en *saisir* mais bien plutôt de tenter une *approche*, aussi concrète soit elle, qui n'enferme pas à force de concepts. Car l'évidence qui en résulta, supérieure à l'étonnement, au ravissement ou à l'émerveillement, fut celle de la joie. Il nous a en effet semblé d'autant plus important de nous intéresser au caractère fondamental de ce sentiment dans la mesure où, pour reprendre à nouveau Bergson, la joie se doit d'être «la destination de la vie[21] ». Une vie cependant ravivée, intensifiée par l'avènement d'une parole nouvelle et de ses « forces suggestives[22]» grâce à la formulation d'une fabrique infinie du texte théâtral. C'est précisément à partir de cette fabrication inédite, aux reflets d'alchimie, que notre attention captive donna lieu, en guise de tentative d'élucidation, au présent sujet d'étude. Ainsi interloquée par l'expérience esthétique que nous venions d'éprouver et dont aucune séance d' « atelier pratique » de l'université n'avait su préparer le surgissement, il demeurait de l'après-spectacle la sensation qu'un événement nous avait touché, dans la dimension toute physique du terme, en laissant place à l'apaisement et à la joie. Mais comment expliquer ce phénomène ? Et déjà, comment le dire ? Un terme vint alors apporter un premier éclaircissement, dépourvu pour autant des connotations théologiques qu'il prêterait à entendre : celui du *Gelassenheit*[23] tel qu'exprimé par le philosophe Johannes Eckhart au XIIe siècle, notion plus tard traduite par Lacan en tant que « laisser être[24]». Le théâtre de Valère Novarina nous révélait ainsi une expérience philosophique à la portée *eudémonique,* philosophie qui se fonde sur la confiance générale en l'homme pour qui le bonheur se doit d'être la finalité naturelle à la vie humaine. L'étymologie grecque de l'eudémonisme renvoyant d'autre part à la *béatitude*, le vécu dont nous évoquions plus haut la prégnance en fut sans doute proche. Expérience heureuse et cependant problématique tant la transformation qu'elle opéra en nous fut inattendue. Et à partir de ce mystère, celui plus grand encore annoncé par Emmanuel Lévinas, soit la rencontre énigmatique avec l' « autre homme[25] » comme exigence éthique qui, jusqu'à présent, nous a tenu en éveil. Notons pour compléter

[21] BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, introduit par Pierre Montebello et Sébastien Miravète, Paris, réédité chez Flammarion, 2013. p. 15.

[22] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin,* Paris, Collection *Folio essais*, Gallimard, 1985, p. 49.

[23] MACARY-GARIPY Pascale, *L'ex-sistence de la déité chez Maître Eckhart,* article paru dans la revue « Psychanalyse Yetu », Editeur ERES, n°20, janvier 2011, pp. 65-71.

[24] *Ibid*., p. 67.

[25] BERNIER Jean-François, *Transcendance et manifestation, La place de Dieu dans la philosophie d'Emmanuel Lévinas*, Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, tome 94, n°4, 1996, p. 600.

cette remarque que l'écriture théâtrale de Valère Novarina se distingue des écritures dramatiques traditionnelles et s'inscrit précisément à rebours des conventions théâtrales classiques. Ainsi notamment de la règle de vraisemblance, qui auprès des 2587 personnages du *Drame de la Vie* ne trouve désormais sa place que dans un dictionnaire.

De ce monde clos d'où le théâtre de Valère Novarina nous propose une issue, le théâtre classique, et parfois même contemporain, s'évertue pourtant à reproduire les figures, et notamment celles d'un homme qui se répète jusqu'à l'écœurement, avec une sorte de complaisance à entretenir ce « mal-à-dire» comme s'il était le postulat d'une misère indépassable. Ce que l'on reconnaît parfois aussi en tant que cynisme, état d'être qui n'accorde aucun crédit à l'éthique ni aux valeurs morales, se montrant dès lors incrédule envers la sincérité ou la bonté des motivations et des actions humaines. Ces deux postures, la première se distinguant par son exigence envers l'Autre en tant que philosophie première, la seconde préférant au contraire se dégager de toute responsabilité, s'accordent cependant à résumer le paradoxe à l'œuvre dans la pensée lévinassienne quant aux termes du Même et de l'Autre[26], notions fondamentales sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Dialectique cependant qui inscrit la philosophie de l'éthique comme accès privilégié à la *délivrance de soi,* accès à l'extériorité et, dès lors, à la possibilité d'évasion. Ces terminologies philosophiques font d'autre part écho au recueil dirigé par Louis Dieuzayde en 2004 à l'occasion d'un colloque consacré à l'œuvre de Valère Novarina et qui s'intitulait *Le théâtre de Valère Novarina : une scène de délivrance*[27]. Ce recueil nous apparut comme un guide de prédilection pour accompagner notre étude tant les réflexions qui le constituent attestent de la richesse analytique qu'offre l'œuvre novarinienne, laquelle permettrait en outre de renouveler l'antique relation du théâtre avec la philosophie. En complément de ces ressources universitaires, qui feront s'entrecroiser études théâtrales et philosophiques sous la principale égide d'Emmanuel Lévinas[28] et de Gaston Bachelard[29], nous baserons notre corpus d'œuvres sur l'entièreté des écritures pour la scène de Valère Novarina, et particulièrement sur l'étude de ce que nous nommerons en première partie « la poétique de l'idiot novarinien ». Parmi ces œuvres,

[26] LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini - Dialogues avec Philippe Nemo,* Paris, Collection Le Livre de Poche Biblio, Broché, 2006, pp. 96-97.

[27] DIEUZAYDE Louis (direction), *Le théâtre de Valère Novarina, Une scène de délivrance*, Marseille, coll. « Textuelles », Publications de l'Université de Provence, 2004.

[28] LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini - Essai sur l'extériorité*, Paris, Collection Le Livre de Poche Biblio, 2006.

[29] BACHELARD Gaston, *La Poétique De La Rêverie*, Paris, Collection Quadrige, édité par les Presses Universitaires de France, 1998.

L'opérette imaginaire[30] permettra l'observation d'une résurgence au sein de la dramaturgie novarinienne des traditions orales du spectacle populaire, quand l'architecture du *Vivier des Noms* favorisera l'appréhension de l'écriture polymorphe de son auteur, telle une véritable « gestualité » du texte. Citons à cet égard le passage suivant afin d'en préciser la portée :

> « Rien ne m'énerve plus que lorsqu'on me parle de « mon écriture » ou de « ma langue », car j'ai une écriture polymorphe qui permet à chaque rôle, à chaque personnage de s'exprimer différemment. C'est comme si je peignais un tableau en utilisant successivement de l'acrylique, de la peinture à l'huile, des bombes pour taguer. Il y a différentes températures d'écritures qui composent mon texte, il y a différentes « cuissons » et surtout je veux garder la gestualité du texte.[31]»

En outre de nous tenir désormais pour dits les écueils terminologiques à proscrire, il est intéressant d'observer ici les analogies opérées par Valère Novarina quant à l'écriture et à son évidente matérialité. Tel l'aliment dont les cuissons successives détermineraient la saveur ou la texture, la gestualité des textes de Valère Novarina se donnerait comme une écriture respirée, goûtée, absorbée ou encore dévorée par ses acteurs. Un aliment qui porterait en lui des qualités nutritives que l'on pourrait alors se risquer à transposer grâce au terme *d'expérience esthétique* agissant sur l'acteur d'une part, puis le sujet-spectateur d'autre part. Il semble dès lors évident que l'articulation du trio « auteur-acteur-spectateur » ne saurait se disjoindre, tant leur appréhension complémentaire apparaît comme fondamentale afin d'accueillir la richesse et la complexité de l'œuvre théâtrale novarinienne. C'est pourquoi nous articulerons le corpus précédemment cité selon ces trois axes, façon qui nous semble alors favoriser la compréhension de l'œuvre dans son ensemble, et limiter surtout un cloisonnement dès lors artificiel qui viserait à séparer « l'auteur et son génie d'écriture » d'avec « la virtuosité de ses acteurs » et « l'expérience singulière du spectateur », résultante finale des phénomènes opérant en amont. La mise en dialogue de ces domaines d'étude permettra d'inscrire la présente proposition dans le sillage d'une transversalité qui se souhaite efficiente, mais surtout susceptible d'aborder la complexité à l'œuvre dans le théâtre de Valère Novarina, ou, pour reprendre ici Umberto Eco, comme « poétique de l'œuvre ouverte[32] ». Attardons-nous un bref instant sur cette citation. S'entendrait ici par « ouverture » ce

[30] NOVARINA Valère, *L'opérette imaginaire*, Paris, P.O.L., 1998.
[31] PERRIER Jean-François, *Entretiens avec Valère Novarina*, Festival d'Avignon, février 2007.
[32] ECO Umberto, *La poétique de l'œuvre ouverte*, Paris, Collection « Points », Paris, Éditions du Seuil, 1965.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

qu'Umberto Eco illustrait à travers les œuvres de Berio ou de Staukhausen[33] dans un sens bien plus concret qu'il ne pourrait sembler :

> « (…) Ce sont des œuvres inachevées que l'auteur confie à l'interprète, un peu comme les morceaux d'un Meccano ; on dirait qu'il se désintéresse de leur sort (…) La poétique de l'œuvre « ouverte » dit Pousseur[34], a favorisé chez l'interprète « des actes de liberté *consciente* », a fait de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre.(...) »

L*iberté consciente* et cependant maîtrise, œuvre « ouverte » et poétique, tel serait l'alliage subtil qui semble lier entre elles les infinités d'espaces « hors-du-temps » auxquelles nous invite l'œuvre de Valère Novarina, à commencer par celles de l'écriture comme « fabrique continue du texte[35] », celles de l'acteur, instrument virtuose dont l'approche *matérielle* du texte intéressera la seconde partie de notre développement qui s'attardera à cette occasion sur la compréhension primordiale dont l'acteur doit faire preuve afin que le texte soit « entendu » par le spectateur, lieu qui ouvrira sur un troisième et dernier temps de la réflexion. Ces trois « mouvements » nous permettront ainsi de nous pencher plus particulièrement sur la genèse d'une « architecture textuelle[36] » comme lieu primordial du souffle de l'acteur, capable d'accueillir l'incarnation du texte et par là même, de susciter chez le spectateur l'expérience d'une poétique de l'idiotie qui mènerait à l'individuation infinie du sujet. Cependant, quelles sont les modalités qui favorisent cet événement ? Comment les définir ? Mais surtout, à quelles fins les comprendre ?

---

[33] *Ibid.*, p. 20.

[34] POUSSEUR Henri, *La nuova sensibilità musicale*, dans « Incontri musicali », n°2, mai 1958, p. 25 ; repris sous le titre *Vers un nouvel univers sonore*, in « Esprit », janvier 1960, p. 52.

[35] HERSANT Céline, *La fabrique continue du texte : généalogie de La Chair de l'homme et de ses cinq réécritures* , « Le théâtre de Valère Novarina : une scène de délivrance », Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 37.

[36] PERRIER Jean-François, *Entretiens avec Valère Novarina*, Festival d'Avignon, février 2007.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

2) Nature de la recherche

Valère Novarina nous propose dans sa recherche théâtrale – et par l'entremise de pratiques de l'écriture inédites œuvrant à l'art des équivoques – le renversement de notre « être de langage[37] » et chacune des certitudes qui en conditionne les déterminismes, à commencer par celui d'une inertie existentielle qui, par le phénomène d'un *parler* poétique inédit, laisse advenir le Verbe prenant chair, ou lorsque l'opération de la parole en l'homme permet sa délivrance. Concernant ce dernier point et la dimension phénoménologique à laquelle il renvoie, nous nous aiderons principalement des travaux d'Emmanuel Lévinas ainsi que de *L'énergie spirituelle*[38] bergsonienne afin d'en appréhender les manifestations et les enjeux, chacun de ces penseurs s'inscrivant en effet à rebours d'une philosophie totalisante[39] – laquelle vise la réduction de tout questionnement philosophique à son objet – au profit d'un effort du philosophe à vouloir *coïncider* à ce « devoir d'ouverture », aussi appelé au cœur du théâtre novarinien par l'entremise de « l'insondable profondeur de la langue[40] » et dont l'auteur nous propose ici une première définition[41]:

> « (…) le langage rejoint la nature sous nos yeux : il est une onde, un événement physique sur le théâtre, un déversement...Un animal indépendant libre en mouvement : un liquide, une onde opérant l'espace - un acte surgissant (…) Entre *je* et *autrui*, il est le *troisième*, le *tournoyant*. (…) le langage, si on écoute bien, est *devant* et *en avant.* Libre et *déjà là.* Offert *devant nous* et nous offrant, nous qui le capturons et sommes délivrés par lui. »

Un langage dont l'enjeu n'est ainsi plus de communiquer des idées ou des signes, mais qui, sous la plume de Valère Novarina, se voit pourvu de qualités exceptionnelles agissant sur l'orateur d'une part et celui qui écoute d'autre part, dans cet « événement physique » tel que défini plus haut. Nous verrons alors dans une première partie que le langage novarinien induit de véritables innovations linguistiques par l'entremise de la déconstruction, de l'exploration et du renversement de la langue française depuis ses sources latines. Nous reviendrons plus

[37] MARION Jean-Luc, *Sur la pensée passive de Descartes,* Paris, Collection Épiméthée, Presses Universitaires de France – Presses Universitaires de France, septembre 2004, p. 14.

[38] BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle. Essais et conférence*s (3e édition), Paris, Librairie Félix Alcan, 1919, publié et accessible en ligne sur « Gallica » Bnf.

[39] ANTENAT Nicolas, *Respect et vulnérabilité chez Lévinas*, Revue « Le Portique », Revue de philosophie et de sciences humaines, n°11, Le Respect, 2003, p. 1.

[40] NOVARINA Valère, La Quatrième Personne du singulier, Paris, P.O.L., 2012, p.26.

[41] *Ibid*., p. 64.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

précisément sur la nature et les enjeux de ce langage poétique qui éprouve l'entendement du spectateur, jusqu'à générer ce que Novarina nomme « la délivrance par un accord invisible [42]», en faisant ici écho à Théodore de Banville qui désigne le poète en « penseur et ouvrier » travaillant la matière des mots. Terme cependant périlleux à utiliser sans risquer d'enfermer celui qu'il désigne dans un systématisme littéraire. Préférons-lui ses racines étymologiques, le terme venant de *poiêsis,* désignant en Grec ancien tout type de création, manuelle ou intellectuelle, c'est-à-dire *action de créer*. Et de cette « action » observable, tel l'artisan à son ouvrage, l'écrivain et l'acteur, le langage se fait « acte surgissant », mais aussi, et ce second point nous intéressera tout au long de notre d'étude, visible et agissant. Une enfance du langage qui agit à l'encontre de toute pensée totalisante, pensée qui nous impose la définition d'un homme normé afin d'en finir, une fois pour toutes, avec lui. Plutôt que de l'éliminer, l'auteur choisit d'en déséquilibrer la figure et de l'ouvrir à tous les devenirs possibles. Grâce à la « langue à Un [43]» qui intitule ce premier chapitre, celle qui se veut un parler singulier et inimitable. Un langage qui peut seul provoquer une joie inédite tant il permet à celui qui le pratique de revenir à ce que Novarina nomme le « lien mystérieux du langage», à entendre ici comme acte de mémoire. Ici nous retrouvons les dialectes patois chers à l'auteur, autant de traces d'un paysage parlé en perpétuel mouvement et peuplé d'hommes qui le respire, qui opèrent en lui le « déploiement de la nature[44] » et retardent alors, encore un peu, la « grande désincarnation [45]» au profit de langues vivantes et agissantes :

> « Et d'un coin de la vallée à l'autre, la langue n'est pas la même ; elle change à chaque hameau, presque à chaque maison – c'est peu à peu que l'on parle le patois d'Habère-Poche, puis celui de Lullin, puis celui de Bellevaux ; (…) La langue s'infléchit, se modifie légèrement, par une intonation, un accent ; elle semble suivre les inflexions, les variations du paysage (...)[46] ».

Une langue qui doit pour cela *faire corps* avec celui qui la pratique en favorisant dès lors sa capacité de *désadhérence* au profit du renouvellement de « la vieille image de l'homme[47] ». Un creusement dans le langage qui ravive notre perception du monde en détrônant l'Homme

---

42 *Ibid.*
43 NOVARINA Valère, *La Quatrième Personne du singulier,* Paris, P.O.L., 2012, p. 26.
44 *Ibid*.
45 *Ibid.*., p. 28.
46 *Ibid*.
47 *Ibid.*, p. 37.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

de ses représentations classiques. Car si le corps s'anime de paroles, c'est la parole elle-même, sur la scène novarinienne, qui s'empare du corps et œuvre à sa délivrance :

> « L'homme mensuré, normal, repérable, objectif, montré partout à l'identique, dévoilé en pleins feux et dressé comme une bête à faire l'homme (…) L'homme machinique, l'homme de la machinerie monomnique (…) Alors que ce qui nous caractérise, ce qui nous marque, c'est que nous sommes faits de matière et cependant étrangers à elle, faits de temps et cependant étrangers à lui. Pas du tout faits pour la mort[48] ».

Cette volonté transgressive remet en cause les traditions héritées de la pensée gnoséologique occidentale – qui tend à généraliser le monde de la connaissance en territoires balisés – et c'est bien ici que le théâtre de Valère Novarina entre en résistance. Une résistance rigoureuse que nous retrouvons également chez le philosophe français Emmanuel Lévinas, lequel compte parmi les grands penseurs d'une philosophie nouvelle opposée à la prétention hégémonique de la connaissance telle qu'elle se définit traditionnellement dans la phénoménologie Husserlienne. La pensée lévinassienne induit au contraire un renversement radical des façons globalisantes et dominatrices du tout comprendre, au profit d'une sagesse de l'incertitude. Ce qui, pour Lévinas, se veut « la condition de toutes formes de respect, c'est-à-dire non-indifférence à la présence de l'autre et accueil de son altérité irrémédiable, pourtant traumatisante[49]». Ainsi, et pour préciser davantage le parallèle que nous souhaitons effectuer entre l'œuvre de Valère Novarina et la philosophie lévinassienne :

> « C'est à une rupture avec une conception réductionniste de l'intelligibilité qui consisterait en l'intégration de l'Autre au Même, c'est-à-dire à la totalité, que nous invite le philosophe.[50] »

Et, osons même ajouter : que nous invite le poète Valère Novarina. Une rencontre inédite avec autrui, lequel exige dès lors un dépassement de mes propres frontières. Un Autre comme altérité inaliénable, exploration d'un monde que Michel Collot et Jean-Claude Mathieu désignent en tant qu' « intime étrangeté du moi, confrontation du langage à ce qui le conteste,

---

48 *Ibid.*, p. 113.

49 ANTENAT Nicolas, *Respect et vulnérabilité chez Lévinas*, Revue de philosophie et sciences humaines « Le Portique », dossier thématique « Le Respect », 2003, p. 4.

50 *Ibid.*, p. 5.

mais surtout dialogue avec autrui[51]». Valère Novarina s'inscrit dès lors dans la lignée des poètes contemporains soucieux d'interroger cette altérité constitutive, tel Philippe Jaccottet, poète qui redonne à la parole son « devoir profond » et qui, « cherchant à échapper au contentement muet » se préfère bien au contraire « soucieuse de *transporter* autrui par une médiation : le médium léger de l'écriture[52]». Une volonté qui cherche à transcender l'acte d'écriture en la portant vers son lecteur, mais dont la rencontre ne semble pouvoir advenir sans l'intervention d'une méthode d'écriture particulière, et d'abord capable de déjouer les pièges d'un langage séduisant qui chercherait à impressionner par des sophistications linguistiques. En poursuivant ici notre parallèle avec Philippe Jaccottet, la poésie de Valère Novarina se définit bien au contraire comme « voix » et « parole vivante ». Non plus expression d'une individualité égotique ni épanchement narcissique, mais bien au contraire rupture avec l'entre-soi et toute prétention à s'identifier, induisant *a contrario* une volonté d'éclaircissement, pour reprendre ici le philosophe Nicolas Grimaldi, lorsque le poète choisit la vie à la représentation de la vie. Un choix qui se veut nécessairement empreint de gravité[53] :

> « Tel est l'ordre de la représentation, où chacun ne s'imagine exister que par l'image que les autres ont de lui. Pour dissiper les illusions de la représentation, il suffit que l'imminence de la mort nous fasse soudain sentir qu'il n'y a pas d'autre réalité que la vie. »

Cette rupture inévitable avec « l'irréalité du fantasme[54] » ouvre à une prise de conscience inédite et bouleversante, animée par la perception neuve qu'elle offre du monde. Ainsi, admettre la vacuité d'une existence conditionnée par le regard d'autrui permet aussi son propre dépassement, à commencer par celui d'une mort prochaine dont seule la mise en relation des vivants permet d'en faire advenir le sens. Ce n'est plus l'autre, dès lors, qui sert à ériger mon royaume mais moi-même qui doit servir autrui afin de partager un territoire qui nous est commun, selon une conception de l'éthique primordiale qu'Emmanuel Lévinas entend comme « philosophie première [55]». Lorsque la vie à travers le prisme de sa propre finitude prend sens, elle rompt avec ses figures de représentations et se donne comme

---

[51] COLLOT Michel et MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Poésie et altérité*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1990, p. 5.
[52] STEINMETZ Jean-Luc, Poésie et altérite, « Altérité du Monde », *Entre proche et lointain : l' « autre chose » de Philippe Jaccottet*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1990, p. 14.
[53] GRIMALDI Nicolas, *A la lisière du réel, dialogue avec Anne-Claire Désescquelles*, Les dialogues de Platon, Poitiers, 2012, p. 75.
[54] *Ibid.,* p. 74.
[55] LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité,* Paris, Le Livre de Poche, 1974, p. 15.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« flux », « énergie », n'ayant d'autre fin que celle de se transmettre d'un individu à l'autre. Dès lors, ce que le poète travaille dans son écriture est ce que Nicolas Grimaldi désigne à l'endroit de l'altruisme et de la spiritualité :

> « (…) parce que le propre de la vie est de se propager, un homme se sent d'autant plus vivre qu'il communique à d'autres son propre élan ou sa propre énergie. Peut-être ce que nous nommons spiritualité exprime-t-il cela : cette communicabilité d'un souffle, d'une inspiration, d'une ardeur, par lesquels la tension d'une vie ranime la vitalité des autres[56]».

Cet acte de partage semble également induire une modestie néanmoins méthodique, telle la pratique de l'écriture de Valère Novarina qu'il décrit comme « cure d'idiotie[57]». Attention cependant à ne pas entendre cette idiotie selon son acception traditionnelle qui voit en elle la diminution des capacités mentales. Bien au contraire, l'idiotie dans sa dimension « novarinienne » semble prolonger ce que Clément Rosset désigne comme « ce qui est simple, singulier, unique (…)[58]», c'est-à-dire comme acte de création laissant place – par l'évitement de toute volonté à s'identifier – à « l'autre voix ». Ce que Philippe Jaccottet propose à son tour comme définition de l'écriture poétique [59] :

> « Écrire de la poésie, n'était-ce pas une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix ? (…) Cette voix aussi, n'est-elle pas l'écho d'une autre, plus réelle ? (…) La voix audible de la poésie résonne en témoin d'une autre qui échappe aux paroles, mais s'élève au sein du curieux vis-à-vis que suppose notre être au monde. »

Reprenons ces termes afin de définir nos attentes. Si la poétique se veut l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale[60], l'écriture de Valère Novarina se révèle profondément poétique dans le sens où elle parvient tout d'abord à inverser les propriétés rationnelles du langage en exprimant ce qu'il ne saurait dire. Se retrouve également ici l'une des définitions

[56] GRIMALDI Nicolas, *op.cit*., p. 62.
[57] NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 63.
[58] ROSSET Clément, *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, éditions de Minuit, 1977, p. 25.
[59] COLLOT Michel et MATHIEU Jean-Claude, *Poésie et altérité*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1990, p. 5.
[60] SCHAFFER Jean-Marie et DUCROT Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* article « Poétique », Paris, Points, 995, p. 193.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

proposées par Roman Jakobson[61] à l'endroit du langage poétique, notamment quant à ses qualités d'autonomie formelle, ses fonctions ne consistant plus à communiquer mais bien au contraire à se centrer sur le signe lui-même, et surtout sur son signifiant. Citons pour exemple le passage ci-dessous, extrait de la version pour la scène du *Vivier des noms* de Valère Novarina, publié en 2015 et intitulé « Entrée perpétuelle [62]» :

LE MORT.

J'ai mal au fond : j'ai l'corps qui s'emplit d'ondes : je ne veux plus travailler à aucun rythmes : j'ai *malaufond* !

L'HISTORIENNE.

Redites le nom de celui qui vient de dire ça !

L'ANTHROPOZOAIRE, *apparaissant*.

C'est l'homme de Urien, l'homme de Latrin, le hôm de l'Uslin Culmin ! Ça est l'homme du Celui : quand il parle, les balles lui répondent, s'il se tait, les balles se taisent ; il parle : les balles le loupent.

Parmi ces libertés à l'endroit du langage, on observe par exemple la mise à distance entre signifié et signifiant, l'utilisation d'homophones et de néologismes amplifiant le sentiment d'incertitude à l'endroit du sens, ainsi que des ruptures syntaxiques abandonnant le spectateur à mille lieux de ses habitudes traditionnelles d'entendement. Ici les propriétés de la langue, qui se veut désormais *incommunicante*, s'inversent ou se renversent, et plongent l'auditeur dans l'impérieuse nécessité de se créer une écoute singulière, entre attention et lâcher prise. Ce vide du sens peut dès lors faire place en soi au sentiment d'étrangeté - pour revenir à l'un des horizons de la poésie contemporaine – et ainsi laisser advenir un rapport au monde tout à fait inédit que seul le « parler » de la poésie novarinienne semble permettre. C'est aussi ce que nous précise Valère Novarina quant aux « perspectives inversées » de ce *parlement*[63] au moment de l'événement théâtral. Un néologisme qui s'entend ici comme

[61] JAKOBSON Roman, *Les fondations du langage. Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit, 1963, p. 15.
[62] NOVARINA V., *Voie Négative*, Paris, P.O.L., 2017, pp. 90-91.
[63] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du Singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 26.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« façon à soi de dire», ou encore – pour suivre le fil de notre raisonnement – comme « langue à un » :

> «(...) perdre pieds, n'avoir plus, sous nos pieds, notre plancher d'habitudes, renouveler l'image fixe que nous avions du corps, de notre langue, et du corps de la langue – c'est ce qu'opère le théâtre (...)»[64]

L'écriture novarinienne accorde ainsi au langage non plus l'autorisation de « communiquer des idées », mais invoque en lui son pouvoir de *transcendance*. S'entend par là ce qui ouvre la relation avec Autrui, en nécessitant dès lors une parole « qui n'est pas réduite uniquement à composer la circonstance d'un simple discours mondain, sourd et impuissant[65]». Cette transcendance par la différence d'un langage qui se veut « véritable » pose alors la possibilité d'un dépassement de l'être, dont Lévinas soutient que c'est avec Autrui – par la grâce d'une manifestation d'altérité au caractère absolu – que ce dépassement est conduit à se révéler. Le sujet-spectateur jusqu'alors rivé au déterminisme de sa propre existence et borné par les insuffisances de son langage pourrait alors être *ravivé*, le temps de l'événement théâtral, grâce au travail d'écriture de Valère Novarina. Car cette écriture ne se limite plus à reproduire l'illusion d'un réel totalisant, mais laisse bien advenir la possibilité libératrice d'une « sortie de l'être[66] ». Une voie d'accès vers l'altérité aussi – si ce n'est l'altération – qui, comme nous le rappelle son étymologie latine, signifie le caractère de ce qui est autre – *alter* – et qui vient notamment troubler les ambitions réductrices de l'identification, ou de l'assimilation. C'est pourquoi l'altérité se veut aussi, dans la philosophie lévinassienne, reconnaissance d'autrui en tant qu'être inaliénable qui toujours m'échappe. Une définition menant dès lors à interroger, par le biais de son expression poétique, la possibilité d'une bienveillance à l'égard de toute manifestation de la différence, dès lors constitutive. Pour en revenir enfin à l'expression qui nous préoccupe ici, soit à cette *poétique de l'idiotie* à l'œuvre dans le théâtre de Valère Novarina, elle s'entendrait ainsi comme rencontre et possibilité d'accueil de *l'absolument autre*[67] au moment de l'événement théâtral. Que cet « autre » nous apparaisse comme parole et visage – langage et acteur.

---

64 *Ibid*., p. 36.

65 BERNIER Jean-François, *Transcendance et manifestation,* Louvain-la-Neuve, Revue Philosophique de Louvain, Volume 94, n°4, 1996, p.601.

66 LEVINAS E., *De l'évasion*, Montpellier, Paris, Fata Morgana, 1982, p. 74.

67 LEVINAS E., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de poche, 1974, p. 9.

Cette proposition est développée dans la pensée d'Emmanuel Lévinas avec sa phénoménologie du visage en tant qu'accès ultime à « l'humanisme de l'autre homme[68]». Humanisme qui permet de donner sens à l'humain à partir de sa faiblesse, notamment la nudité de son visage, laquelle, pour reprendre ici le philosophe : « (…) crie son étrangeté au monde, sa solitude, la mort, dissimulée dans son être[69]». Revenons alors aux prémices de cette *cure d'idiotie* comme poétique agissant l'esthétique théâtrale de Valère Novarina. Cette esthétique s'inscrit tout d'abord dans le sillage du poète dramaturge Antonin Artaud et de son « théâtre de la cruauté [70]» un quart de siècle auparavant, auteur auquel Valère Novarina consacra par ailleurs un mémoire de fin d'études avant d'entamer sa carrière de dramaturge et de metteur en scène de théâtre au début des années soixante-dix. Étymologiquement, « esthétique » provient du terme grec *aisthèsis* et signifie « ce qui appartient au monde du sensible », à ce que l'on peut percevoir par l'entremise des sens. Le terme d'« esthétique » en tant que domaine de recherches et de connaissances est ainsi employé pour la première fois au XVIIIe siècle par le philosophe allemand Alexandre Gottlieb Baumgarten, qui ouvre dès lors à l'investigation théorique sur le thème de l'art, et *a fortiori* sur l'art en tant que science ; cependant que Baumgarten, et à sa suite le philosophe Kant, se penchèrent davantage sur l'esthétique en tant que tentative de définition du « Beau » de façon universelle, Hegel et sa phénoménologie s'intéresseront davantage à une expérience esthétique vectrice d'individuation, c'est-à-dire qui développerait la capacité de l'individu à définir par lui-même des critères d'appréciation de l'œuvre d'art, dès lors inédits. Cette nouvelle perspective nous intéresse particulièrement ici en ce qu'elle place l'individu au centre du phénomène esthétique. Ainsi, ce n'est plus tant la question de l'esthétique pour elle seule qui définit le champ d'étude du philosophe, mais bien l'expérience de l'individu désormais capable d'« intentionnaliser » l'objet, c'est-à-dire de lui attribuer des qualités subjectives. C'est alors ce qu'Husserl nommera la philosophie transcendantale, à l'origine de la phénoménologie moderne. La phénoménologie, qui provient elle aussi du grec et signifie étymologiquement « ce qui apparaît » (*phainomenon*) comme « objet d'étude par l'usage de la raison » (*logos*), est en d'autres termes un courant philosophique qui se concentre sur l'étude des phénomènes sensibles, c'est-à-dire sur l'expérience vécue et les contenus de la conscience traversée par l'expérience.

---

[68] LEVINAS E., *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Le Livre de poche, Biblio essais, 1987.

[69] LEVINAS E., *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Préface rédigée par l'auteur, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

[70] ARTAUD Antonin, *loc.cit.*

Apparue sous l'égide d'Husserl au début du XXe siècle, elle a pour ambition de « cheminer » vers l'étude de l'expérience sensible de l'individu et, partant de cette expérience, de percevoir peut-être mieux les enjeux de ce que Paul Ricœur nommait l'*être-au-monde* de l'individu, ce qui accentue encore la réflexion phénoménologique dans son rapport à l'intersubjectivité, c'est-à-dire à la reconnaissance en l'homme d'un être pensant capable de prendre en considération la pensée d'autrui dans son jugement propre. Dès lors survient dans l'expérience phénoménologique l'accueil nécessaire d'une altérité. C'est ici que nous retrouvons Emmanuel Lévinas qui ouvre en 1959, à l'occasion de la commémoration du centième anniversaire de la naissance d'Husserl, son intervention par ces mots : « Rencontrer un homme, c'est être tenu en éveil par une énigme[71] ». Dans cette phrase, reposent en outre les préoccupations qui touchent à la présente étude dans la mesure où, par l'entremise du théâtre de Valère Novarina, cette « rencontre » avec l'homme – qui aboutirait à une « mise en éveil » énigmatique pour celui qui en éprouverait l'expérience – s'apparenterait à la relation inédite qui se noue entre l'acteur, le spectateur et le langage au moment de la représentation. Rappelons alors que l'esthétique proposée par Antonin Artaud promeut un « retour aux forces suggestives du langage afin de faire jaillir sur scène une poésie jusqu'alors invisible [72]» ; en refusant une considération jugée trop « élitiste » du théâtre pour y préférer les possibles équivoques sémantiques des mots, propices à la rêverie poétique du sujet qui parle autant que celui qui écoute la parole. Dès lors, ses personnages se veulent dépersonnalisés et le texte un « prétexte » de spectacle où se jouent bien plutôt les forces en présence dans l'acte même de *parler*, forces révélatrices des pulsions et des refoulements de l'individu. Le théâtre d'Artaud veut alors « essentialiser [73]» le phénomène de la représentation, qui s'apparente dès lors à un rituel permettant au théâtre de renouer avec sa dimension sacrée [74]:

> « Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. »

[71] LEVINAS E., *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Étude (broché), 2002, p. 125.
[72] ARTAUD Antonin, *op.cit*., p.42.
[73] ARTAUD Antonin, *op.cit.*, p.54
[74] *Ibid.*, p. 55.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Il est ici intéressant de reprendre bien des années plus tard la fameuse *Lettre aux acteurs*[75] de Valère Novarina, qu'il rédigea dans un accès de mécontentement à l'égard de ses acteurs alors en répétition de « L'Atelier Volant[76]». Cette lettre revêt aujourd'hui des accents de « manifeste» tant elle semble poser les préceptes d'une esthétique et d'une pensée du théâtre spécifiques à l'auteur, mais aussi d'un «geste» d'écriture qui tend vers une oralité pulsionnelle, inédite dans le paysage théâtral de l'époque depuis Artaud. Observons-en quelques passages :

> « (…)...Beaucoup du texte doit être lancé d'un souffle, sans reprendre son souffle, en l'usant tout. Tout dépenser. Pas garder ses petites réserves, pas avoir peur de s'essouffler.(…) Pas tout couper, tout découper en tranches intelligentes, en tranches intelligibles – comme le veut la diction habituelle française d'aujourd'hui où le travail de l'acteur consiste à découper son texte en salami, à souligner certains mots, les charger d'intentions, à refaire en somme l'exercice de segmentation de la parole qu'on apprend à l'école (…) bien montrer qu'on est un bon élève intelligent - alors que, alors que, alors que, la parole forme plutôt quelque chose comme un tube d'air, un tuyau à sphincters, une colonne à échappée irrégulière, à spasmes, à vanne, à flots coupés, à fuite, à pression. Où c'est qu'il est l'coeur dans tout ça ? (...) »

Revenons sur ces extraits. Dans ce postulat véhément, Novarina s'inscrit à rebours de l'institution théâtrale classique telle qu'elle s'érige encore aujourd'hui sous l'égide de la *Comédie Française,* ou plus généralement des conservatoires nationaux, lesquels hériteraient à juste titre du surnom attribué ironiquement par le compositeur Sergiu Celibidache, soit des « boîtes de conservation[77]». Les conservatoires modéliseraient en cela l'acteur, le musicien ou le danseur selon le *diktat* du «bien faire », en le contraignant toujours plus à respecter le mot « bien dit », la « bonne diction », et en omettant par ce biais l'instrument nécessaire à l'avènement de toute œuvre : son interprète et, par lui, l'importance de toute singularité. L'interprète parvient en effet à lier chaque bloc disparate de mots ou de sons en les accordant,

[75] NOVARINA V., Le théâtre des *paroles*, « Lettre aux acteurs », Paris, P.O.L., 1989, pp. 10-11.

[76] NOVARINA V., Extrait de *Lettre aux acteurs, L'Atelier Volant,* Paris, P.O.L., 1989. Créé le 29 janvier 1974 au théâtre Gérard Philippe, à Suresnes, dans une mise en scène de Jean-Pierre Sarrazac, pendant les répétitions, Valère Novarina a écrit la « Lettre aux acteurs ».

[77] CELIBIDACHE Sergiu, *La musique n'est rien : textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, traduit par Hadrien France-Lanord et Patrick Lang, Arles, Actes Sud, 2012, p. 32.

et fait advenir ce que Sergiu Celibidache nomme « le vécu de la musique », expression qui résonne étrangement avec la lettre de Valère Novarina citée plus haut. Mais les conservatoires se condamneraient à leur propre perte puisque rien dans leurs formations professionnelles – ou si peu – ne prépare au nécessaire dialogue entre le corps et l'esprit, pourtant indissociables de l'événement poétique. Le théâtre décrié par Novarina s'apparenterait ainsi à l'orchestre symphonique hérité de l'embourgeoisement de la société française du XVIIIe siècle, dont les désirs de divertissement immédiat devaient être reproductibles à foison. Bien qu'anecdotique, il nous semble aussi intéressant de mentionner que Valère Novarina tenta en vain dans ses jeunes années d'intégrer les classes du Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris. Un sort finalement bienheureux qui confirmera son aversion pour le « théâtre de conserve » et motivera peut-être alors la création d'une esthétique inédite et aujourd'hui incontournable. Il semble néanmoins important de préciser que l'auteur nuancera sa position bien des années plus tard à l'occasion de la première représentation du *Vivier des Noms*, donnée dans la prestigieuse Cour d'Honneur du festival d'Avignon en juillet 2015[78] , mais aussi depuis son entrée en 2006 au répertoire de La Comédie Française[79].

Bien plus qu'une ironie du sort, préférons voir ici la preuve heureuse d'une évolution des consciences artistiques, mais aussi le présage d'un avenir épanouissant pour la postérité théâtrale contemporaine. Ainsi, la virulence de ses propos, brillamment illustrée dans la *Lettre aux acteurs*[80] une trentaine d'années plus tôt, se comprend aujourd'hui comme riposte au conservatisme notoire des premières critiques, enlisées dans le confort des grands classiques du répertoire français. Auteur d'un théâtre visionnaire, et comme tout génie dont le propre consisterait à dépasser les immobilismes de son temps, Valère Novarina inscrit son œuvre sur le territoire mouvant des poètes. Territoire de rencontres et de mises en dialogues où peut s'éprouver une adresse faite au lecteur afin que, de cette « confrontation[81]» entre lecteur et auteur, naisse un partage de la parole. Le travail de poésie de Valère Novarina œuvre dès lors sur le terrain de l'interlocution afin d'y creuser de nouveaux *passages* entre le « silence de l'homme qui parle » et « la parole de l'homme qui écoute». Des passages qui ouvrent également à une « aventure dialogique », où seront assumés les risques de tout appel : risques que la parole ne soit pas entendue, risques que l'appel ne soit pas accueilli. L'écriture

[78] NOVARINA V., *Le Vivier des Noms*, crée pour la Cour d'Honneur du festival d'Avignon, juillet 2015.
[79] NOVARINA V., *L'Espace furieux*, Paris, P.O.L., 1997.
[80] NOVARINA V. *Le théâtre des paroles, « Lettre aux acteurs »,* Paris, P.O.L., 1989.
[81] ALLAIRE Suzanne, La parole de poésie – Lorand Gaspar, Jean Grosjean, Eugène Guillevic, Philippe Jaccottet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 18.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

poétique de Valère Novarina rejoint ainsi la dynamique illustrée par le penseur Jean Starobinski, pour qui *l'acte de langage*[82] vers lequel tend le poème se situe nécessairement dans un entre-deux précaire où la parole de l'un doit faire place à l'écoute de l'autre. Une aventure comme une épreuve, dès lors, mais aussi comme « partage[83]» dans lequel auteur et lecteur entrent en composition. Comme tout travail de poésie, l'œuvre de Valère Novarina se déploie ainsi en tant que « pensée en quête d'ouverture[84]», soit une pensée qui œuvre à faire entendre « l'en-dessous des mots » afin d'y faire résonner la question fondamentale de « l'être dans le monde et de l'autre dans la langue[85] ». Un exercice de l'écriture que Valère Novarina nomme son « enfantine manie circulaire[86] » et qui tend à renouer avec le *vécu immédiat* de ce qui apparaît, dès lors dénué de tout *a priori.* Attitude presque désintéressée et néanmoins consciencieuse propre à l'enfant, à l'idiot, au poète ou encore au peintre qui, selon Merleau-Ponty, n'a « incontestablement pas d'autre mode d'être que son ancrage dans un monde senti[87] » . Rappelons à cet égard que la peinture et le dessin ne sont pas des pratiques étrangères à Valère Novarina, qui rejoint ici une écriture qu'il définit comme art du surgissement, en accordant de l'importance au geste créateur plutôt qu'à son objet. Précisons ce point grâce à l'extrait suivant :

> « (…) par opposition au parti pris d'une pensée de type scientifique, qui traite tout être comme objet en général et manipule des choses sans les habiter, le peintre entretient avec le réel un rapport sans médiation : « Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. On dirait que devant lui les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu. [88]»

---

82 BIRON COHEN Cynthia, *L'écriture de soi dans l'œuvre de Jean Starobinski. Une dialectique du subjectif et de l'objecif, du singulier et de l'universel*, Revue « Articulo » - Journal of Urban Research, 2009, p. 13.

83 ALLAIRE Suzanne, *op.cit*., p. 20.

84 *Ibid.*

85 VIART Dominique, *Avons-vous commencé d'écrire ? Penser l'art et l'écriture selon Jacques Dupin*, Paris, Persée, Volume 104, Numéro 4, 1996, p. 15.

86 NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 28.

87 SPILL Frédérique, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, « L 'exacerbation de la sensation », Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 185.

88 MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, publication originale : 1964, réédité chez Gallimard, 1994, p. 14.

Attitude que Jankélévitch définit aussi comme « philosophie du presque[89] », soit comme conscience qui entre en contact avec les phénomènes du réel selon un mode d'être intuitif et dès lors se comprend comme « percée immédiate et instantanée dans le plafond de l'*a priori* [90]». Attitude qui semble correspondre à celle du poète en amont et dans l'instant de son travail d'écriture, comme autant de mouvements tracés dans l'espace du langage, tels des traits projetés vers la lumière. C'est du moins ce que l'on retrouve chez Valère Novarina lorsqu'il écrit chercher à « penser *selon les forces,* dans un espace magnétique (…) à entendre soudain et en une seule fois – dans le langage – le retournement de toutes les directives : l'inversion de l'espace, l'envers de la présence humaine (…) *écrire dans l'air* ! [91]». Ce que Jankélévitch entendait également à l'endroit de l'intuition : un phénomène qui ne peut s'appréhender par calcul, ni s'obtenir à force de volonté ou de travail, et cependant permet, dans l'instant miraculeux de son surgissement, de comprendre un objet dans sa totalité, d'entrer en« coïncidence » avec lui, sans que cette coïncidence ne soit jamais totalement atteinte. Ce que nous désignions plus haut comme *philosophie du presque* et qui :

> « (…) nous permettrait de comprendre comment l'incompréhensible est possible, comment se réalise une connaissance qui n'en est pas une, et qui est pourtant en un sens un mode d'être et un mode de l'union. En effet la connaissance immédiate est toujours une relation (…) une relation saisie un milliardième de seconde avant que la relation ne s'abolisse. [92]»

Mais alors, rencontrer l'homme, qu'est-ce à dire en tant qu'expérience singulière, et *a fortiori* en tant qu'expérience théâtrale ? Nous revenons ici à l'une de nos premières interrogations, c'est-à-dire à la tentative d'élucider dans quelle mesure notre expérience de spectatrice de théâtre nous semblait si importante à communiquer et à comprendre, au point d'y consacrer un travail de recherche universitaire.

---

[89] JANKELEVITCH Vladimir, *« L'immédiat »*, cours dispensé dans l'amphithéâtre Guizot le lundi 1er février 1960 par Vladimir Jankélévitch alors qu'il enseigne à l'Université de la Sorbonne. Il y interroge « cette dimension mystérieuse de l'existence qu'est le temps à travers le thème de « l'immédiat » », expression que nous empruntons à Christine Goémé dans son introduction au cours (diffusé sur les ondes de France Culture en 1992), et par laquelle nous apprenons que : « Le temps nous éloignant de nous-mêmes (…), il nous permet de connaître l'autre et de devenir un autre que soi-même. Mais l'accès à l'immédiat, selon Jankélévitch, suppose aussi toujours une forme de la mort, comme l'extase pour certains mystiques. Jankélévitch nous parle ainsi de la petite mort, celle que l'on peut répéter et qui nous donne l'intuition de ce que sera la mort véritable. L'accès à l'immédiat, paradoxalement est donc une certaine forme de mort. », la retranscription de cette diffusion radiophonique a ensuite été réalisée par Taos Aït Si Slimane sur le site « La Fabrique du sens ».

[90] *Ibid*.

[91] Valère Novarina, *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 29.

[92] JANKELEVITCH Vladimir, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

3. Corpus

Afin de parcourir ces questions il sera nécessaire de nous pencher dans un premier temps sur les caractéristiques de l'écriture novarinienne, tant sur le plan formel que thématique, dans le but d'en déceler les enjeux. Nous nous aiderons pour commencer des ouvrages théoriques rédigés par l'auteur lui-même, lesquels offrent des pistes précieuses afin d'appréhender les rouages d'un artisanat de l'écriture quasi architectural. Les premiers chapitres se pencheront sur la pensée théorique de Valère Novarina à travers les essais que sont *Voie négative*[93], *Pendant la matière*[94], *La Quatrième Personne du singulier*[95], *Lumières du corps*[96], *Observez les logaèdres !*[97], *L'Envers de l'esprit*[98]*, Devant la parole*[99]*, Lettre aux acteurs. Suivie de quelques dialogues*[100]*,* ainsi qu'*Une langue inconnue*[101]. Leur étude nous permettra notamment de mettre en perspective la génétique de l'écriture théâtrale novarinienne et ses enjeux sous-jacents, à commencer par ceux menant à l'invention d'une langue inédite qui tend à inverser les valeurs classiques de l'écrivain. Nous nous dirigerons ainsi progressivement vers les figures de l'idiotie auxquelles ces agencements, débordements et autres excès de la langue française donnent lieu, favorisant ainsi ce « surgissement » de la Parole à l'issue duquel s'articulent joyeusement trivial et sacré, discours théologique et rituels profanes.

Nous nous appuierons également sur de nombreuses publications scientifiques issues de recherches réunies en ouvrages collectifs ou de périodiques, lesquels contribueront à ouvrir notre étude sur les aspects principalement poétiques et philosophiques de l'écriture novarinienne. Nous compterons parmi eux *L'organe du langage, c'est la main. Dialogue avec Marion Chénetier-Alev*[102] et *Le drame dans la langue française*[103], qui permettront notamment

93 NOVARINA Valère, *Voie Négative*, Paris, P.O.L., 2017.
94 NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.
95 NOVARINA Valère*, La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012.
96 NOVARINA Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.
97 NOVARINA Valère, *Observez les logaèdres !* Paris, P.O.L., 2014.
98 NOVARINA Valère*, L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009.
99 NOVARINA Valère, *Devant la parole,* Paris, P.O.L., 1999.
100 NOVARINA Valère*, Lettre aux acteurs. Suivie de quelques dialogues* (Lettre aux acteurs, Entrée de l'Homme de Valère dans le théâtre des oreilles, Acteur des langues, Le théâtre de oreilles, Impératifs, Le théâtre séparé), Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies, Paris, Éditions Babelio, Publications « Gramma », 1985.
101 NOVARINA Valère, *Une langue inconnue*, Suisse, Carouge-Genève, Éditions Zoé, « Minizoé », n°84, mars 2012.
102 CHENETIER-ALEV Marion, *L'organe du langage c'est la main*, Paris, Argol, 2013.
103 NOVARINA Valère, *Le drame dans la langue française*, (extraits), in *L'Autre scène*, n°10, décembre 1975,

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

d'approcher la pratique de l'écriture en tant qu'artisanat, où le geste et la matérialité de ce qui environne l'auteur au moment de sa rédaction contribuent à donner sa rythmicité au texte, à entendre aussi cette « voix intérieure » qui, selon Valère Novarina, indique le chemin de l'écriture. Occasion également de nous pencher, toujours dans cette première partie d'étude, sur les horizons de cette écriture de « l'envers », qui, plutôt que de reproduire le réel cherche au contraire à le dé-représenter et à offrir au sujet-spectateur ce que Valère Novarina nomme « le théâtre des oreilles[104]». Une acception que nous mettrons en perspective avec l'article rédigé par Jean-Noël Vuarnet et intitulé *Entrée de l'homme Valère dans le théâtre des oreilles*[105], en plus de réflexions complémentaires quant au contenu de cette écriture et de ce qu'elle défend : un langage qui ne communique plus mais parvient à renouveler la vieille image de l'homme. Pour cela nous nous aiderons d'*Un chaos très nécessaire*[106] qui offre une analyse des tensions de l'écriture novarinienne menant au renversement du sens, à commencer par la *déshadérance* des savoirs de l'homme afin d'engendrer la démesure et ses fleuves de mots. Ce qui nous mènera tout naturellement à cette célèbre phrase de l'auteur, qui inverse en le reprenant l'aphorisme de Wittgenstein : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence[107] » en lui préférant *Ce dont ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*[108]. Une dimension provocatrice que nous creuserons grâce à *Porter l'homme devant soi*[109] et *Transfiguration*[110] qui nous mèneront progressivement à questionner la dimension métaphysique du théâtre novarinien. Pour cela *Le théâtre de Valère Novarina : une scène de délivrance*[111] nous sera d'un grand secours, et ce pour articuler les enjeux philosophiques d'un théâtre qui cherche à « creuser toutes les cavernes du langage. À ouvrir des galeries *autres* – dans le corps des langues [112]». Des acceptions qui nous permettront ainsi d'interroger les multiples déclinaisons de l'altérité, réflexions principalement soutenues par la lecture des poèmes de Philippe Jaccottet mais surtout par l'ouvrage intitulé *Poésie et Altérité*[113], qui propose une réflexion

pp. 56-65

[104] NOVARINA Valère, *Le Théâtre des oreilles*, Atelier de création radiophonique, diffusé le 22 juin 1980 sur France Culture – Radio France.

[105] VUARNET Jean-Noël, *Entrée de l'homme Valère dans le théâtre des oreilles*, TXT, Rennes, 1980, p. 11-34.

[106] NOVARINA Valère, *Un chaos très nécessaire*, TXT, n° 21, Rennes, 2e trimestre 1987, p. 5-6.

[107] WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, New York, 1921.

[108] LE PICHON Alain, *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, dans « Connaissance et réciprocité », (dir.), Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve, 1988, pp. 123-125.

[109] NOVARINA V., *Porter l'homme devant soi,* Le Monde, Supplément, 19 septembre 1998, p. 23.

[110] DE LOIZY Jean, NOGUEZ Dominique, *Transfiguration,* dans *La Beauté*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 250-251.

[111] DIEUZAYDE Louis, dir. *Le théâtre de Valère Novarina : une scène de délivrance*, Marseille, Éditions des Presses Universitaires de Provence, 2004.

[112] NOVARINA Valère, *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 47.

[113] COLLOT Michel et MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Poésie et Altérité*, Acte du colloque de juin 1988 « Rencontres sur la poésie moderne », Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990.

passionnante sur cet entre-deux tacite entre le dire et son objet, entre le poète et son dit, entre le Je et son Autre. Cette lecture éclairante servira de repère à l'introduction de notre deuxième partie d'étude, laquelle se penchera sur cet « autre » en scène : l'acteur novarinien et la parole à travers lui. Ces lectures en suscitant d'autres, il sera ensuite question de les faire dialoguer avec la pensée philosophique d'Emmanuel Lévinas, tel qu'annoncé plus haut. Ce parallèle entre études théâtrales et philosophiques s'appuiera ainsi sur les textes phares de la pensée lévinassienne, à commencer par *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*[114] , qui condense en un essai toute une vie de réflexion philosophique. Nous nous pencherons aussi sur la phénoménologie du visage dans *Altérité et transcendance*[115], sur la responsabilité envers autrui et le passage du Même à l'Autre dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*[116], ou sur le besoin d'évasion avec le justement nommé *De l'Évasion*[117], le tout menant à comprendre la portée ultime de la philosophie comme surgissement du sentiment éthique, et que nous retrouverons de façon très éclairante dans *L'éthique comme philosophie première*[118]. La pensée d'Emmanuel Lévinas étant formidablement complexe et de fait très subtile, nous nous proposons une approche modeste, soutenus par les propos très éclairants de Vladimir Jankélévitch et de Henri Bergson sur le concept de l'intuition immédiate, ces perspectives nous semblant convaincantes pour cerner davantage le processus d'apprentissage de l'acteur novarinien. A partir de ces études, nous pourrons constater que Valère Novarina induit au cœur même de sa création théâtrale le renversement des codes traditionnels de la représentation. C'est ce que nous étudierons notamment à travers l'ouvrage intitulé *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XXe et XXIe siècles*[119], texte nous révélant les multiples déclinaisons d'une idiotie pratiquée comme accès aux « sorties d'humanités », c'est-à-dire comme chemin menant à un rapport au réel désormais dépourvu de fantasmes et autres illusions aristotéliciennes. Ce que nous verrons également grâce aux essais philosophiques de Clément Rosset sur *Le Réel. Traité de l'idiotie*[120] et *L'objet singulier*[121], occasions d'approcher la dimension littéraire et poétique de l'idiotie grâce à *Loge*

[114] LEVINAS E., *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio essais, 1990.
[115] LEVINAS E., *Altérité et transcendance*, Préface de Pierre Hayat, Paris, Collection Biblio essais, Le Livre de Poche, 2006.
[116] LEVINAS E., *Altérité et transcendance,* Montpellier, Fata Morgana, 1995.
[117] LEVINAS E., *De l'évasion*, Paris, Livre de poche, Biblio essais, 1998.
[118] LEVINAS E., *L'éthique comme philosophie première,* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, du 23 août au 2 septembre 1986. Sous la direction de Jean Greisch et Jacques Rolland, Paris, Éditions du Cerf, 1993.
[119] DUPONT Nathalie et TRUDEL Eric, *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XXe et XXIe siècles*, « Valère Novarina : érudit réducteur et collectionneur d'idioties », Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012, pp. 121 – 134.
[120] ROSSET Clément, *Le Réel.Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
[121] ROSSET Clément, *L'objet singulier*, Paris, Minuit, 1979.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

de l'idiotie : pour une rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortàzar[122] *de* Marie Berne*, L'idiotie : Art, vie, politique-méthode*[123] et *Le don d'idiotie, entre éthique et secret depuis Dostoïevski – La responsabilité silencieuse*[124] rédigé par Valérie Deshoulières. Précisons aussi que ces références sont choisies en ce qu'elles privilégient des acceptions poétiques plutôt que psychologisantes pour analyser les figures de l'idiotie, et ce dans le but d'interroger les écritures de l'altérité qui *agissent* l'œuvre de Valère Novarina. Ces ouvrages sont également particulièrement propices à interroger la dimension éthique de l'idiotie novarinienne. Nous verrons ainsi qu'à partir du jeu de l'acteur novarinien en scène et de ses innombrables modalités performatives, c'est par le rire, ou encore par ce que Valère Novarina nomme « la physique des fluides[125] », que le langage parvient à entrer dans une ultime phase d'action, soit sa rencontre avec le sujet-spectateur. C'est aussi ce que nous rappelle Christine Ramat dans *Valère Novarina : la comédie du verbe*[126] qui évoque « l'agir de la parole » et représente ici un premier aboutissement. En effet, si la dramaturgie novarinienne impose à l'acteur d'être un grand pourfendeur de mots, lequel doit littéralement s'appliquer à un travail de mastication et de déglutition du texte, il lui revient dès lors de se « dépouiller » totalement de lui-même afin qu'advienne ce « chant dans sa nativité[127] » qui vient offrir au sujet-spectateur la possibilité de porter sur lui-même un regard étranger. Nous tenterons ainsi de saisir les enjeux et les modalités de ce phénomène de déplacement menant à une observation scrupuleuse de soi afin d'y entrevoir la dimension spirituelle nourrissant l'œuvre novarinienne, notamment par l'intermédiaire de *La Docte Ignorance*[128] de Nicolas de Cues que nous ferons dialoguer avec de grands penseurs de l'esthétique théâtrale contemporaine parmi lesquels Catherine Naugrette[129], Daniel Bougnoux[130] et Jacques Rancière[131], mais aussi avec la pensée iconoclaste de Pascal Quignard dans ses fabuleuses digressions allant du *Nom*

---

[122] BERNE Marie, *Éloge de l'idiotie : pour une rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortàzar*, Leyde (Pays-Bas), Éditions Rodopi, 2009.

[123] JOUANNAIS Jean-Yves, *L'idiotie : art, vie, politique-méthode,* Paris, Beaux-Arts Éditions, 2003.

[124] DESHOULIERES Valérie, *Le don d'idiotie : entre éthique et silence depuis Dostoïevski – la responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003.

[125] NOVARINA Valère*, La Quatrième Personne du Singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 45.

[126] RAMAT Christine, *Valère Novarina : la comédie du verbe*, Paris, L'Harmattan, 2009.

[127] NOVARINA V., *Le Théâtre des paroles,* « Lettre aux acteurs » : « Il n'a pas de partition sous le bras ou dans la tête pour chanter ; il vient saisir le chant dans sa nativité, entre trois voyelles : il remonte dans la musique si loin qu'elle n'était encore qu'en gestes muets », Paris, P.O.L., 1989, p. 9.

[128] DE CUES Nicolas, *La Docte Ignorance*, Traduction et présentation par Pierre Caye, David Larre, Pierre Magnard et Frédéric Vengeon, Paris, GF Flammarion, Avec le soutien du Centre National du Livre, 2013.

[129] NAUGRETTE Catherine, *Paysage dévasté : le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Seuil, 2004.

[130] BOUGNOUX Daniel, *La crise de la représentation,* Paris, La Découverte, 2006.

[131] RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, et du même auteur *Le spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique, 2008.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

sur le bout de la langue[132] aux *Désarçonnés*[133] jusqu'à *Mourir de Penser*[134], ou encore avec celle de l'inclassable et érudit *Génie de la bêtise*[135] de Denis Grozdanovitch, qui viendra guider à sa manière notre approche de l'idiotie, tout comme de « l'ancienne sagesse de l'ignorance[136]». Occasion également de nous pencher sur *L'encyclopédie de la stupidité*[137] de Matthijs van Boxsel ainsi que sur l'étonnante méditation de Raffaele La Capria intitulée *La mouche dans la bouteille : Eloge du sens commun*[138]. Nous serons enfin guidés par les lumineuses pensées d'Henri Bergson, d'Henri Meschonnic et de Gaston Bachelard, dont *L'énergie spirituelle*[139], la *Poétique du traduire*[140] et *La poétique de la rêverie*[141] ont particulièrement encouragé un travail d'écriture et de réflexion guidé par le désir d'y démêler cet incompréhensible de la *parole de poésie* novarinienne qui, mystérieusement, nous parle.

4. Méthodologie

Notre première partie tentera de répondre au postulat selon lequel les écritures de Valère Novarina et ses incarnations par l'acteur subvertissent la totalité[142] grâce à un « exercice spirituel » de la respiration qui donne lieu, par cette gymnastique corporelle, à l'offrande du langage[143]. Il nous reviendra alors dans un premier temps de répondre aux questions suivantes : quelles sont les caractéristiques de ces écritures capables de provoquer une transformation physique et spirituelle de l'acteur ? Deuxièmement, quels sont les enjeux de la parole novarinienne, d'un point de vue esthétique d'une part et philosophique d'autre part ? Enfin, existe-t-il une *praxis* toute spécifique à la parole novarinienne, telle une liturgie contemporaine capable de réconcilier profane et sacré ? Précisons aussi que cet accès *autre* au

---

132 QUIGNARD Pascal, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L, 1993.
133 QUIGNARD Pascal, *Les désarçonnés*, Paris, Gallimard, 2014.
134 QUIGNARD Pascal, *Mourir de penser,* Paris, Folio, 2016.
135 GROZDANOVITCH Denis, *Le Génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017.
136 *Ibid.*, p. 181.
137 VAN BOXSEL Matthijs, *L'encyclopédie de la stupidité*, Paris, Payot & Rivages, 1986.
138 LA CAPRIA Raffaele, *La mouche dans la bouteille : éloge du sens commun*, traduit par Jean-Marc Mandosio, Paris, Essai Climats, 2005.
139 BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle*, Paris, Quadrige « Grands Textes », Presses Universitaires de France, réédition de 2009.
140 MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
141 BACHELARD Gaston*, La poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige « Grands Textes », Presses Universitaires de France, réédition de 2013.
142 LEVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Poche, 1990.
143 NOVARINA V, *Le théâtre des paroles,* Paris, P.O.L., 1989, p.29.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

sacré – présent dans l'œuvre de Valère Novarina selon une volonté d'ouverture – offre une acception qui humanise la déité plutôt que de nous en séparer. Pour reprendre Irénée de Lyon, le sacré selon Novarina se révélerait alors présent en chaque homme dans la mesure où « Dieu s'est fait homme pour que l'homme se fasse Dieu[144] ». C'est aussi pourquoi la langue novarinienne, selon ses caractéristiques propres et par l'entremise de ceux qui la servent – son auteur et après lui les acteurs –, serait la pierre angulaire d'un passage inédit, de la scène à la salle de spectacle, vers ce qui « sonne vrai[145] ». Reprenons alors l'extrait ci-dessous afin de poursuivre cette proposition :

> « A la fin du toujours très-long travail que demande le théâtre, un jour, souvent très tard, pour les acteurs pour l'ensemble des spectateurs en face, soudain tout sonne vrai. Mais ce qui d'un instant apparaît, ce n'est pas notre langue usuelle, c'est l'idiome invisible, la ressassée langue muette du rythme : la langue toute neuve des enfants. Voici que les acteurs viennent soudain se rappeler à vue devant nous comment ils ont, tout d'un coup, appris à parler.[146] »

Ce que l'auteur propose ici d'éprouver n'est plus un discours théorique spéculant sur le contexte socio-historique de ses personnages, décriant leurs éventuelles inaptitudes physiques ou morales ni même offrant au spectateur leurs corps érotisés – recours toujours utile pour donner un semblant de contenu aux insuffisances créatives – mais un théâtre qui invite le sujet parlant à s'interroger sur l'origine de sa parole. Un « d'où vient qu'on parle ? [147] » qui reprend ici la question posée par Adam, premier personnage à prendre la parole dans *Le Drame de la vie*[148]. Étonnement porté par les personnages de Valère Novarina et que nous nous proposerons de creuser à l'endroit de l'étonnement philosophique, soit de cette capacité qu'ont en commun le philosophe mais aussi l'idiot – et par conséquent le personnage novarinien – de s'étonner de tout, et particulièrement du plus évident. Un étonnement qui vient bousculer à son tour le sujet-spectateur, et interroge en filigrane la logique identitaire du spectateur de théâtre. Dès lors, s'entrevoit chez Valère Novarina une scrupuleuse défiguration de l'entité « spectateur », la parole novarinienne ne s'adressant pas à une forme *ontologisée* de celui-ci – et dont on pourrait alors dégager une théorie – mais plutôt au « sujet » qui assiste

[144] VEBRIELE A. *Le plan du salut d'après saint Irénée*, Revue des Sciences Religieuses, tome 14 fascicule 4, 1934., p. 494.
[145] NOVARINA Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989., p. 63.
[146] *Ibid*.
[147] NOVARINA Valère, *Le Drame de la Vie*, Paris, P.O.L., 1984, p. 11.
[148] *Ibid.*, p. 15.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

au spectacle. Aussi, nous l'appellerons par commodité *spectateur* au fil de notre étude – ou *sujet-spectateur* –, sans que ce terme ne renvoie jamais à une totalité. Notons également que le théâtre novarinien se veut en cela particulièrement *désadhérent*, dans la mesure où :

> « C'est ce que fait le théâtre, art désadhérent et qui nous éveille, nous surprend, vient joyeusement dissiper un sommeil, régénérer l'esprit, irriguer soudain nos sens, renouveler la vieille image de l'homme. C'est l'art du renversement, de la perception nouvelle et de l'envers de l'esprit (...) [149]»

Un *art désadhérent* qui nous mènera en seconde partie à interroger les pratiques de l'acteur novarinien, lesquelles semblent nécessiter le désapprentissage de « l'ancien monde parlé[150]» et induire pour y cheminer son dévouement corps et âme auprès du texte, si ce n'est un don de soi que nous préciserons comme « sacrificiel[151]». Il nous reviendra à cette occasion de nous interroger sur les méthodes de mémorisation du texte par l'acteur, mais aussi de sa façon toute singulière de « traduire » sa partition afin de renouer avec ce « savoir enfoui[152]» dans le corps et dont « le langage se souvient[153]». La seconde partie nous permettra également de développer ce que nous entendons par « poétique de l'idiotie » à travers les figures de l'acteur novarinien, depuis son travail de la langue, et nous le verrons – nécessairement – du *corps de la langue*. Nous nous pencherons en cela sur la nécessaire gymnastique mentale et corporelle à l'œuvre dans son apprentissage du texte, le menant à dépasser ses propres limites dans un véritable « corps à corps[154]» avec la langue, afin peut-être de raviver la « cathédrale de souffles » érigée par l'auteur, comme autant de passerelles vers ce qu'il nomme « l'envers de l'esprit[155] ». Un défi qui ne semble pouvoir s'accomplir sans l'investissement total de l'acteur, tant à l'endroit d'une technique implacable de la respiration que dans la virtuosité de sa diction, si ce n'est la « mastication » des mots, menant à ce qu'agisse l'opération théâtrale en :

> «(...) art du renversement, de la perception nouvelle, de l'envers de l'esprit (…) il y a dans le langage et la pensée un système respiratoire, avec envers et endroit, revers et face, asphyxie et reprise d'air, chute et résurrection. »[156]

[149] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p.37.
[150] QUIGNARD Pascal,*Mourir de penser,* Paris, Folio, 2016, p. 40.
[151] NOVARINA V., *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p.33.
[152] *Ibid*.
[153] BABIN Isabelle, *Le langage se souvient. Entrevue avec Valère Novarina*, « L'Annuaire théâtral », Revue québécoise d'études théâtrales, 2010.
[154] NOVARINA V., *op.cit.*, p. 33.
[155] NOVARINA Valère, *L'envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009.
[156] *Ibid.* p. 37.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Autres déplacements dès lors nécessaires à l'acteur dans l'accomplissement de son art, et suscitant une descente attentive dans ce que Valère Novarina nomme « le puits ouvert du langage », cet endroit où « chaque parlant tombe pour se souvenir de tout »[157], ou encore cette langue d'avant le langage dont Pascal Quignard nous conte les origines mouvantes dans la mesure où :

> « Les représentations mentales, nous les construisons à partir d'un fond constructif plus ancien que nous-mêmes. L'esprit a ses abysses où une vie étrange et mal connue se meut. (…) Il faut penser ceci : Si hors langage il n'y a pas de temps, c'est le virtuel lui-même qui est originaire.[158] »

Mystère de ce qui paraît être, de ce qui « apparaît » telle la phénoménalité de la voix, invitant à accueillir une incompréhension originelle pour y voir naître, sans que rien n'y prépare, l'intuition immédiate de l'autre et l'entrée en sympathie constitutive de cette relation inédite. Une épreuve des sens qui induit nécessairement une mise en relation par le don, et notamment celui de l'acteur vers le spectateur alors entendu dans le théâtre de Valère Novarina comme *sujet parlant*, dont il s'agit de creuser la subjectivité individuante par l'entremise d'un accès au langage renouvelé.

Ces explorations nous mèneront progressivement à la conclusion de notre étude, dans laquelle nous suivrons ce passage de l'acteur au sujet-spectateur afin d'y observer les vertus *individuantes* de la parole novarinienne. Selon les intuitions énoncées précédemment, il existerait ainsi à l'endroit de cette parole une possibilité de délivrance[159], soit un état-d'être au plus près de la transcendance, dont Emmanuel Lévinas nous indique la possibilité grâce au langage, lequel, en témoignant de l'autre et pour l'autre, peut seul s'élever à une inspiration « au-delà de l'essence [160]». Cette possibilité, qui confirme le désir humain à dépasser sa condition d'être rivé à lui-même, induit également une révolte contre la totalisation et la finitude, non pas pour « vivre des vies innombrables[161]», mais plutôt pour briser l'enchaînement du soi à soi, et de détruire une fois pour toutes les limitations de la figure humaine. Un chemin vers la « poétique de l'idiotie » qui s'entend chez Valère Novarina

[157] NOVARINA Valère, *ibid.*, p. 28.
[158] QUIGNARD Pascal, *Mourir de penser*, Chap. XXXIII, « Aseitas », Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 2014, pp. 212-213.
[159] NOVARINA Valère, *op.cit.*, p. 53.
[160] LEVINAS Emmanuel, *De l'évasion*, introduit et annoté par Jacques Rolland, Montpellier, Fata Morgana, 1982, p. 99.
[161] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

comme « passage à l'acte » offert au sujet-parlant – acteur et jamais spectateur, puisque selon Novarina « il n'y a jamais de spectateur[162]» mais plutôt des sujets agis par le langage – en tant que voyage de « désadhérence ». Un voyage qui se destine aussi à accueillir l'Autre afin de répondre de lui, chemin vers la philosophie première selon Emmanuel Lévinas, invitant celui qui en fait l'expérience à rencontrer « le mystère de l'autre homme[163] ».

A la fin de notre travail, il nous faudra ainsi répondre aux questions suivantes : de quelles façons, et à quelles fins, la langue novarinienne agit-elle sur le spectateur en tant que sujet parlant ? Et d'autre part, peut-on dire que le théâtre de Valère Novarina, par l'entremise d'une poétique de l'idiotie œuvrant du texte à la scène, favorise son individuation ? Poétique de l'idiotie que nous étudierons selon ses acceptions esthétiques, éthiques et linguistiques afin d'y entrevoir de quelles manières la parole novarinienne tend à ne plus réduire le sujet parlant à un « corps-chose » ou une « vérité morte », mais plutôt à l'entendre dans son énigme en tant que « corps-autre[164] », vulnérable forteresse, si ce n'est « visage qui parle[165] ». Revenons un instant sur ce concept fondamental de la pensée lévinassienne et notons que :

> « Le visage, chez Lévinas, ne doit pas être compris au sens propre: le visage de l'homme excède toute description possible. Le philosophe décrit le visage comme une misère, une vulnérabilité et un dénuement (...) le visage est l'expression d'autrui, qui me renvoie à ma responsabilité totale : je dois répondre de tous les autres. [166]»

Notre conclusion se penchera ainsi plus particulièrement sur ce « sujet-spectateur » impossible à objectiver chez Valère Novarina, en filigrane d'une réflexion sur l'« offrande du langage[167]», ainsi qu'énoncée par l'auteur dans *La Quatrième Personne du Singulier*. Des enjeux qui, nous le verrons, ne s'avèrent perceptibles qu'à travers la présence performative de l'acteur novarinien en scène, dont le parlement poétique offre au spectateur, dans l'instant du phénomène théâtral, un accès renouvelé au langage comme rencontre – aussi nécessaire que

[162] THOMASSEAU J. M., *Valère Novarina – Poètes de Croatie,* Entrevue avec Valère Novarina réalisée par Jean-Marie Thomasseau et intitulée « L'homme hors de lui », Revue littéraire « Europe » n° 880-81, Paris, Broché, août-septembre 2002, p. 172.
[163] LEVINAS Emmanuel, *op.cit.*, p. 15.
[164] *Ibid*.
[165] HOPPENOT Eric et MILON Alain (dir.), *Emmanuel Lévinas et Maurice Blanchot, Penser la différence*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2008, p. 15.
[166] *Ibid*.
[167] NOVARINA Valère, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p.33.

traumatisante – avec le « Tout Autre ». Ce qu'Emmanuel Lévinas définit alors en tant que nécessité éthique – c'est-dire aussi philosophie première – soit comme débordement de toute tentative à totaliser l'humain, redevenu grâce aux défigurations opérées par Valère Novarina une « signification sans contexte » et donc une « signification première »[168]. Prolongeant ce postulat, l'apparition du visage humain s'entend selon Emmanuel Lévinas comme face à face originel à partir duquel le sens peut advenir. Car si l'humain a un sens, il ne le trouve que dans l'appel que lui lance le visage de l'Autre. À partir de cette sollicitude, le visage d'autrui exige une réponse à laquelle on ne pourrait déroger, m'imposant dès lors une responsabilité sans failles. Une rencontre qui, dans la mesure où elle ne peut se contenter de « chosifier » l'autre – pour reprendre ici Sartre[169] – m'imposerait alors le dépassement de ce qui l'exprime de prime abord :

> « C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure façon de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux. »[170]

Ce sentiment éthique, qui surgit au moment de l'événement théâtral, provoquerait ainsi chez le sujet-spectateur un choc éthique issu d'une mise en relation avec le « Tout Autre » du langage, quand le surgissement de la parole d'un absolument autre[171] en moi vient désarçonner toutes mes certitudes. Un mouvement en dehors de soi, donc, et dont la résultante éthique se lisait déjà chez Pascal en ces termes : « et si ma place au soleil était le commencement et l'image de l'usurpation de toute la terre ? »[172] Dès lors, le théâtre de Valère Novarina œuvre au surgissement de la parole de « l'autre homme » et ouvre l'espace scénique à tous les sacrifices : celui de l'acteur par le langage puis du sujet-spectateur à travers lui, chacun ne pouvant désormais s'envisager en tant que totalité mais selon une dynamique résolument singulière et individuante. Ainsi, le théâtre novarinien œuvre en libertés, incertitudes et étrangetés, ses acteurs saltimbanques, fous et idiots lumineux nous invitant à en traverser le

[168] LEVINAS Emmanuel, *Éthique et Infini*, Paris, Ed. Livre de Poche, 1984, p. 80.
[169] SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Collection Bibliothèque des idées, Gallimard, 1943, p. 25.
[170] LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 79.
[171] *Ibid.*, p. 22.
[172] PASCAL Blaise, *Pensées diverses*, « Misère n° 92 », Paris, Ed. Savantes et Faugères, 1669, p. 19, à lire dans le manuscrit original comme suit : « « Ce chien est à moi », disaient ces pauvres enfants. « C'est là ma place au soleil. » Voilà le commencement et l'usurpation de toute la terre. » Pensée intitulée « Mien, tien ».

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

miroir défigurant. Pensée soutenue par Michelet à l'égard des sorciers et des sorcières, créatures légendaires qui viennent déranger l'ordre du monde [173] », «ébranlent nos certitudes » et pour tout cela « effraient[174]» :

> « Nombre de personnes se croyaient leurs victimes, et réellement devenaient gravement malades. [175] » (…) Elles rappellent le temps des « dieux anciens » et convoquent le lien originel de l'Homme et de la nature. Dotées de l' « illuminisme de la folie lucide, qui selon ses degrés est poésie, seconde vue, pénétration perçante, parole naïve et rusée.[176]»

Un « dérangement » du monde qui permet surtout de faire à nouveau émerger, et de très loin, une parole « naïve et rusée » propre aux écritures de Valère Novarina. Notre conclusion nous permettra enfin de proposer une synthèse des enjeux et des perspectives philosophiques de l'esthétique théâtrale novarinienne, laquelle semble ouvrir sur le *noos*, soit sur la pensée d'un sujet-spectateur archaïque[177] capable d'une sortie de l'être au-delà de sa propre totalité [178] afin d'en revenir aux origines de l'avant-langage. Un mouvement que nous étudierons alors sous l'égide de la « docte ignorance[179]», appelée par Nicolas de Cues et que Denis Grozdanovitch poursuit en la nommant « ancienne sagesse de l'ignorance[180]». La conclusion de ces deux mouvements de l'étude, lesquels partent de l'auteur et de son écriture pour en venir à l'acteur et à son travail avec la *matière des mots,* nous permettra ainsi de suivre le parcours de cette poétique de l'idiotie comme ultime secours contre une perte ancestrale, elle-même aux racines de toutes pensées. Celle du temps d'avant, du « jadis[181] », lorsque le chasseur était le conteur, lorsque d'un péril évité pouvait naître une histoire. Ainsi peut advenir une parole comme lieu capable d'unir le monde des morts à celui des vivants, théâtre des paroles auquel Valère Novarina nous invite, voyage dans la mémoire du vivant tel un appel au « cognitif prénatal », à cet « étrange écheveau de brins de laines humides qui sont tissés avant le soleil et qui font communiquer entre eux les mondes en amont [182] » :

---

[173] BERNE Marie, op.cit., p.14.
[174] *Ibid.*, p. 15.
[175] MICHELET Jules, op.cit., p. 169.
[176] BERNE Marie, *op.cit.*, p. 36.
[177] QUIGNARD Pascal, *Mourir de penser,* « Chap.V, Le chemin de la pensée », Paris, Grasset, 2014, p. 29.
[178] LEVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Poche, 1990.
[179] DE CUES Nicolas, *loc.cit.*
[180] GROZDANOVITCH Denis, *op.cit.*, p. 181.
[181] QUIGNARD Pascal, *op.cit.,* p. 28.
[182] *Ibid.*, p. 63.

> « La pensée se déclenche dans la perte, comme la faim dans le corps se déclenche pour dévorer jour après jour la végétation ou l'animalité mortes, comme la langue consomme en vérité la perte de tous les objets du monde qu'elle vient désigner, et c'est pourquoi la langue, une fois acquise, viendra à la pensée comme aimantée par un deuil semblable à une castration, à une sexuation, à une différenciation, à une morsure : à un remord au sein de chaque morsure. »[183]

Une manière archaïque et sans cesse renouvelée, issue de la main à l'œuvre, c'est-à-dire ici d'un artisanat de l'écriture, selon Valère Novarina, que l'auteur se plaît à désigner en tant que *cure d'idiotie* – ainsi qu'énoncé précédemment – et qu'il nous reviendra de détailler. Cure renversante comme façon autre d'interpréter le monde, mais peut-être aussi « propre du savoir [184]» ainsi que Michel Foucault définit le nécessaire décloisonnement à l'œuvre dans toute entreprise de connaissance. Attardons-nous pour finir sur ce cheminement intuitif premier, lequel semble favoriser une approche privilégiée de l'écriture novarinienne.

Si l'intuition est un point de départ qui peut sembler bien maigre à ceux qui exigent des preuves observables et reproductibles avant de se résoudre à toute forme d'étude, elle ne saurait néanmoins se séparer totalement de la pensée scientifique. C'est notamment ce que définit Henri Bergson en tant qu'expérience pure[185] de l'individu et qui mène, aux suites d'une « percée » souvent éprouvante dans notre « plafond d'*a priori »*, à l'intellection, c'est-à-dire à «l'acte de comprendre ». Une expérience née de l'intuition certes, mais qui permet surtout de définir une vision neuve du réel, observable par l'expérience sensible afin de se transformer, à l'issue d'allers et retours permanents, en objet de connaissance. Selon Bergson en effet, l'intuition est une faculté supérieure au raisonnement en ce qu'elle le précède et induit dès lors une « intensification de l'instinct primordial jusqu'à devenir conscient et susceptible de s'appliquer à toutes choses [186]» en unifiant par ce mouvement de pensée science et philosophie. Reprenons pour vérifier cet argument l'explication éclairante de Vladimir Jankélévitch quant au mouvement permanent de cette vie de la pensée, qu'il compare poétiquement à des « clignotements de la conscience apparaîssante et disparaîssante », et qui cherche au terme de ces intervalles à coïncider avec l'existence d'autrui :

[183] *Ibid*., p. 29.
[184] FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses,* Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 55.
[185] BERGSON H., *op.cit.*, p. 15.
[186] *Ibid.*, p.16.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « Nous appellerions donc intuition, l'acte privilégié, la fracture elle-même, dans ce qu'elle a de mystérieux, et intellection – qui est l'acte de comprendre – , cette vie quotidienne de la pensée, cette quotidienneté de la pensée, par laquelle nous allons et venons, traversons la frontière, faisons un pas, un pas en dehors de la frontière, pour savoir ce qu'il y a de l'autre côté, si bien que l'existence de l'autre, avec laquelle il s'agit de coïncider, n'est pas absolument « outre » (…), mais elle-même relative et donc (…) objet de connaissance.[187] »

Cette posture de l'esprit nous semble d'autant mieux convenir à l'approche de l'œuvre novarinienne puisque celle-ci ne saurait être contenue en un seul domaine d'étude privilégié. De fait, les écritures pour la scène de Valère Novarina échappent volontairement à toute « conception réductionniste de l'intelligibilité » telle que décriée plus haut, préférant inviter l'acteur, le spectateur, mais aussi le dramaturge lui-même, à des déplacements inédits, au-delà d'une compréhension arrêtée de soi-même et de l'Autre. Précisons ici par « déplacement » les postures que vont successivement être amenés à éprouver l'auteur, l'acteur et le sujet-spectateur dans ce que l'on peut nommer l'événement théâtral novarinien. Chacune de ces étapes communiquant les unes avec les autres, nous verrons dans la conclusion de quelles façons les écritures pour la scène de Valère Novarina – de par leur nature profondément poétique et les horizons auxquels elles se destinent – induisent pour ceux qui s'en laissent traverser ce « mouvement hors » des capacités d'adhérences traditionnelles, menant à ce que Vladimir Jankélévitch nomme « l'expérience d'une coïncidence avec l'absolument autre [188]».

5. Plan

Afin d'étudier les caractéristiques et les portées de ce phénomène, nous nous intéresserons dans la première partie de notre développement à l'écriture polymorphe de Valère Novarina, qu'il dit pratiquer comme une « cure d'idiotie[189] », c'est-à-dire comme faculté de l'auteur à se déplacer *en dehors* de toute volonté à bien faire, à flatter ou à imiter. L'idiotie en cela se veut l'expression singulière et unique de l'individu, dès lors difficilement

[187] *Ibid*.
[188] JANKELEVITCH V., *Discours sur l'existence et l'immédiat,* cours dispensé à l'Université de la Sorbonne en février 1960, diffusé sur France Culture – Radio France en 1992 puis retranscrit sur le site « La Fabrique du Sens », p. 15.
[189] NOVARINA V., *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 63.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

compréhensible et nécessitant de nouvelles modalités d'approche. Donnée supplémentaire qui encourage notre recours à la mise en tension de l'intuition et de l'intellection telles que précédemment définies, et favorisant ainsi une rencontre appropriée avec l'œuvre novarinienne en nous éloignant de tout risque d'en arrêter le sens. Une prise de risques qui se révélerait d'une part inepte tant l'œuvre se veut mouvante, et d'autre part entrerait en contradiction avec la résistance qu'elle génère – et à laquelle nous souhaiterions humblement nous joindre – : celle d'un théâtre qui « vient joyeusement dissiper le sommeil, régénérer l'esprit et irriguer soudain les sens.[190]» Ainsi nous tenterons bien plutôt d'entrer en *coïncidence* avec l'œuvre novarinienne, laquelle dès lors ne se définit plus comme objet facilement saisissable dans sa « globalité », mais bien au contraire comme manifestation vivante et autonome de ce qui surgit : comme altérité mystérieuse. Précisons ce raisonnement. La relation de « coïncidence avec autrui » telle qu'abordée plus haut, désigne la capacité exceptionnelle à le connaître au-delà de ce qui l'exprime extérieurement – yeux, nez, bouche, etc. – mais au contraire inaugure l'entrée dans ce que Jankélévitch nomme « la «vie véritable »[191]. Il est alors intéressant de relever la comparaison effectuée par le philosophe entre cet accès inédit à la vie, dans l'instant du contact avec l'altérité mystérieuse définie plus haut – c'est-à-dire dans l'immédiateté de sa révélation –, et ce qu'il nomme le « savoir vivant ». Un savoir qui s'avère d'autant plus salvateur qu'il se veut la garantie d'une mort retardée. Reprenons pour cela les propos du philosophe dans le passage ci-après, où il est notamment question de la particularité quasi prophétique des poètes grâce à leur capacité «d'intensification de la vie » hors du commun. Un parallèle qui fait étrangement écho à l'écriture poétique de Valère Novarina :

> « (...) « savoir vivant, deux mots qui jurent de se trouver ensemble... – et qu'accolait un grand philosophe russe disparu, Simon Frank, qui avait écrit un livre qui s'appelait *Le savoir vivant* dans lequel il étudiait (...) des poètes, comme le grand poète Tioutchev[192], puisqu'il considérait la révélation des poètes, le message des poètes, comme la vie, le savoir lui-même, le savoir véritable – , eh bien ce savoir vivant, révélateur du mystère, est donc dans la répétition de l'acte d'intuition lui-même qui, par intermittence, nous redonne une expérience vive de la vérité et nous empêche d'être des cadavres.[193] »

[190] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 37.
[191] JANKELEVITCH V., *Discours sur l'existence et l'immédiat,* cours dispensé à l'Université de la Sorbonne en février 1960, diffusé sur France Culture – Radio France en 1992 puis retranscrit sur le site « La Fabrique du Sens », p. 16.
[192] TIOUTCHEV Fédor Ivanovitch (ou Tiouttchev) (1803 – 1873).
[193] JANKELEVITCH V., *op.cit*., p. 17.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Une expérience qui semble, en outre, permettre l'entrée en « contact », en « coïncidence » ou encore en « dialogue » avec l'œuvre novarinienne dans son immédiateté, plutôt que de l'englober dans un savoir intermédiaire. Poursuivons alors avec les termes de cette méthode philosophique et ses modalités d'exécution selon Henri Bergson :

> « Son opération s'effectue, en outre, selon un sens bien précis : elle ne consiste pas dans une réceptivité parfaite de l'esprit mais, à l'inverse, dans un mouvement *hors de soi* pour se transporter vers l'objet et y pénétrer. L'intuition est « extatique »[194]. Par suite, elle demande un effort spirituel intense puisqu'il s'agit de sortir de soi-même, d'écarter toutes les habitudes de tension singulière pour rejoindre une réalité à chaque fois unique. [195]»

Un acte intense et difficile tant il induit ce *dé-placement* « hors de soi », qui dès lors permet la *saisie immédiate* et cependant imprévisible, dans l'espace de l'événement théâtral, du langage novarinien en tant qu'« objet mouvant » vers lequel se « transporter » afin d'y « pénétrer ». Mouvement par lequel, toujours selon Bergson, l'individu entre alors en *sympathie* :

> C'est aussi un acte simple (…) et dont le résultat, parce qu'il est foncièrement original, est en outre ineffable : Nous appelons ici intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable.[196]»

Revenons un instant sur ce terme de « sympathie ». S'il semble s'apparenter davantage à une affinité particulière éprouvée pour un être envers un autre, la sympathie demeure avant tout un sentiment mystérieux. En effet, il est impossible de la justifier de façon rationnelle, car elle ne correspondrait plus à cet élan intuitif que nous éprouvons envers autrui. Alors comment l'entendre ? Rappelons qu'étymologiquement la sympathie est littéralement le fait de « sentir » l'autre, c'est-à-dire « de ne pas le laisser seul ni avec sa joie ni avec sa peine [197]». Cette acception, autrement plus grave que sa définition classique, laisse ainsi entrevoir la possibilité d'accéder à autrui de façon plus essentielle, passant désormais par le dévouement

[194] *Ibid*.
[195] BERGSON Henri, *op.cit*., p. 15.
[196] BERGSON Henri, *op.cit*., p. 16.
[197] RICHARD Gildas, *Nature et formes du don*, Paris, L'Harmattan, Collection « Ouverture Philosophique », 2000, p. 30.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

envers cet autre comme d'une nécessité première. Ce que l'on définit dans la philosophie lévinassienne comme « vulnérabilité » – ainsi qu'abordé plus haut – dans la rencontre avec autrui, se retrouve également ici au terme d'une sympathie comme « allant primordial » et, peut-être même, « horizon de toute relation à l'autre homme »[198]. Cette méthode intuitive permettrait ainsi d'accéder à l'œuvre novarinienne de façon inédite, par faits de « coïncidences », et d'entrer en *sympathie* avec cet « autre » qu'est l'acteur ainsi que la parole à travers lui et, enfin, à cet « autre en soi » propre à chaque spectateur en tant que sujet s'individuant par l'entremise de l'œuvre théâtrale novarinienne. Un élément agissant dans l'événement du spectacle et que nous tenterons de définir en tant que *poétique de l'idiotie,* soit comme poétique qui semble permettre d'abandonner une vision « essentialiste et normative[199]» du spectateur, au profit d'une place faite à sa subjectivation, possibilité pour le sujet assistant à la représentation novarinienne de « s'ouvrir au pluriel [200]». Mais pour commencer, penchons-nous sur le matériau premier de ce phénomène, soit le langage, et par lui l'écriture poétique de Valère Novarina et ses déclinaisons en paroles vives.

[198] LEVINAS Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1998, p. 105.
[199] MOLINIER Quentin, *La French Theory du spectateur*, article diffusé en 2015 sur le site « nonfiction », étude critique de l'essai rédigé par Christian Ruby et intitulé « Spectateur et politique : d'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture ? » (Bruxelles, Lettre volée, 2015), p. 10.
[200] MOLINIER Quentin, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Première Partie

Les écritures poétiques de Valère Novarina : déclinaisons et ouvertures aux *paroles vives*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Chapitre I. Génétique des écritures novariniennes

1. Un artisanat de l'écriture : la « théopoésie [201]» de Valère Novarina

a. Les écritures novariniennes comme gestes, écoutes et appels

> « Le théâtre appartient-il à la littérature ? On peut se le demander. Toute son histoire nous montre qu'il relève d'exigences particulières, spécifiques – dont la première est l'efficacité. Avant tout il est le domaine de la parole, de la parole en action. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de la chose écrite, mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous.[202] »

> « Ainsi, nous renoncerons à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain. [203]»

Découvrir pour la première fois les écrits pour la scène de Valère Novarina peut décontenancer jusqu'aux lecteurs les plus aguerris. C'est tout d'abord l'extension d'un texte se démultipliant à l'infini qui interpelle, comme autant de rythmes et de silences œuvrant au renouvellement du *langage parlé* humain. Aussi, l'écriture de Valère Novarina se pratique tout d'abord comme un artisanat et tel que l'exprime son auteur à l'occasion de sa discussion avec Marion Ferry le 17 janvier 2011[204] à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Car si pour Valère Novarina – et ainsi que l'a très bien mis en lumière Marion Chénetier-Alev – *l'organe du langage, c'est la main*[205], il s'agit d'entrevoir par l'acte d'écriture du poète un geste essentiellement tendu vers l'oralisation. Ainsi, l'auteur dit pratiquer sur la feuille blanche un

[201] DE LA TOUR DU PIN Patrice, *Le second jeu*, Paris, éd. Gallimard, octobre 1959, p. 160.
[202] PICON Gaétan, *Histoire des littératures III*, Paris, Éditeur Queneau R., Gallimard, 1958.
[203] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, collection Idées, 1964.
[204] Événement intitulé « Les rencontres de l'Odéon-Théâtre de l'Europe », *Valère Novarina et la surprise du théâtre*, modéré par Marion Ferry le 17 janvier 2011 et mis en ligne sur le site du théâtre.
[205] CHENETIER-ALEV Marion, *L'organe du langage, c'est la main,* Dialogues entre Marion Chénetier-Alev et Valère Novarina, Paris, Argol, 2013.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

travail du souffle mais aussi de l'écoute attentive, en poursuivant au moment de l'écriture une « voix intérieure[206]» vécue comme dialogue avec la création et appel au surgissement d'une parole jusqu'alors silencieuse. Il ne s'agit plus dès lors de s'en remettre à une quelconque pérégrination intimiste, mais de se distancer des fantasmes de l'identification au profit d'une écoute dont l'auteur se préfère l'humble serviteur, le médiateur scrupuleux. Voici où la voix se meut, en amont déjà de toute traduction par l'acteur et au commencement même du geste de l'écrire. D'où également une prédisposition du poète, selon Valère Novarina, qui se doit de favoriser « l'autre voix [207]» de l'écriture, celle par exemple dont Philippe Jaccottet nous confie la prégnance dans *La Seconde Semaison*[208] à propos de Céline et de son *Voyage :* dialogue généreux entre voix poétique et voix musicale où l'écoute attentive de l'écrivain « porte le deuil d'autres voix qui affleurent et la traversent de leur signifiance inouïe et muette[209] ». Loin en effet de vouloir « saisir » par le langage un savoir prétendument total, Valère Novarina tend scrupuleusement l'oreille vers ce qui, par-delà l'univocité du sens, se « révèle » à celui qui écoute, tout en veillant à ce que le *révélé*[210] – puisqu'il s'agit bien de cela – ne s'impose comme dogme. Un phénomène de révélation par le langage parlé, donc, et par lequel le poème novarinien tend à la mouvance de toute pensée, allant de celui qui entend à un Autre enfin entendu. Nous ne chercherons cependant pas à connaître l'identité de cet « autre » au risque de mener notre recherche vers une impasse insurmontable ; bien au contraire il s'agira à travers notre étude d'accueillir comme postulat initial la présence d'une *indétermination* essentielle – si ce n'est de l'incertitude comme matériau premier – œuvrant aux écritures de Valère Novarina pour tenter d'y entrevoir, au fil de notre exploration, ses déclinaisons, ses destinations mais aussi ses « agissements ». Un « indéterminé » qui, en outre, s'emploie chez le poète en de nombreuses temporalités – si ce n'est spatialités – tant au moment de la gestation de l'objet « livre » – et à l'occasion de laquelle Valère Novarina confie, en toute équivocité, n'en n'avoir « jamais écrit aucun[211]» – qu'à celui de sa réception par le sujet-

[206] Extrait des propos de Valère Novarina à l'occasion de la rencontre modérée par Marion Ferry et précédemment cité.

[207] COLLOT Michel et MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Poésie et Altérité*, « Altérité du Monde », « Entre proche et lointain : l' « autre chose » de Philippe Jaccottet », Jean-Luc Steinmetz, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1990, p. 95.

[208] JACCOTTET Philippe, *La Semaison*, Paris, Gallimard, 1985, p. 29.

[209] VASSEUR Fabien, *Jaccottet, voix de Purcell*, [article], Paris, Percée Littérature, Vol. 127, Numéro 3, 2002, p. 20.

[210] HABIB Stéphane, *Lévinas et Rosenzweig. Philosophies de la Révélation*, Paris, Collection « Philosophie d'aujourd'hui », Presses Universitaires de France, 2005.

[211] NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, nous pouvons y lire à ce propos que l'auteur cherche en écrivant « (…) quelqu'un qui est sorti de soi (…), moment de conscience totale, de libération », moment où il dit avoir perdu « toute intention d'écrire, de peindre, de dessiner, moment où la parole a lieu toute seule » comme « devant [lui], hors de [lui]. », pp. 63-65.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

spectateur, singulière et dès lors indéterminable par définition. Loin des systématismes donc, « l'idiotie » novarinienne se pratique non seulement comme cure mais également comme modalité de l'écriture poétique, laquelle se revêt bien volontiers d'ambivalences sémantiques dans la mesure où l'ostensible refus d'une forme figée – et avec elle d'une sémantique déterminée – favorise des signifiances d'une « complexité parfois déconcertante[212]», tant pour l'acteur que pour l'individu qui se trouve dans la salle au moment du spectacle et qui, à son tour, va « subir[213]» le langage. Une complexité qui doit néanmoins tendre au retour d'une « science d'ignorance[214]» primordiale, ou pour reprendre ici l'expression deleuzienne : d'une volonté pour le poète à « faire l'idiot[215]» afin qu'advienne ce que le philosophe nomme – à la suite de Nicolas de Cues – la « raison naturelle[216]». Une raison qui se décline alors en tant qu' « excédant[217]» du savoir, lequel ne s'acquiert pas mais se *révèle* comme inquiétude : « Autre » en soi et par devant soi qui « inquiète le Même dans ses certitudes, dans son savoir, dans sa langue, par son langage[218]». En cela aussi, les écritures novariniennes comme pratiques « idiotes » se profilent comme mouvement qui « ouvre, perce » mais aussi « inquiète» le poète, dès lors *agi* par l'écoute et ses possibles transcriptions. Ces mouvements d'êtres comme phénomènes favorisés par la poétique de Valère Novarina, nous les nommerons ainsi volontairement des « idioties », c'est-à-dire des modes d*'être-au-monde* – en reprenant ici le terme Heideggerien – tendant vers l'humilité mais aussi vers ce que la théologie chrétienne nomme la *kénose* ou étymologiquement l'« action de se dépouiller ». Il est à cet endroit important de rappeler que Valère Novarina précise lui-même avoir « toujours pratiqué la littérature non comme un exercice intelligent mais comme une cure d'idiotie (…) telle une science d'ignorance[219]». Un exercice œuvrant dès lors à ce que le poète appelle une *sortie de soi*, c'est-dire à un moment de « conscience totale, de libération (…) où la parole a lieu toute seule[220]». Une déposition de tout ambition volontariste, dès lors, favorisée par une pratique de l'écriture consciencieusement « idiote » qui œuvre *in fine* à ce

[212] DESHOULIERES Valérie-Angélique, *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Études rassemblées par Valérie-Angélique Deshoulières, Clermont-Ferrand, Collection Littérature, dirigée par Alain Montandon, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998.
[213] THOMASSEAU J. M., *Entrevue avec Claude Buchvald*, Revue « Europe », 2002, p. 81.
[214] NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 64.
[215] DELEUZE Gilles, *L'idiot en philosophie*, « Les chemins de la connaissance », captation audio diffusée sur le site « ina.fr » le 30 avril 2002.
[216] DE CUES Nicolas, *La Docte Ignorance*, Traduction Jean-Claude Lagarrigue, Paris, Cerf, 2010.
[217] HABIB Stéphane, *op.cit.*, p. 21.
[218] *Ibid*.
[219] NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, *op.cit*., p. 64.
[220] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

changement d'état énigmatique dont Valère Novarina témoigne pourtant, capable de transporter « l'Homme hors de lui[221] ».

Un mouvement « hors de soi » et de toute réduction identitaire ouvrant plutôt sur une rencontre sans cesse renouvelée entre le sujet parlant et sa propre parole. Une mise en éveil[222] favorisée par les écritures novariniennes dès lors, lesquelles œuvrent par ce chemin à façonner « un langage qui (…) ne serait pas seulement le reflet d'une pensée préalable (…) mais verbe comme rupture de l'enfermement (…), sortie de soi, dans l'événement religieux de la Révélation[223] ». Un religieux néanmoins qui ne dogmatise pas mais au contraire souhaite une fois pour toutes « en finir avec le sacré[224] », c'est-à-dire briser l'enfermement, délier. Cette ambition évoque dès lors la prégnance dans les écrits novariniens des pensées lumineuses de la théologie médiévale et des multiples équivoques à l'endroit du langage auxquelles elles invitent. Une énergie que nous pouvons observer dans l'un des passages d'*Entrée perpétuelle*[225], lorsque la voix chantée dialogue avec la voix parlée de l'acteur, désacralisant ainsi dans l'espace de la parole novarinienne le rituel du *Psaume* – ce « texte poétique[226] » pratiqué notamment au sein des religions monothéistes[227]. Penchons-nous un instant sur cet extrait afin d'y entrevoir les prémices du passionnant dialogue inauguré par Valère Novarina entre théâtre, poésie et théologie.

---

221 NOVARINA Valère, *L'Homme hors de lui*, Paris, P.O.L., 2018.

222 HABIB Stéphane, *ibid.*, p. 19.

223 LEVINAS Emmanuel, préface de *Système et Révélatio*n, Leyde, Martinus Nijhoff, 1961, p. 9.

224 DUBOUCLEZ Olivier, *Comment finir ou la prière faite au théâtre ; Novarina et Augustin*, Revue « Littérature », n° 176, p. 2014.

225 NOVARINA V., *Voie négative*, « Entrée perpétuelle », version pour la scène du *Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2017, p. 146.

226 Précisons que le « Psaume » vient du grec ancien *psalmos*, qui désigne un air joué sur le psaltérion. Il a été employé dans la traduction des Septante pour traduire le mot hébreu *mizmôr*, qui désigne un chant religieux accompagné de musique. Ils peuvent prendre des caractères différents : plus ou moins laudatif, intime, combatif, repentant, etc.

227 Notons parmi elles le judaïsme, le catholicisme, le protestantisme et l'orthodoxie.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

b. La poétique théologique novarinienne : l'écriture renversante

Si le Psaume se désigne comme texte poétique composé de plusieurs versets, il relève aussi de la *Liturgie des Heures,* c'est-à-dire de la prière quotidienne des chrétiens. Notons en outre que le chant des Psaumes dans la tradition chrétienne se pratique durant ce que l'on appelle la « liturgie de la Parole », une première lecture qui se poursuit toujours avec un chant méditatif et rappelle ainsi fortement les déplacements opérés par l'acteur lors de son travail auprès des paroles vertigineuses de Valère Novarina[228]. Pour le moment, notons que ces éléments se révèlent d'autant plus intéressants que l'auteur nous en propose le renversement parodique à travers un personnage nommé ironiquement « Aucun », nous évoquant par ce bais le mythe fondateur de l'engendrement christique. Précisons aussi que le Psaume se décline sous la forme d'une « Pastorale » relative à la nativité, et par laquelle l'individu « appelé » par le Christ – pour reprendre ici la définition proposée par Gabriel Monet[229] – accède à sa renaissance par le biais de la foi. Ces indices confirment à l'endroit des écrits de Valère Novarina ce qu'Olivier Dubouclez nomme « l'agissement d'une poétique théologique [230]», laquelle opère en filigrane d'un questionnement qui problématise la représentation théâtrale dans ses limites, grâce au « drame de la parole [231]». Évitant cependant les pièges d'un pathos « expiatoire » ou d'une mystique pure, Valère Novarina parvient à allier les registres du comique et du sacré et nous invite, à travers les aventures langagières de ses personnages, à redécouvrir une théologie médiévale pour le moins joyeuse. Une théologie dont l'auteur nous dévoile en outre les aspirations libératrices dans la mesure où ces « Pères de l'Église, mystiques et théologiens, cherchaient par tous les moyens de la *parole* et de la *raison* (…) une vérité qui ne se capture pas [232]».

La rencontre de Valère Novarina avec la littérature spirituelle fut initiée par son voyage fasciné dans ce qu'il nomme « la nuit noire du Moyen-Âge [233]», recelant un trésor jusqu'alors tenu pour secret. S'en suit une passion quasiment obsessionnelle du jeune étudiant

[228] Ce que nous étudierons en seconde partie.
[229] MONET Gabriel, *La Pastorale d'engendrement : appel à un regard chrétien nouveau sur la naissance et le développement de la foi*, Études Chrétiennes, Mai 2010.
[230] DUBOUCLEZ Olivier et JAMES Alison, *Valère Novarina : une poétique théologique. Introduction*, Revue de Littérature, 176, 2014, p. 1.
[231] BARTHELET Philippe, *Les mots éclaireurs : Valère Novarina et le drame de la parole*, Paris, Éditions Pierre-Guillaume De Roux, 2014.
[232] *Ibid*. p. 10.
[233] *Ibid*., p. 11.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

qu'il était alors pour les théologiens du haut Moyen-Âge, lesquels, plutôt que d'enfermer le langage dans une équivalence plane entre signifiant et signifié – dont les horizons figés se contentent d'une communication descriptive du monde – proposaient déjà de multiples innovations linguistiques destinées à *transfigurer* la langue. Traversé physiquement et spirituellement par cette aventure philologique, Novarina commentera sa relation aux écrits des théologiens comme parcourue de « fièvre», alors que se succédaient entre ses mains les œuvres d'Athanase d'Alexandrie[234], Rupert de Deutz[235], Méliton de Sardes[236], Marius Victorinus[237] ou encore Hilaire de Poitiers[238], dont les noms aux origines lointaines attiraient l'auteur avant même d'en découvrir la prose. Nous retrouvons parmi ces lectures le goût de Novarina pour ce qu'il nomme les « passages nouveaux » de l'écriture, capables de transporter son lecteur dans des « voyages jusqu'au bout de la langue.[239] » Au-delà du style foisonnant des auteurs du Moyen-Âge, Novarina y découvre en outre l'expression d'une libre pensée, défiant les lois de la logique et les limites de la raison. Ceux qu'il qualifie de « théologiens philosophes » incarnent alors à ses yeux un modèle inédit, dont la pensée subversive parvient à *déjouer* le langage et ses prétentions à l'équivalence entre ce qui est dit et ce qui est vu. Ces *poètes de la pensée[240],* dont Valère Novarina peut en toute légitimité revendiquer l'héritage, incarnent dès lors une audace à la mesure de leur génie, leur quête se destinant au dévoilement des choses tues : définir l'impalpable, cerner l'impensable, ou encore « résoudre de surnaturelles équations mathématiques [241]». Nous retrouvons dans les écrits de Valère Novarina cette quête de l'impossible à l'endroit du langage, lui qui accorde à sa pensée une force poétique et spirituelle inouïe. C'est aussi pourquoi il serait vain et sans intérêt de vouloir séparer le poème de ses résonances théologiques tant l'un et l'autre se répondent et donnent

[234] D'ALEXANDRIE Athanase, *Sur l'incarnation du Verbe*, daté de 360, évêque d'Alexandrie en 328 et figure majeure du christianisme antique, il écrit notamment à l'occasion de cet ouvrage : « Le Verbe de Dieu s'est fait homme pour que nous devenions Dieu (54,3), Ouvrage introduit et traduit par Charles Kannengiesser, Paris, Ed. Sources chrétiennes, 1973.

[235] DE DEUTZ Rupert, *De gloritificatione Trinitatis et processione Sancti Spiritu*, I, V, PL 169, 18, né aux alentours de 1050 à Liège, Rupert de Deutz fut un moine bénédictin alliant sa foi à l'écriture et ayant été parmi les premiers à commenter le célèbre *Cantique des cantiques.* Il écrivit à cet égard : « Toute l'Écriture est un seul livre, qui tend à la même fin [le Verbe divin]. »

[236] DE SARDES Méliton, *Homélie de Pâques*, ouvrage phare de cet auteur et apologiste chrétien de la seconde moitié du IIe siècle.

[237] VICTORINUS Marius, *Ars grammatica*, rédigé sous le règne de Constantin II, Marius Victorinus fut un grammairien romain, professeur de rhétorique et philosophe néoplatonicien.

[238] DE POITIERS Hilaire, *De trinitate*, traité en 12 livres rédigé aux alentours de 340, Hilaire de Poitiers fut un écrivain et théologien qui défendit avec ferveur l'orthodoxie chrétienne à travers ses ouvrages.

[239] QUIGNARD Pascal, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L, 1993.

[240] DE COURCELLES Dominique (dir.), *Les enjeux philosophiques de la mystique*, Actes du colloque du Collège international de philosophie, 6-8 avril 2006, « La sollicitation mystique : parler de l'autre en parlant de soin parler de soi en parlant de l'autre » par Claude Louis-Combet, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007.

[241] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

lieu à ce qu'Olivier Dubouclez nomme avec pertinence « une pensée du divin travaillée par Novarina sur le mode du poème[242] ». Un transport qui favorise en outre un vocable qui dialogue avec le divin, par essence imprononçable et inaudible. Parmi ces quêtes de l'impossible, nous retrouvons Valère Novarina en aventurier de la pensée ou encore en « scientifique sans espoir[243] » – tel qu'il aime à se désigner lui-même –, parvenant à théoriser une pensée génialement digressive dont les schémas réalisés dans le but d' « éclaircir l'obscure page cinquante-huit de l'*Envers de l'esprit*[244] » évoquent fortement les intuitions d'un alchimiste de l'époque médiévale. Cependant, si l'alchimiste se donnait pour mission de transformer le plomb en or, le projet de Valère Novarina se destine bien plutôt à « creuser[245] » les mystères de la parole en tant que « physique des fluides[246] » capable d'*anamorphoses*[247]. C'est notamment à la page 134 de *La Quatrième Personne du singulier* que nous découvrons le schéma explicatif de cette intuition, définie également en tant que « théorie des perspectives croisées [248]», laquelle tente de mettre au clair ce que Novarina nomme le « transvasement [249]» de la communication indirecte. En véritable maître d'œuvre, l'auteur nous y informe en outre d'une logique implacable et « rythmiquement juste [250]» vers lesquels ses écrits pour la scène vont tendre, œuvrant à opérer sur le sujet-spectateur cette action de *voyance* inédite rendant perceptible à tous – mais selon des voies intimes et singulières – ce que Valère Novarina appelle « l'incarnation du Verbe[251]». Un phénomène qui cependant n'entre dans aucun systématisme et dès lors ne s'éprouve, selon les dires de l'auteur, qu'en de rares instants où « tout sonne vrai [252]». Observons maintenant le passage ci-dessous dont les accents confirment la complémentarité d'une écriture poétique aux reflets théologiques, lesquels viennent dire « autre chose que ce qui est dit[253] » :

---

[242] DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina : une poétique théologique. Introduction*, Revue de Littérature, 176, 2014, p. 11.
[243] *Ibid.*, p. 12.
[244] NOVARINA Valère, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 133.
[245] NOVARINA Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2010, p. 65.
[246] NOVARINA Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2010, p. 65.
[247] *Ibid.,* p. 134.
[248] *Ibid*.
[249] *Ibid*.
[250] *Ibid.*, p. 135.
[251] *Ibid*.
[252] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du Singulier*, P.O.L., 2012, p. 15.
[253] STEINMETZ Jean-Luc, *op.cit.*, p. 19.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

AUCUN.

> Voici les cendre de mon père, les cendres de ma mère : je les mélange, et je n'apparais point. Je les secoue : me voici moi. Je les divise : voici les poussières de mon fils arrière, et les cendres de l'arrière-petit-fils de mon prochain grand-père. Je les mélange en une immense boîte à joies et je les verse une à une à la poubelle dans la nuit. Choses parmi-là qui sont ici, disparpillez-vous en un sac ; puis réunificatez-vous en mille semailles ! Ce qui est semé en mépris, ressuscitera en gloire !
> *Chanté :*
> « Les chiffres disparaîtront. Les chiffres sont l'excrément du temps. Quand tu comptes, tu énumères à l'envers le nombre des chiffres passés par là ! Quand tu comptes, tu remontes du temps, tu croises des chiffres en traversant ! Les chiffres nous protègent de l'effrayante vie : merci les chiffres ! Deux et deux sont quatre ! Soixante-deux fois trois font cent-quatre-vingt-six ! Sept cent quatre-vingt-huit mille sept cent cinquante-trois deux fois sont un million cinq cent soixante-dix-sept mille cinq cent six ! Ah oui, merci les chiffres huit !... »

En outre des références théologiques de l'extrait précédemment cité, nous observons une savoureuse ambivalence comique œuvrant à ce qu'Olivier Dubouclez nomme la « fusion du comique et de la sainteté [254]». Cette *athéologie* typiquement novarinienne où néologismes, hyperboles et autres accumulations numériques contribuent au caractère risible du personnage novarinien, inaugure surtout une « théologie négative[255] » où se joue ce que Valère Novarina nomme la « théorie du niement [256]». Une théorie capable de traverser la matière et à travers elle, peut-être, de nous inviter à l'énigme du dire et de ses limites. Revenons sur ces termes qui nous permettront de creuser encore davantage la matière vive novarinienne en tant que « poésie » aspirant au *passage à l'acte*[257].

[254] *Ibid*., p. 2.
[255] DUBOUCLEZ Olivier et JAMES Alison, *op.cit.,* p. 5.
[256] *Ibid*.
[257] NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 76.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

L'expression *niement* – notamment employée par Valère Novarina dans l'essai intitulé « Voie négative [258]» – s'inscrit dans le sillage de la théologie négative issue de l'époque médiévale. Si l'on reprend sa définition classique tout d'abord, ce terme s'inspire de l'apophatisme, mot issu du grec *aphairesis* qui signifie « abstraction » et consiste en une méthode de pensée se proposant de concevoir Dieu en annulant toute possibilité de discours à son égard. La théologie se déclinant en effet comme « discours sur le divin », une démarche apophatique se comprend dès lors comme ambition de l'esprit à atteindre la transcendance par l'entremise de propositions négatives. Une dynamique de la transgression d'une part, mais aussi de l'inversion des valeurs d'autre part, qui chez Valère Novarina se traduit en une « mise en pièces » scrupuleuse de la condition propre au langage humain, qui se révèle alors incapable d'exprimer par le langage ce qui s'exprime dans le langage. En cela, l'apophatisme, ou encore « niement » selon Novarina, se décline avant tout comme signe de l'indicible mystère de l'existence. C'est aussi pourquoi nous retrouvons les grands théologiens du haut Moyen-Âge tels qu'abordés plus haut, dont l'ambition fut de dépasser les limites du dire dans le but de nommer Dieu. L'écriture de Valère Novarina illustre dès lors – et par cet extrait notamment – le recours à un répertoire théologique européen regorgeant de formules audacieuses, inattendues ou incompréhensibles, pour hisser le langage jusqu'en cette dimension supérieure et transcendantale, seule capable d'en rompre avec toute possibilité de communication ; ce que Olivier Dubouclez et d'autres grands penseurs de l'œuvre novarinienne désigneront aussi en tant que « théopoésie ». La pensée, dès lors, perd tous ses repères et tente de se frayer un passage laborieux entre métaphores et hyperboles. S'y actualise également le mythe de la Genèse, tout comme cette foisonnante *Seconde Semaison*[259] proposée par Philippe Jaccottet, telle une renaissance appelée et perpétuelle où le non-savoir des choses vues et ressenties se préfère à leur connaissance encyclopédique. Une ode au mystère de cet « autre monde[260] » qui plonge ainsi l'homme dans l'immédiateté de son émotion. Lorsque la parole se dérobe à cet état d'urgence, survient ce que Jean-Luc Steinmetz nomme pertinemment une « irruption de la sainteté[261] » à l'intérieur des mots, phénoménalité exceptionnelle dont seule la poésie semble porteuse. Entre floraison et reprise incessante de paysages rêvés ou lus, l'écriture arborescente de Valère Novarina nous invite

[258] NOVARINA Valère, *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017.
[259] JACCOTTET Philippe, *La Seconde Semaison*. Carnets (1980-1994), Paris, Collection Blanche, Gallimard, 1996.
[260] STEINMETZ Jean-Luc, *op.cit.,* p. 15.
[261] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

dès lors à franchir nos « étroites limites[262] », en ouvrant des chemins nouveaux dans les intervalles du langage[263] :

> « Les fleurs du laurier-rose toujours fleuries, depuis des semaines – si mystérieuses pour peu qu'on y pense. Pourquoi a-t-il fallu qu'il y ait des fleurs – des couleurs? Leur rose – sans pareil : une fraîcheur. Ou comme quand les enfants portent des lanternes éclairées, pour des fêtes. Lanternes en plein jour. Mais aussi efflorescences de la terre, métamorphose, la monnaie, la petite monnaie des graines. »

Tout comme l'arbre patientant l'hiver pour fleurir à nouveau et s'épanouir en puisant dans la terre les forces nécessaires à son ascension, les écritures de Valère Novarina procèdent d'une dynamique arborescente allant des racines du langage à la cime du sens, et procédant par allers et retours incessants tel l'artisan à son ouvrage. C'est ainsi que l'auteur nous confie procéder par « creusements[264] » dans le « puits du langage[265] » afin de dire toujours *autrement* notre rapport au monde, de nier les évidences et ses slogans pour retrouver « ce noyau dur de l'humain qu'est la parole [266]». Ainsi proche du poète qui selon Jean-Michel Maulpoix « traverse l'ignorance et accuse l'impensable du réel[267] », Valère Novarina choisit de travailler inlassablement la partition textuelle, s'attelle à sa table d'écrivain et sonde la *matière* du langage pour qu'en adviennent d'infinies perspectives. Un auteur dont nous pouvons alors observer l'artisanat « perplexe[268] » – de *perplexus* en latin signifiant « enlacé, enchevêtré, confondu » mais aussi de façon figurée « embarrassé et obscur » – à l'endroit d'un langage poétique comme musique capable de « creuser l'espace pour [faire] comprendre une nouvelle langue[269] ». Un « art de la fugue[270] » en « paroles vivantes[271] » dont nous nous proposons dès à présent d'étudier les dynamiques et leurs arborescentes destinations.

---

[262] JACCOTTET Philippe, *op.cit.*, quatrième de couverture.
[263] STEINMETZ Jean-Luc, *op.cit.*, p. 21.
[264] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2010, p. 15.
[265] *Ibid*.
[266] MAULPOIX Jean-Michel, *Essai sur Devant la parole (P.O.L), de Valère Novarina*, « La parole suractive », Paris, Éditions José Corti, 2010, p. 3.
[267] *Ibid*., p. 5.
[268] *Ibid*.
[269] THOMASSEAU Jean-Marie, *Valère Novarina – Poètes de Croatie*, entrevue avec Valère Novarina « L'homme hors de lui », Revue « Europe », n°880-881, août-septembre 2002, p. 165.
[270] cf. « L'Art de la fugue » de Jean-Sébastien Bach, œuvre inachevée datant de 1742 et procédant du style *contrapuntique*, c'est-à-dire une forme d'écriture musicale qui trouve son origine avec la polyphonie du Moyen-Âge et qui consiste en la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes. Une technique qui fait dès lors songer aux partitions textuelles de Valère Novarina – par leur forme et leur contenu – dans la mesure où toutes fonctionnent sur un mode polyphonique à plusieurs niveaux : vocal, sémantique et scénique. Ce que nous étudions plus précisément dans la partie ci-après.
[271] BOBLET Marie-Hélène, *Le théâtre éphâtique de Valère Novarina*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, Presses Universitaires de France, Vol. 106, 2006, p. 7.

c. « Fuitez la langue ![272] » ou la fugue délivrante de « Personne [273]»

Les créations pour la scène de Valère Novarina portent en elles la trace d'une véritable *gestation* par laquelle s'articulent d'infinies combinaisons d'écritures. Depuis 1974 et sa première pièce intitulée *L'Atelier Volant*[274], l'auteur, tel l'artisan, procède par *creusement* de son architecture textuelle mouvante, y opérant au fil des années de nouvelles ramifications complexes où s'échafaudent constructions verbales inédites et amplifiées des précédentes, variations parfois ténues si ce n'est réécritures, toutes ne se destinant qu'à la scène. Il en fut ainsi du *Babil des classes dangereuses*[275], texte fleuve rédigé en 1978 et dont sera extrait *Le Monologue d'Adramélech*[276] joué séparément et pour la première fois par André Marcon en 1984 au Festival d'Avignon. S'en suivent en 1991 l'adaptation pour la scène de *Je suis*[277] en *L'Espace furieux*, ou encore celle du *Discours aux animaux*[278] divisé pour la scène en *L'Animal du temps*[279] et *L'Inquiétude*[280] au cours de l'année 1993. Une véritable « fabrique continue de textes », pour reprendre ici l'ingénieux titre proposé par Céline Hersant[281], que nous retrouvons également à travers les mises en scènes de *L'Opérette imaginaire*[282], écrite en 1998, *L'Origine rouge* [283] en 2000 ou encore *La Scène*[284] trois ans plus tard. Nous observons en effet que ces trois textes, bien que distincts, dialoguent ensemble, dans la mesure où la dernière pièce se comprend dans le contrepoint et le prolongement en *négatif* de « L'Opérette imaginaire » et de « L'Origine rouge ». Cette fabrication textuelle nous rappelle alors les procédés de la fugue musicale, forme d'écriture contrapuntique qui exploite le principe de l'imitation et trouve ses origines dans la polyphonie du Moyen Âge. Notons à ce propos la définition troublante de cet art de la composition digressive, qui débute par l'entrée successive des voix, puis par l'alternance régulière du thème. Rappelons qu'une fugue en musique peut en effet se composer de deux à cinq voix, ce nombre de voix étant constant

[272] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 140.
[273] *Ibid.*, p. 130.
[274] NOVARINA V., *L'Atelier Volant*, Paris, P.O.L., 1974.
[275] NOVARINA V., *Le Babil des classes dangereuses*, Paris, P.O.L., 1978.
[276] NOVARINA V., *Le Monologue d'Adramélech*, Paris, réédité aux Éditions P.O.L. en 2009.
[277] NOVARINA V., *Je suis,* Paris, P.O.L., 1991.
[278] NOVARINA V., *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1986.
[279] NOVARINA V., *L'Animal du temps*, Paris, P.O.L., 1993.
[280] NOVARINA V., *L'Inquiétud*e, Paris, P.O.L., 1993.
[281] HERSANT Céline, *L'atelier de Valère Novarina. Recyclage et fabrique continue de texte*, Paris, Coll. Garnier, 2016.
[282] NOVARINA V., *L'Opérette imaginaire*, Paris, P.O.L., 1998.
[283] NOVARINA V., *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.
[284] NOVARINA V., *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

jusqu'à la fin du morceau bien que certaines d'entre elles puissent être muettes pendant plusieurs mesures. Comment alors ne pas songer à la rythmicité qui agit l'écriture de Valère Novarina, mais aussi à l'analogie inspirante que l'auteur réalise entre mots et notes, où vision et audition se côtoient afin de mener la parole, et celui qui s'en laisse traverser, au « drame des langues[285] » ? Alliage subtil, que l'auteur décrit en ces termes :

> « (…) Les mots sont des notes : des *notes* polychromes. Structure étoilée et polypho*nie* du langage : ainsi le corps du verbe nous précède [286]».

Si nous remarquons, en outre, que le terme musical de « fugue » provient de latin *fugere* qui signifie « fuir », le recours à cette méthode d'écriture se fonde sur un procédé spontané que nous pouvons apparenter à celui de Valère Novarina avec ses nombreux textes augmentés, extraits ou transformés en versions pour la scène. Cette urgence à la « fuite du langage » ou au « corps du verbe » qui serait plus rapide que la corporéité physique se retrouve sur deux niveaux de lecture, dont l'un concerne tout d'abord le tissu extra-textuel novarinien comparable au palimpseste. Palimpseste où s'impriment les mouvements de l'écriture novarinienne, laquelle oscille entre finitudes et recommencements pour laisser apparaître autant que supposer les traces écrites des versions antérieures. Ces allers et retours infinis se poursuivent les uns après les autres, laissant surgir des interstices sémantiques qui nous mènent à ce second niveau de lecture d'ordre cette fois-ci intertextuel, à l'endroit notamment du mot « Personne ». Cette équivoque sémantique favorise à son tour la pensée en mouvement de Valère Novarina, entre présence et digression de la signifiance. Pour œuvrer à sa délivrance, le langage doit en effet favoriser, par ses multiples combinaisons imprévisibles, la fuite d'un homme réfractaire à se faire définir, normer et dès lors arrêter. D'où les inventions multiples par Valère Novarina de milliers de personnages, véritable « vivier des noms[287]» dont les innombrables entrées et sorties de l'espace scénique rivalisent avec la densité phénoménale de leurs nominations. Ruinant toute tentative d'analyses et d'autres décryptages psychologiques, leur nombre afflue aux oreilles du spectateur, ce qui plonge alors l'écoute – et par elle l'entendement – dans un état trouble qui ne se conjugue qu'au *présent d'apparition*[288] :

---

[285] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 131.
[286] *Ibid*.
[287] Pour reprendre ici le spectacle éponyme de Valère Novarina, créé en 2015 au festival d'Avignon.
[288] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 60.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

LE CHANTRE.

Entrent l'Homme aux Outrages, L'Enfant du Parlant, L'Homme de Vif, Le Champion Automatique, L'Ambulancier d'Action, L'Homme qui Passe, Le Motard Tombe, Le Motard Luthi, L'Homme de Ur, L'Homme de Fou, Le Professeur Président, Son Bétaillon, Déo, Le Concert Logique, Le Nain Homnus, Son Grand Pénultier. Ils sortent. Entrent l'Enfant Débile et l'Abbé Boum.[289]

Ce Verbe prend chair et offre à l'homme, *traversé* par le langage, la possibilité de se réinventer perpétuellement dans son acte de parole. Comme les mots ne savent suffisamment dire le réel, se créer un langage à soi offrirait alors un possible secours aux déterminismes abstraits. C'est aussi pourquoi Novarina lui-même invite le lecteur à « Reprendre la place d'Adam et enfanter 2587 fois [290]», comme autant de renaissances possibles au cours de l'existence d'individus multiples et néanmoins premiers.

Observons à présent l'extrait ci-dessous afin d'y découvrir la lecture philosophique d'une « Personne » en devenir :

> « Personne » est le mot qui nous irait peut-être le mieux. Seul peut être infranchissable (*sacré*?) un enclos vraiment vide. L'*homme in-fini parce qu'indéfini* et luttant contre toutes ses quadratures et les définitions qui le lient : *retrouvant l'animal* ! Innomé. A l'état *natif*, libre de ses définitions. [291]»

Reprenons maintenant la définition de la fugue musicale, dont l'un des principes premier demeure celui de l'imitation. Nous y observons alors un procédé d'écriture proche de celui opéré par Valère Novarina – à l'endroit du palimpseste – dans la mesure où l'*imitation* en musique se décline comme procédé spontané d'écriture fondé sur la répétition par une voix d'un fragment mélodique préalablement exécuté par une autre voix. A l'exemple du tissu textuel novarinien fondé sur des reprises ou augmentations des versions précédentes, le fragment musical effectué en premier se nomme l'« antécédent » et sa reproduction (ou imitation) le « conséquent ». L'imitation est en outre dite « régulière » lorsque le conséquent

[289] NOVARINA V., *Le Drame de la vie*, Paris, rééd. « Poésie/Gallimard », 2003, p. 6.
[290] NOVARINA V., *Le Drame de la vie*, Quatrième de couverture de la première version, Paris, P.O.L., 1986.
[291] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 130.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

est identique à l'antécédent, cependant que ce dernier peut également se retrouver transposé, resserré, diminué ou augmenté. Un procédé par digression donc, et que Valère Novarina manie à merveille, passant maître dans l'art de ce contrepoint vocal destiné au renversement du temps et de l'espace verbal. Une conception spatio-temporelle non sans rappeler la composition musicale fondée sur des rythmes, silences et autres syncopes, et dont l'ambition ultime porte à la résonance d'une mémoire enfouie mais néanmoins présente et active en chacun.

2. Déclinaisons de « l'autre voix » : une écriture sans limites

a. Retour aux racines du « parlé » : l'ici et les ailleurs du *dire* novarinien

Observons pour illustrer ce passage entre composition musicale et écritures novariniennes – chacune opérant selon notre hypothèse par « imitation » de fragments jusqu'au glissement de la parole vers son chant – trois extraits issus pour le premier de *La scène*[292], pièce écrite par Valère Novarina en 2003 et dont la réplique tenue par l'actrice Laurence Vielle rappelle fortement celle du personnage « Aucun » dans *Le Vivier des noms*[293] cité précédemment – mais aussi la partition textuelle du « Mortel » de *L'Opérette imaginaire*[294], dont la logorrhée faussement simpliste prône un retour aux forces joyeuses des chants populaires déjà présents dans *L'Opérette*. Cette partition inaugure en outre un glissement assumé de la prose à la rime, à travers la chanson intitulée « Poussière » et ironiquement interprétée par « Le Mortel » :

LE MORTEL.

Poussière, chanson suspecte chantée par
Michel Baudinat :
« Poussière ma pauv'poussière,
J'vais t'ramasser par terre.
Plancher mon pauv'plancher :
Faut m'supporter.

[292] NOVARINA V., *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003.
[293] NOVARINA V., *Le Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2015.
[294] NOVARINA V., *L'opérette imaginaire*, Paris, P.O.L., 1998.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Lumière ma pauv'lumière,
Te v'là toute *éteindée*.
Poussière ma pauv'poussière,
Maintenant je vais te manger.
Misère ma pauv'soupière,
Te v'là ma vie par terre...
Tire-toi mon âme de cette si sale siii-tu-ation
Relève le crâne, retourne dans les saisons
Sois ferme et sage
Refuse cette sale proposition
Traine pas là-bas où le temps est si long.
Voilà qu'tu vas t'étendre,
Où y a rien à entendre
Maintenant tu vas gésir, où y a plus rien à dire
Qui c'est qui m'ramassera ?
Une fois qu'j'm'étendrai là [295]?

Parmi les motifs parcourant cet extrait de *L'Opérette imaginaire (*et dont le passage se retrouve également dans *Le Vivier des Noms* ou encore *La Scène)*, s'observe ainsi l'invention d'une parole qui affleure celle du chant en procédant d'une écriture poétique faussement naïve. Convoquant ici un devenir humain pour le moins funeste, Valère Novarina en renverse la tonalité tragique par l'entremise de néologismes vivifiants tout comme de rimes qui octroient à l'ensemble une tonalité hautement comique. Cet élan comique délivre de la peur en permettant au sujet parlant de recourir à la musicalité des mots, soit à une poésie de l'âme qui oscille entre la chanson populaire et l'art poétique. Rappelons à cet endroit que le lyrisme des troubadours s'inscrit dans la droite lignée de la rythmicité propre au chant grégorien, cette alliance octroyant à leurs chants une puissance spirituelle capable d'alléger le cœur des hommes. Une dimension lyrique qui parvient à déjouer tout glissement vers le *pathos,* dans la mesure où les rimes du troubadour se voulaient simples et en cela accessibles à une population non lettrée autant qu'à la noblesse. Un partage que nous retrouvons également dans *La Scène* de Valère Novarina, notamment à travers l'incongruité poétique du personnage nommé « Le Porteur de Cendres[296] » dont la réplique sera reprise mot pour mot par son proche cousin « Aucun » dans *Le Vivier des noms,* joué au festival d'Avignon en 2015.

Rappelons aussi que les chansons médiévales permettaient d'entendre des dialectes aussi variés que la langue d'Oc en dénombrait alors. Issu notamment de la « langue romane », le dialecte aujourd'hui appelé l'Occitan se distinguait alors du latin jugé trop « élitiste » pour

[295] *Ibid.*, p. 13.
[296] NOVARINA V., *La Scène*, création au Théâtre de Lausanne, décembre 2003.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

puiser ses origines dans ce que l'on désignait à l'époque comme « langue vulgaire », c'est-dire aussi « langue du peuple ». Une langue au pluriel de ceux qui la pratiquent et que Valère Novarina tend à réhabiliter à travers ses écritures polyphoniques. C'est sans doute pourquoi l'auteur lui-même préfère au mot « poète » celui de l'Allemand *dichter*, qui pour lui évoque davantage le « caractère *dense* de l'écriture poétique[297] », ou encore ce jeu de langage qu'il propose à l'endroit du poète quand il définit comme *denseur* d'écritures[298]. Cet état de la langue, plus dense que celui d'un parler usuel et normé, favorise alors grâce au caractère foisonnant de ses horizons la puissance du langage. Une puissance née en outre d'un style rabelaisien propre à faire s'entrechoquer les mots et à en provoquer les limites sémantiques jusqu'en des dimensions profondément comiques. Soulignons en outre que les talents des acteurs novariniens, dans le sillage des troubadours, oscillent entre ceux de chanteur, conteur, comédien, saltimbanque, montreur de marionnettes ou encore « équilibristes du souffle[299]». Des troubadours dont les aptitudes œuvraient notamment à divertir une société dominée par les lois de l'Église, tout en y insufflant par l'entremise du rire et de la farce une critique acerbe et savamment détournée de ceux qui s'en prétendaient les maîtres. Cette polyvalence satirique propre aux troubadours nous évoque l'intervention de Laurence Veille dans *La Scène* en « Montreur de cendres[300] », ou encore celle de Dominique Parent en « Machine à dire la suite », entravé à la taille d'une planche de bois volumineuse faisant office de « bureau portatif » et néanmoins capable d'interpréter au ukulélé un chant aux joyeux accents populaires tout en déambulant dans l'espace scénique. Notons enfin que le statut social du troubadour fut longtemps considéré comme le dernier des métiers selon la hiérarchie du XIIe siècle, d'où l'aversion officielle de l'Église à l'encontre de ces créatures jugées méprisables et, dès lors, définitivement exclues de la communauté des hommes.

Mais revenons pour l'heure à cet « art de la fugue » singulièrement novarinien et constatons que *La Scène, L'Opérette imaginaire* et *Le Vivier des noms* suivent un fil conducteur présent dans chacune des écritures pour la scène de l'auteur en instituant un dialogue entre écriture dramatique, philosophie et théologie. Trois prismes qui permettent ainsi d'ausculter l'humain à la manière d'un animal aussi étrange qu'imprévisible. *La Scène* – titre évoquant alors une référence biblique par l'entremise de son homophonie – permet en

[297] Valère Novarina à propos de *L'Opérette imaginaire*, interview menée par Philippe Lefait, Archive vidéo, ina.fr, 1er décembre 1998.
[298] *Ibid.*
[299] *Ibid*.
[300] NOVARINA V., *La Scène*, « Dispersion », création au Théâtre de Lausanne, septembre 2003.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

outre d'interroger les origines spirituelles de l'humain en reprenant parmi ses personnages des noms archétypaux qui révèlent au lecteur les thèmes sous-jacents abordés par le texte. Parmi ceux-ci, relevons notamment Diogène, Isaïe Animal, Trinité, la Sibylle, mais aussi Pascal ou encore Le Pauvre, qui ne pouvait s'absenter de ces références bibliques. Des références d'autant plus proches des créations novariniennes que nous retrouvons chez l'auteur une mise à mal des systèmes de castes, de domination ou de tout procédé visant au contrôle humain, à commencer par l'idole moderne d'une communication permanente et omniprésente – surtout destinée à ne rien dire – renversée en jeux de mots et autres comiques langagiers sous la plume de Novarina. Ainsi érigée contre la langue des « professionnels de ce qu'il faut savoir[301]», la poésie novarinienne leur oppose les visages clownesques de ses personnages, dont les discours oscillent entre trivialité et questionnements métaphysiques. Pour reprendre ici notre étude relative à la « fabrique continue de texte » précédemment abordée, nous pouvons ainsi constater qu'en plus de dénoncer les mythes relatifs à représenter un « réel » ayant quelque chose à dire, le génie de l'écriture de Valère Novarina met en exergue la vacuité de tout discours à commenter la banalité d'un quotidien rivé au culte du « scoop ». Observons pour cela l'intervention en 2003 de la «Machine à dire la suite » dans *La Scène* et dont la réplique se verra incluse en 2015 dans la version théâtrale du *Vivier des noms* :

> LA MACHINE A DIRE LA SUITE.
>
> (…) Seront donc reçus ce soir à titre de témoins actifs dans *Serrez les boulons* l'écrivaine québécoise Patience Bombardier, la Procureur Niquaise, la Docteure W.C Dupont, le Sage-Homme Norbert Folque, la Talk-Showtiste Florence Épine Ma Coupelle, le Père Porteur Bénédicte Bondelle, sa Suffisance Jean-Marcel Berbier, la Kinésithérapeutesse Aspasie Du Mot, le Personnel Volant Quand Bringuelle Ussa, la Mannequin Fluxus, et Madame la Curée de Rosny-sous-Bois. » « Après la météo notre consœur Elomire Luchet Pro recevra dans *Fausse Bonne Surprise* à l'occasion de la parution de son récent ouvrage *Le Paradoxe de l'os*, notre confrère l'emblématique Jean-Baptiste Vacoufrein qui vient d'être élu pour la trois cent soixante-quatrième fois révélation de l'année.[302] »

Cette logorrhée qui dresse la liste de fausses nouvelles dénonce en substance un flux d'informations nivelées entre elles et plongeant dès lors son auditeur dans une assommante

[301] Entretien de Philippe Lefait avec Valère Novarina, archive vidéo, ina.fr, décembre 1998.
[302] NOVARINA V., *La Scène,* Paris, P.O.L., 2003, p. 24.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

consommation de mots menant à l'hébétude, si ce n'est à l'indifférence totale de ce qui lui est extérieur. Ce personnage ainsi que la teneur de son propos sera repris par Valère Novarina en 2015 dans *Le Vivier des noms*[303], selon une transposition toute aussi réjouissante de sa « Machine à dire la suite » désormais nommée « Le Grand Communicateur ». Observons-en tout de suite un extrait afin d'y constater l'amplification d'une critique toute aussi corrosive à l'endroit du langage-communiquant, si ce n'est plus cynique encore :

LE GRAND COMMUNICATEUR

« Baume-la-Vieille vient d'être déclaré par une commission d'approche l'un des coins les plus lugubres du Labouristan. »

« Trois femmes muselées ont été découvertes à Bobigny-sur-Yvette et livrées aux autorités compétentes. »

« Le pédophile Murlusque a été ce matin passé par les armes devant une foule dense et très en liesse. »

« L'interruption volontaire de vie vient d'être autorisée jusqu'au huitième mois avant la mort de l'homme prévu. »

Ayant dès lors affaire à une imitation par « transposition », telle que vu précédemment au sujet de la fugue musicale, nous constatons qu'à partir de la page 198 d'*Entrée perpétuelle* se retrouve dans son exactitude la réplique de « La Machine à Dire la Suite » telle que présentée en 2003 dans *La Scène*, cette facture répondant alors au procédé d'imitation dite « régulière ». Ces indices nous permettent en outre de confirmer à l'endroit de la construction textuelle de Valère Novarina une architecture dense et mouvante, fonctionnant par augmentations ou reprises de ses précédents écrits, toujours laissés ouverts afin d'en accomplir les devenirs. Un procédé d'écriture que nous envisageons avec *Le Vivier des Noms* comme la « quintessence » dans son tissu textuel de nombreux passages extraits de ses précédentes écritures pour la scène. Une quintessence qui symbolise d'autant mieux la dynamique de l'écriture novarinienne qu'elle désigne « l'aboutissement de tout un processus d'opérations alchimiques ou encore le résultat de distillations successives menant à l'extrait le plus concentré et le plus subtil d'une substance [304]». Ces références à l'alchimie rappellent l'influence notable qu'exerça

[303] NOVARINA V., *Voie négative*, « Entrée perpétuelle » (premier titre donné au « Vivier des noms »), Paris, P.O.L., 2017, p. 197.

[304] Dictionnaire Larousse, Quintessence, « Alchimie », 1983, p. 43.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

sur Valère Novarina la lecture des grands auteurs théologiens du haut Moyen-Âge, lesquels, outre l'invention d'un langage théologique singulier, s'évertuèrent à théoriser – si ce n'est à renouveler - la phénoménalité du « Verbe comme preuve et présence de la divinité en chaque homme »[305]. Effectuons alors ce voyage au fil des « courants de rivières souterraines[306]» sur lesquels dérivent les paroles novariniennes, telle une « gestualité du langage[307] » capable de justesse par nombres d'égarements et œuvrant surtout à renouveler les *entendements* du spectateur, terme que nous souhaitons aborder selon son acception latine signifiant « tendre vers » : adresse, appel vers l'Autre et par là-même accès à l'infini en soi.

b. Retrouver l'ancienne sagesse de l'ignorance

> « Aujourd'hui on cherche partout à répandre le savoir, qui sait si dans quelques siècles il n'y aura pas des universités pour rétablir l'ancienne ignorance ? »
>
> Georg Christoph Lichtenberg[308]

Les écritures dramatiques de Valère Novarina font écho aux préceptes de l'éthique comme philosophie première selon Emmanuel Lévinas, laquelle se pense et s'actualise à l'encontre d'une philosophie occidentale sûre d'elle-même et de ses lois, prônant la connaissance comme fatalement « asservie à l'idée de totalité[309]» et qui, en cela, se refuse à l'ouverture, à cet « *autrement* ouvert sur l'idée de l'infini[310]». Cet infini se décline alors comme « rapport avec l'Autre (…), dans l'extériorité infinie de son Visage (...)[311]». Visage qui se décline chez Valère Novarina – et peut-être primordialement – comme geste d'ouverture

[305] D'ALEXANDRIE Athanase, *Sur l'incarnation du Verbe*, rédigé en 328, Ed. Les ressources chrétiennes, traduit par Charles Kannengiesser, Paris, 1973.
[306] NOVARINA V., *L'énergie haïtienne de « L'Acte inconnu »*, retranscription de l'interview radiophonique réalisée par Siegfried Forster sur « RFI », « Les Voix du Monde », publié en septembre 2015.
[307] *Ibid*.
[308] GROZDANOVITCH Denis, *Le Génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017, p. 169.
[309] LEVINAS Emmanuel, « Dieu et la philosophie », *Le Nouveau Commerce*, n° 30-31, printemps 1975 ; *L'intrigue de l'infini*, Paris, Flammarion, « Champ-L'essentiel », 1994, p. 242. [extrait de l'article intitulé « Le rame et le couteau : la question de l'autre chez Lévinas », par Jean-François Mattéi, dans *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, 2005, p. 203.]
[310] MATTEI Jean-François, *op.cit.*, p. 203.
[311] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

aux possibles du langage et, menant à ce dessein, aux actes d'écritures novariniens. De ces actes se destinant à « tendre vers » la rencontre de l'Autre comme « Tout Autre » – c'est-à-dire d'une écriture qui se définit en tant qu'altérité absolue mais qui parvient pourtant, et d'un même élan, à embrasser l'humanité toute entière –, il nous faut à présent revenir sur les « dynamiques, jeux de forces et d'énergies[312] » des écritures selon Valère Novarina afin d'y percevoir, en filigrane, l'attitude phénoménologique patiente, humble et attentive qu'elles exigent pour l'auteur, l'acteur et – parfois même – pour l'auditeur-spectateur. Nous souhaitons traiter ici des « actes » du novarinien– détournant volontiers l'expression spécifique de la théorie austinienne[313] comme pragmatique linguistique d'« actions exercées par la parole » – afin de déboucher sur ce que nous préciserons en tant que *poétique de l'idiotie*. Une idiotie qui ainsi ne désigne plus une incapacité, un ratage ni moins encore une faction nulle et non avenue du langage, mais bien au contraire une singularité poétique œuvrant, par les paradoxes qui la constituent, à « l'efficacité théâtrale[314]» c'est-à-dire à l'entendement, par le sujet-spectateur, des potentialités du langage poétique à faire l'expérience de l'altérité, à se « sortir de soi » pour, peut-être alors, y revenir *mieux* selon l'étymologie latine *melius*, laquelle doit être distinguée du mot « bene ». Précisons en effet qu'il ne s'agit pas de triompher, par l'efficacité du langage poétique novarinien, d'un mal pour un bien – notions réductrices et dès lors contradictoires au propos que nous tentons ici – mais plutôt d'accéder en soi à un nouvel *équilibre.* Aidons-nous pour éclaircir ces notions de l'article réalisé par Hélène Richard et qui interroge l'efficacité théâtrale à l'aune des interrelations – au moment de la représentation – entre acteur et spectateur ; interrogation portant *in fine* sur la potentialité « révélante[315]» de cette rencontre grâce à la nature essentiellement inachevée du texte dramatique et de ce que Jean-Loup Rivière nomme l' « éphémérité du spectacle[316]», composante première de l'efficacité théâtrale par le fait même de son *imprévisibilité*. Il est intéressant de constater qu'Hélène Richard observe à cette occasion deux postures distinctes : celle du spectateur incapable de déposer – au moment de la représentation – son *être raisonnant* destiné à observer, discriminer puis analyser des éléments scéniques complexes dans le but que ceux-ci produisent du sens ; et celle d'un autre type de spectateur enclin à se laisser surprendre par ce

[312] NOVARINA V., *L'énergie haïtienne de « L'Acte inconnu »*, retranscription de l'interview radiophonique réalisée par Siegfried Forster sur « RFI », « Les Voix du Monde », publié en septembre 2015.
[313] AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
[314] RICHARD Hélène, *Remarques psychanalytiques sur le jeu de comédien*, revue Érudit, Numéro 68, « Tragédie », 19 août 2018, p. 111.
[315] *Ibid.*, p. 110.
[316] RIVIERE Jean-Loup, *La matière noire. Génétique et théâtralité*, Genesis (Manuscrit-Recherche-Invention), numéro 26, 2005, p. 12.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

qu'il voit et entend, porté par la génétique volontairement « inachevée » du texte novarinien pour que surgissent les possibles du sens et ce que Jean-Loup Rivière nomme la « matière noire[317]» du texte dramatique. Une terminologie issue de l'astrophysique et qui cependant parvient à illustrer dans son équivoque sémantique cet « invisible » à l'œuvre dans les écritures pour la scène de Valère Novarina, et définition même – selon Jean-Loup Rivière – du texte dramatique puisque menant, pour le spectateur, aux ouvertures du sens. Il s'agit en cela de comprendre l'instant de la représentation théâtrale comme espace privilégié où peut se jouer un système de « brouillages[318]» sémantiques initiés par le metteur en scène – et d'abord par l'auteur – destinés à favoriser chez le spectateur une rupture de ses frontières identitaires. L'individu peut alors se redéfinir au moment de la représentation, laissant émerger en lui des éléments parfois refoulés, des souvenirs jusqu'alors passés sous silence, si ce n'est un événement traumatique dont le phénomène cathartique de la re-présentation va favoriser l'élucidation. Hélène Richard parle alors de «rencontre révélante[319]» à l'endroit de cette *mise en lumière de soi* au moment du spectacle, opération par laquelle peut également procéder une thérapie de type psychanalytique. Rappelons en cela que ce mode de fonctionnement peut bénéficier à tout type d'individu dès lors pourvu d'une conscience intime de lui-même et capable de ce mouvement *hors de soi*, phénomène qu'Hélène Richard désigne en tant que « révélation de soi à soi-même[320]» se produisant lorsque s'ouvrent temporairement « les frontières du Moi[321]». La question de l'efficacité théâtrale ne tardant pas à surgir en filigrane de cet événement, c'est alors le jeu du comédien et sa capacité à « donner » le texte dramatique qui s'entrouvre, mais aussi la nature même de ce texte. Il ne s'agit cependant plus de rejouer la réalité pour prévenir le spectateur des risques ou dérives de tel ou tel agissement contraire à quelques déterminismes moraux – pour ne pas dire « bien-pensance » – d'une société, mais d'interroger de façon substantielle le langage – et par lui l'acte de dire – dans les ailleurs du dit. Une écriture qui se définit dès lors *sur*, *avec* et *dans* le langage, scrupuleuse et patiente, pour que s'y fasse jour au moment de la représentation, par ces instants de grâce où t*out sonne vrai*, la nature révélante de la parole, en tant que mouvement du Même vers l'Autre. Car si c'est bien du surgissement de l'Autre par le langage dont il s'agit, chez Valère Novarina, cette question s'actualise surtout par le va-et-vient incessant du couple « Même-

317 *Ibid*.
318 *Ibid*.
319 RICHARD Hélène, *op.cit.*, p. 112.
320 *Ibid*., p. 13
321 *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Autre » menant au mouvement d'une « sortie de soi[322]» dont Jean-François Mattéi précise la nécessité afin que le langage retrouve son « orientation naturelle vers une altérité[323]». Une orientation qui se veut primordiale, précédent la dialectique Mouvement-Repos que pourrait induire cet « hors de soi », mais bien au contraire action précédent toute chose, et langage « sous la forme non réversible de la parole[324]». En cela, Valère Novarina s'inscrit dans le sillage de la conception lévinassienne du langage où :

> « Ce n'est plus le monde qui est premier, mais le langage qui est toujours, dès l'origine, parole altière de commandement. « Tu ne tueras point » signifie que l'Autre est antérieur à mon ipséité et que celle-ci ne peut s'affirmer que dans l'écoute, et la protection, de son altérité. (…) L'infini doit prendre le pas sur la totalité (…) Lévinas affirme la précellence du langage sur le monde (…) et la primauté, comme « *expérience absolue* », de la « révélation » du visage sur le dévoilement de l'être[325]».

Ce mouvement de l'intériorité réductrice du sujet vers l'extériorité d'un « tout autre » – seul capable de briser les identifications mortifères du Moi – procède en outre du déplacement opéré par Valère Novarina au commencement de son geste d'écriture pour qu'advienne par cette humilité tendant au *retrait de soi* la ruine d'une figure humaine présomptueuse et arrogante qui s'imagine « au centre de la création[326]». Un mouvement de retrait que Denis Grozdanovitch souhaite à son tour expliciter à travers ce qu'il nomme un « retour à notre idiotie intérieure[327]», retour appelé dès le XVe siècle par Nicolas de Cues et sa *docte ignorance*, poursuivi un siècle plus tard chez Montaigne puis au XXe siècle par Lévi-Strauss, lesquels– au regard du triomphe de la raison humaine sur la *pensée sauvage*[328] – déplorent la perte du « savoir de l'ancienne ignorance[329]». Un savoir dont « les peuples archaïques étaient détenteurs et qu'il s'agirait alors d' « exhumer pour laisser une chance à [cette] planète de survivre[330]». Un savoir qui ne s'enseigne plus dans les livres ni moins encore sur les bancs des écoles occidentales mais bien plutôt au contact, non plus conceptuel mais tangible, de

322 LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, op.cit., p. 29.
323 MATTEI Jean-François, *La rame et le couteau : la question de l'autre chez Lévinas*, Revue Philosophique de la France et de l'Étranger, Tome 130, 2005, p. 12.
324 *Ibid*.
325 *Ibid.*, p. 13.
326 VAN BOXSEL Matthijs, *L'Encyclopédie de la stupidité*, Paris, Payot, 2010, p. 244.
327 GROZDANOVITCH Denis, *Le Génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017, p. 189.
328 LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Persée, 1962.
329 FRIEDRICH Hugo, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968., p. 47.
330 LEVI-STRAUSS Claude, *op.cit.*, p. 186.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

l'homme avec son environnement, de l'homme qui se met en présence de l'Autre sans chercher à le dominer pour qu'advienne en lui « l'humble acceptation de [sa] place subalterne dans la chaîne des créatures, et le retour vers l'ancienne sagesse[331]». Ici résonne l'idiotie que nous pressentons dans la pensée philosophique et poétique de Valère Novarina, laquelle s'exprime par le médium de l'écriture poétique et de sa mise en scène. Une idiotie poétique qui déconstruit en premier lieu le langage – et avec lui les prétentions du *Logos* –, c'est-à-dire la force rationalisante à laquelle l'humain réduit son monde, créateur d'un univers symbolique aussi réducteur qu'il se veut univoque et, par là, d'une figure humaine moribonde puisque incapable de réfléchir autre chose que sa propre image. S'évadant alors de ce miasme dans lequel le commun des hommes finit par se confondre et se perdre, l'artiste Valère Novarina entre en résistance, et avec lui nombre de grands poètes du XXe siècle soucieux de transmettre ce « tout » qu'il reste à dire – et quand bien même l'on viendrait *trop tard*[332]. Un *tout* comme éternelle énigme, à commencer par « cette émotion appelée poésie[333]» et pour laquelle Valère Novarina répond du nom de « poète ». Ce nom s'apparente alors bien davantage à la définition des « anciens » dont Pierre Reverdy nous rappelle qu'elle désigne d'abord, et fondamentalement : « tout artiste dont l'ambition est de créer, par une œuvre esthétique faite de ses propres moyens, une émotion particulière que les choses de la nature (…) ne sont pas en mesure de provoquer en l'homme[334]». Cette solidarité de pensée entre les deux auteurs se joue du temps et de ses apparentes limites, puisque Valère Novarina est âgé d'un an seulement lorsque Reverdy rédige ces mots, en janvier 1948. Communion néanmoins prégnante lorsque l'aîné écrira que tout poète se voit « révélé[335]», par le médium de l'écriture et « cet étrange pouvoir des mots[336]» qui ouvre sur un « lieu secret [qui] doit être celui où il se ressemble le plus à lui-même[337] ». Il est par ailleurs intéressant de préciser que Valère Novarina confiera avoir mis des années à assumer l'acte d'écrire et à transmettre des écritures qu'il préférait, jusqu'à l'âge de dix-neuf ans, « cacher sous des pierres[338]». S'entrevoient ainsi

[331] VAN BOXSEL Matthijs, *ibid*.

[332] Citation de Pierre Reverdy inspirée par La Bruyère et son « Tout est dit et l'on vient trop tard », Paris, Éditions *Poésie* / Gallimard, 2003, p. 98.

[333] REVERDY Pierre, *Sables mouvants* précédé de *Au soleil du plafond*, Paris, Éditions *Poésie* / Gallimard, 2003, p. 91. Préface réalisée par Etienne-Alain Hubert. L'ensemble des poèmes fut édité préalablement aux éditions Flammarion aux dates suivantes : 1974 pour *Cette émotion appelée poésie,* essais rédigés par Pierre Reverdy en janvier 1948, « Sable mouvant » *et autres poèmes* ainsi que « La Liberté des mers » en 1978 et « Au soleil du plafond » en 1980.

[334] *Ibid.*, p. 94.

[335] *Ibid.*, p. 97.

[336] *Ibid.*, p. 96.

[337] *Ibid.*, p. 97.

[338] Valère Novarina reçu dans « A voix nue », une émission radiophonique animée par Catherine Bédarida et réalisée à l'occasion du Festival d'Avignon qui s'ouvrait sur la pièce de théâtre « L'Acte inconnu », écrite et

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

des cheminements communs aux deux poètes – si ce n'est au destin des poètes en général – désireux d'élucider par la création poétique les énigmes de la parole et, à travers ce dessein, la nécessité qu'il revient à tout artiste de « dire » au-delà des mots. Un *dire* qui recèle alors de nombreuses modalités d'entendements, libertés nouvelles offertes à tout lecteur tel un pacte tacite entre celui qui donne parole à l'indicible et cet autre, capable de l'entendre. Un rôle qui incombe dès lors par l'*in-su* au créateur, devenu solidaire des autres hommes dans une quête pour « accéder au plus simple » et pourtant « au plus caché, au plus intime d'un autre[339]» afin de provoquer ce que Reverdy nomme « le choc[340]». Car il s'agit bien d'un choc lorsque l'on parle de poésie, et peut-être d'ailleurs ne peut-il s'agir que de cela. Choc qui prend en outre, chez Reverdy, les allures d'un révélé, c'est-à-dire ici : « révélation d'une chose que nous portons obscurément en nous et pour laquelle il ne nous manquait que la meilleure expression pour la dire à nous-mêmes[341]». Langage de l'Un vers l'Autre, de ces mots du commun qui, transfigurés par l'écriture poétique, œuvrent en celui qui s'en trouve « saisi ». Voici peut-être ce « lieu secret » où s'entrouvre la phénoménologie novarinienne et que nous appelions plus haut *idiotie* – ou « ancienne sagesse de l'ignorance[342]» – c'est-à-dire révélation en soi et par le langage poétique de ce que Reverdy nomme « l'expression parfaite[343]». Le vers, la phrase et le poème tout entier deviennent ainsi offrande involontaire, c'est-à-dire n'induisant de la part de celui qui la reçoit aucune dette en retour. L'artisanat du poète est en cela, et aussi, une quête *in-finie* : gratuite et authentique, capable de faire œuvre de ce tout et de ce rien qui pour chacun fonde pourtant le limon d'une histoire singulière et d'une relation tout aussi singulière au langage. Il est cet art d'être présent au monde et à ses sensations, tout aussi étourdi parfois que peut l'être le commun des mortels, dispersé, dépassé mais pourtant capable, en aval de ces impressions, de transmettre par un agencement de mots pour le moins inouï « l'expression d'une chose vulgaire avec (…) simplicité, force et bonheur[344]». Une simplicité qui se décline alors, chez Valère Novarina et ses compagnons d'œuvre en tant que geste d'écritures, de mots, de lumières et de sons, la matière de tout vrai poème. Un poème qui se met pour cela en disposition du « Tout Autre » et préfère agir dans l'ombre plutôt qu'au devant de la scène, construisant par les mots et leur mise en résonance dans l'espace scénique – à entendre aussi

mise en scène par Valère Novarina. L'émission fut diffusée sur France Culture le 23 juin 2007.

339 REVERDY Pierre, *Cette émotion appelée poésie*, *op.cit.*, pp. 98-99.

340 *Ibid.*, p. 99.

341 *Ibid*.

342 GROZDANOVITCH Denis, *ibid*., p. 190.

343 REVERDY Pierre, *ibid*.

344 Pierre Reverdy à propos d'Arthur Rimbaud et son poème intitulé *Le cœur volé* dont il cite les vers suivants : « Mon triste cœur bave à la poupe / Mon cœur est plein de caporal », *op.cit.*, p. 100.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

comme espace mental des spectateurs – des lieux où chacun peut s'aventurer, par-delà et à l'intérieur du langage. C'est pourquoi aussi, et selon Valère Novarina, le théâtre se décline comme « lieu de don, de part et d'autre du plateau » où « le spectateur reçoit, mais est aussi un aventurier intérieur dont le voyage peut aller très loin[345]». En cela, et pour suivre à nouveau Pierre Reverdy, ce qui fait création – et *a fortiori* ce qui fonde l'origine de l'efficacité théâtrale novarinienne dont nous abordions quelques déclinaisons un peu plus haut – ce ne sont pas « les choses elles-mêmes[346]», le contingent, les intrigues, la vraisemblance voire le « message[347]» divulgués par telle ou telle réplique selon une compréhension univoque qui réitère par-delà les sociétés et leurs immondices la force du dogme et du *tout un chacun*. Bien au contraire : si cette expression familière désigne par excellence le « n'importe qui, sans distinction aucune[348]», l'efficacité théâtrale novarinienne relève d'une « manière de faire » bien spécifique de l'art de mettre en mots les choses-mêmes afin qu'elles deviennent « autres » : voilà ce qui compte. Et peut-être même ce qui doit compter, en premier lieu, dans toute création artistique. Dès lors, le poète donne accès à cet *autrement qu'être*[349] des choses et de nos relations à elles, aux autres et à nous-mêmes, capables désormais d'entrer en résonance – si ce n'est en rayonnement – par-delà un savoir encyclopédique. Un acte qui renoue en outre avec ce « spécifiquement humain[350]», c'est-à-dire avec cette capacité d'un homme à être touché par les mots d'un autre « dans le choc le plus émouvant[351]». Rencontre, dès lors, qui vient frapper l'individu au cœur, le bouleverser, le déplacer. C'est sans doute aussi pourquoi le spectateur ressort rarement indemne des représentations théâtrales de Valère Novarina. Que ce choc soit subi ou accueilli, il œuvre surtout à la communion tacite des individus entre eux par le biais de ce qui les unit le plus réciproquement au monde et qui se voit décuplé par le théâtre novarinien, soit l'accès au langage parlé et le déploiement, à travers lui, de leur subjectivité.

---

345 Valère Novarina reçu dans « A voix nue », une émission radiophonique animée par Catherine Bédarida et réalisée à l'occasion du Festival d'Avignon qui s'ouvrait sur la pièce de théâtre « L'Acte inconnu », écrite et mise en scène par Valère Novarina. L'émission fut diffusée sur France Culture le 23 juin 2007.

346 REVERDY Pierre, *ibid.*, p. 101.

347 Une terminologie « navrante » qui fait écho à ce que Reverdy désignait à l'endroit des « poèmes de circonstances » et leurs ambitions artistiques prétendument « engagées » (dans REVERDY Pierre, *Sables mouvants* précédé de *Au soleil du plafond*, Paris, Éditions *Poésie* / Gallimard, 2003, p. 91. Préface réalisée par Etienne-Alain Hubert. L'ensemble des poèmes fut édité préalablement aux éditions Flammarion aux dates suivantes : 1974 pour *Cette émotion appelée poésie,* essais rédigés par Pierre Reverdy en janvier 1948, « Sable mouvant » *et autres poèmes* ainsi que « La Liberté des mers » en 1978 et « Au soleil du plafond » en 1980.)

348 Dictionnaire en ligne *linternaute.fr*, à la définition de « tout un chacun » on peut lire : « ce dit de n'importe qui, sans distinction aucune dans l'identité de quelqu'un. » Ou en anglais : « everyone of us ».

349 Nous empruntons cette expression à l'essai philosophique d'Emmanuel Lévinas intitulé *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Éditions Broché, 1974.

350 REVERDY Pierre, *ibid.*, p. 100.

351 *Ibid*, p. 101

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Un langage qui, chez Valère Novarina, se défini comme *parole de poésie.* Une parole qui serpente, assaille et œuvre, telle « une clef de sortie[352]», à sortir l'homme « du plan du réel (...) jusqu'au libre plan esthétique où l'artiste se hisse lui-même pour vivre et respirer[353]». Et pour qu'un tel état survienne, la parole poétique novarinienne cherche à mettre le spectateur « hors de lui [354]». Observons cela de plus près.

c. Écrire au pluriel des langues : les gestes de la poétique novarinienne

> « Dans un texte (…) tout est force, tout est onde. Et on vient au théâtre aussi reprendre conscience que le langage est une onde qui vous frappe. Le théâtre est ce laboratoire où l'on saisit le langage sur le vif [355]».

Les écrits de Valère Novarina se fondent sur ce que Céline Hersant nomme un « geste d'écriture [356]» : geste dirigé depuis l'espace de la page jusqu'à celui des murs de son atelier, sur lesquels l'auteur va suspendre chacune des pages écrites avant de former ce qui deviendra le livre. Une architecture des mots dans laquelle l'auteur peut alors se déplacer, modifiant jusqu'en d'infimes détails la composition des phrases et, dès lors, la respiration du texte. Ainsi, l'écriture novarinienne se veut mobile et organique, visuelle autant qu'audible. Elle s'étend de la page du texte jusqu'à l'incarnation de l'acteur, comme autant de lieux où la parole vient se donner, du lecteur au spectateur. Poursuivant ici les propos de Marie-Hélène Boblet[357], la parole novarinienne se déclinerait dès lors comme « tact » et don sans échange possible. Une parole gratuite, une offrande qui a du *tact*, à entendre autant au sens littéral que figuré. Parole sensible qui porte en elle « le sentiment délicat d'autrui[358]». Une attitude délicate que nous

---

352 *Ibid*.
353 *Ibid.*, p. 102.
354 Nous nous inspirons pour cette expression de *L'Homme hors de lui*, pièce écrite par Valère Novarina et publiée aux éditions P.O.L en 2018.
355 Propos de Valère Novarina extraits de l'interview réalisée par Wolfgang Asholt avec l'auteur, *Saisir le langage sur le vif*, Revue critique de fixxion française contemporaine, 2012.
356 HERSANT Céline, *L'atelier de Valère Novarina. Recyclage et fabrique continue du texte,* Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 15.
357 BOBLET Marie-Hélène, *Le théâtre éphâtique de Valère Novarina.*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, (Vol. 106), 2006, p. 10
358 Définition du dictionnaire Larousse au mot « tact » (du latin *tactus*, du verbe *tangere* : toucher).

évoque alors cette « phase nocturne d'écriture[359] » dans laquelle le poète Valère Novarina plonge, en amont du livre. Phase nocturne comme *cure d'idiotie* ou mise en veille de toutes les certitudes du sujet en train d'écrire, œuvrant à faire émerger une parole venant de plus loin qu'elle-même et allant au-delà de ce qu'elle veut dire. C'est notamment ce que Novarina semble exprimer lorsqu'il dit que « la parole entend ce qu'elle ne sait pas, [qu']elle attend[360]». Appel silencieux d'une mémoire ancienne, retour aux sources vives du langage lorsque la pensée du poète se dépose au moment de son incantation, si ce n'est de sa décantation patiente. Ce retrait de soi dans l'attente et l'écoute attentive de ce qui n'est pas encore, nous le retrouvons aussi dans la philosophie de la caresse, telle qu'énoncée par Emmanuel Lévinas. La caresse est attente, mystère du devenir en ce qu'elle « (…) consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir. La caresse cherche ce qui n'est pas encore[361] ». Une attitude que nous pouvons rapprocher de celle opérée par Valère Novarina au moment de l'écriture, lorsque de la pensée qui veille peut advenir une parole spontanée, tel un élan vital dépourvu de signification logique mais d'autant plus réel qu'il se veut générosité et dessaisissement de soi. Une attitude qui fait alors écho à la *kénose* de l'incarnation, laquelle consiste en l'anéantissement de l'individu pendant le phénomène d'incarnation du Verbe, et ce dans le but de dépasser sa propre condition mortelle vers celle, divine, du Christ. Cette mise en veille de soi dans l'attente d'un langage « surgissant » mènerait surtout à provoquer chez celui qu'il traverse ce que Novarina nomme un *sur'lèvement*[362], ou encore une *anagogie,* cette notion ascétique désignant l'élévation de l'âme vers les choses célestes ou encore, dans son acception théologique : l'interprétation d'un texte cherchant à passer du sens littéral à un autre plus spirituel, si ce n'est mystique. Cette attente n'est pas vécue comme passivité, délai ou apathie mais plutôt comme ardeur. Une réflexion qui se retrouve également dans l'essai théorique que Valère Novarina rédigea en 1999 comme suite de ses 616 notes de *Pendant la Matière*[363] :

> « Penser, c'est attendre en pensée, avoir corps et esprit en accueil. La pensée de saisit pas, ne possède rien ; elle veille, elle attend. De même parler, ce n'est pas avoir quelque chose à dire et savoir s'exprimer, mais c'est attendre aussi la parole. »

[359] PERRIER Jean-François, *Entretien avec Valère Novarina*, février 2007.
[360] NOVARINA V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 29.
[361] LEVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Boston, Londres, Martinus Nijhoff Publishers, 1980, p. 235.
[362] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du Singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 120.
[363] NOVARINA V., *Pendant la Matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 26.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

L'esthétique de l'écriture novarinienne se rapprocherait dès lors de ce qu'Amador Vega nomme la « mystique médiévale[364]», notamment en ce qu'elle désigne un auteur qui refuse de prétendre à une position d'autorité ; humilité que nous retrouvons dans la langue de Michel de Certeau et son introduction à *La Fable mystique.* Observons l'extrait ci-après afin d'y apprécier ce glissement entre les deux auteurs : « Ce livre se présente au nom d'une incompétence : il est exilé de ce qu'il traite. L'écriture que je dédie aux discours mystiques de (ou sur) la présence (de Dieu) a pour statut *de ne pas être*[365] ». Une double distance pudique entre celui qui écrit et son objet d'écriture qui dévoile en outre une quête à *dire l'autre* que seul l'« exercice d'absence[366] » à soi-même – propre aux mystiques de l'antiquité – semble favoriser. Exercice que Valère Novarina nomme à son tour « cure d'idiotie » et que nous comprenons dès lors à la fois comme l'opération par laquelle l'auteur peut produire son texte, mais aussi comme seule pratique capable de garantir le surgissement d'une pensée *déliante* ou proche de ce que Dominique de Courcelles nomme « poésie de la pensée [367]». Parmi ces grands praticiens de la mystique médiévale figurent notamment Raymond Lulle[368], Bonaventure[369] ou encore Maître Eckhart[370], auteurs dont Valère Novarina étudia les ouvrages et dont nous constatons encore l'influence à l'occasion de cet autre extrait de *La Quatrième Personne du Singulier*[371] , où pensée et poésie se côtoient avec virtuosité :

---

[364] DE COURCELLES Dominique (dir.), *Les enjeux philosophiques de la mystique*, Actes du colloque du Collège international de philosophie, 6-8 avril 2006, « La sollicitation mystique : parler de l'autre en parlant de soi parler de soi en parlant de l'autre » par Claude Louis-Combet, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007.

[365] DE CERTEAU Michel, *La Fable mystique*, *1 : XVIe – XVIIe siècle*, Paris, Poche, 1987, p. 9.

[366] DE CERTEAU Michel, *ibid*., p. 21. Sur le thème de l'absence commun à l'histoire comme à la mystique chez Michel de Certeau, (voir J. Le Brun, « La mystique et ses histoires », dans « Revue de théologie et de philosophie », n°136, 2004, p. 309-318.)

[367] *Ibid*.

[368] LULLE Raymond, *Le livre de la contemplation*, 1272, ouvrage emblématique de ce philosophe, poète, théologien, missionnaire et écrivain mystique que fut Raymond Lulle, lequel chercha à s'adresser à « toutes les intelligences, chrétiennes ou non, afin de les convaincre de la vérité chrétienne. » (cf. Dominique de Courcelles, *La parole risquée de Raymond Lulle : entre judaïsme, christianisme et islam*, Paris, Vrin, 1993, p. 17.)

[369] DE BAGNOREGIO Bonaventure fut l'un des piliers de la théologie chrétienne au Moyen-Âge, son œuvre s'inscrit dans le courant de l'*augustinisme*, laquelle recommande « l'humilité dans la mesure où il est impossible à l'homme d'accéder à la plénitude de la vérité sans l'aide de Dieu ». (cf. Étienne Gilson, *La philosophie de saint Bonaventure*, Paris, Vrin, 1953, p. 25.

[370] Eckhart von Hochheim, dit « Maître Eckhart », fut un théologien et philosophe dominicain du XIIIe siècle ayant notamment inauguré la théorie de la « divination de l'homme » à l'origine du « salut chrétien » par le biais de ce qu'il nomme la *deigormatio* c'est-à-dire *:* « (…) accueil, dans une âme détachée de tout, même de ses idées les meilleures sur Dieu, de la grâce qui sauve et glorifie dans l'union avec Dieu. » (cf. Julie Casteig, *Connaissance et vérité chez Maître Eckhart. Seul le juste connaît la justice*, Paris, Vrin, 2006, coll. « Études de philosophie médiévale », p. 480.)

[371] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du Singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 126.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « (…) nous sommes dénoués par le Verbe, sortis des liens de la mort, des bandelettes enchaînantes de nos idées d'automates, de nos rêveries tournantes, de nos cercles mentaux. La pensée est un organisme. La pensée est un animal délivrant. »

Musique de la syntaxe et des rythmes de la ponctuation, jeux d'équivoques par les mots et leurs polysémies virevoltantes afin de provoquer le déséquilibre de l'entendement, l'écriture novarinienne se veut aussi « délivrante » et « porteuse de paroles [372]», à commencer par celles issues de langues classées « mortes », dialectes régionaux et autres paroles souterraines. Son écriture – que l'auteur préfère en cela conjuguer au pluriel – s'apparente ainsi davantage à une forme de résistance au service des multiples formes de l'oralité – d'où sa portée théâtrale – en appelant à ce qu'elles renvoient à l'espace de la page, puis de la respiration chez l'acteur ; cette écriture n'est ainsi en rien l'expression figée de sophistications linguistiques ni la répétition de procédés mercantiles. L'esthétique de l'écriture novarinienne s'éloigne en cela véritablement de l'héritage traditionnel du théâtre bourgeois, y préférant la réinvention permanente de ses propres codes. L'écriture se transforme alors en musique, langage différent par lequel il faut se laisser porter afin d'y déposer l'animal raisonnant que nous sommes. Le *logos*, pourtant maître de notre pensée, se dissipe peu à peu et laisse place à l'autre voix en nous, et d'abord à celle de la poésie. Écriture qui, de par ses modalités d'entendement inédites, fait résonner des façons de parler méconnues et hybrides, issues des « manières » propres à ceux que l'auteur croisa sur son chemin et dont il enregistra mentalement les expressions, selon un « style » propre à chaque individu parlant :

> « Chacun a sa nage. Son rapport rythmique profond avec sa langue (…) Il me semble que chacun a son propre langage, son style, ses mots favoris [373]».

D'où également l'affirmation d'une langue qui se doit d'être singulière par essence, tant elle se veut selon Valère Novarina l'expression d'une individualité propre à chacun, la singularité d'une respiration. Écrire se décline dès lors comme voix et rythmes intérieurs de l'écrivain ; ce que l'on retrouve aussi chez les auteurs qualifiés de « difficiles ». Valère Novarina cite pour exemple sa lecture des œuvres de Bossuet ou de Céline, qui impliquèrent à l'époque une véritable épreuve du rythme pour le lecteur précoce qu'il était. C'est ainsi par la

[372] NOVARINA V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 16.
[373] Les rencontres de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, *Valère Novarina et la surprise du théâtre,* 17 janvier 2011.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

compréhension intime, si ce n'est intuitive, de la respiration de ces écrivains qu'il lui fut possible de *lire* leurs œuvres magistrales, suivant ce lien tacite que l'auteur crée de son souffle à travers ce que Jean-Luc Steinmetz nomme « le médium léger de l'écriture[374] ». Et de poursuivre à cet égard en précisant que c'est « tout à coup » qu'il comprit « comment Bossuet respirait[375] ». Un rapport qui se veut dès lors au plus proche de l'écrivain, cherchant bien à réduire le sens de ses écrits en une compréhension totalisante – et donc incomplète – , qu'à opérer en soi un déplacement intellectuel mais surtout affectif, capable d'entrer en rapport avec cet « autre » de l'écriture, ou avec ce que nous nommions encore la *sympathie*[376] de l'élan intuitif. Pour Novarina, l'individu se fait dès lors inventeur de sa propre langue, tels les nombreux dialectes patois qui parcoururent les paysages de son enfance savoyarde et gravèrent dans l'esprit du jeune écrivain la conviction qu'il existe autant de langues qu'il est d'hommes, et que la *traversée du langage* se veut constitutive de tout individu dans ce qu'il est de mémoires et d'héritages. Une résistance qui permet ainsi de s'inventer soi-même dans l'action de parler, et d'y ouvrir par ce biais un contact essentiel avec sa propre *différence.* Une différence que l'on trouve tout d'abord dans la matérialité de ces langages populaires qui, loin de s'éteindre se révèlent pour l'auteur d'une « *très-vivante* matière[377] ». Un appel aux langues d'en bas, au mouvement de la « très vive philologie[378] » qui creuse « l'histoire mouvante, la disparition et l'apparition des mots[379] », et que l'on retrouve en *leitmotiv* de son œuvre théâtrale. Une œuvre où se déploie l'architecture textuelle de toutes ces paroles de l'enfance et de l'avant-enfance, entendues comme échos proches ou lointains, musiques des souffles opérant ce que Valère Novarina nomme le « toucher [380]» de l'écriture, entre parole, chant et caresse. Une écriture, dès lors, qui se veut mouvante et quasiment charnelle lorsque écrire ne se décline plus en tant que geste froidement effectué, désincarné et purement technique, mais se charge désormais de rejouer dans chacune de ses lignes le mouvement de la respiration, menant au phénomène du « Verbe prenant chair[381] ». Agissement particulièrement sensible dans *Le Monologue d'Adramélech*, joué en 2009 par Jean-Yves Michaux au Théâtre de la Bastille et créé initialement pour André Marcon le 4 juillet 1984 dans ce même théâtre selon

[374] STEINMETZ Jean-Luc, *Poésie et altérité*, « Entre proche et lointain : l' « autre chose » de Philippe Jaccottet », Paris, Éditions rue d'Ulm, 1990, p. 13.
[375] *Ibid*.
[376] BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Avant-Propos, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 10.
[377] NOVARINA V., *Voie négative*, « L'acte de la parole », Paris, P.O.L., 2017, p. 33.
[378] *Ibid*.
[379] *Ibid.*, p. 34.
[380] *Ibid.*, p. 35.
[381] Dossier de presse paru sur le site « Théâtre de la Bastille », rédigé par Irène Gordon-Brassart et intitulé « Le Monologue d'Adramélech, quand le Verbe prend chair », novembre 2009.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

une mise en scène de Christian Rist. Deux interprètes emblématiques qui seuls furent capables d'interpréter le vertigineux rôle d'Adramélech et de transmettre l'énergie de sa parole vive à travers ce qu'Irène Gordon-Brassart nomme, et à juste titre : « une vaste architecture fuguée parcourue d'échos, de répétitions et de variations, tel un "allegro perpétuel" » et de poursuivre en désignant cette parole comme « débordante, impérative », s'amplifiant jusqu'au « vertige sonore [382]».

3. Le « novarinien » en figures infinies du poème

a. Les *ravissements* de l'autre voix : Saint Augustin en Novarinie

Parmi ces qualificatifs – dont l'ingéniosité ne saura jamais *assez dire* le vécu du spectateur au moment de sa « traversée» du langage novarinien – notons cependant la complémentarité apparente de ressentis physiques et leurs manifestations spatiales et auditives. Rien qui semble intelligible alors, mais au contraire éprouvé comme l'accumulation presque ahurie de sensations *a priori* désagréables telles que le « débordement », le « vertige » ou encore l'« amplification ». Alors pourquoi un tel plaisir, malgré tout, ou peut-être même nécessité, à transmettre ces phénomènes physiques, quand bien même ils ne sont que personnellement vécus ? S'y trouve-t-il une énigme commune à chacun ? Une énigme que Valère Novarina dévoile en ces termes, au cœur même de l'humain :

> « La plus profonde des substances, la plus miroitante, la plus précieuse des étoffes, la *très-vivante* matière dont nous nous sommes tissés, ce n'est ni la lymphe, ni les nerfs de nos muscles, ni le plasma de nos cellules, ni les fibres, ni l'eau ou le sang de nos organes, mais le langage (…) La langue est notre *autre* chair *vraie*. Nous sommes tressés par son architecture invisible, mus par le croisement et le combat des mots (…) pris dans leurs drames.[383] »

[382] NOVARINA V., *Voie négative*, op.cit., p. 35.
[383] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 35.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Un phénomène naissant à l'intérieur de tous et menant à cet « acte de la parole[384] » singulière et poétique, cependant que seule la *transfiguration* de l'acteur au moment de la représentation semble en permettre l'agissement, acteur alors désignés comme danseur, ou plus exactement encore : comme « énigme du danseur immobile et parlant[385] ». Nous reviendrons plus précisément sur ces actes de la parole novarinienne, notamment liés à l'interaction texte-acteur, en deuxième partie de notre développement. Avant cela, poursuivons encore un peu notre étude d'une écriture tout aussi énigmatique, laquelle participe, et allègrement, à ce don de l'acteur pour les « métamorphoses » verbales. Un terme que Valère Novarina pensera en outre donner en 2007 au texte pour la scène qu'il intitulera finalement *L'Acte inconnu*[386]. Titre néanmoins mystérieux, et tels que le seront également *L'envers de l'esprit* en 2009, ou encore avant lui *Lumière des corps* » et *L'espace furieux* en 2006. Si l'ensemble peut ainsi inviter à des rêveries diurnes où miroitent d'infinies combinaisons poétiques – ce qui n'est pas pour nous déplaire – il permet surtout de nous interroger à présent sur les héritages culturels auxquels renvoie la mystérieuse rhétorique novarinienne, à commencer par celui de la tradition théologique chrétienne telle qu'étudiée précédemment, et dont nous nous proposons maintenant d'aborder la portée spirituelle. Parmi d'autres grands auteurs du haut Moyen-Âge dont Valère Novarina aime à citer l'influence, Saint Augustin semble tenir une place de prédilection. Figure atypique de l'église latine, *Aurelius Augustinus*, né en 354 en Numidie et devenu « Saint Augustin » au terme d'une vie de sainteté et de science, se démarqua particulièrement du conformisme de ses contemporains en parvenant à faire brillamment dialoguer « science » et « piété » par le biais, principalement, de l'écriture. Citons dès à présent les commentaires quelque peu acerbes de l'époque, à propos de son œuvre d'écrivain. Des remarques qui prêtent aujourd'hui à sourire et particulièrement aux suites de notre plongée en « Novarinie » :

> « (…) comme écrivain, il brille surtout par son imagination et sa verve, mais on lui reproche de l'affectation, l'abus des antithèses, de la subtilité et une certaine barbarie du style, défauts qui sont ceux de son siècle. [387]»

[384] *Ibid.*, p. 31.
[385] *Ibid.*, p. 28.
[386] NOVARINA V., *L'Acte inconnu*, Paris, P.O.L., 2007.
[387] NEUSCH Marcel, *Initiation à Saint Augustin, un maître spirituel*, Paris, Éditions du Cerf, 2003, p. 12.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Par-delà ce dont l'extrait témoigne, soit d'une évolution sensible à l'endroit du « bon goût » artistique – devenu aux suites de la modernité bien plus opaque – et passant d'une rhétorique considérée comme « abusive » dans le haut Moyen-Âge de Saint Augustin à la reconnaissance institutionnelle dont bénéficie aujourd'hui l'œuvre de Valère Novarina, ce qui nous interpelle particulièrement ici est surtout la tension créative propre aux deux auteurs. Une tension qui, plutôt que de corrompre, nourrit l'acte d'écriture de qualités spirituelles atemporelles. Une dualité constitutive que nous retrouvons chez Valère Novarina, lorsque l'auteur compare sa pratique de l'écriture à celle d'une médiation instantanée entre la matérialité du geste, du support d'écriture et de tout ce qui environne l'écrivain au moment de créer, et le lâcher-prise spirituel comme opération ultime pour qu'advienne l'« autre voix[388] ». Une attitude qui nous évoque alors l'une des plus célèbres toiles de Vittore Carpaccio intitulée « La Vision de saint Augustin[389] », où Augustin est représenté dans le décor d'un *studiolo* de la Renaissance italienne, assis à sa table de travail. Citons ci-après la description très parlante que nous en offre Laurent Bolard[390] afin de mieux cerner le parallèle que nous souhaitons effectuer entre cette scène picturale datée de la Renaissance et le cheminement méditatif de Valère Novarina, dans l'instant « hors-du-temps » de l'écriture. Une occasion peut-être aussi de nous voir, l'espace d'une lecture, déambuler dans l'environnement de cet atelier, à quelques pas d'un instant méditatif :

> « (…) La main levée tenant la plume, comme suspendue, il vient de tourner la tête vers la fenêtre, discrète, mais d'où irradie une lumière surnaturelle qui baigne la pièce et enveloppe toutes les choses de son impalpable douceur. Tout autour une multitude d'objets minutieusement décrits dans la plénitude de leur présence (…) Augustin pourtant ne voit pas. Augustin ne voit pas, il sent. Il ne voit pas, il entend. Il ne voit pas, il est ébloui, et comme captivé – *ravi*, il écoute, songeur, le regard comme absorbé par la lumière. »

Un écrivain qui se laisse *ravir*, que nous pouvons aussi entendre ici dans le sens de ce qui est « usurpé, emporté, volé, soustrait [391]». Pour reprendre notre parallèle, Valère Novarina ne se prétend d'aucun génie visionnaire ni comme élu privilégié d'une quelconque force mystique qui agirait en lui au moment de l'écriture. Il se décline bien au contraire, et humblement,

[388] STEINMETZ Jean-Luc, *ibid.*, p. 15.
[389] CARPACCIO Vittore, *La Vision de saint Augustin*, huile sur toile, début du XVIe siècle.
[390] BOLARD Laurent, *Augustin, du songe à la lumière. Sur La vision de saint Augustin, de Carpaccio*, Revue de l'histoire des religions, Malakoff (Hauts-de-Seine), Éditions Armand Colin, 2005, p. 1.
[391] Dictionnaire *Reverso français*, les synonymes, article « ravir ».

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

comme un marcheur pratiquant la « descente dans notre langue jusqu'au latin et parfois bien plus bas [392]». Ainsi, et tout comme Saint Augustin, il nous apparaît davantage comme un être pourvu de qualités ordinaires, mais néanmoins capable d'une qualité de présence aux choses muettes hors du commun. Une qualité dont peut-être seuls les poètes, et les artistes en général, se voient pourvus. Ce que nous confie tout aussi simplement Valère Novarina lui-même : l'acte d'écrire doit aller de soi et permettre de suivre une voix intérieure capable de faire advenir « l'appel de la parole [393]» que seul le poète réalise. Un principe d'humilité propre à Valère Novarina et que Nathalie Dupont apparente à la *kénose* de Dieu, c'est-à-dire une écriture comme acte du renoncement à soi. La kénose – qui dérive du terme grec désignant la doctrine du dépouillement de Jésus-Christ lors de son incarnation – se veut cependant bien plus qu'un renoncement austère aux choses terrestres : il s'agit plutôt d'adopter une condition de « serviteur » afin d'accéder au degré de « simple homme ». Une allusion peut-être ici au fait que Valère Novarina ne se pose pas en « démiurge » écrivain mais préfère l'humilité d'une écriture qui se déploie, au fil des œuvres, tel un livre qui ne cesse de s'écrire. Un livre, aussi, qui laisse place dès lors à tous les devenirs possibles mais surtout à cet *autre* dans la langue [394], invitant au dépassement de nos facultés d'écoute traditionnelles.

b. Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire : les au-delà du discours

Ce que l'écriture de Valère Novarina tente ainsi d'épuiser, de renverser à l'endroit des idoles du langage, c'est aussi la croyance en une suprématie du *Je* à dire le réel, mais surtout l'incapacité de faire advenir la nécessaire « déposition » de soi afin de rencontrer l'Autre, ou pour reprendre ici Emmanuel Lévinas : d'« offrir une attitude d'ouverture à l'extériorité[395]», c'est-à-dire un dépassement désintéressé du *moi* vers *autrui*. Citons alors les magnifiques vers baudelairiens extraits du poème « Élévation [396]», lesquels semblent faire écho à cette

[392] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du Singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 30.
[393] VASSEUR Fabien, *Jaccottet, voix de Purcell*, [article], Percée Littérature, Volume 127, Numéro 3, Malakoff, Éditions Armand Colin, 2002, p. 24.
[394] LEVINAS Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, p. 39.
[395] *Ibid*.
[396] BAUDELAIRE Charles, *Élévation*, « Les Fleurs du Mal », Paris, Collection *Folio Classique*, présentation « Broché », Éditions Gallimard, juin 2015, p. 13.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

déposition de soi, à cet instant d'éveil et de dégrisement vers l'Autre que nous-mêmes et qu'à l'instar de Lévinas nous nommons « le temps de l'altérité [397]». Temps d'une mise en question à l'infini et que nous pourrions comparer à cet état de grâce propre à l'inspiration poétique :

(…) Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, nuages, des mers,
Par delà le soleil, par-delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins ;

Celui dont les pensées, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent leur libre essor,
Qui plane sur la vie, et comprend sans effort,
Le langage des fleurs et des choses muettes ! »

Ainsi par cet extrait – par ailleurs irrésistible – l'écrivain se porte au-delà de la matérialité des choses, comme pour aller vers un « vécu » éprouvé dans l'instant d'écrire. Bien plus qu'une échappatoire, l'écriture se veut un chemin d'amplification du réel, à commencer par la réalité du langage dans son phénomène d'incarnation. Ici également se retrouve ce que Valère Novarina exprime à l'endroit de son engagement physique total pendant l'acte d'écrire, illustrant alors son propos par l'anecdote suivante : « alors que j'écrivais, il y a quelques temps, je portais systématiquement des sabots pour suivre le rythme. Autour de moi c'était comme un ring de boxe auquel je portais beaucoup d'attention, à ce qu'il y avait dans cet espace, à la matérialité des choses, mais sans pour autant m'y dissoudre[398] ». Écrire se veut en cela une pratique concrète, matérielle, par laquelle l'auteur organise sa pensée, tout en laissant libre cours à son intuition. Une relation dialogique qui permet à Valère Novarina de renouer avec l'activité manuelle de cet art, néanmoins dépourvu de tout maniérisme. L'auteur aime dès lors travailler dans son atelier, là où écriture mais aussi peinture et dessin peuvent se côtoyer pour s'enrichir mutuellement. L'acte d'écriture s'apparente chez Valère Novarina à un

[397] LEVINAS Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*, Jacques Rolland (dir.), Paris, Livre de Poche, 1995, p. 127.
[398] LEVINAS Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*, Jacques Rolland (dir.), Paris, Livre de Poche, 1995, p. 127.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

mouvement dans l'espace, à une construction qui prend forme non seulement sur la surface blanche du papier mais qui investit également les murs de l'atelier, permettant à son auteur d'être « entouré de textes proliférant sur les murs, dont la phase principale est une phase qui ressemble à la correction d'épreuves où s'accumulent les signes, les ratures, les annotations [399]». A l'occasion de cette phase de relecture, Valère Novarina pratique ce qu'il nomme la « sur-écriture » afin « d'ouvrir la langue à un état printanier, jaillissant[400] ». Partant de l'écriture comme activité solitaire et silencieuse, l'auteur opère un déplacement dans « l'espace du langage », à commencer par cette phase de corrections qui se poursuit jusqu'au travail de plateau et qui peut, à tout moment, modifier le déroulé de la *partition textuelle*. Tout comme l'artisan à son ouvrage, Valère Novarina n'a en effet de cesse de perfectionner son matériau – le langage – si ce n'est ce « corps de la langue[401] » dont il déplace, coupe ou augmente certaines extensions jusqu'aux derniers instants de la représentation publique. Une œuvre mouvante qui oblige son auteur à des déplacements permanents afin qu'advienne la « thermodynamique [402]» du langage, ou ce qu'il nomme encore la « physique des fluides[403] » et telle que nous en étudierons la nature ainsi que les perspectives dans notre second chapitre. Un langage qui dès lors n'est plus au service de l'écrivain mais affirme son autonomie dès les premières répétitions du spectacle, lorsque Valère Novarina nous confie : « être très attentif à l'espace le plus propice sur la scène à ce que telle ou telle réplique soit donnée [404]». C'est ainsi le texte qui se met en page dans l'espace théâtral grâce à ce que l'auteur décrit comme « mise en scène thermodynamique », c'est-à-dire lorsque le texte « fait sentir » au metteur en scène, mais aussi à l'acteur, l'endroit où il doit être donné. Ce qui se rapproche alors de ce que nous décrivions plus haut comme « élan de sympathie ». Un déplacement dans l'espace du jeu cette fois, et qui permet selon Novarina d'offrir à l'homme une possibilité d'*inversement*, c'est-à-dire lorsque le théâtre opère son offensive contre « la grande désincarnation ». Une offensive qui débute ainsi par la *défiguration* de nos « habitudes[405] » langagières :

[399] HERSANT Céline, *L'Atelier de Valère Novarina*, op.cit., p. 42.
[400] NOVARINA V., *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, réalisé par Raphaël O'Byrne, coproduction Arte France, « Les Films à Lou », 2002.
[401] NOVARINA V., *Voie Négative*, op.cit., p. 46.
[402] Les rencontres de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, *Valère Novarina et la surprise du théâtre,* 17 janvier 2011.
[403] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du Singulier,* op.cit., p. 55.
[404] NOVARINA V., *Les rencontres de l'Odéon-Théâtre de l'Europe*, ibid.
[405] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du Singulier,* op.cit., p. 38.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « Le théâtre n'a pas encore assez défiguré l'homme, ôté notre tête, subverti nos concepts, déstabilisé en profondeur la syntaxe humaine, renversé la musique...Il ne nous a pas encore assez désappris. Cette offensive lancée en peinture *contre la figure humaine* par William Blake, Picasso, Goya, Dubuffet, Picabia, Bacon, Soutine, Louis Soutter – mais aussi par l'art byzantin, oriental, africain – (...), cette lutte contre les « propriétés psychologiques », contre les « vraisemblableries » et contre tous nos habits d'habitudes (…) Le théâtre est un endroit où *lancer l'homme,* le jeter autrement (…)[406] »

Valère Novarina travaille ainsi à ce qu'il nomme la « sortie d'homme [407]», artisanat de toute une vie qui commence par les épreuves de l'écriture. Dès lors, son œuvre théâtrale s'inscrit dans une dimension atemporelle qui n'interroge aucunement des faits d'actualités ni des tendances au « tout psychologiser », mais creuse toujours davantage les mystères du Verbe. C'est ainsi par la matérialisation de ce mystère dans l'espace scénique, lorsque le texte prend corps chez l'acteur et provoque la nécessaire pratique d'une *gymnastique pneumatique* avec « l'invention d'un corps nouveau [408]», que peut advenir ce « vécu théâtral » par le biais du langage, dont nous préciserons la portée un peu plus loin. Un vécu qui ne s'actualise plus dans le discours qui, comme nous l'avons vu précédemment, disqualifie les tentatives rhétoriques à dire le « réel», mais au contraire nous invite à « voir par les oreilles » l'énergie du langage, et ce à travers la performance des acteurs en scène. Une entrée en résistance vers ce que Valère Novarina appelle « le vide de l'intérieur du langage [409]» : un vide proprement « créatif » car renouant le sujet avec les possibilités du verbe. Pour reprendre alors l'intitulé de la précédente réflexion, *l'humilité du geste* chez Valère Novarina se manifeste ainsi en plusieurs modalités de déplacements, tant physiques qu'intellectuelles – à commencer par ceux de l'auteur lui-même –, nous invitant à considérer tout autrement la prétendue toute-puissance du théâtre à *dire le vrai* au profit d'une parole poétique qui œuvre à dévoiler – si ce n'est défigurer – les comiques apparats du *Je*. Voyons cela de plus près.

[406] *Ibid*.
[407] *Ibid.*, p. 39.
[408] *Ibid.*, p. 37.
[409] NOVARINA V., « L'Homme hors de lui », *Lumières du corps,* Paris, P.O.L., 2005, § 125, p. 71.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

c. Écrire les défigurations du « Je »

> « Je viens vous entretenir du *Je*, vous parler de *Je* dans l'espace poétique du faire. Du faire battu de l'écriture. En effet, par son étymologie, le mot poésie nous vient du verbe *poïen*, qui veut dire faire. Le poète est celui qui fait. Il fait acte. Il est un faiseur. Un faiseur de mot. Un faiseur avec les mots. »[410]

Contrairement à certaines propositions dramaturgiques de la scène théâtrale contemporaine, s'évertuant aujourd'hui encore à mimer une soi-disant « réalité actuelle » afin d'éclairer les consciences d'un spectateur appelant de ses vœux la libératrice *vérité* de l'information, les pièces écrites et mises en scène par Valère Novarina ne visent pas à reproduire un commentaire du réel mais portent un regard critique sur les discours véhiculés par les médias, à commencer par celui de la télévision. Relevons à cet égard l'aversion de l'auteur envers ceux qu'il nomme ironiquement les « télévangélistes [411]» et toutes leurs « Machines à dire la suite », « à dire voici », « à dire beaucoup[412] » qui, plutôt que d'interroger le langage dans ce qu'il est d'essentiel et de constitutif de l'être humain, perpétuent l'illusion d'un réel que l'on saurait *a priori* décrypter, analyser et finalement verbaliser afin de nous en distancer encore davantage. Une déresponsabilisation de l'humain orchestrée par la pseudo scientificité de discours pédants qui utilisent le langage à des fins prétendument informatives, mais surtout dans le secret dessein de remplacer une religion au profit d'une autre : celle des « technologies de l'information et de la communication » – joliment abrégées en « TIC ». Contre elles, Valère Novarina nous invite à faire œuvre de bon sens et d'un sursaut de dignité afin d'entrer en résistance, ou pour reprendre ici l'un de ses premiers textes, de rejoindre, enfin, la « Lutte des morts[413] » :

---

[410] CLERGET Joël, *Je est un autre. Poésie et psychanalyse*, Coaraze, Éditions L'amourier, (texte écrit à partir de deux conférences, la première donnée à Valence pour les Apprentis philosophes le 26 janvier 2007, la seconde au Centre Culturel Français d'Alger dans le cadre du Printemps des poètes), 2007, p. 3.

[411] NOVARINA V., « Notre parole » (article publié *Libération*, le 27 juillet 1988), *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007, p. 227.

[412] NOVARINA V., *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000, p. 12.

[413] NOVARINA V., *La lutte des morts, (suivi de) Le drame dans la langue française*, Paris, P.O.L., 1979.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « A qui ne prend pas la télévision pour ce qu'elle se dit : « Une fenêtre ouverte en vrai sur le monde en vrai » […], à celui-là l'écran apparaît vite, derrière sa petite vitre, comme dans sa petite rosace rectangulaire, comme une peinture sur verre et un vitrail pour les gens d'aujourd'hui. Ces images nous enseignent et nous réunissent : chacun solitaire devant son petit autel domestique, tous rassemblés comme dans une grande architecture invisible. La télévision est la cathédrale du XXe siècle. Là nous sont enseignés le monde, nous-mêmes et la nouvelle religion qu'il faut croire : le salut par l'achat, le salut par l'échange, le rachat par les choses ; là se déroule le nouveau culte : la vente par communication.[414] »

Ainsi plutôt que d'en ignorer les dangereux effets, Valère Novarina en propose des pastiches savoureux à travers les répliques – entre autres propositions pour la scène – de « La Femme Substantive » ou encore du « Grand Communicateur[415] », cherchant ici à déconstruire les discours creux des médias et de leurs consommateurs, à en ridiculiser les prétentions linguistiques mais surtout à en dénoncer les armes rhétoriques qui, loin de nous inviter à partager un monde, nous confrontent rapidement à sa désolation. Contre ces « communicants » qui aplanissent la langue et aseptisent dès lors la gravité d'un drame perdu dans un flot d'informations nivelées les unes par rapport aux autres, l'auteur passe à l'offensive. Observons pour cela un nouvel extrait, écrit cette fois en 2015 pour la version scénique du *Vivier des noms*[416] :

LA FEMME SUBSTANTIVE.

> Je vénère l'aspirateur Hublot, je vénère l'œuf Mayonnaise, je vénère le fer à Vapeur : je vénère les ouvrages de vulgarisation du philosophe Michel Bourdiaque, je vénère l'émission *On n'est pas sorti de l'auberge*, j'écoute chaque jeudi *Pour mon pesant de cacahuètes*, et un mercredi sur sept *Fredaines-fonctions-folichonnes* ; et à minuit *Dernières*
>
> *nouvelles d'Hexagonie*, régie de Sylvain Cabrisseau, postsynchronisation Delphine Spécimen assistée de Jean-Baptiste Trébuchet ; et le dimanche *C'est pas la mère à boire. C'est amer à boire.*

[414] NOVARINA V., « Notre Parole » (article publié dans le quotidien Libération, le 27 juillet 1988), *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007, p. 227.
[415] NOVARINA V., *Voie négative*, *op.cit.*, p. 193.
[416] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Dans l'avidité du personnage à revendiquer une existence vouée à dire sa consommation/consumation domestique, depuis l'aspirateur – dont le patronyme amplifie une personnification pathétique – en passant par la vénération d'aliments grâce auxquels il ne s'agit plus de se nourrir mais de sacraliser la banalité, jusqu'à lister les promesses d'un capital symbolique qui passe désormais par la prolifération de programmes télévisuels ou radiophoniques dits «culturels» et autres ouvrages de *popularisation* scientifique allant jusqu'à vendre une « Physique Quantique pour les Nuls » : tout cela nous rappelle, et de façon toujours plus cynique sous la plume de Valère Novarina, que capitaliser l'information et chacun de ses symboles dérivés ne peut être synonyme de savoirs, et par là même, de partage et d'allégresse. Entre accumulations de noms propres et de noms communs aux allures clownesques, titres faussement complexes et détournés mais aussi jeux d'équivoques flirtant avec l'insulte « potache », surgit un propos vide de sens qui renvoie son destinataire à la vacuité d'un langage uniquement voué à lui communiquer des informations. Tout comme « Le speaker » de *L'Origine rouge*[417] ou encore « Le Grand Communicateur » du *Vivier des noms*[418], ces personnages incarnent le grand danger d'affadissement de la langue, coupable d'une destruction consciente et néanmoins éhontée de ses reliefs. Contre ce phénomène, résistent celles que Valère Novarina nomme « nos langues *très* vivantes et très charnelles et très impures », comme lieu où le langage se souvient de ses origines, foyer incandescent d'une « philologie à vif [419]» :

> « *Communicants*, ne croyez pas que le langage communique : il danse ! C'est dans *la langue à un* que le langage se souvient de tout. Dans son *idiotie* et par mystérieuse équation. »

Au-delà d'une pratique du langage auquel on aurait retiré ses fondements vitaux et que dénoncent tour à tour les personnages de Valère Novarina, se trouve donc un langage différent qui – par l'entremise d'un acteur qui par lui renoue avec son « vrai corps[420] » – tente de faire revivre sur scène l'apparition d'une source, une *essentialisation* de la parole capable de repenser la vieille image de l'homme. La force de l'écriture de Valère Novarina, outre qu'elle dénonce avec virulence le contenu même de sa critique, est cependant de toujours préférer la

[417] NOVARINA V., *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.
[418] NOVARINA V., *Le Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2015.
[419] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du Singulier,* Paris, P.O.L., 2012, p. 29.
[420] *Ibid*., p. 39.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

délivrance comique du rire à la désespérance consensuelle. Contre cette *mort négative*, Valère Novarina nous invite ainsi à la grande *Fête des morts,* en y revêtant ses « innombrables déguisements colorés » à nos « tristes figures d'enterrement [421]». A rebours d'une tradition grise et soumise au *diktat* des mots figés, des attitudes pécheresses et autres châtiments alliés d'une rédemption inaccessible, Valère Novarina choisit le dépaysement joyeux de la tradition spirituelle Haïtienne, que certains diront « primitive » car ancrée dans la matérialité d'un divin présent quotidiennement et non plus caché au cœur des églises, sous couvert d'une sanctification inatteignable. Citons alors l'heureuse rencontre que fut pour l'auteur celle d'Érol Josué, comme tout droit sorti d'une fable et décrit comme : « un bel homme (...) extrêmement gracieux, vêtu d'une sobre toge chasuble, et doué d'une voix magnifique : d'une souplesse, d'une vie rythmique extraordinaires[422] ». Érol est un *houngan*, c'est-à-dire un « prêtre vaudou » dont Valère Novarina fit la connaissance à Port-au-Prince alors que devait s'y donner une lecture de *L'Acte inconnu*[423]. Par le biais de cet échange, l'auteur nous explique ainsi combien, dans la culture Haïtienne, surgit régulièrement au fil des conversations l'existence du *Vaudou* et avec elle tout un folklore de couleurs et d'objets qui fascinèrent Valère Novarina à l'occasion d'une visite au musée d'Ethnographie, dirigé par son ami Érol. Relevons pour illustrer cette généreuse découverte le passage suivant, aux allures de rêverie diurne :

> « Hier, il nous a montré, à trois pas du « poteau mitan » de son « péristyle », les costumes de Baron Samedi et de sa Cour : des masques Guédés, des robes d'Erzulie, des trompes, des grelots, des *armes musicales,* des accessoires sonnants – pour attirer, appeler, ou faire s'enfuir les esprits jumeaux : Marassa et Marassa Dosu...(Je ne sais plus si c'est là vraiment leurs noms...je crois que je les appelle plus volontiers *Satanier le Un* et *Le Satanaleppe d'Ombre.*)[424] »

Se retrouve ici une quête toujours plus profonde de ce qui lie les cultures entre elles, avant que la célébration charnelle et colorée du *carnaval* de l'époque médiévale, et autres célébrations heureuses et primitives, ne soient condamnées par les grands censeurs de la bienséance. De cette rencontre avec les différentes pratiques et croyances haïtiennes, qui finalement recoupent de nombreuses et ancestrales traditions occidentales, peut aussi surgir le rire. Non plus un rire disqualifiant et cynique, mais au contraire celui qui offre, enfin, la possibilité d'une autodérision salvatrice. Mises en situations incongrues et loufoques,

[421] NOVARINA V., *Voie Négative*, op.cit., p. 23.
[422] *Ibid.*, p. 22.
[423] NOVARINA V., *L'Acte inconnu*, op.cit.
[424] NOVARINA V., *Voie Négative,* op.cit.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

découverte d'un florilège de mots et d'expressions aux sonorités rafraîchissantes, Valère Novarina cueille à sa source une inspiration qui se nourrit de ce qu'elle ne connaît pas, et favorise dès lors une écriture excessive et néanmoins préservée dans son authentique différence. Un déplacement nécessaire contre la connaissance d'un monde normé au profit d'une ouverture, plus grande et généreuse, qu'offre, par exemple, la fréquentation du Vaudou. Ce que Valère Novarina désigne comme « pensées en actes [425]», en rendant ainsi au langage son pouvoir d'*action* sur la matière :

> « La vigueur profonde, terrible et joyeuse, de l'art haïtien provient, pour beaucoup, je le crois, de la présence, *ardente* et *cocasse* du Vaudou : car la force du Vaudou est d'être un rite libre, en déséquilibre, une liturgie comique et l'envers d'une religion. Un culte jouant son contraire sur une scène disloquée. »

Une oscillation que Christine Ramat nomme aussi le « comique grotesque [426]», par laquelle se rejouent sur la scène novarinienne, en complément de questions métaphysiques et théologiques telles qu'abordées précédemment, les anciennes traditions du festif carnavalesque, à entendre ici dans son acception étymologique : un adieu (*vale*) à la chair (*carne*). Un adieu qui se veut avant tout la célébration d'une parole joyeuse et jaillissante où s'entremêlent les cultures savantes et populaires, le divin et le contingent, le trivial et le spirituel. Proche du Moyen-Age avec sa fête des fous, du Carnaval, de Dostoïevski et de Rabelais, la scène de l'écriture chez Novarina est ainsi l'espace où se rencontrent pour se contredire et se relativiser mutuellement tous les discours, tous les registres, toutes les instances, la naissance et l'agonie, la louange et le juron. Loin de s'inscrire dans la veine neutralisante d'une dérision moderne repliée sur elle-même, le rire chez Novarina exalte et extériorise la puissance poétique de la parole, ouvrant pour le spectateur un passage du Même comme totalité vers le *Tout Autr*e, c'est-infini l'infini[427] . Une ouverture favorisée par la parole

[425] NOVARINA V., *ibid.*, p. 25.

[426] RAMAT Christine, *Valère Novarina : la comédie du verbe*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 16.

[427] Précisons ici cette considération propre à la philosophie d'Emmanuel Lévinas : « Pour briser cette culture du Même, il convient de renverser le primat de l'ontologie, de remonter par-delà le savoir, et d'élever au rang de philosophie première une autre partie de la philosophie : l'éthique, seule susceptible de restituer à autrui sa dignité longtemps bafouée ». Soit d'une place faite à l'Autre comme « expérience du tu » et de « non-priorité du Même ». En cela, la parole poétique novarinienne serait, aussi, cet appel offerte à l'Autre et à sa dignité, dont je peux faire l'expérience grâce dans l'accueil de cette parole, que je ne peux réduire à moi-même, que je ne peux pas capturer. La parole novarinienne induirait cette « expérience du visage d'autrui » dont nous parle Emmanuel Lévinas, soit l'« épreuve traumatique d'une étrange faiblesse (…) » qui fait de celui à qui elle s'adresse non plus son bourreau mais son obligé. Emmanuel Lévinas parle alors d'un « devoir infini » envers

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

novarinienne et qui permettrait alors, pour le spectateur, de vivre une expérience éthique au moment de la représentation théâtrale. Ce phénomène sous-tend dès lors un *agissement* sur le sujet écoutant – ou *spectateur* du langage – lequel reçoit la parole novarinienne non plus tel un savoir doctrinal l'éloignant de sa propre histoire, mais bien plutôt qui accueille malgré lui les « coupures »[428] du novarinien afin d'ouvrir sur ce que Jacques Lacan nomme les « béances de la parole »[429]. Il est ainsi troublant d'observer à l'endroit de notre question portant sur les agissements du *novarinien* – entendu ici comme *parole de poésie* –, le dialogue foisonnant entre l'écriture poétique et la psychanalyse lacanienne, chacune œuvrant à l'écoute d'une parole « au-delà des vides du dire »[430] . Un au-delà où le sujet peut alors, au fil de son écoute et d'un dialogue renouvelé avec sa propre parole, accéder au « lieu de sa vérité »[431]. Ainsi, que la parole soit prononcée et entendue dans le cadre d'une analyse ou par les vides du poème agissant dans l'espace mental du sujet, elle rejoint ce que Lacan – et Novarina – entrevoient à l'endroit non plus de *la* poésie mais *des* poésies, lesquelles inaugurent tout d'abord l'avènement du poète « cet être quelque peu différent des autres hommes en ce qu'il parvient à inventer [sa] propre langue »[432]. Rencontre et invention qui s'opèrent dès lors entre le poète d'une part et celui à qui il s'adresse d'autre part, quand bien même cette rencontre serait une énigme, si ce n'est une épreuve.

Valère Novarina rejoint ici la pensée de Pierre Reverdy lorsque de l'acteur au spectateur s'opère, par l'entremise du poème, un « choc-poésie[433]» , soit cette « soudure d'âme en âme[434]» par laquelle deux altérités entrent en partage de l'inconnu en soi vers l'inconnu de l'autre et qui donne lieu, en certains moments de grâce, à une « étincelle jaillissante[435]» . Un phénomène dont Reverdy nous prévient cependant de la nature inouïe et en cela rare, capable non pas seulement d'un frisson fugace sur celui qui entend mais bien plutôt d'une insertion

autrui qui induit une « déchirure dans mon être » et m'oblige à inventer une identité nouvelle, transcendantale, désormais en devoir de veiller sur Autrui. C'est notamment en cela que la parole poétique novarinienne, favoriserait, selon notre postulat, le vécu d'une « expérience éthique » par le spectateur, Ives Radrizzani, Le Même, *l'Autre et la Limite chez Fitche et* Lévinas, Archives de philosophie, Tome 73, 2010, pp. 288-289.

428 GUEY Nicole, *Le sujet et l'Autre*, article scientifique publié dans la revue numérique « Ironik ! », UFORCA (Pour l'Université Populaire Jacques Lacan), n° 25, 2018, p. 1.

429 LACAN Jacques., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J-A. Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 185.

430 GUEY Nicole, *ibid*.

431 *Ibid*.

432 LAURENT Marie, *Le rire d'Éole*, édito revue « Ironik !, *Poétik ?*, n°3, 2014.

433 REVERDY Pierre, *ibid.*, p. 105.

434 *Ibid*.

435 *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« dans l'être même de celui qui la reçoit[436]» en pouvant lui apporter jusqu'à « une augmentation de lui-même[437]». Faire poème ne recèle dès lors en rien d'une astuce, d'une pragmatique ni même d'une capacité spéciale de vision ou d'audition. Le poème – et par lui la poésie – est dans ce *nulle part* que recèle chaque individu, dans ces « béances de la parole[438]» menant par les libertés sémantiques qu'il opère aux agencements inédits d'un accès au langage renouvelé. Accéder *autrement* à la parole par les profondeurs du poème – et *a fortiori* des écrits pour la scène de Valère Novarina – recèle en cela des mystères du « pourquoi *ça* parle » et de tous les « comment » : adresse incessante à cet inconnu en soi qui appelle à une mise en lumière par l'Autre. Un Autre qui, pour le poète Novarina, dénoue le langage en « paroles » et dont les écrits n'ont de cesse d'interroger les enjeux par de multiples déclinaisons. En cela, défigurer les *Je* du sujet parlant revient aussi pour Valère Novarina à se pencher sur ce que les mots deviennent lorsqu'ils s'adressent à « l'âme humaine[439]». Ici s'enracine l'écoute créative du spectateur plongé en « novarinie » et les méandres de ce que Lacan nomme la « chaîne signifiante, créatrice de sens par métaphore et métonymie[440]». En cela, les paroles novariniennes – prononcées de surcroît par des personnages ubuesques qui interdisent l'ancrage de la parole dans le « ronronnement ennuyeux de l'*automaton*[441]» – ouvrent le spectateur à l'invention poétique, c'est-à-dire à l'activation de la parole de l'Autre en soi en un « point d'impact de l'intrusion symbolique[442]». La création poétique répond dès lors au centuple de ce phénomène d'intrusion, dans la mesure où le poète atteste, selon Lacan, que « tout discours vient de l'Autre[443]» et va ainsi « marquer un point du corps[444]» de celui qui l'entend. Une parole qui agit, dès lors, sur le corps de son interlocuteur. Penchons-nous pour illustrer ce passage sur le témoignage d'Henri Michaux :

> « Il [le grand Autre?] l'emparouille et l'endosque contre terre ;
> Il le ragne et le roupète jusqu'à son drâle ;
> Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais ;
> Il le tocarde et le marmine,

[436] *Ibid.*, p. 107.
[437] *Ibid.*, p. 108.
[438] GUEY Nicole, *ibid*.
[439] REVERDY Pierre, *ibid.*, p. 109.
[440] GARCIAZ Sylvain, *L'inconscient, c'est le discours de l'Autre.* (titre issu d'une citation extraite des *Écrits* de Jacques Lacan*)*, article publié dans la revue « Ironik ! », n°25, 2018, p. 1.
[441] *Ibid.*, p. 2.
[442] LACAN Jacques, *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Collection « Champ Freudien », Seuil, 1998, p. 11.
[443] GARCIAZ Sylvain, *ibid*., p. 3.
[444] LACAN Jacques, *Le Séminaire, livre XIX,...ou pire*, texte établi par J-A. Miller, Paris, Seuil, 2011, p. 151.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse. [445]»

Cet extrait, outre de proposer à son lecteur un voyage dans les « au-delà » des codes sémantiques usuels, favorise aussi ce que Sylvain Garciaz citant Lacan appelle « l'usage créatif du signifiant[446]» et par lui le recours au *Witz*[447], ce « trait d'esprit » que chaque individu recèle pour réinventer le sens des mots. Phénomène de l'esprit qui, surtout, permet au sujet de s'extraire des déterminismes de sa propre histoire pour raviver ce qu'il y a « de plus vif et de singulier dans l'existence du sujet parlant [448]». Une ambition que l'on entrevoit à l'endroit des écritures novariniennes, lesquelles tendent non seulement à démystifier les croyances savantes et populaires mais surtout à favoriser cette « sortie d'homme [449]» qu'il nous revient à présent d'aborder. Nous nous apercevrons alors rapidement qu'en terme de *cure d'idiotie* – et telle que prônée par l'auteur lui-même – se trouve surtout une revendication à l'encontre de la raison triomphante, soit d'un « rapport radical à certains signifiants-maîtres[450] ». C'est à rebours de cette croyance plus que jamais actuelle qu'intervient le philosophe et essayiste russe Léon Chestov – éminent spécialiste de la pensée de Kierkegaard et de celle, non moins philosophique, de Dostoïevski[451] – dont la réflexion nous permettra d'aborder l'un des enjeux majeurs agissant les écritures novariniennes : la démystification du péché originel ou la vérité révélée contre la vérité spéculative. Une vérité qu'il nous est dès lors invité à lire, chez Valère Novarina, sous le mode du poème, où les explorations de l'écriture poétique dans la matière du langage tendent non plus à la recherche du « bien dire et du beau semblant[452]» mais bien plutôt à affronter ce que Francis Ponge nomme « la nuit du *logos* [453]». Cet affrontement

[445] MICHAUX Henri, « Le grand combat », *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1998.
[446] GARCIAZ Sylvain, *ibid.,* p. 1.
[447] TENAILLON Nicolas, Le « Witz » est dérive du verbe allemand «wissen » (savoir). Le Witz désigne ici un mot d'esprit. En psychanalyse, Lacan a poussé l'aspect soudain du « Witz » à le traduire en « trait d'esprit », car il consonne avec « Blitz » qui veut dire « éclair ». Le *Witz* selon son acception lacanienne est une manifestation de l'inconscient, dans la mesure où celui-ci provoque un plaisir : faire sans le vouloir un bon jeu de mot rappelle à son auteur son enfance où il jouait librement avec le langage en faisant prévaloir le son sur le sens. Aussi, le Witz, lorsqu'il se produit à l'âge adulte, est une manière inconsciente de lever en partie l'inhibition morale générée par la société et de retrouver l'euphorie du jeu avec le langage. »
[448] GARCIAZ Sylvain, *ibid*., p. 2.
[449] NOVARINA V., *L'envers de l'esprit*, op.cit., p. 77.
[450] GARCIAZ Sylvain, *ibid*.
[451] CHESTOV Léon, *Kierkegaard et la philosophie existentielle. Vox lamantins in deserto*, Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie, troisième édition, Paris, Éditions VRIN, 2006.
[452] NIMIS Jean, *Mensonge du langage, vérité de la poésie*, revue Cairn, n° 117-118, 2006, p. 2.
[453] PONGE Francis, *«Le monde muet est notre seule patrie», Le Grand recueil*, Paris, Gallimard, 1961, p. 205: «Les poètes […] sont les ambassadeurs du monde muet. Comme tels, ils balbutient, ils murmurent, ils s'enfoncent dans la nuit du Logos, – jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au niveau des racines, où se confondent les choses et les formulations ».

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

s'éprouve ainsi dans et par ces jeux incessants recherchés par le poète à l'endroit des mots, œuvrant par ses innovations aux *poèmes* comme lieu d'une révélation du sujet à lui-même. En cela aussi, les écritures novariniennes se déclinent comme « abri » d'une vérité secrète – pour reprendre ici les propos de Marin Heidegger au sujet de la parole poétique –, vérité qui, pour le phénoménologue, « n'apparaît d'abord que comme rythme[454] ». Une rythmicité non sans rappeler également ceux auxquels nous invite le concept d' « idiorhythmie [455]», lequel renvoie à la possibilité pour chaque individu de vivre selon un rythme qui lui est propre, éloigné en cela du modèle bénédictin occidental qui, dès le IVe siècle, institutionnalise « une façon de vivre rythmée parfois au quart d'heure près [456]». Bien au contraire, l'*idiorhythmie* – terme choisit pour son étymologie « idios » accompagnée de « rhuthmos » – nous permet de porter un regard sur l'existence éloignée du modèle occidental monastique, dans la mesure où le principe d'idiorhythmie prône une vie qui se déploie selon des « mouvements souples de la pensée et de l'humeur, en dehors de tout programme de vie »[457]. En cela, l'idiot s'entrevoit aussi comme sujet capable d'une posture de résistance face aux commandements d'une société donnée, et renvoie dès lors à la capacité d'un être à vivre selon des règles qu'il s'est lui-même prescrites. Une ambition non sans rappeler alors les dynamiques des écritures novariniennes, capables d'offrir aux « Je » du poème la liberté de toutes les interprétations possibles et, par là même, de rencontres inédites avec un « Tout Autre » en soi et au-delà de soi, par l'entremise de la parole de poésie novarinienne et que nous proposons d'observer à l'occasion du second chapitre.

[454] HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard TEL, 1976, p. 13 et 42.
[455] JEANMART Gaëlle et PIERET Denis, *Pourquoi ne pas être un peu plus idiot ?*, article publié dans la revue « PhiloCité », décembre 2015, pp. 80-81.
[456] *Ibid.*, p. 81.
[457] JEANMART Gaëlle et PIERET Denis, *ibid.,* p. 80 : « Le *rhuthmos* est utilisé, à l'origine, par des penseurs atomistes. Il désigne la façon qu'ont de bouger les atomes dans des configurations sans fixité ni nécessité naturelle, à l'image du mouvement d'un voile ou d'une chevelure. »

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Chapitre II. Révéler l'altérité en soi : les voies de l'idiotie

1. « Bonpiet beau neuille » : les savants *Je* de l'idiot

a. Les écritures novariniennes comme mise en pièces de l'objectivité

> « Rien n'est plus concevable que le concept. L'inconcevable ne commence qu'avec ce qui est opposé au concept. C'est pour cette raison que la philosophie ne trouve ce qui lui permet de s'élever qu'au contact de ce qui est opposé au concept. »[458]

> « Dans un fragment parvenu jusqu'à nous, Anaximandre, l'un des premiers grands philosophes de la Grèce, parle ainsi : « C'est de là précisément d'où vient la naissance des êtres particuliers que vient nécessairement leur perte » (…) L'apparition des choses particulières, et principalement des êtres vivants bien entendu, est considérée comme une audace impie, dont leur mort, leur destruction est la juste rétribution. »[459]

Léon Chestov débute l'introduction de son essai philosophique – pour ne pas dire «plaidoyer» consacré à deux des plus grands penseurs du XIXe siècle que sont Soren Kierkegaard et Fedor Dostoïevski – en dévoilant de quelles façons s'est imposée en Occident et en Orient la croyance faussement laïque en la « chute de l'homme »[460]; croyance qui érige de surcroît la Raison en valeur absolue et destination finale – pour ne pas dire « funeste » – de l'être humain. Ce dont l'auteur témoigne alors, et non sans la volonté de déranger les consciences contemporaines, c'est que derrière toute certitude ne se trouve d'aucune façon la sagesse dont se targuaient pourtant certains des plus grands philosophes de l'antiquité grecque – ainsi que ceux qui en revendiquent l'héritage –, mais bien au contraire l'intolérance qui

[458] BENSUSSAN Gérard, *Lévinas et l'exercice de la philosophie*, « Revue Internationale de Philosophie », cairn.info, n°235, 2006, p. 1.
[459] CHESTOV Léon, *Kierkegaard et la philosophie existentielle : (Vox clamantis in deserto),* traduit du russe par T. RAGEOT et B. SCHLOEZER, troisième édition, Paris, Bibliothèque d'histoire et de philosophie, Vrin, 2006, p. 10.
[460] *Ibid.*, p. 13.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

divise par l'invention du Bien et du Mal, condamnant par là toute originalité de pensée, toute « particularité » d'âme - pour reprendre ici Anaximandre – qui aurait l'impudence de ne relever d'aucun « savoir»[461] reconnu et officialisé par ce que Chestov nomme la « philosophie spéculative »[462]. Bien que favorisant une pensée conceptuelle, c'est-à-dire abstraite, afin d'interroger les contradictions inhérentes au jugement humain et par là au mythe de l'identité, cette philosophie de la spéculation prône néanmoins une « science du Tout » déterminée par ce qu'Hegel nomme la « nécessité logique »[463] des événements. Si l'on s'en tient ainsi à une définition simple de la spéculation en philosophie, il s'agit de se dispenser de l'expérience pour lui préférer une recherche « purement théorique, arbitraire et invérifiable »[464]. Ce que le philosophe Emmanuel Lévinas désigne aussi comme « pensée totalitaire »[465]. Il ne s'agit aucunement néanmoins de rejeter par ce constat le principe de raisonnement sans lequel rien de ce qui *agit* le monde – et donc l'individu qui s'y meut – ne saurait constituer de rapport au réel et la constitution d'une singularité propre à chaque conscience. Bien plutôt, parlons ici d'une dialectique inhérente à l'humain entre son *entendement* et sa *raison*, c'est-à-dire ce cheminement qui procède de l'immédiateté d'une perception jusqu'à son intellection et les transformations qui s'en suivent de l'ordre de la connaissance – qu'il s'agisse d'une connaissance de soi amplifiée ou d'un objet extérieur, l'un et l'autre se rejoignant cependant. Il n'est donc nullement question d'émettre un jugement critique arbitraire entre deux systèmes philosophiques – ce qui reviendrait à opérer une catégorisation stérile qui entrerait de surcroît en contradiction avec l'ambition de notre présente étude – mais bien plutôt tenter d'approcher, de la façon la plus juste possible, les inspirations philosophiques mais aussi théologiques – si ce n'est mystiques – qui traversent les écrits pour la scène de Valère Novarina, et par là même, les *actes* de ses écritures. Il faudra ainsi tenter d'en percevoir les enjeux, mais surtout décrire les *agissements* opérant sur l'écrivain d'une part, l'acteur d'autre part puis enfin le spectateur. Il est de ce fait important de souligner ici, soutenus par la réflexion de Pierre-Jean Labarrière[466], que le philosophe Hegel, bien que représentant de la philosophie dite « spéculative », ne rejette pas pour autant les valeurs de l'entendement – ou « intuition première » pour reprendre ici Bergson –, mais accorde bien au contraire à « l'accidentel » la qualité « prodigieuse » de l'« énergie de la

[461] CHESTOV Léon, *ibid.*, p. 14.
[462] *Ibid*.
[463] LABARRIERE Pierre-Jean, *Hegel : le spéculatif ou la pensée rationnelle*, Laval théologique et philosophique, Éditions Faculté de philosophie, Université de Laval, vol. 37, n°3, 1981.
[464] Dictionnaire Larousse, p. 340, 2016.
[465] BENSUSSAN Gérard, *ibid*., p. 2.
[466] LABARRIERE Pierre-Jean, *ibid.*, p.4.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

pensée, du *Je* pur »[467]. Une reconnaissance bienvenue qui ne sait néanmoins se départir de la raison, laquelle toujours selon Hegel est l'aboutissement logique de l'entendement, faisant advenir ce que Labarrière nomme : « l'entendement devenu »[468]. Un entendement, dès lors, qui se déploie dans le processus de raisonnement et dont la fixité est seulement apparente au profit d'un mouvement processuel permanent, de l'intérieur vers l'extérieur, d'un jugement personnel à un autre visant à faire «dialoguer » l'Histoire avec soi-même. Néanmoins – et c'est là que nous souhaitons prendre nos distances vis-à-vis de la philosophie spéculative hégélienne en faveur d'une approche plus « coïncidente[469]» des écritures novariniennes – si la philosophie spéculative ne disqualifie pas la singularité du phénomène d'*entendement*, elle le place de façon inhérente dans une phase *obscure* de la pensée à laquelle Hegel n'accorde qu'un crédit partiel en ce que cet entendement se veut « médiation négative[470]» opposée au *primat de l'objectivité*. Entendons par là qu'il s'agit, par la pensée spéculative, de mener à un aboutissement ultime et absolu de ladite « vérité », tendant surtout à exprimer une « nécessité logique[471]» à toute chose. Une nécessité qui, dès lors, entre en contradiction avec l'apparente « liberté isolée[472]» de l'entendement qui la précède, avec cette « sympathie » dont Bergson soulignait pourtant « l'élan vital[473]» qu'elle insuffle à l'individu comme « connaissance immédiate de réalités en apparence extérieures à l'esprit[474]». Une connaissance qui, chez Hegel, ne saurait pourtant suffire, car revenant inexorablement au principe de totalité soucieuse de faire sens et de légitimer une vérité qui *doit* s'inscrire dans une histoire, un espace et un temps déterminés. C'est notamment pourquoi, et pour reprendre ici les propos éclairants de Pierre-Jean Labarrière :

> « On peut dire que toute la pensée de Hegel, dans son origine subjective comme dans son déploiement objectif, est, et demeure avant tout soucieuse d'une prise intelligible sur la figure du temps. (…) Telle est la vue « spéculative » de la

[467] *Ibid.*, p. 5.
[468] LABARRIERE Pierre-Jean, *ibid*.
[469] JANKELEVITCH Vladimir et BERLOWITZ Béatrice, *Quelques part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 20. cf : La coïncidence chez Jankélévitch, et ainsi que nous le précisions en introduction, induit une approche de l'Autre qui ne cherche pas à le « comprendre », c'est-à-dire à réduire l'Autre à un objet que l'on peut quantifier et dès lors réduire à un concept, mais plutôt d'entrer en « sympathie » avec lui, soit de coïncider avec sa sensibilité tout en s'interdisant de se l'accaparer. Il s'agit donc que l'Autre, celui qui n'est pas moi (et pour reprendre ici une notion lévinassienne) ne soit pas réduit au Même.
[470] HEGEL Georg, *Phénoménologie de l'Esprit*, traduit de l'allemand par Gwendoline Jarczyk et Jean-Pierre Labarrière, Collection Bibliothèque de Philosophie, Paris, Gallimard, paru en novembre 1993, p. 196.
[471] *Ibid*.
[472] *Ibid*.
[473] LAPOUJADE David, *Intuition et sympathie chez Bergson,* Revue « Eidos », n°9, 2008, p. 11.
[474] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> réalité. (…) De l'événement à la pensée logique, et de celle-ci à nouveau à l'événement désormais compris comme élément de l'histoire : tel est le procès total de la pensée spéculative[475]».

Or, les écrits pour la scène chez Valère Novarina ne cherchent en rien à échafauder ni d'explications ni de raisonnements logiques à l'endroit de faits historiques qu'il s'agirait au spectateur de comprendre, de juger et de condamner, leur préférant bien plutôt des entendements ouverts car nourris d'équivoques. Il en est ainsi notamment de la tirade fleuve du « Grand Communicateur » dans le *Vivier des Noms*[476], laquelle pointe en substance le nivellement de ce « tout événementiel » journalistique en chacun des médias dits de « l'information ». Ainsi, aucune Psychologie ni Histoire ne s'exposent sur la scène novarinienne au profit d'un large questionnement du langage – et avec lui du *logos*, c'est-à-dire aussi de la logique – dans ce qu'il sont de controverses et, par ce biais, de « passages » possibles au-delà de l'univocité, si ce n'est de vérités et de réalités autant multiples qu'il y a de spectateurs au moment de la représentation. Dès lors, et bien que processuellement puisse se retrouver au moment de l'écriture novarinienne – et ainsi que dans tout acte de création – une relation mouvante entre « médiation intérieure » et « extériorité immédiate[477] », il s'agit pour le poète de mettre en œuvre par le biais de l'écriture dramatique ce qui ne peut s'appréhender sous la forme du concept dans la mesure où, précisément, c'est désormais la mise en scène de l'échec – et ainsi du caractère risible – inhérent au langage à « dire » le réel qui se fait jour dans l'espace scénique novarinien. Un échec qui ruine notamment les postulats de la « pensée rationnelle », laquelle par son expérience souhaite baliser le monde de la connaissance qu'elle s'en fait et pour cela ne saurait être, comme elle le prétend néanmoins, « objective ». C'est donc bien et essentiellement de la « mise en pièces » de cette croyance dont il s'agit chez Valère Novarina, afin que tombent une à une les impostures de la pensée rationnelle sous les constats de sa nature véritablement morbide en regard de l'Histoire de l'humanité et d'une vérité qui n'a pour seule objectivité que le nombre de victimes dont elle témoigne. Un procès cinglant qu'effectue dès le XIXe siècle le critique littéraire russe Vissarion Bielinski, contemporain et ami de Dostoïevski, lequel se demande en quoi une logique – qui se revendique pourtant implacable et *quintessence* du développement humain – autorise, si ce n'est encourage, chacune des atrocités commises à l'encontre de milliers d'innocents contre

[475] LABARRIERE Jean-Pierre, *ibid.*, p. 8.
[476] NOVARINA V., *Le Vivier des Noms*, op.cit., pp. 196-200.
[477] Hegel y désigne une « identité en perpétuel advenir, HEGEL Georg, *Phénoménologie de l'Esprit*, op.cit., p.321.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

lesquels cette même raison décide, un jour, qu'ils ne sont que des « sous-hommes » :

> « Quand bien même je parviendrais à atteindre le plus haut degré de l'échelle du développement, je vous demanderais de me rendre compte de toutes les victimes des conditions de l'existence et de l'histoire, de toutes les victimes du hasard, des superstitions, de l'inquisition, de Philippe II, etc., autrement je me jetterai du haut de l'échelle la tête en bas. Je ne veux pas du bonheur même gratuit, si je ne puis être tranquille sur le sort de chacun de mes frères par le sang. (...) »[478]

b. L'idiot et son langage : pour ceux qui parlent « dans le désert »[479]

> « (…) On est donc toujours l'idiot de l'autre lorsque ce dernier ne veut pas se reconnaître dans des comportements et des pensées qui lui sont tellement étrangères qu'il les rejette dans une vague catégorie dans laquelle il place – ne serait-ce que pour mieux les confondre et pour ne plus y penser – les imbéciles, les débiles, les handicapés-mentaux, les ahuris et, bien sûr, les idiots[480]».

Ainsi en est-il de cette pensée rationnelle qui appréhende et calcule, capable de dogmatisme au nom de la raison mais surtout excluant sans appel ce que Dostoïevski dénonçait à l'endroit de son prince, soit une intelligence du cœur qui ne peut qu'échouer face à la raison des hommes. Car si le prince Mychkine, dont la beauté et la blondeur évoquent sans hésiter le « retour sur terre du Christ[481]», n'est pourvu que d'une seule qualité, c'est bien de celle d'être profondément « idiot[482]» et en cela – si l'on en croit la philosophie spéculative – méprisable. Dépourvu des connaissances du jeu social, de l'intérêt personnel et autres volontés ambitieuses, le prince évolue ainsi sans jamais être « à sa place[483]», apparaissant dès

478 CHESTOV Léon, *ibid.*, p. 15.
479 *Ibid*.
480 TRUCHOT Pierre, *Figure de la singularité : l'idiot et ses rythmes*, revue en ligne « Rhuthmos », Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts, 11 novembre 2010.
481 TERESTCHENKO Michel, *La littérature et le bien (II.) Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau*, Revue du MAUSS, n° 41, 2013, p. 2.
482 *Ibid.*, p. 3.
483 *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

l'ouverture du roman dans un dénuement presque total conformément à la tradition évangélique et incarnant, en outre, les traits de toutes les dualités : « force et faiblesse, air d'épuisement et solide complexion, maladresse et intelligence, telle la double nature divine et humaine du Verbe incarné[484]». Une dualité inhérente à l'idiotie et qui semble ainsi rejoindre, dans tout ce qu'elle propose d'inconcevabilité, la définition de Schelling[485] précédemment citée à l'endroit de la philosophie, laquelle pour s'élever doit se dispenser de concepts. Une lutte acharnée contre le savoir au profit de ce que Kierkegaard nomme aussi « la foi », supérieure à la raison en ce qu'elle « ne cherche de justification nulle part » et se veut en cela « par-delà le savoir[486]». Cette conviction dispensée de certitudes semble néanmoins guider celui qu'elle touche, tout comme la grâce semble avoir touché la prince Mychkine, qui parvient malgré son évidente inadaptation sociale à « remarquer ce que les autres ne remarqueront jamais. »[487] Compréhension que l'on peut alors qualifier d'intuitive mais surtout de plus juste envers soi-même et autrui tant elle ne saurait être déterminée par un quelconque jeu social ni aveuglée par l'amour-propre. Un amour-propre dès lors vécu comme faiblesse de caractère sous la plume de Dostoïevski tant il se fait manière « de n'exister que dans les yeux et le regard des autres, de vouloir en être admiré, estimé et considéré, (...) division d'avec soi-même et (...) désir de se comparer »[488]. *A contrario*, le prince incarne des valeurs de dénuement, d'humilité mais aussi de compassion, lesquelles ne sauraient le conduire au-delà de l'échec tant cette volonté constitutive du prince à *faire le bien*[489] ne saurait le prémunir du désastre et de l'impuissance à n'être pris, en fin de compte, que pour un « simplet, un homme un peu ridicule, dont on ne sait s'il est bon ou non, un fou peut-être, un « idiot » en tout cas[490]». Échec si l'on s'en tient à ce que la société bien pensante de Saint-Pétersbourg érige alors en termes de normalité et d'absolu, lesquels chez Dostoïevski servent bien plutôt à révéler les insuffisances d'un monde jugé trop conventionnel et en cela autoritaire. Mychkine se préfère ainsi dans un « à côté » du monde : plus atypique, nécessairement solitaire et cultivant pour cela à ses prémices ou à son paroxysme « un rapport conflictuel avec le langage »[491]. Il en est ainsi d'une attitude qui au moment de la création se veut volontiers « en

[484] *Ibid*.
[485] SCHELLING Friedrich Wilhelm, *Philosophie de la révélation*, Livre I, Paris, Broché, édition de 2002, p. 45.
[486] CHESTOV Léon, *ibid.*, p. 16.
[487] TERESTCHENKO Michel, *ibid.*, p. 5.
[488] *Ibid*., p. 26.
[489] « Ainsi que Dostoïevski le désignait en tant que personnage « positivement beau » », commentaire d'après TERESTCHENKO Michel, *La littérature et le bien (II.) Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau*, Revue du MAUSS, n° 41, 2013, p. 24.
[490] *Ibid*., p. 27.
[491] TRUCHOT Pierre, *ibid.*, p. 1.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

retrait » chez Valère Novarina, pour que jamais ne soit figé le poème et qu'advienne, parfois, au moment de la représentation mais aussi de la lecture silencieuse, cette rencontre toujours à recommencer entre soi et l'Autre du langage. Ce que Stéphane Habib entend aussi par *révélation*, lorsque ce qui se révèle sous la plume du philosophe s'apparente à la rencontre d'un « ailleurs »[492], de ce qui bouleverse l'écrivain tout comme le lecteur parce ce qu'il « parle à travers » soi[493]. De Dostoïevski à Novarina, nous pouvons en outre apercevoir une parenté troublante entre le personnage du prince et celui d'Adramélech[494] : créatures solitaires, étrangères, hors de toute atteinte et dont on va même jusqu'à soupçonner la plausible humanité tant elles semblent « tombées du ciel » pour Mychkine, si ce n'est « jetées au seuil des enfers » pour Adramélech. Antithétiques seulement d'apparence donc, ces personnages répondent surtout chez les deux auteurs de la figure archétypale – si ce n'est emblématique – de l'« idiot », lequel selon Pierre Senges n'est « pas réellement[495]» mais bien plutôt « apparaît, passe, circule, accompagne et tombe par hasard[496]». En cela, Dostoïevski et à sa suite Valère Novarina travaillent par le langage à ce que Stéphane Habib – reprenant le concept lévinassien – appelle la « révélation », une révélation qui fait langage, qui est langage, mais surtout se manifeste dans ce qui échappe à l'entendement classique, ce qui se définit alors comme non-intentionnel, non-démontrable mais seulement « trace de l'insaisissable[497]». Une trace qui ne peut alors « faire sens » quand bien même elle révèle l'existence profonde d'un ailleurs qui toujours s'échappe mais qui pourtant « arrive[498]». C'est alors un mot qui désarme et qui saisit – ou devrait-on plutôt écrire *dé-saisit* – tant on ne s'y attend pas. Un désarmement que l'on retrouve ainsi par le novarinien, ce *verbage* poétique du « parler idiot » rédigé par un poète qui dit « pratiquer la littérature comme une cure d'idiotie[499]» et dont les personnages, tel Adramélech, doivent « dévoiler un passage, un ailleurs[500]» plutôt que *représenter*, s'éloignant par ce biais du risque d'imposture, de *mimèsis* et d'identification. Une

[492] HABIB Stéphane, *ibid.*, p. 96.
[493] *Ibid*.
[494] « Adramélech », qui donne son nom au titre éponyme du monologue rédigé par Valère Novarina en 1991 et intitulé « Le monologue d'Adramélech », est dans la tradition judéo-chrétienne un démon, grand chancelier des Enfers et intendant de la garde-robe du souverain des démons. Surtout, notons qu'on le définit comme 8e des 10 *archidiables*, équivalent des archanges.
[495] SENGES Pierre, *L'idiot et les hommes de parole*s, Paris, Bayard, 2005, p. 10.
[496] Extrait de la critique littéraire de Gilles Magniont rédigée à propos de *L'idiot et les hommes de paroles* précédemment cité. Article paru dans le mensuel de littérature contemporaine « Le Matricule des Anges », n°064, Juin 2005.
[497] HABIB Stéphane, *ibid.*, p. 93.
[498] *Ibid*.
[499] NOVARINA V., *Pendant la matière*, op.cit., p. 62.
[500] ROQUES Sylvie, *Des organes hors du corps chez Valère Novarina*, Actes du colloque international « Projections : des organes hors du corps », 13-14 octobre 2006, Paris 8, UMR 8037, p. 93.

façon d'être dans « l'à côté » donc, qui rappele le caractère tout aussi fuyant et imprévisible de l'idiot par lequel œuvre – toujours à son insu – un *parler nouveau* dont l'écoute devient, aux suites du dérangement qu'elle provoque, révélante tant pour lui-même que pour son auditeur. Révélation ne pouvant se vivre sans l'altération d'une partie de soi par l'Autre, donc, et qui pourtant demeure une expérience singulière, laquelle se décline dès lors comme « figure de tout ce qui empêche, brise, mine toutes les logiques, pensées ou tentatives de constructions de l'appartenance[501]». L'idiot et sa parole se découvrent ainsi d'autant plus désarmants qu'ils ne cherchent pas à *dire* quelque chose en particulier, ni à désigner, ni à montrer[502] – car ce n'est pas un *vouloir faire sens* mais bien le sens lui-même qui est « [la] question[503]» de l'idiot. Ainsi, la présence de l'idiot s'apparente à celle « (...) du philosophe auprès des choses, sans illusion, sans rhétorique, ne répondant pas seulement à la question de savoir « qu'est-ce ?», mais à la question « comment est ce qui est, que signifie qu'il est ?[504]» Il est dès lors impossible de connaître ce sens dans la mesure où il ne se fige jamais et est en cela, à chaque fois, inouï. Ce que Stéphane Habib nomme également « l'événement du dire dans le dit[505]». Un *dire dans le dit* qui se décline chez Valère Novarina comme acte d'énonciation primant sur le contenu même de cet acte, ou lorsque *les possibles du dire[506]*, ses ouvertures, prennent la part belle sur l'horizon figé du sens au profit de multiples destinations. Le dire, en cela, est aussi la manifestation d'une existence en mouvement refusant que le « champ de ses possibles » soit clos par le dit. En cela, la logique du dire est « une logique de l'existence, ou *ex-sistence*, qui met en lumière ce qui se joue d'un discours à l'autre[507]». Une notion qui dès lors intervient à l'intérieur de chaque discours mais aussi dans « le jeu des discours entre eux[508]» ; et c'est bien ainsi que Valère Novarina parvient à en extraire, notamment, sa dramaturgie polysémique. Retenons alors qu'il s'agit bien de favoriser les déplacements de l'écoute – de celle de l'écrivain-poète à celle du spectateur – attitude non sans en évoquer une autre résolument émancipatrice et anticonformiste : celle du psychanalyste et son « nécessaire climat d'abstinence[509]» au moment de l'écoute, ou encore ce que Marie-France Castarède

[501] HABIB Stéphane, *ibid.*, p. 93.
[502] Et reprenons pour cela l'une des premières répliques d'Adramélech « (…) Veux pas mordre, veux juste dire », Valère Novarina, *Le monologue d'Adramélech*, Paris, P.O.L., 2009, p. 10.
[503] HABIB Stéphane, *ibid.*, p. 100.
[504] LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, op.cit., pp. 20-21.
[505] HABIB Stéphane, *ibid*.
[506] VINCENT Bruno, *Le dire de l'étourdit*, synthèse des échanges réalisés par un groupe de travail issu du Cercle Freudien autour de « L'étourdit », texte rédigé par Jacques Lacan en juillet 1972 à la suite du séminaire « Ou pire ». Ces échanges se déroulèrent au cours de l'année 2011-2012.
[507] *Ibid*, p. 3.
[508] *Ibid*.
[509] CASTAREDE Marie-France, *L'écoute créative*, Revue Française de Psychanalyse, Vol. 71, 2007, p. 1.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

nomme l' « écoute créative[510]». Une écoute qui se constitue par le *retrait* de l'analysant, c'est-à-dire par la capacité d'écoute distancée du « dit » de son patient afin d'accompagner celui-ci non tant vers le déni de sa différence mais bien plutôt vers son accueil. Une acceptation, si ce n'est une réconciliation avec cette « part d'ombre[511]» constitutive de chaque individu et qui permet non plus de borner la parole vers une idéale normalisation mais bien au contraire de favoriser le déploiement de sa singularité : ce que Carl Gustav Jung nomme également un « processus d'individuation[512]». Il n'est plus dès lors de « modèle idéal » à suivre mais bien plutôt « des moyens permettant d'accepter et d'assumer un destin bien particulier[513]». Une approche en cela bienveillante envers l'inconnu, l'étrangeté si ce n'est la peur de ce qui n'est pas encore normé – nommé – et qui, pourtant, semble constituer la force vitale du psychisme. Une souplesse et une ouverture d'esprit rappelant le processus d'écriture de Valère Novarina, lorsqu'il n'est plus question pour l'auteur d'aller au devant du sens, de restreindre les acceptions ni encore de nous raconter une histoire mais bien au contraire de laisser advenir le geste afin d'ouvrir le « Théâtre des paroles[514]» et d'activer ce que Marie-Hélène Boblet nomme très justement sa fonction « éphâtique[515]» qui en araméen signifie *l'ouverture*. Il est alors d'autant plus troublant d'opérer ce rapprochement d'entre l'écoute du psychanalyste et le poète Novarina, lesquels à distances de siècles et de méthodes l'un de l'autre semblent néanmoins opérer une visée commune qui débute par un « acte d'humilité[516]» ou lorsque le « médecin de l'âme », et oserons-nous le « poète », « peut et doit renoncer à intervenir afin de favoriser non plus une guérison mais ce que l'approche jungienne désigne en tant qu' « élargissement de la conscience[517]» de l'individu, en découvrant par ce processus que nous dirons d' « individuation » une vérité non plus spéculative mais *révélée*. Révélation à nouveau, donc, en tant qu'imprévisible surgissant en soi et laissant place à de nouvelles données qu'il s'agit non pas d'intellectualiser mais de ressentir. En cela aussi, et pour reprendre la proposition de Roger Bruyeron dans son introduction à *La Sagesse selon l'Idiot*[518]

---

[510] *Ibid*.

[511] BEAUBIEN Luc, *L'expérience mystique selon C.G. Jung. La voie de l'individuation ou la réalisation du Soi*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, Québec, doctorat en philosophie, 2009, p. 262.

[512] *Ibid.*

[513] *Ibid.*

[514] NOVARINA V., *Le Théâtre des Paroles*, op.cit., Paris, 1989.

[515] BOBLET Marie-Hélène, *Le théâtre éphâtique de Valère Novarina. Le tact de la parole*, Revue d'Histoire littéraire de la France, 106e Année, N°4, octobre-décembre 2006, pp. 913-925.

[516] BEAUBIEN Luc, *ibid.*, p. 263.

[517] BEAUBIEN Luc, *ibid.*

[518] DE CUES Nicolas, *La Sagesse selon l'Idiot* ou *Idiota de Sapienta*, édition bilingue latin/français traduite par Françoise Coursaget, introduction et commentaires de Roger Bruyeron, Paris, Hermann Éditeurs, 2009.

rédigée par le cardinal Nicolas de Cues en 1450, l'idiot est l'homme de l'immédiateté qui, pour comprendre le monde, ne s'appuie que sur sa seule expérience, ce que le Cusain nomme la « subjectivité naturelle[519]». Une subjectivité qui n'embrasse cependant la sensibilité que pour la remettre à sa juste place, c'est-à-dire qui ne supprime en rien la raison, ni la dénigre, mais plutôt souhaite la déplacer « à un plus haut degré de perfection»[520]. Une capacité d'appréhender l'infini avec humilité, dès lors, que l'on retrouve chez l'idiot de Dostoïevski, chez l'écrivain Novarina au travail si ce n'est chez tout ceux qui *rencontrent* l'œuvre novarinienne. Lorsque de l'ouverture offerte par le novarinien, le poète invite chacun à devenir ce « frère en Idiotie[521]» pour entreprendre une exploration des « chemins de la connaissance de soi et de la connaissance du monde[522]».Un monde qui se révèle dès lors dans toute sa contradiction, laquelle apparaît néanmoins sous la plume du Cusain, mais aussi de Valère Novarina, comme principe même de toute chose. Une confrontation par le langage poétique avec les contrariétés d'un monde empirique dans lequel, et à chaque instant, « la certitude sensible[523]» se voit réfutée et transformée, générant par cette entremise le terreau fertile d'une langue contrariante et, en cela, profondément ancrée dans le réel. Valère Novarina favorise dès lors par ses « paroles d'idioties » la révélation dans le langage des erreurs et des contradictions inhérentes à la tentative de nommer toute chose. Une révélation qui, en outre, permet au lecteur de saisir – même de façon fugace – la réalité d'un grammatical qui ne permet pas d'échapper au réel mais bien au contraire invite à le rencontrer, quand bien même celui-ci se décline comme fondamentalement contrariant. Il est alors intéressant de se pencher sur quelques acceptions du verbe « contrarier », lesquelles désignent notamment le fait d'*empêcher d'agir* ou encore de *s'opposer à une voire à plusieurs personnes par ses actions ou sa parole*. Une posture de « contre » par le langage, qui se joint à l'attitude de Valère Novarina lorsqu'il dit préférer à la parole-communicante qui échange « les mots comme des idoles invisibles[524]», une parole riche de ses mystères. Le novarinien se fait dès lors « passages » de vides en vides, capables de changer, par notre parole, le monde alentour :

[519] *Ibid.*, p. 13.
[520] *Ibid.*, p. 14.
[521] DE CUES Nicolas, *La Sagesse selon l'Idiot* ou *Idiota de Sapienta*, édition bilingue latin/français traduite par Françoise Coursaget, introduction et commentaires de Roger Bruyeron, Hermann Éditeurs, 2009, p. 14.
[522] *Ibid*.
[523] *Ibid*.
[524] NOVARINA V., *Devant la parole*, op.cit., p. 16.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « Parler n'est pas communiquer. Parler n'est pas échanger et troquer – des idées, des objets – , parler n'est pas s'exprimer, désigner, tendre une tête bavarde vers les choses, doubler le monde d'un écho, d'une ombre parlée ; parler c'est d'abord ouvrir la bouche et attaquer le monde avec, savoir mordre. Le monde est par nous troué, mis à l'envers, changé en parlant. (…) Notre parole est un trou dans le monde et notre bouche comme un appel d'air qui creuse un vide – et un renversement dans la création. »[525]

c. Le parlé novarinien en idiotie contrariante

> «(…) Selon les philosophes auxquels s'attaque, à coups de marteaux, la philosophie nietzschéenne, les valeurs que sont : « l'Être, l'Absolu, le Bien, le Vrai, la Perfection, rien de cela n'a pu être « en devenir », et en conséquence, cela ne doit pas être *causa sui*. »[526]

> « Ce fut ainsi que, durant quatre années de mon enfance, Valentin me dispensa un précieux enseignement non conformiste, me conduisant à la conscience que la sorte d' « intelligence » vers laquelle on cherchait à toute force à m'entraîner à l'école (…) ne m'autorisait à appréhender qu'une seule facette d'un monde beaucoup plus vaste et complexe. »[527]

Dans les écritures pour la scène depuis *Le Drame de la vie*[528] à *L'homme hors de lui*[529] en passant par son dernier essai en date publié aux éditions P.O.L en 2017 et intitulé *Voie*

[525] *Ibid.*, pp. 16 – 17.

[526] NÉE Laure, *Valère Novarina. L'acte inconnu ou l'événement à venir*, Revue de littérature générale et comparée « Trans », 2010, p. 22, citant un extrait du *Crépuscule des idoles* de Friedrich Nietzsche, texte établi par Colli et Montinari, traduction Jean-Claude Hémery, « La raison » dans la philosophie, Paris, Gallimard Folio, 1974, paragraphe 4, p. 27.

[527] Denis Grozdanovitch à propos de son enfance, par laquelle il relate les aventures qu'il vécut aux côtés de son jeune voisin Valentin, aussi appelé par ses contemporains *le simplet.* Un « idiot » qui lui en apprit pourtant bien plus sur les mystères de la nature et des animaux qu'aucun savoir encyclopédique. La citation est extraite de l'« Invitation au lecteur », essai portant sur *Le génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017, p. 6.

[528] NOVARINA V., *Le Drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984.

[529] NOVARINA V., *L'homme hors de lui*, Paris, P.O.L., 2018.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

négative[530] , s'observent au cœur de la pensée novarinienne des résurgences à l'endroit d'une philosophie résolument transgressive. Une philosophie dont la pensée nietzschéenne est partie prenante tout d'abord, en comptant parmi les premiers grands mouvements de la philosophie occidentale à interroger l'intérieur des termes les plus courants du langage pour y produire des modes de signification nouveaux et en inaugurant dès lors un rapport inédit au savoir, conscient désormais de ses contradictions et donc de ses limites. Par Nietzsche fut notamment rendue possible une réflexion singulière quant à la création artistique et à son irréductibilité conceptuelle, ou lorsque le concept ruine toute particularité et en cela « (…) entend rassembler sous l'unité d'un même mot toute la diversité des cas singuliers (…)[531]». Une simplification uniformisante qui s'oppose alors à une philosophie « hors normes » ayant pour projet de favoriser toujours davantage ses rencontres avec l'étrange ou l'étranger, permettant ainsi au penseur d'échapper à ses propres préjugés, réductionnismes et autres considérations limitantes qui accorderaient à une seule culture la valeur d'exemplarité. Cette mouvance de la pensée s'accorde alors aux écrits novariniens, lesquels entendent déjouer la tendance aristotélicienne à répéter le présent au profit de ce que Jacques Derrida nomme un « présent hors du temps[532]». Ces écritures favorisent ainsi les mouvances infinies de la « présentation », ce que Laure Née désigne en tant que « présent d'apparition[533]», lequel n'a de cesse de s'actualiser dans l'espace scénique et s'accorde à son tour au postulat nietzschéen pour lequel « ce qui peut pour un temps nous apparaître stable ne l'est jamais définitivement[534]». En cela, le théâtre de Valère Novarina rejoint une pensée de l'art résolument présocratique, issue d'une culture grecque fondamentalement anti-idéaliste et qui reconnaît surtout le primat du corps, non plus d'un corps *objectivé* ou fantasmé mais bien au contraire envisagé comme « pure présence[535]» et où peuvent se réconcilier, dans l'instant de la Parole, le trivial et le sublime par l'entremise du « corps respirant de l'acteur[536]». Néanmoins, il ne s'agit pas là d'un choix délibéré de l'auteur à être *moderne* par le souhait d'un théâtre libre, dispensé de toute inscription dans une fable et ainsi d'un nécessaire dénouement. Bien au contraire, Valère

[530] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017.

[531] NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes*, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », Paris, Gallimard, Collection Œuvres Philosophiques Complètes IX, I 2, 1997, pp. 281-282, citation extraite de l'ouvrage intitulé « Nietzsche : Généalogie d'une pensée », rédigé par Céline Denat et dirigé par Alain Séguy-Duclot aux éditions Belin, Coll. « Le Chemin des Philosophes », 2016, chapitre 3, p. 76.

[532] DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », Paris, Seuil, « Points essais », 1967, p. 364.

[533] NÉE Laure (dir.), *Valère Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 33.

[534] DENAT Céline, *Nietzsche – Généalogie d'une pensée*, Paris, Belin, 2016, p. 136.

[535] HERSANT Céline, *Médiatisation du corps et de ses discours : l'acteur novarinien et ses doubles*, revue Études Théâtrales, n° 60 – 61, 2014, p. 154.

[536] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Novarina refuse l'actualité en ce qu'elle « n'est plus à dire[537]» puisque survenue après l'événement, et préfère à cela les métamorphoses, les transformations et autres équivoques de la matière textuelle. Contre la narration qui ne « dit rien » donc, Novarina observe, liste, accumule et énumère, en se plaçant bien volontiers dans la posture plus humble d'une « absence attentive[538]». Ce retrait évoque sa théorie du *Niement*[539] développée dans *Voie négative,* lorsque l'individu en « bon philologue[540]» se doit avant tout d'attendre afin que survienne, telle une prière, un langage *autre* en tant « qu'acte de naissance (…) irréductible à quelque influence extérieure et antérieure que ce soit », lequel obéit à des « sources pulsionnelles (…) tout autres que rationnelles et délibérées[541]» :

> « Examiner de près le langage dans son acte, dans ses effets sur un lieu matériel – et cela avec les pinces et les balances précises du juriste ; mais il faut aussi le retourner, le rendre au vide d'où il vient. Il faut examiner les aspérités, les contours et l'intérieur mystérieux de son corps, à la loupe – comme le font le bon philosophe, le bon philologue. »[542]

C'est ainsi que tend à se faire jour, sur la scène novarinienne, une « science esthétique » inédite qui doit – toujours selon la pensée nietzschéenne et malgré l'apparente contradiction qu'elle contient – se dispenser de toute manière logique au profit d'une « certitude immédiate propre à l'intuition[543]», susceptible de faire advenir une mise en espace dramatique ayant rompu avec l'illusion de l'événement représenté. Cet événement ne répond plus d'une réalité rationnelle mais bien au contraire d'un rapport renouvelé au savoir, si ce n'est au réel, désormais entendu comme « vérité révélée[544]». Revenons un instant sur ces terminologies qui font écho aux propos de Valère Novarina précédemment cités mais aussi à la considération éclairée établie par Kierkegaard entre le savoir et « la chute de l'homme[545]». Observons ces éléments de plus près, aidés en cela par l'étude de Léon Chestov :

---

537 NÉE Laure, *ibid*.
538 *Ibid*.
539 NOVARINA V., *Voie négative*, « Niement », P.O.L., 2017, pp. 59 - 60.
540 *Ibid.*, p. 61.
541 DENAT Céline, *ibid.*, pp. 74-75.
542 NOVARINA V., *Voie négative,* « Niement », P.O.L., 2017, pp. 59 - 60.
543 *Ibid*.
544 CHESTOV Léon, *ibid.*, p. 22.
545 *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « La raison aspire avidement à livrer l'homme au pouvoir de la nécessité, et l'acte libre de la création dont parle l'Écriture non seulement ne la satisfait pas, mais l'irrite, la trouble et l'effraie. Elle préfère s'abandonner au pouvoir de la nécessité avec ses principes éternels, universels, immuables (…).[546] »

S'oppose dès lors à cette raison affaiblissante enchaînée de nécessités – à commencer par celle de la finitude – ce que Kierkegaard nomme la « foi » qu'inspirent les Écritures, seul chemin selon le philosophe – pourtant instruit des anciens et nourri des pensées de Socrate, Spinoza, Kant et Hegel – qui puisse permettre à l'individu de se libérer des principes « éternels, pétrifiés et pétrifiants » érigés par le savoir, lui-même devenu synonyme d'« esclavage[547]» de la pensée humaine en étant responsable de cette « chute de l'homme » annoncée par le récit de la Genèse. Un constat lucide et pour le moins subversif, menant surtout Kierkegaard à en déduire que le commencement de la philosophie « n'est pas l'étonnement, ainsi que l'enseignaient les Grecs, mais le désespoir[548]». Notons dans ce sillage les annotations tout aussi *inspirées* de Valère Novarina à l'endroit du langage entendu comme « chimie spirituelle[549]» agissant le corps mais aussi « l'énergie de la pensée[550]», cependant que cette énergie, pour ne pas dire cette vie de la pensée, pour advenir, doit sans cesse actualiser de nouveaux passages vers le sens, d'autres accès à la connaissance afin que jamais ne survienne d' « aboutissement », de « stabilité », lesquels mèneraient à notre « impasse vers la mort[551]». Ainsi de cette éviction de l'étonnement philosophique observé par Kierkegaard à l'endroit de la philosophie spéculative, et telle que nous l'abordions précédemment, le penseur et à sa suite le poète Novarina préfèrent « la lutte folle pour la possibilité[552]». Une telle « foi » placée dans les forces sous-jacentes de la Parole s'accorde ici à la philosophie de la révélation telle qu'initiée par Kierkegaard, dans la mesure où au mot « Dieu » tel qu'utilisé par le philosophe, pourrait se substituer celui de « langage » ainsi pensé et configuré par Valère Novarina :

---

[546] *Ibid*., p. 23.
[547] *Ibid*.
[548] CHESTOV Léon, *ibid.*, p. 24.
[549] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 64.
[550] *Ibid.*, p. 65.
[551] *Ibid..*, p. 64.
[552] CHESTOV Léon, *ibid.*, p. 27.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « Dieu signifie que tout est possible et que tout est possible signifie Dieu. Et celui-là seul dont l'être est bouleversé à tel point qu'il devient esprit et conçoit que tout est possible, celui-là seul s'est approché de Dieu. »[553]

Une poétique des possibles mais aussi du devenir que l'on trouve en des termes plus ironiques et non moins percutants chez Valère Novarina, pour qui « l'anagramme de DIEU c'est le VIDE[554]». Ainsi, le langage devenu poème ne se résume plus à une valeur marchande, morale ou politique – lesquelles se rejoignent sur « l'autel des réalités sociales[555]» – Valère Novarina, au même titre que Kierkegaard mais aussi Dostoïevski, pouvant être considérés comme « sortis du général », si ce n'est de « l'omnitude[556]». Une accointance entre Novarina et Dostoïevski que l'on retrouve également par leur posture commune déterminée à « s'arracher au pouvoir du savoir[557]», mais aussi à se refuser aux résignations de la finitude, à commencer par l'évidence d'une mort programmée que Novarina observe surtout à l'endroit du « remplacement de la langue – *notre chair* – par des signaux binaires ne sachant qu'ânonner *oui* ou *non* (...)[558]». Constat que Dostoïevski opère à son tour contre la vanité de la philosophie spéculative dans ces lignes issues de *La Voix Souterraine* :

> « On se résigne immédiatement devant l'impossible. L'impossible signifie un mur de pierre. Quel mur de pierre ? C'est évidemment les lois de la nature, des sciences naturelles, les mathématiques. Une fois que l'on vous aura démontré que vous êtes issu du singe, inutile de faire la grimace, acceptez-le, c'est mathématique. »[559]

Cette résignation devant l'impossible contraste aussi en tout point avec l'attitude de l'idiot selon Pierre Truchot, qui nous rappelle combien ce dernier fait œuvre d'authenticité et en cela ne peut observer scrupuleusement les *us* et *coutumes* d'une société qui, de ce fait, le disqualifie. Ignorant presque « malgré lui » des valeurs morales et économiques qui dirigent son environnement proche, l'idiot ne peut se plier à l'observation aveugle des lois mais

[553] *Ibid*.
[554] NOVARINA V., *Lumière des corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 10.
[555] *Ibid.*
[556] CHESTOV Léon, *Dostoïevski et la lutte contre les évidences*, Nouvelle Revue Française, t. 18, 1922, p. 88.
[557] *Ibid.*
[558] NOVARINA V., *Voie négative*, op.cit., p. 66.
[559] DOSTOÏEVSKI Fédor, *Les carnets du sous-sol*, initialement intitulé « La Voix Souterraine » dans sa version initiale de 1864, traduit par André Markowicz, Éditions Babel, 2011, p. 35.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

procède plutôt par sensibilité avec un Autre qu'il sait appréhender de façon intuitive. En cela, Mychkine est cet être qui se fie à son intuition bien davantage qu'à sa raison, en permettant au prince de rester un être « ouvert[560]» capable de s'intéresser à quiconque sans *a priori*. Il est alors intéressant de constater à l'endroit de cette « sagesse de l'idiot » l'attitude du poète selon Yves Bonnefoy, qui se doit également d'observer un « souci inné de transcendance[561]» à l'égard d'autrui et du monde afin d'exclure toute croyance. La poésie doit en effet chercher cet « autre usage des mots[562]» capable d'entrer en coïncidence avec le tout autre, en lui conférant par là aussi sa valeur particulière, unique : vivante. Il s'agit alors de se dispenser de toute idéalité abstraite au profit d'un retour aux choses simples, de demeurer pour ainsi dire en posture d'accueil. Il en est ainsi des confessions du personnage dostoïevskien lorsqu'il affirme s'être résolu à la « courtoisie et à la sincérité[563]», indépendamment des railleries de ses contemporains pour lesquels il ne peut s'empêcher d'éprouver une profonde compassion. En cela aussi, l'idiot dostoïevskien rejoindrait la proposition énoncée par Arthur Rimbaud en introduction d'*Une saison en enfer* et pour qui « la charité est cette clef »[564], ce *salut* rendu possible par l'acte poétique. Il s'agit en cela pour le poète Novarina de sortir de l'indifférence à l'Autre par la fonction du poème en tant qu' « expérience vécue dans la relation à autrui et au temps[565] ». Écrire *en* poésie serait ainsi faire l'expérience concrète – tant corporelle que spirituelle – d'une déchirure provoquée par l'irruption en soi de mots nouveaux et en cela aptes à « donner une ouverture »[566]. Une efficience paradoxale s'entrevoit alors dans cette *cure d'idiotie* recherchée par Valère Novarina au moment de l'écriture, laquelle favoriserait une relation *autre* au langage en tant que « folie dans la langue »[567]. Une folie qui selon Yves Bonnefoy révèle la « vraie présence » des choses dans le monde grâce aux mots du poème qui les désignent dans toute leur singularité. De cette *déchirure* dans la langue distancée de tout « signe » et de tout « concept », s'opère alors une ouverture possible à cette « présence réelle » appelée par Valère Novarina. C'est ainsi par la capacité du poème à désigner non plus *une* chose mais *la* chose, ou encore *cette* chose, qu'une reconnaissance inédite du réel émerge,

---

560 *Ibid*.

561 « Entretiens avec Bernard Falciola », repris dans Entretiens sur la poésie, Neuchâtel, Genève, La Baconnière, 1981, pp. 11-53 et « Entretien avec E. Jackson, », pp. 109-128.

562 JOSSUA Jean-Pierre, *La parole de poésie selon Yves Bonnefoy. La poésie, la poétique, le sens d'une création*, Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques, 2002/3 (Tome 86), p. 13.

563 DOSTOÏEVSKI Fédor, *L'Idiot*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2 volumes, 1953 pour la traduction l'Albert Monnet, tome 1, p. 131.

564 RIMBAUD Arthur, Prologue d'*Une saison en enfer* (avril – août 1873), « Illuminations », M.J. Poot & Cie, édition originale, Bruxelles, Broché, 1873.

565 JOSSUA Jean-Pierre, *ibid.*, p. 11.

566 *Ibid*.

567 *Ibid.*, p. 8.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

et par elle cette « intention de salut »[568] du poème comme de l'idiot, chacun pourvus désormais d'une qualité positive menant à :

> « (…) intérioriser le réel, dire les liens qui unissent en nous les choses. Non en vue d'une plénitude située ailleurs, mais (…) en ce que « le seuil unique de l'absolu […] est la chose quelconque, vraiment aimée comme telle. »[569] »[570]

L'idiot se distingue en cela aussi de l'imbécile qui, par contraste, « se borne à croire en des vérités basses et vulgaires[571]», ne « pense rien en propre, se présente bien mais ne produit aucune impression[572]». Ainsi, là où l'imbécile obéit docilement aux règles impérieuses du temps et de l'histoire, l'idiot évolue selon une rythmicité qui lui est propre, non par esprit de subversion mais parce qu'il ne sait progresser que par ratages successifs dont il ne sait pas le ridicule. L'humilité de celui-ci – et ainsi que le prince Mychkine en offre l'illustration emblématique – s'observe ainsi dans l'acceptation de ses propres décalages, qu'il parvient à transformer en « capacité de désadhérence[573]», pour reprendre ici la terminologie novarinienne. C'est aussi pourquoi quand Pierre Truchot envisage l'idiot comme symptôme d'une société qui le dénigre pour mieux l'inclure – et ainsi le neutraliser – , Valère Novarina le désigne plutôt comme « animal à l'intérieur ouvert[574] » disposant du « savoir des ancêtres[575]» capable de « défigurer l'homme[576]» pour mieux le régénérer. Un *savoir de l'idiot* dont Denis Grozdanovitch constate à son tour la nature truculente, lorsque « la bêtise attribuée aux gens simples, aux idiots et aux animaux [recèle] bien souvent d'une clarté spirituelle qui [fait] défaut à l'intelligence révérée des « grands intellectuels[577]». Par là, l'idiotie novarinienne se décline comme possibilité de réinvention de l'humain dans et par son recours à ce que Marie-Hélène Boblet nomme le « parler animal[578]», soit un art des contraires et du détournement

[568] *Ibid.*
[569] BONNEFOY Yves, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 251.
[570] JOSSUA Jean-Pierre, *ibid.*
[571] TRUCHOT Pierre, *ibid.*, p. 1.
[572] *Ibid.*
[573] BOBLET Marie-Hélène, *L'Animalitude en Scène : Le Théâtre des Paroles de Valère Novarina*, Contemporary French and Francophone Studies, Volume 16, 2012, p. 625.
[574] NOVARINA V., *Voie négative*, op.cit., p. 22.
[575] *Ibid*.
[576] BOBLET Marie-Hélène, *ibid*., p. 14.
[577] GROZDANOVITCH Denis, *Le génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017, p. 5.
[578] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

visant à réconcilier, par cette « parole animale et [ce] souffle théâtral (…) le verbe et la viande[579]». Une réconciliation prônée à son tour par l'idiot lui-même, qui préfère une pensée singulière à « tout ce qui doit être fait et énoncé comme il faut[580]». Cette posture fait alors écho à ce vers quoi la création artistique – et d'abord poétique – se destine : une augmentation de soi par « l'intérieur du poème[581]», si ce n'est cette « émotion provoquée par ce qui est dit, mais surtout par la façon dont c'est dit[582]». En cela, la posture volontairement « idiote » de l'auteur Valère Novarina, au moment de l'écriture, s'entend aussi comme gageure d'authenticité pour le lecteur dans la mesure où « cette façon, ce timbre singulier » par lesquels sont transmises les paroles du poème, sont aussi « ce qu'il y a de plus révélateur de la qualité, (…) de la profondeur de la source d'où jaillit ce qui est dit[583]». Cette sincérité devient pacte de lecture mais aussi possibilité pour le sujet-spectateur, au moment de la représentation théâtrale, de s'aventurer sur la scène de sa propre idiotie. Cette aventure s'origine en outre dans ce rapport intuitif aux choses et dont l'idiot Mychkine se voit pourvu, soit la capacité d'ouverture à tout ce qui est Autre et qui pour cela tourmente, interroge ou émerveille. L'idiot, dès lors, outre le fait de se voir attribuer par Dostoïevski et Novarina des qualités humaines inédites, rejoint en outre la posture du philosophe dans la mesure où celui-ci ne tente pas de répondre aux mystères de ce qui *est* mais bien plutôt le *questionne*. Une capacité d'étonnement sans cesse renouvelée, attentive à l'immédiateté de toute apparition comme art de se déplacer au plus proche de l'autre afin de « coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquence d'inexprimable[584]». Ce déplacement ouvre de surcroît à une temporalité nouvelle, libérée des contingences sociales et économiques. En cela aussi l'idiot rejoint, au même titre que le lecteur du poème capable d'entrer en coïncidence avec celui-ci, une qualité de présence au monde dispensée du mythe de l'identité. Ce que Pierre Senges souligne à son tour en ce que « l'idiot *est*, un point c'est tout[585]» et d'une façon plus intense que nul autre. Cette qualité de présence s'accompagne en outre d'un rapport au langage duquel il ne se sent pas propriétaire mais qu'il éprouve bien plutôt en tant que matière. Une matière brute, radicale et capable en cela de surprendre celui qui parle, de le laisser être *agi* par les mots bien plus que par leur maîtrise sémantique. C'est ici également que se retrouve la cure d'idiotie

[579] *Ibid*.
[580] TRUCHOT Pierre, *ibid.*, p. 2.
[581] BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant. Introduction à la métaphysique*, Paris, Presses Universitaires de France, Éd. du centenaire, 1959, p. 1395.
[582] REVERDY Pierre, *Cette émotion appelée poésie,* op.cit., p. 106.
[583] *Ibid.*
[584] BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant,* op.cit., p. 181.
[585] SENGES Pierre, *ibid.*, p. 190.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

novarinienne à laquelle l'auteur consacre une attention « laborieuse, méthodique et quotidienne[586]» afin de renouer avec ce qu'il nomme sa « science d'ignorance[587]». Ici s'observerait alors l'une des possibles manifestations de la *sagesse de l'idiotie*, ce savoir de l'idiot qui ne prétend à aucune vérité pour laisser place au manque, au ratage et à la perte, comme autant de vides en soi pour qu'advienne « la liberté même[588]». Une liberté dont Bergson nous précise à son tour la nature nécessairement *idiote*, dans la mesure où seule l'existence de l'idiot parvient à « absorber l'intellectualité en la dépassant dans des actes créatifs singuliers[589]». En cela, le domaine par excellence où semble pouvoir se déployer l'idiotie – et ainsi que nous venons d'en explorer certains des contours – demeure celui de la création artistique et *a fortiori* poétique, le poète Novarina se prêtant volontiers aux *Je* de l'idiot et se désignant lui-même comme « doué d'ignorance (…), porteur d'ombre, montreur d'ombre pour ceux qui trouvent la scène trop éclairée[590]». Il semble ainsi que Valère Novarina, ainsi que de tout poète agissant par *négativité créative*, s'apparente à ces artistes « doués d'un manque[591]» pour qu'au-delà d'une volonté à « bien faire » triomphe « le moment où ce n'est plus l'écrivain qui écrit, mais quelqu'un qui est sorti de soi[592]». Observons alors ces phénomènes afin d'y entrevoir de plus près les *idiorrythmies novariniennes* et leurs horizons d'actions.

[586] NOVARINA V., *Pendant la matière*, op.cit., p. 63.
[587] *Ibid.*
[588] BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, op.cit., p. 665.
[589] *Ibid.*
[590] NOVARINA V., *ibid*.
[591] *Ibid*.
[592] *Ibid.*, p. 65.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

2. L'*idiorrythmie* en Novarinie

a. L'art cruel de « sortir de soi » par excès d'idiotie

> « L'héritage d'Artaud (…) est de ceux que les dieux jettent sur l'homme comme un sort, un *fatum* qui se répand sur toute une lignée (…) C'est ainsi qu'il y a eu la lignée d'Oedipe dont les yeux crevés sont à jamais devenus Regard, vide de tout autre chose. « C'est ainsi qu'il y a eu des envoûtements unanimes à propos de Baudelaire, d'Edgar Poe, de Gérard de Nerval, de Kierkegaard, et il y en eut à propos de Van Gogh. [593]»[594]

> « Il y a devant tout acte de cruauté une sorte de fascination (souvent horrifiée) révélant que, là, quelque chose ayant trait à l'essentiel se manifeste. La cruauté fascine et le regard se laisse prendre alors qu'il ne voulait pas regarder (…) pris au jeu d'une séduction violente qui le jette brutalement hors de soi. »[595]

Si la pensée de Valère Novarina se matérialise sur la scène théâtrale par *excès d'idiotie*, c'est notamment parce que cette idiotie parvient à jouer sur les mots ainsi que sur les concepts, en s'apparentant alors davantage à la définition qu'en propose Clément Rosset comme ce qui est « simple, particulier » mais aussi « dépourvu de raison[596]». Cependant il ne s'agit pas pour autant d'une mécanique arbitraire ni encore moins d'un « état » d'idiotie pathologique. Bien plutôt s'observe, par l'entremise des pratiques novariniennes de l'écriture, ce que le plasticien Jean-Yves Jouannais nomme « l'idiotie en art » c'est-à-dire une « idiotie volontaire (…), revendiquée et instrumentalisée comme manière de résister à la disparition[597]». Dualité qui agit ainsi le cœur du travail artistique de Valère Novarina en

[593] NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes : (Automne 1887 – mars 1888),* tome XIII, « Œuvres philosophiques complètes », Paris, Éditions Gallimard, sous la direction de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, octobre 1976, p. 18.

[594] DUMOULIÉ Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, « Introduction », Paris, Collection philosophie d'aujourd'hui, Presses Universitaires de France, 1992, p. 8.

[595] *Ibid.,* « Le Grand Secret : la cruauté révélatrice », p. 18.

[596] ROSSET Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1978, rééd. « Reprise », 2004, p. 42.

[597] JOUANNAIS Jean-Yves, *L'idiotie. Art, vie, Politique – Méthode*, Paris, Beaux-Arts Magazine. Livres, 2003,

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

répondant tout d'abord d'une maîtrise, à commencer par celle de la mise en scène, mais aussi d'une réflexion théorique pertinente qui agit à rebours et en amont des créations théâtrales afin de désarçonner toute tentative de contrôle par le spectateur. Un paradoxe vivifiant cependant et auquel nous allons tenter de répondre dans le sillage de Pierre Sauvanet qui s'interroge à son tour sur les horizons de l'*Idiotie*[598] mis en exergue par Jean-Yves Jouannais. L'un des aspect de l'idiotie que nous retenons alors – et ainsi que présenté par Jouannais selon ses multiples déclinaisons à travers l'Histoire de l'Art moderne – apparaît comme les tentatives protéiformes d'écrivains, musiciens, réalisateurs ou encore plasticiens à *faire l'idiot*[599] dans le but de « prendre leurs distances avec le réel[600]», ou encore d'adopter une posture volontairement « idiote » favorisant des lectures inédites des *us et coutumes* d'une culture donnée – telle chez Valère Novarina celle de la culture Occidentale à travers l'histoire de son rapport au langage depuis ses racines mythologiques –, afin d'y apporter un regard singulier, *idiot* en l'occurrence, et peut-être aussi plus sage. Un déplacement salvateur, souvent comique mais qui n'en demeure pas moins cruel en ce qu'il résulte surtout du constat qu' « à force de vouloir être intelligent à tout prix, l'homme s'est fait idiot, sans que l'on sache (…) s'il faut en rire ou en pleurer[601]». Valère Novarina semble avoir choisi le rire pour creuser cette réalité, sans pour autant se départir d'une cruauté certaine – à moins qu'il ne s'agisse d'une trop grande lucidité – lorsqu'il s'agit de porter à nu, par le langage et son instrumentalisation, une parodie de l'espèce qui en dépit d'une Histoire immémoriale et de la sagesse qui *a priori* en résulte, ne parvient pas à surmonter la peur de ce qui s'affirme comme «différent» d'elle-même. Une problématique fondamentale qu'il faut alors neutraliser, notamment par le biais d'une fable que les « représentants de l'espèce » érigent en « mythologie », comme l'illustre le passage suivant :

L'UNE DE CEUX-CI.

> Nous sommes les Bi-frontins toute tendance d'obédience hylique, alliés malheureusement par le Traité inadvertant aux Hauts-Lacandoniens Trancheurs, d'obédience hurliaque ; nous sommes de religion amnésique !

p. 126.

598 SAUVANET Pierre, *Comment peut-on être idiot*, Revue Critique, n° 690, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 5.

599 *Ibid.*, p. 12.

600 *Ibid.*

601 *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> Nous nous parlons parfaitement personnellement à nous-mêmes ; nous cherchons par-dessus tout à nous débarrasser des observateurs limougeots. Et de leurs sales lunettes à cornes !
>
> UNE AUTRE D'ENTRE ELLES.
>
> En tous lieux où nous nous rendons, nous nous félicitons de bénéficier de la présence de nous-mêmes.
>
> Le dimanche nous mangeons le bouilli de Brocagne, sans toutefois boire du même coup le *hugron* comme le font nos adversaires Somniaques, et le *lunèb'di* nous nous retaisons profondément d'la même façon.
>
> Chaque trois septembre, nous désengloutissons une Tourte civique de grande taille puis nous la rengloutissons. [602]

Idiots en ce qu'ils sont peut-être « trop humains », voici un exemplaire des personnages mis en voix par les acteurs de Valère Novarina et dont il nous reviendra de préciser les caractéristiques en seconde partie de l'étude. Pour l'heure, notons surtout que l'auteur Novarina, par l'entremise d'une idiotie volontaire déclinée en une multitudes de « voi(x)es », se place dans les sillages d'auteurs illustres et non moins controversés que sont Dostoïevski et son prince Mychkine ou encore Montesquieu, dont les *Lettres persanes* offrent une dénonciation savoureuse de l'hypocrisie du faux dévot. En somme l'idiotie, tel l'art du détournement et de l'inversion des valeurs, permet de poser un point de vue autre sur le monde et de nous en révéler les faiblesses, les folies, voire les absurdités. Cette cruauté du réel induit dès lors une problématisation du « regard » que l'artiste, le poète et *a fortiori* le penseur, posent sur ce qui les entoure. Car lorsque ce regard dérange, dévoile, déplace, il s'agit alors de maintenir – malgré tout – les « yeux ouverts » au péril du jugement de ses contemporains et d'une inévitable incompréhension qui préfère alors jeter le « profanateur » hors de la société des vivants. C'est notamment ce que dénonce Antonin Artaud à la défense de Van Gogh, ce « suicidé de la société[603]» qui privé de son « droit au regard » parce que *trop cruel,* et en cela insoutenable – pour reprendre ici le thème artaudien –, trouva la mort :

[602] NOVARINA V., *Voie négative*, « Le Vivier des noms » adaptation pour la scène « D'entrée perpétuelle », Paris, P.O.L., 2017, pp. 112 - 113.

[603] ARTAUD Antonin, *Van Gogh, le suicidé de la société*, publié pour la première fois en 1947 aux éditions K, Paris, réédité aux éditions Gallimard, Collection L'imaginaire, 2002.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « Je perce, je reprends, j'inspecte, j'accroche, je descelle, ma vie morte ne recèle rien, et le néant au surplus n'a jamais fait de mal à personne, ce qui me force à revenir au dedans, c'est cette absence désolante qui passe et me submerge par moments, mais j'y vois clair, très clair, même le néant je sais ce que c'est, et je pourrais dire ce qu'il y a dedans. »[604]

Ainsi parle Van Gogh à travers Artaud, quant à la cruauté d'un Regard dont ils partagent la fulgurance mais aussi la damnation. Une cruauté dont la philosophe Camille Dumoulié nous précise aussi la portée *inhumaine,* dans la mesure où celle-ci ne peut s'entrevoir que « dans sa plus pure inhumanité, hors de la psychologie, de l'histoire personnelle ou de la théorie des affects[605]». Cruauté alors vécue comme « effraction du Regard » et par là « défi à notre possibilité de vision et de compréhension[606]». Une trouée de la réalité que Valère Novarina opère à son tour par l'entremise d'un langage qui se doit d'être « inhumain[607]» pour demeurer « au lointain» et rester apte à la « désadhésion[608]». Cruelles dès lors, car « seules les langues permettent à l'homme de porter sur lui-même un regard étranger. Un *salutaire* regard étranger ! », pour reprendre ici l'exclamation de l'auteur, pour lequel c'est aussi « (…) seulement par la parole, par les langues, par leur évidement, leur creusement, leurs vides, (…) par la pluralité de toutes nos langues que nous pouvons regarder l'homme comme un animal *étonné*[609]». Un animal qui parce qu'il est sorti de l'homme, « de la subjectivité et de la psychologie[610]», peut alors avoir « ce regard à déshabiller l'âme, à délivrer le corps de l'âme et à mettre à nu le corps de l'homme, hors des subterfuges de l'esprit[611]». Il en est ainsi, également, du regard auquel Valère Novarina invite le spectateur : regard porté sur l'inconnu qu'est l'acteur en scène, dans l'instant où celui-ci devient « un étranger, un exilé comme tombé de son vrai lieu[612]». C'est alors par le corps de l'acteur que se joue ce que Céline Hersant souligne comme événement du corps pris dans le langage, corps qui devient parlé et par lequel le spectateur observe les « sorties » de corps de l'acteur, comme autant de mouvements

---

[604] *Ibid.*, p. 15.
[605] DUMOULIÉ Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, « Introduction », Paris, Collection philosophie d'aujourd'hui, Presses Universitaires de France, 1992, p.9.
[606] *Ibid*.
[607] NOVARINA V., *Voie négative*, op.cit., p. 48.
[608] *Ibid.*
[609] *Ibid.*
[610] ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, tome XVIII, Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1983, p. 49.
[611] *Ibid.*
[612] NOVARINA V., *CCCVI*, extraits de textes écrits par Valère Novarina et rassemblés par l'association *Antipodes : espace international d'échanges culturels*, site de l'association.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

générant la « sortie du langage[613]». Une familiarité troublante entre Artaud et Nietzsche dont il nous revient à présent d'observer les accointances avec les écritures de Valère Novarina et la problématique commune du Regard.

Ce qui rapproche en premier lieu Nietzsche d'Artaud et, par ce chemin, de Valère Novarina lui-même, est ce que Camille Dumoulié nomme avec pertinence « une pratique originale de l'écriture[614]». Une pratique qui pour chacun se mêle au thème de la cruauté, à entendre ici comme « lieu d'une intrigue où se joue le drame même de la pensée[615]», mais aussi comme territoires mobiles où s'actualisent des plans sémantiques singuliers induits par la nécessité de « renouveler notre relation au langage » et de faire advenir une « poétique » qui vient dynamiser l'œuvre mais surtout y répandre l'encre tel le sang versé. Notons à cet égard la pièce novarinienne intitulée *Le Vrai sang*[616] à propos de laquelle Valère Novarina évoque un langage qui « vient ici nous ouvrir, opérer devant nous le *théâtre de la cruauté* comique[617]». Tentons d'aborder ces terminologies en y précisant leurs acceptions, l'une reprenant la thématique artaudienne, l'autre annonçant un détournement, si ce n'est un dépassement de la théorie initiale. De fait, le théâtre novarinien opère sur le registre comique – poursuivant ici avec le *Vrai sang* – tout d'abord par l'entremise des personnages qu'il met en voix et dont les tirades ne se réfèrent de prime abord à aucune rationalité extérieure, mais encouragent de surcroît le sujet-spectateur à se méfier du contenu de ces discours au profit de l'implicite qu'ils suggèrent, lorsque « ce qui n'est pas dit dans l'énoncé en termes clairs doit être compris par l'interlocuteur lui-même ». Une condition d'autonomie du raisonnement qui place dès lors « le rire d'un groupe » – pour reprendre ici l'expression d'Henri Bergson[618]– « hors jeu », et rompt avec une définition du rire humain comme appartenance culturelle. Valère Novarina déjoue ainsi – une fois n'est pas coutume – les systématismes et leurs définitions, à commencer par la proposition de Bergson qui définit en 1900 le rire comme « arrière-pensée d'entente » à l'exemple du « rire du spectateur, au théâtre ». Une compréhension du rire efficiente au regard des comiques de situation et que le philosophe constate alors « d'autant plus large que la salle est pleine[619]» mais qui ne peut s'actualiser au

[613] HERSANT Céline, *Médiation du corps de l'acteur et des discours : l'acteur novarinien et ses doubles,* revue « études théâtrales », Paris, L'Harmattan, 2014, p. 156..
[614] DUMOULIE Camille, *ibid*., p. 10.
[615] *Ibid.*
[616] NOVARINA V., *Le Vrai sang*, Paris, P.O.L., 2011.
[617] *Le Vrai sang*, feuille de salle distribuée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, janvier 2011.
[618] BERGSON Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Félix Alcan, 1900, p. 11.
[619] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

contact du théâtre novarinien où rien de ce « rire consensuel » ne peut s'observer de la scène à la salle, au profit d'une approche d'autant plus singulière qu'il y a de spectateurs. S'observe bien plutôt chez Valère Novarina le déploiement d'un comique spirituel – à entendre ici comme « vie de la pensée » –, lequel en passe avant tout par un retour au corps, à la *chair* de l'acteur. Cette réconciliation de la dualité place selon l'auteur « l'esprit au cœur de la matière vraie[620]», en favorisant la pratique du « lancé d'homme » afin de « lutter contre les propriétés psychologiques » et leurs « vraisemblableries[621]». Ce qu'il y a de comique dès lors est peut-être cette délivrance soudaine du carcan humain devant l'image non plus d'un homme en souffrance, heureux, pathétique – ou atteint de toutes les émotions possibles et imaginables enseignées par les raconteurs de fables –, mais d'un acteur parvenu sur la scène novarinienne à jeter « l'homme hors de lui »[622] afin que s'effectue pour le spectateur un « voyage hors de toute nomenclature et classification (…) » dans le but d' « échapper, un temps, à la dictée humaine »[623]. Une sortie d'homme qui en d'autres temps et d'autres époques se serait peut-être appelée « folie ». Néanmoins, cette *folie*[624] se trouve réhabilitée par Valère Novarina sur le devant de la scène, et dès lors vécue comme *espace de cruauté* à envisager surtout en tant que lieu où l'acteur est « capable de détruire l'image de l'homme»[625]. Une thématique de la cruauté comme opérateur de transformations que l'auteur n'a alors de cesse de « creuser, de retourner sans arrêt » telle une « obsession » , une « idée fixe de l'acteur en aventurier humain », si ce n'est « offrande de l'homme[626]». Cependant, il ne s'agit pas non plus d'une cruauté « bestiale » et ainsi qu'on peut en lire une énumération par Aristote dans son *Éthique de Nicomaque*[627] où le terme lui fait songer à « quelques-unes de ces tribus sauvages du Pont-Euxin qui (…) prennent plaisir à manger les unes de la viande crue, les autres de la chair humaine (...) ». Si de *cruauté* il s'agit dans le théâtre de Valère Novarina mais aussi dans la théorie artaudienne, c'est celle d'un « débordement[628]» comme reconnaissance de ce qui est « le plus proprement

[620] BABIN Isabelle, « Le langage se souvient. Entretien », *Valère Novarina : paroles de théâtre*, Revue Érudit, L'annuaire théâtral, n° 42, automne 2007, p. 70.
[621] *Ibid.*
[622] NOVARINA V., *L'homme hors de lui*, écrit et mis en scène par Valère Novarina, interprété par Dominique Pinon et créé à La Colline Théâtre National, Paris, le 20 septembre 2017.
[623] BABIN Isabelle, *ibid.*
[624] Nous empruntons le mot « folie » à Camille Dumoulié au sujet d'une « expérience commune » vécue en tant qu'« effondrement irrémédiable » pour Nietzsche, « traversée » par Artaud, terme soulignons-le qui selon l'auteur du *Théâtre et son double* « suppose plus un jugement de valeur qu'une regard scientifique ».
[625] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 71.
[626] *Ibid.*
[627] ARISTOTE, *Éthique de Nicomaque*, traduit par J. Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, VII, chap.V, p. 2.
[628] DUMOULIÉ Camille, *ibid.*, p. 14.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

humain » et paradoxalement aussi le moins « propre[629]». Cette thématique de la cruauté – que l'on retrouve dans les œuvres de Dostoïevski, mais aussi de Kafka, Bataille, Genet, Michaux, Sade ou encore Lautréamont – appartient à une époque de la pensée qui s'ouvre avec ce que Camille Dumoulié nomme « l'événement de la mort de Dieu[630]». Cet événement transparaît également au travers des écrits pour la scène de Valère Novarina, à l'exemple du passage suivant extrait du *Vrai sang*[631], et qui reprend tout en le parodiant un célèbre psaume chrétien :

L'HOMME DE VAUVERDANNE.

> Apportez ici le cercueil de ma tête, que je lui rechante une chanson active pour la réveiller. *Voici la chanson à ma tête* : « Je vous salue ma tête pleine de peurs, vous êtes bannie entre toute les flammes, dont méjusse, le pire de votre valetaille, a jailli » ; « Je vous conspue ma terre pleine de heurts, vous êtes partie entre toute les failles, *et* ujusse, le fruit de vot'poitrail est nourri » ; « Je vous berlue ma chair vide de pleurs, êtes *issue* entre toute vos larmes, et *mujusse*, sorti d'vot'soupirail, est pourri ». J'aime la pensée : ses yeux, sa cire froide, sa toison noir feu, sa parole au regard d'acier. « Notre pire qui êtes sans mieux, donnez-nous aujourd'hui notre rien pour manger davantage et achevez-nous. Pour ronger ce monde dans votre joie débordante. »

Se fait ici jour une lucidité résolument pessimiste – si l'on emprunte la terminologie à la philosophie shopenhaurienne –, dévoilant une impossible consolation à l'endroit des théogonies auxquelles une telle prière renvoie. Le « théâtre de la cruauté comique » se vit dès lors chez Valère Novarina comme problématique récurrente quant à l'histoire de la pensée et des origines, sans qu'aucune réponse fixe ne puisse en résulter. Marginale, la cruauté comique novarinienne s'exclut en outre des tentatives de conceptualisation et n'en demeure pas moins efficiente en travaillant de façon silencieuse ce que Camille Dumoulié nomme l'« impensé[632]» de la représentation théâtrale. Le théâtre de Valère Novarina invite surtout le sujet-spectateur, par le jeu des équivoques sémantiques et des citations qu'elles réactualisent, à faire l'expérience d'un réel toujours fuyant en ce qu'il se veut « infini » en obéissant à ce « principe de cruauté » vécu dans les méandres du langage. Sur la scène novarinienne se présentent alors, pour lancer cette injonction au réel – qu'il s'agisse parfois aussi d'une plainte, d'un cri

[629] *Ibid.*
[630] *Ibid.*
[631] NOVARINA V., *Le Vrai sang*, Paris, P.O.L., 2011., p. 5.
[632] DUMOULIÉ Camille, *ibid.*, p. 16.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

ou d'un chant – des acteurs soucieux de ne pas « faire l'homme » afin qu'affleure au moment du spectacle – si ce n'est de la rencontre –, ce qu'Henri Michaux nomme « le grand secret caché dans le corps de l'homme[633]». Un secret qui pour se révéler, nous confie le poète, induit d'assumer « le grand combat » qui incombe à l'être humain lorsque : « Le pied a failli !/ Le bras a cassé ! / Le sang a coulé ! / Fouille, fouille, fouille, / Dans la marmite de [t]on ventre est un grand secret[634]». Un ventre auquel renvoie également le poète Novarina, pour qui c'est de « tout en bas » que peut surgir la réinvention de l'humain, dans la mesure où : « Tout au fond et tout en bas est le souffle, le mouvement des atomes de notre pensée, la danse des particules et du langage. Tout au fond est l'animal du souffle[635]». Et de ce parcours, que résulte-t-il ? Peut-être la découverte pour l'homme de ce que Georges Bataille nomme « la limite infinie de son être et de son verbe », en tant que la cruauté – c'est-à-dire le réel – ne peut que « se dérober, à l'infini[636]» et révèle à l'individu que, sans commencement ni fin, la dynamique de sa quête est avant tout celle d'une « cruauté qui s'origine au lieu de l'Autre[637]». Un absolument Autre en soi qui induit en outre un paradoxe *a priori* insurmontable, dans la mesure où traditionnellement ce qui fait « Autre » est tout ce qui se distingue de « l'en-soi[638]». Un dialogue nécessaire jaillit cependant de cette opposition, entre une altérité incapable d'affirmer son autonomie d'avec un « être pur[639]» qui toujours affleure et jamais ne se fixe. Tentative d'exploration du réel procédant de l'immédiateté chez Valère Novarina, elle exige surtout ce que Paul Valéry nomme une « autre prose[640]» par laquelle l'efficience de l'altérité en poésie se décline comme mise en tension permanente de l'intellect et du lâcher-prise, en ouvrant parfois à cet « allant libéré[641]» dans la phrase, à ses rythmes et à l'éloignement des artifices d'écritures. L'*Autre* des écritures poétiques novariniennes s'entend dès lors comme horizon d'entrée vers ce que Valéry, Rimbaud et à son tour Valère Novarina, cherchent en tant qu' « objet verbal » nouveau, poèmes en prose « hors statut[642]», et que Julien Gracq appelle : « le délaissement du chef-d'œuvre au profit de tout ce qui, de l'écriture, babille et jase encore

633 *Ibid.*
634 *Ibid.*
635 BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 70.
636 BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1947, p. 144.
637 MICHAUX Henri, *ibid*.
638 Chez Sartre et les existentialistes, l'en-soi se définit comme « Réalité de l'être qui est, mais demeure opaque aux autres et à lui-même. (…) Il est, tout simplement. » (Sartre, *Être et Néant*, 1943, p. 148.)
639 VALERY Paul, *Poésie perdue*. Les poèmes en prose des *Cahiers*, Préface de Michel Jaretty, Paris, Collection Poésie, Gallimard, 2000, p. 12.
640 *Ibid.*
641 *Ibid.*, p. 14.
642 *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

autour de lui en liberté[643]». Cette destination vers l'idiotie poétique s'entend comme surgissement de paroles *autres*, surgissement aussi d'une *inquiétante étrangeté* en soi œuvrant à lutter contre « la matière morte des idoles[644]». Il s'agit en cela pour Valère Novarina de renouer – par ses procédés d'écritures menant à interroger la parole et dès lors l'acte même de parler – avec un savoir ancien apte à de résister à « (…) ce temps qui semble s'être condamné lui-même à n'être plus que le temps circulaire d'une vente à perpétuité[645]». Et pour sortir du circulaire – puisqu'il ne s'agit plus seulement de *dire* mais aussi de *faire* – le poète creuse alors des passages d'écritures et de pensées où peuvent s'entrevoir les « pragmatiques » des écritures novariniennes : non tant système déterminé par avance, mais ingénieux « laisser-faire[646]» de l'auteur offert au lecteur. Des écritures par déplacements et renversements du « Je », de l'Un vers l'Autre, lorsque le souci de dire s'accorde à la nécessité de « se » dire. La parole poétique telle qu'envisagée par Valère Novarina ouvre ainsi à une dimension éthique dont Yves Bonnefoy confirme le caractère nécessaire autant qu'angoissant, en ce qu'il s'agit surtout d'y faire « l'épreuve de l'autre être humain[647]». Cette aventure se décline ainsi par la mise en dialogue du physique et du spirituel en rejoignant une dynamique volontairement équivoque de la parole chez Novarina entendue comme « antimatière soufflée » mais aussi « vraie matière[648]» ouvrant sur l'inconnu. Il s'agit là surtout d'une épreuve qui, plus que de « révéler », cherche surtout à *déchirer*, *secouer* et *faire surgir* à travers et en dehors du sujet parlant un autre type de langage. Ce cheminement vers le concret des mots et leur matérialité renoue aussi avec une conception non idéalisée de la poésie. Valère Novarina s'éloigne en cela de l'impasse surréaliste au profit d'une sage méfiance quant à « l'assurance du moi[649]» en dialoguant plus volontiers avec l'ambition d'Yves Bonnefoy pour qui « la poésie doit réinventer un *espoir*[650]» sur les ruines mêmes d'un monde dévasté.

Il en est ainsi du poète Novarina, pour qui la parole vient délivrer le sujet en œuvrant à son propre exil, devenant à lui-même étranger dans la mesure où cette parole qu'il croyait sienne tend désormais à le défigurer : « traverser l'image[651]» plutôt que se faire définir par

643 GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1981, p. 284.
644 NOVARINA V., *Devant la parole*, op.cit., p. 17.
645 *Ibid.*, p. 14.
646 VALERY Paul, *ibid.*, p. 10.
647 JOSSUA Jean-Pierre, *La parole de poésie selon Yves Bonnefoy. La poésie, la poétique, le sens d'une création, article paru dans «* Revue des sciences philosophiques et théologiques, Tome 86, 2002, p. 422.
648 NOVARINA V., *Devant la parole*, op.cit., p. 20.
649 JOSSUA Jean-Pierre, *ibid.*, p. 423.
650 *Ibid.*
651 BONNEFOY Yves, *La présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 55.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

elle. Par là aussi le lecteur, l'acteur tout comme l'auteur Valère Novarina, progressent, échouent et s'évertuent à appeler ce que Bonnefoy nomme « la traversée d'une parole de poésie[652]» et que nous nous proposons de désigner ici en tant qu'horizon de la poétique novarinienne, soit comme « lisière à franchir d'un seuil à l'autre comme mouvement respiratoire profond[653]». Cet appel comme élan de l'esprit, « esprit de traversée[654]» tendu vers cet Autre indéfinissable, agit autant qu'il manque, et vient renverser l'identification et les tentatives de possession par les mots au profit d'une pensée accueillante en ce qu'*elle ne saisit rien* : une pensée idiote. Cette pensée s'oppose en cela à toute idolâtrie, à ces « *Je* de l'illusion où le poète ne vit pas[655]» et préfère la recherche d'une parole *autre*, plus lointaine, nécessairement située en profondeur. Comment cependant renouer avec cette parole ancienne, cette liberté dans les mots que le poète choisit et assemble ? Ici s'entrevoit à nouveau l'artisanat du poète Valère Novarina, œuvrant à ce que la parole de poésie mise en scène et en lumière par l'incarnation de l'acteur puisse à chacune des représentation accueillir la présence, le « mouvement profond des mots[656]», c'est-à-dire aussi à faire lien en redonnant au langage sa « portée d'existence[657]». La poétique novarinienne est en cela accueil : mouvement de la parole appelant un changement en soi-même par le surgissement, au moment de l'écriture des « mots, des images, inconnus, étrangers, venant de tout son être » et que le poète doit savoir écouter afin de demeurer « attentif à cet espace verbal qui apparaît[658]». Un travail de l'attention donc, qui induit aussi chez le poète l'éveil d'un discernement entre les mirages de trop belles images et la volonté d'évasion au profit d'une salutaire « considération de la mort » mais également d'une « confiance en autrui », seules capables de nous apprendre « la relativité de notre être propre et l'illusoire de notre moi[659]». C'est ici alors, et seulement par ce mouvement d'accueil vers l'Autre, que peut naître selon Yves Bonnefoy – et ce dans ce sillage Valère Novarina – la parole nouvelle par laquelle « autrui n'est plus aboli[660]» et qui invite dès lors chacun à pratiquer l'art de l'incertitude.

---

652 *Ibid.*
653 NOVARINA V., *Devant la parole*, op.cit.., p.25.
654 *Ibid.*
655 JOSSUA Jean-Pierre, *ibid.* p. 14.
656 *Ibid.*, p. 16.
657 *Ibid.*
658 *Ibid.*
659 BONNEFOY Yves, *ibid.*, p. 90.
660 *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

b. Les déplacements de l'idiotie novarinienne

> « L'idiot, c'est l'autre ; c'est peut-être surtout l'étrangement, le drôlement...proche. (…) L'idiot peut être considéré comme le premier exemple d'une typologie qui compte certaines figures d'hommes ou enfants sauvages, de vieilles filles ou de vieux garçons, de criminels, de saints, de prophètes, d'illuminés, de poètes. (…) Leur ambivalence constitutive les met souvent dans une relation de proximité avec l'au delà et l'en deçà de la culture (…) et les fait devenir des passeurs. »[661]

Si Valère Novarina ne se reconnaît nullement en « écrivain intellectuel émetteur d'opinion[662] » , il revendique bien plutôt et ainsi que Valérie Deshoulières[663] nous le confirme : « la figure de l'idiot [qui] doit piquer au vif celle de l'intellectuel. Entamer ses certitudes pour stimuler sa pensée. Le tenir en échec, le décevoir, l'humilier pour le faire évoluer. » C'est aussi pourquoi, dans *L'envers de l'esprit*[664], l'auteur précise :

> « L'artiste ne sait pas ce qu'est la *Vérité*, mais oubliant toute science toute faite, il sait *de ses mains* qu'*être vrai*, c'est accepter de ne plus savoir pour se souvenir, ne plus voir pour entendre, c'est pratiquer dans l'ignorance son art, seul, *têtument*, et comme une cure d'idiotie. Si l'artiste est doué de quelque chose, c'est d'un manque, s'il a reçu quelque chose, c'est quelque chose en moins. »

Comme ce témoignage en atteste, la dynamique d'écriture de Valère Novarina s'inscrit dans le renversement des figures traditionnelles de la connaissance en détrônant tour à tour et par effet de contraste la « raison », le « savoir », la « science » ou encore la « logique ». Des « maîtres » à penser – à entendre aussi comme *mesure* limitant toute pensée – contre lesquels

661 Présentation du colloque intitulé « Idiots, figures et personnages liminaires » et s'étant tenu à l'Université du Québec à Montréal du jeudi 28 au vendredi 29 octobre 2010, organisé par Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa.

662 « Je me reconnais assez peu dans l'image aujourd'hui de l'écrivain intellectuel émetteur d'opinion, ou être sensible ressentant des impressions qu'il serait bon de transmettre à autrui. Je me vois plutôt comme un qui se place au croisement contradictoire des forces. Mais qui, par lui-même, n'éprouve rien, ne pense pas. Profondément sans opinion. Un praticien du vide. Un désagisseur », *Le drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984, p. 69-70.

663 DESHOULIERES Valérie, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005, p. 24.

664 NOVARINA V., *L'envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 164.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Valère Novarina s'érige en leur préférant, entre autres créations inspirantes, *Les Torrents spirituels* de la mystique Jeanne-Marie Guyon, laquelle écrivait déjà en 1704 :« J'avais la tête si libre qu'elle était dans un vide entier, j'étais si dégagée de ce que j'écrivais, qu'il m'était comme étranger [665]». Une posture de « décentrement » que l'on retrouve dès *Le discours aux animaux*[666] – texte qui figure dans la première période de l'œuvre[667] novarinienne aux côtés de *L'Atelier volant*, du *Babil des classes dangereuses*, du *Monologue* d'Adramélech, de *La lutte des morts* ou encore du *Drame de la vie*[668] – et qui se décline en procès contre l'anthropocentrisme à travers la figure antithétique de l'idiot. Un procédé qui sert dès lors de contre-exemple au modèle aristotélicien par lequel, rappelons-le, se fondent des siècles voués à l'idéalisation du Beau et du Bien comme modèle d'esthétique, de justice et de morale. Ainsi, et plutôt que de voir en l'homme ce rassurant *animal* politique-raisonnable, l'auteur nous en propose une savoureuse et libératrice dérision. Citons dès à présent – et afin d'inaugurer notre « voyage au joyeux pays des idiots » – l'orateur du *Discours* qui est « le plus grand cancre du monde [669]» passé maître dans la stupidité, si bien qu'il se voit décerner par les membres d'un conseil pour le moins douteux le titre de « Supérieur en Incapacités, avec mention " pense sans les choses"[670]». Cette figure de l'idiot reprend à son compte la tradition d'un être dépourvu de talents, depuis ses discours jusqu'au fait de sa présence « hébétée ou gesticulante [671]» en scène – faisant ici écho à l'auteur en « désagisseur [672]» – et invite également le sujet-spectateur à interroger son propre rapport au savoir. Un déplacement salutaire qui questionne par là même notre capacité à accueillir une altérité dès lors « traumatisante[673] ». Un « autre » de la langue qui ne parle pas le français du commun tout d'abord, mais pratique bien au contraire ce parler « étranger à lui-même [674]» où le patois franco-provençal, l'italien, l'allemand et le français se côtoient, ainsi que nous l'indique Valère Novarina à propos d'une Savoie comme « extraordinaire éventail ouvert [675]». Les langues

[665] GUYON Jeanne-Marie (dite « Madame Guyon »), dans : *Les Opuscules spirituels de Madame J. M. B. de la Mothe Guyon*, éd. Pierre Poiret, Cologne [Amsterdam], 1704.
[666] NOVARINA V., *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
[667] CHENETIER-ALEV Marion, « Petit débat avec La lutte des morts », paru dans *Valère Novarina – Poètes de Croatie*, Revue « Europe », n° 880-221, août-septembre 2002, p. 135.
[668] BABIN Isabelle, *Le « languisme » de Valère Novarina*, « Crimer la langue ! » qui précise à propos de ces textes qu'ils ont « dans le système global de l'œuvre, eu leur nécessité », forçant « à inventer l'écoute du poème dans son entier. », Revue Silène, Littérature et poétique comparées, 2007, p. 4.
[669] NOVARINA V*., Le discours aux animaux,* op.cit.,. p. 50.
[670] *Ibid.*, p. 56.
[671] DESHOULIERES Valérie, *Métamorphoses de l'idiot,* Paris, Klincksieck, 2005, p. 38.
[672] NOVARINA V., *Lumières du corps*, « brûler les livres, Paris, P.O.L., 2006, p. 111.
[673] LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Arthème Fayard, 1982, pp. 20-21.
[674] NOVARINA V., « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », entretien avec Philippe Di Meo, *L'infini*, n°19, été 1987, p. 198.
[675] NOVARINA V., *Voie Négative*, P.O.L, 2017, p. 162.

novariniennes s'inventent dans l'instant du dire, et sont le lieu de révolutions permanentes dont les singularités se désignent comme un « parler à l'envers[676] ». Par l'entremise de cette ingénieuse inversion, Novarina parvient ainsi à faire entendre ceux que l'on surnommait les « anormaux » et qui longtemps dans l'Histoire ne furent considérés comme des humains à part entière, mais comme des créatures oscillant entre l' « oiseau » et l' « âne ». Ces « fous » ou encore « dingos [677]» plus proches des enfants que des hommes, incarnent dans le théâtre de Valère Novarina la résistance d'une contre-culture apte à faire tomber les masques de notre civilisation, dont les héritages ne sauraient omettre ceux de l'exclusion et de la barbarie. Contre « la » langue propre à se civiliser donc, le personnage novarinien s'approprie le langage et se subjectivise par cette entremise purement créative. C'est pourquoi, en reprenant ici la pensée d'Isabelle Babin, pour Novarina chacun se fait « toujours premier en ce qu'il réinvente sans cesse le langage [678]». Une définition moderne de l'idiotie comme cheminement positif vers l'individuation qui contraste fortement avec les sombres épisodes de *La folie à l'âge classique*[679], tels que Michel Foucault et à sa suite Valérie Deshoulières en témoignent[680] . Longtemps exclus de la sphère humaine, ceux que l'on considère alors comme « fous », « anormaux » ou encore « idiots », sont cachés du reste du monde, barricadés au fond de cachots humides dont le sol, couvert d'une paille souillée d'ordures, laisse seul entendre le bruit des chaînes entravant des corps nus et convulsés. Dans la mesure en effet où l'idiot est celui qui interrompt les modalités de l'interlocution et de l'échange sensé, il sera décrit par les aliénistes du XIXe siècle comme un être monstrueux et systématiquement décevant, annulant toute contrainte de réciprocité dans l'échange verbal et plongeant de ce fait son interlocuteur dans un profond désarroi, si ce n'est une rage sourde ou meurtrière. Nous observons ici la façon dont la figure de l'idiot incarne cette altérité absolue – qu'elle soit positive ou négative – pour mettre à mal les certitudes de l'intellectuel et, par ce chemin, de lui donner accès à une dimension éthique inédite. Contre un savoir qui exclut, l'idiot nous propose la contrepartie d'une humanité nouvelle qui préserve en elle son sentiment d'étrangeté. C'est aussi ce que nous indique Catherine Chalier dans sa double lecture de Kant et de Lévinas, pour qui l'idiot offre désormais un accès inédit à la connaissance intuitive et, de par ce phénomène d'ouverture, favorise la compréhension d'un « infini » en soi tel qu'il « se

[676] NOVARINA V., *La Fuite de bouche*, Jeanne Lafitte, « Approches "répertoires" n°1, Marseille, 1978, p 109.
[677] DESHOULIERES Valérie, *Métamorphoses de l'idiot,* op.cit., pp. 54 – 55.
[678] BABIN Isabelle, *Le "languisme" de Valère Novarina*, « une langue discours», Revue Silène, 2007, p. 7.
[679] FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1961.
[680] DESHOULIERES Valérie, *L'Autre EnQuête. Médiations littéraires et culturelles de l'altérité*, chapitre « Le visage des visages : l'idiot ou « l'autrui absolu de l'éthique », Édite par Nella Arambasin et Laurence Dahan-Gaida, Paris, Broché, 2007, p. 123.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

produit à l'intérieur du sujet, comme une mise en lui de son idée grâce à la relation éthique avec autrui [681]». Ce face à face avec *autrui*, dont l'apparente hébétude peut plonger le spectateur dans une terrible perplexité, témoigne aussi d'une injustice dont Valérie Deshoulières nous avertit des stigmates : ceux d'un être « propre à rien, sans langage ni sens commun et qui rappelle par maints aspects l'animal ou la bête[682] » . A travers ces « paroles idiotes prononcées par des idiots » le théâtre de Valère Novarina nous offre ainsi le pouvoir d'inverser la valeur négative ancestrale d'un être rejeté en réparant peut-être aussi une injustice fondamentale. La reconnaissance en l'Autre de son humanité se décline alors comme voie d'humilité menant à l'exploration silencieuse et, au-delà de tout *a priori*, de notre propre idiotie. Ce qu'Isabelle Babin appelle un « étranger dans la langue [683]» donne ici lieu à un homme nouveau, dont Valère Novarina nous annonce la quintessence en une métaphore filée *post-apocalyptique* : « Éclairs, décharges, ébranlement, explosion, c'est comme un voyage des voix, hors des voies normales du langage communicant. […] On entend devant, derrière, en haut, en bas, le bruit d'une peuplade future [684]». Cette aventure révèle en outre l'un des principaux enjeux de la langue novarinienne : celui d'une éthique désormais capable d'outrepasser le bien et le mal, loin de toute les dialectiques traditionnelles qui oscillent entre vérité et erreur.

Une découverte salutaire permettant *in fine* de renouer avec cet « autre » qu'est l'homme[685] » et envers lequel, selon Emmanuel Lévinas, nous incombe une responsabilité incontournable. C'est ici qu'agit la pratique d'une « langue qui ne sait pas[686] », favorisant le caractère inclassable de l'œuvre, mais aussi le « suicide [687]» d'une représentation de cet « autre » à jamais impossible. Et pour en venir à cette extinction - exténuation de la *langue des morts*, bref, pour parvenir enfin à cet « ex » de la représentation – qui, rappelons-le, tire son étymologie de l'indo-européen signifiant « hors de » – il faudrait créer un *hors-langage* comme appel à la création perpétuelle de mondes nouveaux. Appel qui procèderait en cela d'une *cure d'idiotie* savamment orchestrée par Valère Novarina, à commencer par l'opération

---

681 CHARLIER Catherine, *Pour une morale au-delà du savoir – Kant et Lévinas,* Paris, Albin Michel, 1998, p. 15.
682 DESHOULIERES Valérie, *Métamorphoses de l'idiot,* op.cit., p. 26.
683 BABIN Isabelle, *ibid*., p. 14.
684 NOVARINA V., « Le théâtre séparé », entretien avec Philippe Di Meo, *Furor* n°5, Lausanne, janvier 1982, p. 87.
685 LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.
686 NOVARINA V., *Entrée dans le théâtre des oreilles – Carnets,* « Le théâtre des paroles », Paris, P.O.L., 1986, p. 70.
687 NOVARINA V., *Lettre aux acteurs*, dans « Le théâtre des paroles », Paris, P.O.L., 1986, p. 16.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

chirurgicale qu'il choisit d'exercer sur le «cadavre[688]» de la langue : disséquer le lexique et ses constituants, découper puis recoudre l'orthographe, prélever les fonctions grammaticales, accélérer le rythme de la syntaxe. De ces opérations peut alors naître une perception nouvelle de l'homme, qui ne croit désormais plus au *mot* comme témoin de la vérité ou du réel mais au mot comme « foi[689]» en un possible *à venir* du langage, capable de faire dialoguer au cœur du poème ce que Jean-Pierre Jossua nomme une « théologie négative manifestant le fait qu'il y a de la lumière » et une théologie positive « où se dégage un séjour[690]». Séjour libéré de toute croyance « *dans* l'image même », au profit de ce qu'Yves Bonnefoy nomme alors un « nouvel acte de connaissance[691]» dans la mise en relation de soi avec autrui sous l'égide de l'« agapè[692]». Revenons un instant sur cette posture spécifique afin d'y entrevoir les ouvertures du *parlé* novarinien comme acte tangible sur le locuteur, c'est-à-dire comme appel vers cet Autre qui toujours me précède.

L*'agapè* se définit tout d'abord comme une notion plurielle à travers les Écritures Saintes, mais tend néanmoins à se présenter comme « le plus noble des amours envers Dieu et envers les hommes[693]». Un amour qui se veut en cela désintéressé et trouve son accomplissement le plus absolu dans l'acte de « pardon », c'est-à-dire notamment dans « l'amour des ennemis[694]». Notons également que l'*agapè* se manifeste selon les textes bibliques à travers l'individu par l'entremise de ce « souffle divin reçu de l'homme par Dieu afin de le destiner à en recevoir les lumières, la grâce[695]». Il s'agit dès lors d'un don, destiné lui-même au partage, d'un mouvement de l'Un vers l'Autre induisant une unité dans la reconnaissance d'autrui. Nous retiendrons ainsi par ce terme d'*agapè* la possibilité d'un amour fraternel entre les hommes mais surtout d'une mise à disposition de soi envers le tout Autre – qu'il soit ami ou ennemi. Notion qui se décline alors en tant qu'éthique fondamentale du poème, mais aussi comme lieu de partage et de renouveau du langage entre les hommes menant, par cet acte de reconnaissance, à la *grâce*. Notons également les « traversées » linguistiques de ce mot au fil de ses usages. La « grâce » provient initialement du grec *kharis*

[688] BABIN Isabelle, *Le "languisme" de Valère Novarina*, « le mot comme idole ou « l'état cadavérique du langage », op.cit., p. 2.
[689] JOSSUA Jean-Pierre, *ibid.*, p. 17.
[690] JOSSUA Jean-Pierre, *ibid.*, Sur ces deux formules voir les mises au point ultérieures citées dans « *Une lecture de Dans le leurre du seuil*, *Pour une histoire…* » , T. IV, pp. 127-160.
[691] JOSSUA Jean-Pierre, *ibid.*
[692] BOBINEAU Olivier, *Qu'est-ce que l'agapè ? De l'exégèse à une synthèse anthropologique en passant par la théologie*, Revue du MAUSS, 2010, n° 35.
[693] *Ibid.*, p. 7.
[694] *Ibid.*
[695] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

qui signifie « joie », puis elle devient en latin la *gratia* après avoir été traduite de l'Ancien Testament par le mot hébreu *hén* qui peut s'entendre comme le fait de « se pencher favorablement vers quelqu'un » ou encore comme « la fraternité d'homme à homme[696]». Cette traversée à travers le temps, les croyances et les langages préserve néanmoins l'idée d'un *infini divin* en soi et que pourrait receler – selon une conception notamment chrétienne – chaque individu. Dialectique entre le sacré et le profane que l'on peut également entrevoir à l'endroit de la création poétique, laquelle n'en demeure pas moins difficile à atteindre tant elle induit pour se rendre efficiente la patience du corps et de l'esprit, tout deux voués à une posture d'« accueil[697]». Le poème selon Valère Novarina s'anime dès lors en « négatif » de toute superstition aveugle au profit d'une pratique collective œuvrant à ce que la parole revienne du côté de la « présence[698]». Il en est ainsi également du rituel fraternel, tel celui du pain quotidien partagé dès les premiers temps du christianisme ; un geste considéré comme « eucharistie[699]» c'est-à-dire comme « reconnaissance, gratitude [et] action de grâces[700]». Ce don en passe aussi par un phénomène de transmutation – le pain et le vin se substituant à la chair et au sang du Christ – , et rejoint étonnamment la pensée novarinienne à l'endroit du langage comme matière vive capable *d'agir* l'espace mental et corporel de celui qui parle. La parole poétique se fait alors « nourriture », riche de tout ce qu'elle appelle « par la voix[701]» pour provoquer un « *exit*, un exil, un exode et une consumation[702]». Cette action de partage s'entend également sous la plume novarinienne comme *cruauté* du langage, en rejoignant l'ambition de tout « vrai poème » – et par là aussi de « tout amour humain vrai[703]», qui selon Yves Bonnefoy doit se dispenser des mirages d'un ailleurs idéalisé au profit d'un « ici et maintenant » duquel il serait vain de fuir. Un *hic et nunc* qui enjoint surtout l'humain à ne pas se défier du mystère de l'Autre homme, quand bien même cet Autre parlerait une langue *étrangère*. Il s'agit alors, pour le sujet expérimentant ce que Reverdy nomme un « choc poétique[704]», d'estomper en soi le triomphe d'une connaissance dogmatique afin d'accueillir l'écoute du poème comme s'il s'agissait d'une énigme. On peut alors observer par cette entremise que l'interprétation des écritures novariniennes par ses acteurs procède d'un travail

---

696 *Ibid.*, p. 28.
697 NOVARINA Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 25.
698 JOSSUA Jean-Pierre, *ibid.,* « Le signe et la sonorité », p. 18.
699 BOBINEAU Olivier, *ibid.*, p. 23.
700 *Ibid.*
701 NOVARINA V., *ibid.*, p. 23.
702 *Ibid.*
703 JOSSUA Jean-Pierre, *ibid.*, p. 17.
704 COLLOT Michel, « Cette émotion appelée poésie » (Pierre Reverdy), article publié sur le site « Fabula » en 2014, p. 1.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

sur la matérialité des mots et le concret de leurs sonorités afin d'amener, par les rythmes et les allitérations, un « dégrisement et un dés-inter-essement » du *Je* « en face de son prochain absolument autre[705]». Des écritures qui tendent pour cela à destituer la représentation dramatique traditionnelle au profit d'une « déprésentation » de la figure humaine par le biais de ce que Novarina nomme le « drame géologique de la parole[706]». Un retour au langage comme physique et anti-physique : « terre, sol, ondulations, traces » mais aussi « failles, entrailles et effondrements[707]» qui fait aussi écho à « l'antique sagesse animale[708]» menant aux savoirs souterrains de l'idiotie. Relevons pour introduire l'étude de ce savoir *autre* le passage ci-après, extrait de *La Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss, et qui rend compte de l'efficience d'un savoir très ancien issu des cultures Indiennes d'Amérique du Nord en tant que « co-naissance »[709], méprisée puis neutralisée par la civilisation européenne :

> « Nous savons ce que les animaux font, quels sont les besoins du castor, de l'ours, du saumon et des autres créatures, parce que, jadis, les hommes se mariaient avec eux, et qu'ils ont acquis ce savoir de leurs épouses animales […]. Les Blancs ont vécu peu de temps dans ce pays, et ils ne connaissent pas grand-chose au sujet des animaux ; nous, nous sommes ici depuis des milliers d'années et il y a longtemps que les animaux eux-mêmes nous ont instruits. »[710]

c. Les révélations poétiques de l'idiot

Cette connaissance – pour ne pas dire intelligence – instinctive de l'environnement naturel renvoie ici à la figure de l'idiot telle que proposée par Denis Grozdanovitch à l'endroit de son ami d'enfance Valentin et que l'auteur appelle très justement son « petit maître en idiotie »[711]. Pourvu de capacités exceptionnelles en matière de chasse et de pêche, affable et dévoué envers son prochain mais surtout doué d'une réelle empathie à l'égard de la souffrance animale, Valentin se définit comme l'archétype de l'« enfant sauvage » qui dénote alors

[705] LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Éditions Fata Morgana, Collection « Biblio essais » dirigée par Jean-Paul Enthoven, 1995, pp. 28-29.
[706] NOVARINA V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 21.
[707] *Ibid.*
[708] GROZDANOVITCH Denis, *Le génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017, p. 184.
[709] *Ibid*., p. 191.
[710] LEVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 51.
[711] GROZDANOVITCH Denis, *ibid.*, p. 13.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

fortement avec tout modèle éducatif classique. S'inscrivant à rebours du spécialiste ou de l'homme public, l'idiot s'appréhende dès la Grèce antique comme individu dépourvu de connaissances spécifiques, sans éducation et dès lors sans identité mais se voit néanmoins pourvu d'une fonction sociale toute spécifique lui conférant certains devoirs, notamment celui de réaliser les besognes les plus ingrates. Il est alors intéressant de constater que l'idiot parvient à se lier au commun des mortels dès lors qu'il s'inscrit par antithèse des autres hommes, lesquels lui confèrent en cela une qualité dite « conjuratoire ». Perçu comme la victime d'une malédiction, l'idiot se définit ainsi comme double négatif du sujet lambda, en évoquant le rôle sacrificiel du bouc émissaire. Cette figure sacrificielle gagne en positivité donc, quand elle est pourvue d'instinct mais surtout à même de dévoiler, par sa présence simple et dérangeante, ce que Jean-Paul Sartre nomme « notre poids de bêtise »[712]. Une bêtise qui, chez le philosophe, semble alors définir un lot que nous portons communément, englués par moments plus ou moins durables dans « cette masse ténébreuse d'affolement, d'incompréhension terrorisée, de peur, d'obstination, de mauvaise foi et d'ignorance (...) »[713]. L'idiotie permet en cela une mise en lumière des limites propres à chacun comme possibilité de déplacement hors de soi ; cette posture révélant autant qu'elle déchire l'individu nourri de certitudes, lorsque l'idiot est celui qui vient aussi « dévoiler l'imposture de ceux qui s'assoient sur la parole donnée »[714]. Cette faculté rejoint en cela une relation *autre* à la parole. Car si l'idiot dérange, c'est aussi parce qu'il inaugure une prose fortement poétique qui renvoie à un usage des mots tout à fait inédit. Revenons pour illustrer notre propos au personnage de Valentin, lequel « avait une légère difficulté d'élocution qui le faisait nasiller (…) » et dont les propos surtout « n'avaient jamais trait aux événements dont les autres faisaient cas »[715]. Des propos qui font office de paroles énigmatiques œuvrant aux béances du sens, mais surtout aux ouvertures des champ sémantiques de l'interprétation. Citons pour exemple le passage suivant, qui offre à l'interlocuteur de Valentin la rencontre d'un point de vue « idiot », alors que son ami le questionne quant au mouvement circulaire de la petite trotteuse « qui courait sur le cadran » de sa montre :

– Elle revient toujours au même endroit ?
– Oui, elle tourne en rond...
– Mais alors, elle avance pas !?

[712] LOUETTE Jean-François citant Sartre, *Revanches de la bêtise dans L'Idiot de la famille*, article publié par UGA Éditions, n° 71, 2007, p. 34.
[713] SARTRE Jean-Paul, *L'idiot de la famille*, Tome II, Paris, Gallimard, 1971, p. 1661.
[714] SENGES Pierre, *L'idiot et les hommes de paroles*, Paris, Bayard, 2005, p. 15.
[715] GROZDANOVITCH Denis, *ibid.,* p. 17.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

– Euh...
– Elle s'ennuie, j'crois... On dirait un insecte dans une boîte. Moi, si j'pouvais, j'la laisserais partir !

Interloqué, interdit de toute réponse car désarmé devant l'apparente naïveté de Valentin, l'auteur confiera n'avoir jamais su discerner s'il s'agissait pour son ami d'une plaisanterie ou bien au contraire d'une remarque sérieuse. Il est néanmoins intéressant de noter que, bien des années plus tard, Denis Grozdanovitch constatera de nombreuses accointances entre « les poètes et les simples d'esprits[716]» au détour d'un poème de Tomas Tranströmer qui disait « En route pour une longue nuit. Obstinément ma montre fait scintiller l'insecte prisonnier du temps[717]». Tout comme celle du poète, la parole de l'idiot ouvre à toutes les richesses de l'interprétation et par là-même à « l'émotion condensée du poème[718]». Une émotion dont Pierre Reverdy signale la nature dynamique, mouvante mais surtout épurée de toute psychologie. L'idiotie poétique telle qu'elle se manifeste chez Valentin ne témoigne dès lors en rien d'une volonté à convaincre, ni à émouvoir l'Autre. Bien au contraire, il offre à son interlocuteur les possibilités d'une interprétation multiple, ouverte et génère bien malgré lui ce que Michel Collot nomme un « lyrisme formel, musical ou littéral[719]». Un lyrisme paradoxal autant que l'idiot se définit lui-même dans l'art du paradoxe, la parole de l'idiot laissant désormais place au sujet, au tout Autre et à ses possibilités de dire *je*. C'est dès lors une éthique par le poétique qui se dessine à l'endroit de l'idiotie telle qu'elle s'exprime chez Valentin mais également chez les personnages novariniens qui parlent pour dire un « je qui se révèle et s'invente[720]», témoignant de l'émotion poétique comme d'une « inconnue qui fait trembler la lèvre du poète[721]». Ces personnages portent et transmettent la parole, à commencer par celle du poète Novarina qui plutôt que de « se dire » de façon « brute et commune », cherche bien au contraire à exprimer par la mise à distance de soi « ce secret, cet intime, ce singulier, cet inconnu dont il sent obscurément qu'il est fait et dont il ne peut se prouver à lui-même qu'il l'a qu'en écrivant[722] ». Penchons-nous alors sur les déclinaisons multiples de ces *je* du poème, œuvrant à l'invention par le poète d'une « parole parlante », c'est-à-dire d'une façon particulière de dire afin de rendre les choses du commun inédites.

[716] *Ibid.*, p. 19.
[717] TRANSTRÖMER Tomas, *Baltiques*, Paris, Poésie/Gallimard, 1974, p. 75.
[718] COLLOT Michel, *ibid.*, p. 21.
[719] *Ibid.* p. 22.
[720] *Ibid.*
[721] *Ibid.*
[722] REVERDY Pierre, *Cette émotion appelée poésie : écrits sur la poésie, 1932-1960*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 7-36 ; *Œuvres complètes*, éd. préparée, présentée et annotée par Étienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, 2010, 2 vol. (abrégé ci-après en *OC I* et *II*), t. II, p. 191.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

3. Les écritures dramatiques de la « déprésentation »

a. L'idiotie novarinienne contre l'innommable [723]

> « La crise écologique, sociale et psychique est la revanche de l'univers sur les prétentions de l'homme. La seule alternative est une conduite holistique, l'humble acceptation de notre place subalterne dans la chaîne des créatures, et le retour vers l' « ancienne sagesse. »[724]

Dispensé d'une croyance héritée du *Cratyle* de Platon – qui voyait par l'entremise du langage l'expression éternelle de la réalité[725] – et opposé à cette *langue-nom* qui s'est tant de fois trahie face à l'innommable, le poète créateur de son propre « parler » cherche à dire « ce que nous n'entendons pas[726] ». Cet appel, que Novarina désigne comme possibilité d'invention du monde, destine l'homme à se reconnaître en tant qu'être de langage, pour qu'avec ses mots il puisse *agir* sur le réel au lieu de le commenter. Reprenons pour cela la pensée de l'auteur à propos du langage, devenu une *matière* propice à la création :

> « Il avait renoncé à nommer […] Il ne faisait plus la différence entre le monde et sa pensée. […] Il n'y avait plus que la pensée qui se produisait. L'homme par ses mots devient l'Univers tout entier […] Le mot en sait plus que l'image parce qu'il n'est pas la chose, ni le reflet de la chose, mais ce qui l'appelle, ce qui désire qu'elle soit.[727] »

---

[723] GROZDANOVITCH Denis, *ibid.*, p. 191.

[724] VAN BOXSEL Matthijs, *L'encyclopédie de la stupidité*, Paris, Payot, 2010, p. 244.

[725] BRISSON Luc, *Cratyle : Platon, Œuvres complètes*, Flammarion, 2008. Le *Cratyle* est une œuvre composée par Platon entre le Ve et le Ive siècle av. J-C, laquelle met en scène Socrate examinant deux thèses opposées l'une à l'autre quant à la nature du langage. La première est celle de d'Hermogène qui – dans la lignée de Protagoras –, soutient que le langage est une invention purement humaine puisque « l'homme est la mesure de toute chose ». Dès lors pour Hermogène la vérité du monde demeure le reflet de la subjectivité humaine. S'oppose à cette conception la thèse de Cratyle qui défend la « justesse naturelle des noms » échappant par nature à l'homme. Nous pouvons donc observer que le langage de Valère Novarina s'oppose à la théorie de Cratyle – laquelle défend une connaissance du monde à partir des mots – pour lui préférer une réalité et un langage fondamentalement relatifs à chacun et qu'il nomme la « langue à Un ». Notons que Socrate soutiendra largement la théorie de Cratyle, affirmant par ce biais que « la réalité n'est pas dépendante de chacun (…) mais [qu']elle subsiste en elle-même, selon son essence et sa constitution naturelle. » (*op.cit.*, p. 2204) Note complémentaire : cette vision déterministe et essentialiste du monde défendue par Socrate, Platon puis Aristote prédominera jusqu'au vingtième siècle dans le domaine des sciences physiques, avant de se faire définitivement réfutée grâce aux découvertes de la physique quantique – ce que nous aborderons notamment dans le second chapitre.

[726] NOVARINA V., *Je suis*, Paris, P.O.L., 1991, p. 26.

[727] NOVARINA V., *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 28.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

En poursuivant ici avec les réflexions d'Isabelle Babin[728] à l'endroit du « parler » novarinien et de ses potentialités créatives, se dessine également une relation à autrui inédite que l'auteur désigne en tant qu'*ethos*, c'est-à-dire « manière de se tenir dans sa parole » afin de « s'inventer dans l'imprédictible tout en inventant l'autre[729] ». Une notion qui permet en outre d'accorder à l'écriture de Valère Novarina la dimension transcendantale du *poème*. Dépassant en effet la catégorisation de genre, l'œuvre de Valère Novarina s'inscrit davantage dans ce qu'Henri Meschonnic entend comme « pratique artistique du langage [730]», qualité qui par ailleurs n'est pas sans rappeler les affinités de Valère Novarina avec l'artiste plasticien Jean Dubuffet, lesquels entretinrent une correspondance décisive entre 1978 et 1985[731]. Des échanges qui, outre le fait de nous révéler l'amitié sincère qui lie les deux protagonistes, révèlent surtout les nombreuses accointances à l'endroit de l'art brut et une réflexion commune quant aux horizons de la création artistique. Terme inventé en 1945 par Jean Dubuffet, il est intéressant de préciser – dans la perspective de notre réflexion sur le concept d'idiotie à l'œuvre chez Novarina – que l'art brut désigne avant tout un postulat de création propre pour ce que Dubuffet nomme « des personnes exemptes de culture artistique[732] ». Reprenons à cet égard les propos de l'artiste :

> « Je reconnais beaucoup plus d'étincelles aux prétendus imbéciles qu'aux intellectuels (…) nageurs d'eau bouillie. »

Outre la qualité savamment corrosive de cette déclaration, qui voit en ce que nous désignions plus haut sous le terme d' « idiotie » une résistance de prédilection contre le culte du *Logos* et ses dérives normatives, la posture de Jean Dubuffet fait également écho aux découvertes et travaux du docteur Hanz Prinzhorn dans les années 20, relatifs à l'art des « fous » et dont l'artiste décida de constituer une collection d'œuvres hébergée depuis 1975 à Lausanne[733]. Si

[728] BABIN Isabelle, *Le « languisme » de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle*, « Crimer la langue ! », Revue Silène, Littérature et poétique comparées, 2007, p. 5.

[729] *Ibid.*, p. 2.

[730] MESCHONNIC Henri, *Le signe et le poème*, Paris, « Le chemin » – Gallimard, publication originale 1975, p. 25.

[731] DEYROLLE François-Marie, *Personne n'est à l'intérieur de rien, correspondance de Jean Dubuffet et Valère Novarina (1978 - 1985)*, L'Atelier contemporain, édition établie et annotée par François-Marie Deyrolle, préface de Pierre Vilar, Paris, Broché, mars 2014.

[732] DUBUFFET Jean, « L'art brut préféré aux arts culturels », dans *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1999, p. 88.

[733] Collection constituée par Jean Dubuffet dès 1945 afin de réunir ce qu'il désigne en tant qu'« art affranchi du conditionnement culturel et social » et offrant bien plutôt « la fertilité créatrice de la folie ». Au fil de ses acquisitions Jean Dubuffet va ainsi pouvoir initier en 1964 la publication des fascicules de l'Art Brut pour

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

nous reprenons en effet la définition exacte de l'art brut, il s'agit d'un mouvement artistique regroupant «des productions réalisées par des non-professionnels de l'art, indemnes de culture artistique et œuvrant en dehors des *normes esthétiques convenues.* [734]». Ce que Dubuffet désigne ainsi comme « art spontané, dépourvu de prétentions culturelles ni démarches intellectuelle », nous le retrouvons précisément chez Valère Novarina, dont les dynamiques créatives – désignées par l'auteur en tant que *pulsions*[735] – semblent rejoindre celles de son ami en privilégiant toujours la liberté du geste plutôt que le culte d'une reconnaissance institutionnelle. Ici se rejoignent les deux artistes, pour qui le mot « culture » rime définitivement avec celui d'« asphyxie » :

> « Une production d'art qui ne met pas gravement la culture en procès, qui n'en suggère pas avec force l'inanité, l'insanité, ne nous est d'aucun secours. (…) L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quant il oublie comment il s'appelle.[736] »

A la renommée, Dubuffet préfère la simplicité de l'anonymat de l'artiste. Des termes qui rappellent tout aussi fortement la lutte de Valère Novarina contre l'institution, et notamment celle de l'école, qualifiée par l'auteur d' « agent contrôleur des termes-et-tournures[737] ». Et, pour défier cette langue académique, il s'agit pour le poète d'en inventer une nouvelle, une qui ne dicte plus et ne peut être instrumentalisée : ce que Novarina entend créer grâce à l'immédiateté entre parole et pensée, c'est-à-dire par l'entremise d'une parole qui renoue avec le corps où elle puise son élan vital. C'est ainsi à l'occasion de ses échanges épistolaires avec Jean Dubuffet que Novarina va témoigner du nouveau chemin de création qu'il choisit d'emprunter au début des années quatre-vingt : celui de la performance. Induisant comme toujours la collaboration complémentaire du corps et de l'esprit, Valère Novarina réalise une première performance artistique intitulée *Une journée de dessins* en 1980. Exposés à la Galerie Medamothi de Montpellier, ces 455 dessins produits du lever au coucher du soleil par

qu'en 1971 choisisse de faire don de sa collection à la Ville de Lausanne. Une collection alors composée de 5000 œuvres réalisées par 133 créateurs et qui sera ouverte au public le 26 février 1976. Aujourd'hui, la *Collection de d'Art Brut* compte plus de 70 000 œuvres issues d'un millier d'auteurs, poursuivant ainsi sa mission à travers « la découverte, l'étude et la sauvegarde de ces créations dissidentes », notamment grâce au soutien de l'Association des Amis de l'Art Brut (AAAB). (cf. Fondation Jean Dubuffet).

734 Définition « Art brut », dictionnaire en ligne « Larousse », Paris, édition 2015.

735 O'BYRNE Raphaël, *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire, portait de Valère Novarina*, coproduction Arte France, Les Films à Lou, 65 min, 2002.

736 DUBUFFET Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1968, p. 30.

737 NOVARINA V., *Le drame dans la langue française*, « Le théâtre des paroles », Paris, P.O.L., 1989, p. 56.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

celui que l'on désigne ordinairement comme auteur et dramaturge d'un théâtre définitivement « hors normes », inaugurent l'une des facettes complémentaire à son génie du paradoxe. Une obsession pour le dessin et la figuration qui trouvera son apogée en 1987, lorsque la Galerie de France offre à l'émerveillement de ses visiteurs l'exposition des 2587 personnages du *Drame de la vie*[738], réalisés en une quinzaine d'heures dans la nuit du 22 au 23 mai 1984 par un auteur qui surprend et décontenance – dans tous les sens du termes – l'*intelligentsia* de son temps ; ceci pour le plus grand bonheur de Jean Dubuffet, qui témoignera de son enthousiasme et de sa sympathie à l'égard de Valère Novarina dans un ultime échange épistolaire, l'encourageant à ce que la création demeure « quelque chose comme une innocence à toujours reconquérir[739] ». Une innocence que l'on retrouve tant à l'endroit de l'écriture théâtrale de Valère Novarina qu'à celui de ses productions picturales – qu'il nomme ses « actions de dessins[740] » – et dont le médiateur commun demeure celui du corps, et par extension les ingénieux mouvements de la main. Citons afin d'illustrer ce propos la conception en 1989 du décor peint sur panneaux et châssis de *Vous qui habitez le temps*[741], joué à l'occasion du Festival d'Avignon, et qui témoigne du prolongement évident opéré par l'auteur entre matérialité et spiritualité au moment de la création, que celle-ci soit picturale ou littéraire.

b. De l'écriture au « parler neuf [742]» : les forces sous-jacentes du langage

Projetés sur des panneaux de plus de quatre mètres de hauteur, parfois même davantage, les traits d'encres et de peintures volent au-dessus de Valère Novarina comme les témoignages d'une dynamique à l'œuvre en tout instant et qui ne cherche plus à représenter telle ou telle figure, mais bien plutôt à laisser advenir « la capture des forces[743]». Du geste pictural au geste d'écriture, c'est avant tout la langue qui tend à se révéler dans toute sa matérialité, telle une « force » véritablement agissante dans l'espace et le temps de son apparition. C'est aussi pourquoi Valère Novarina tend à renouer avec une parole ancienne,

738 NOVARINA V., *Le drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984.
739 Jean Dubuffet et Valère Novarina, *ibid.*
740 Site officiel de Valère Novarina, Peintures et Dessins, *Une journée de dessins*, « Première des cinq *dessinations* ou "actions de dessin" », 2 avril 1980.
741 NOVARINA V., *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., 1989.
742 NOVARINA V., *Le drame dans la langue française*, « Le théâtre des paroles », Paris, P.O.L., 1989, p. 58.
743 CHENETIER-ALEV Marion, dialogues avec Valère Novarina, *L'organe du langage, c'est la main*, « Notes de lecture », publiée dans la revue *Europe*, mars 2014.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

transmise de générations en générations, depuis les langues du paléolithique jusqu'au grec ancien, en passant par le latin, le patois, l'argot, mais aussi ce qu'il nomme les *idiomes animaux*. Une mémoire inconsciente certes, mais qui néanmoins semble toujours prégnante chez l'individu qu'elle constitue de loin en loin surgissant tout d'abord de son cri. Parole primordiale issue du corps et générant ce que Novarina nomme la traversée de « la tempête verbale » afin de « réveiller des zones de langage qui n'avaient pas travaillé depuis notre âge de deux ans, de onze mois, d'un jour [744]». Cette conception mythique du langage n'est pas sans rappeler celle d'Antonin Artaud avec ses phénomènes « glossolaliques », donnant lieu à une langue nouvelle dont Céline Reuilly[745] nous précise la théâtralité mais aussi le caractère individuant, dans la mesure où ce langage nouveau se veut inventé et parlé par un seul individu.

Alors qu'il réalisait de brillantes études à l'Université de la Sorbonne,Valère Novarina ponctua son cursus universitaire par l'écriture d'un mémoire consacré à Antonin Artaud. Il n'est pas anodin d'observer au cœur de l'œuvre novarinienne un travail du langage afin qu'en surgissent ses « forces suggestives[746]» et tel qu'appelé par Artaud en son temps. Un surgissement de la parole que nous pouvons alors rapprocher de la pratique oratoire présente dans le christianisme, le chamanisme et le spiritisme et qui nous permet ici de revenir un instant sur les accents spirituels à l'œuvre dans l'écriture novarinienne. Il est ainsi intéressant de constater que les « glossolalies », avant même de s'apparenter aux théories artaudiennes, concernent en premier lieu le fait de parler ou de prier à haute voix dans une langue « ayant l'aspect d'une langue étrangère, inconnue de la personne qui parle et donnant lieu à une suite de syllabes incompréhensibles [747]». Bien que le théâtre de Valère Novarina ne se dispense jamais d'une écriture nourrie d'étymologies latines – reliant ainsi le spectateur à une mémoire philologique dont il lui revient d'activer les vives réminiscences – nous retrouvons chez l'auteur cette conception « glossolalique » à l'endroit d'une langue non plus destinée à communiquer ni à troquer des symboles, mais dont l'adresse se destine à l'infinité des possibles. Rappelons, afin d'en appréhender le processus, qu'une glossolalie se veut, dès la *Première épître aux Corinthiens*, une parole qui ne s'adresse pas aux hommes mais qui agit

[744] *Ibid.*

[745] REUILLY Céline, *Poétique de l'étrang(èr)eté chez Antonin Artaud : des phénomènes « glossolaliques » à la question d'identité*, Université Paris 8, 2011.

[746] DUMOULIE Camille, *La cruelle exigence du réel*, dans « Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté », Paris, Collection Philosophie d'aujourd'hui, Presses Universitaires de France, 1992, p. 45.

[747] NICKELL Joe, *Looking for a Miracle : Weeping Icons, Relics, Stigmata, Visions and Healing Cures*, Buhl (Haut-Rhin), Éditions Hardcover, 1993, p. 108.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

sur celui qui la prononce et dès lors « influencé par l'Esprit », jusqu'à dire « des choses inintelligibles[748]». Un phénomène de « lâcher prise » ou encore de « déposition » de soi, qui illustre parfaitement les propos tenus par Valère Novarina à l'occasion d'un entretien mené en 2013 et où nous était confié l'agissement, au moment d'écrire, d'une présence invisible et néanmoins audible à l'auteur, lui dictant chacune de ses lignes. C'est aussi pourquoi Antonin Artaud, et dans son sillage Valère Novarina, prônent un retour au mythe de l'origine des langues en mettant ici à l'épreuve le langage en tant que système conventionnel de communication, tel que nous l'avons vu précédemment. Dès lors, et pour qu'advienne ce « parler » nouveau, il faut un corps. Pas un de ces corps froids et distants tels qu'idéalisés par la statuaire grecque afin qu'il s'érige aux côtés des dieux, non. Mais plutôt un corps fait de chair et de souffle, de nerfs et de connexions cérébrales, un corps qui ne craint plus sa finitude et qui de cette acceptation puise toutes ses forces. Un corps, enfin, dont les fluides ne sont plus à abstraire : salive, sueur mais aussi *manducation* du texte par les acteurs de Valère Novarina. Un terme d'autant plus approprié à l'œuvre qu'il se veut lui aussi polysémique : cet ensemble d'opérations antérieures à la digestion prend en effet place dès la Genèse en désignant le pêcher originel du couple mythique pour se décliner en une série de sublimations foisonnantes, depuis la communion eucharistique de l'hostie favorisant ce que la Bible nomme la « résurrection glorieuse[749] » en passant par le sacrifice de propitiation avant le combat guerrier qui, tel que désigné par Proudhon en 1861[750], en passe par l'immolation de l'ennemi puis par sa manducation afin de s'assurer la victoire. Nous comprenons dès lors combien ce substantif – par l'entremise d'Antonin Artaud puis de Valère Novarina – favorise la réconciliation du matériel et du spirituel afin qu'advienne un objet neuf, à même d'atteindre les plus hautes aspirations de l'être humain par-delà la trivialité.

Ce retour au corps dépourvu de savoirs intelligibles semble convenir tout autant à la théorie d'Antonin Artaud, pour qui le terme de « cruauté » avait pour ambition de rappeler au spectateur ce qu'est la souffrance d'exister, mais surtout de le prémunir contre « celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous[751] ». Le théâtre de Valère Novarina rejoint en outre celui d'Artaud dans la mesure où chacun compte

[748] *La Première épître aux Corinthiens* aurait été envoyée par l'apôtre Paul, fondateur de l'église de Corinthe, et se figure maintenant dans le Nouveau Testament. Elle est écrite en grec ancien et aurait été rédigée par l'apôtre Paul à Éphèse au moment de la Pâque (printemps 55 ou 56).

[749] TORRELL Jean-Pierre, *La théologie catholique.t*. 14, 11939, Paris, Éditions du cerf, 1994, p. 497.

[750] PROUDHON Pierre-Joseph, *La Guerre et la Paix*, Tome 1, Paris, Broché, 1861, réédition 1998, p. 38.

[751] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, « En finir avec les chefs-d'œuvre », Paris, Gallimard, coll. "folio essais", 1938, p. 123.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

en finir avec « cette idée des chefs-d'œuvre réservés à une soi-disant élite, et que la foule ne comprend pas[752] » et, tel que nous l'avons souligné précédemment, à l'endroit d'un « non savoir » savamment préféré aux adeptes du « tout comprendre ». Opposés à distance de plusieurs décennies au « théâtre psychologique » – dont Antonin Artaud dénonçait déjà le caractère « détaché, fermé, égoïste et personnel » – *Le Théâtre de la cruauté* et *Le Théâtre des paroles* se rejoignent à nouveau sur le terrain mouvant du jeu de l'acteur, dont le travail du texte ne saurait outrepasser celui d'un corps physiquement présent et vécu comme ancrage indispensable à ce qu'advienne ce « retrait hors de soi [753]» dont Diderot, Brecht, Jouvet ou encore Louis de Funès reconnaissaient le nécessaire paradoxe. Un mouvement dialectique dont Valère Novarina finit de souligner la curiosité lorsque « l'acteur "sort" de l'homme quand il joue [754]». Un auteur et metteur en scène qui, dès lors, reconnaît aussi à l'endroit du travail de ses acteurs sa nécessaire « matérialité », rappelant toujours à l'ordre du concret l'artiste et ses fantasmagories :

> « Lors des répétitions à la Comédie-Française où j'ai mis en scène *L'espace furieux* en 2006, une actrice à qui je donnais des indications, m'a dit : " Tu me dis que je marche sur un lac gelé, que je suis comme une femme juive à la synagogue qui vient insulter Dieu parce qu'un malheur est arrivé...mais qu'est-ce que c'est que ces histoires ? Le théâtre c'est concret...c'est : où je pose mon regard, où je vais sur le plateau, comment je pose les pieds... ". [755]»

Reconnaissant la matérialité du langage, Valère Novarina renoue également avec un rapport au théâtre comme lieu de vie et non de représentation de la vie, ainsi que pouvait déjà l'espérer Antonin Artaud. Pour parvenir à ce phénomène, et afin que surgisse des langues « germinatives » et « natives[756]» la voix de *l'autre homme*, Novarina choisit de mettre la parole en mouvement afin que surgissent les forces d'un langage poussé hors du *logos*. Par l'intermédiaire de cette tension entre matérialité et spiritualité dans l'instant de la création, Valère Novarina poursuit en outre l'exploration de ce que Michaux nommait les *avant-langues*[757] : une mise à l'épreuve du langage dans son altérité radicale, à entendre ici comme

[752] ARTAUD Antonin, *ibid.*, p. 115.
[753] LE BRETON David, *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, Paris, Éditions Métailié, 2015, p. 25.
[754] PERRIER Jean-François, *Entretiens avec Valère Novarina*, Festival d'Avignon, février 2007.
[755] *Ibid.*
[756] NOVARINA V., *Chaos*, dans "Le Théâtre des paroles", Paris, P.O.L, 1989, p. 153.
[757] Philippe Sollers écrit d'ailleurs justement que l'*avant* de l'état « d'avant le langage » n'est « ni temporel, ni localisable, mais qualitatif », dans « La pensée émet des signes », *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, « Points », 1971, pp. 88-105 et p. 102.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

étrangeté constitutive du devenir humain. Une étrangeté qui désigne ainsi la nécessité d'un *autre* en soi, dont l'accueil, l'écoute et le respect favorisent le retard de ce que Novarina nomme « la grande désincarnation[758] ». Altérité qu'il désigne également en tant qu'Orient, pôle nécessaire à l'Occident afin d'en équilibrer la tendance auto-centriste. Citons à cet égard les paroles éclairantes de l'auteur, pour qui la traditionnelle dichotomie entre *l'ici et l'ailleurs* constitue avant tout une formidable complémentarité : « D'une façon générale, nous autres Occidentaux, nous devons tout à l'Orient. Nous ne devons pas perdre notre Orient, c'est-à-dire le sentiment en nous de notre étrangeté[759] ». Ainsi, et à la question « qu'est-ce que l'homme ? », Novarina se refuse de répondre par l'unité du sujet. Pour le poète, l'homme est avant tout rythme, configuration du mouvant sans cesse déplacé, insaisissable par nature et où l'on a plutôt affaire à un *je* en perpétuelle mutation, dépourvu de centre. Il est alors intéressant d'observer de nouveaux rapprochements entre ces postulats philosophiques et esthétiques agissant l'œuvre novarinienne et ceux, énoncés dès 1936, d'Antonin Artaud pour qui l'identité du sujet ne peut se constituer de façon univoque et dont la prose fait irrésistiblement écho aux devenir permanent des voix novariniennes :

> « je suis sans fin ni commencement,
> cela se dit non pour le temps mais pour mon être et mon corps qui ne commence par
> aucun bout, aucun état, notion, membre, qualification, et non un souffle corps,
> mais un être de volonté, un iguanodon dressé,
> mais ne vaut-il pas mieux dire un homme, Antonin Artaud,
> vase ébréché de terre où s'est revissé un expulsé qui m'en-
> voûte quand j'avance[760] ».

Laissant advenir en eux la possibilité d'un *autre*, les personnages de Valère Novarina – qui s'« expulsent » et se « revissent » tant bien que mal aux illusions de l'identité – sont à l'image d'Antonin Artaud et de ses *je* identitaires. Traversé d'une parole venue d'ailleurs et cherchant la ré-énonciation permanente, le sujet novarinien se problématise sans cesse, réactualisant une dualité du « moi » inhérente au phénomène de l'inspiration. Cette dynamique d'allers et retours dans la verticalité inversée du haut vers le bas, nous la retrouvons également dans la *Lettre aux acteurs*[761], dont les imprécations à l'endroit d' « Employés suicidaires [762] » découvrent des sujets destinés au sacrifice verbal de la « langue d'en bas » :

[758] NOVARINA V., *Voie négative,* Paris, P.O.L., 2017.
[759] NOVARINA V., « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », *ibid.*, p. 73.
[760] ARTAUD Antonin, *ibid.*, pp. 261-262.
[761] NOVARINA V., *Lettre aux acteurs*, « Le théâtre des paroles », Paris, P.O.L., 1989, p. 14.
[762] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « En face, les Employés, suicidaires, jouissent. Ils n'ont pas peur de mourir du tout, ils ne souhaitent que ça. L'anus ils savent ce que c'est, ils ne connaissent que ça. Et ils apprennent à parler avec, ils commencent à parler avec...
> Sous l'électrochoc ils sont, reçoivent les décharges. C'est quelque chose qui vient de l'extérieur, qui les fait changer de rythme, de pensée. Pulsif. (…) Ils ne développent rien, n'ont ni récit, ni discours, rien à dire ; racontent rien, mais sont toujours poussés par la langue. »

Des sujets qui dès lors se veulent agis par la langue et, ainsi qu'Émile Benveniste[763] l'annonce, acquièrent une conscience d'eux-mêmes par contraste. Depuis état initial de « pré-langage », ainsi que Pascal Quignard[764] nomme l'avènement en soi d'un silence attentif, Novarina nous invite à entendre à l'intérieur du corps les expressions antérieures, les langues *mortes* d'avant la naissance. Retour à cet état d'*infans* ou de « non-parlant », dont le mouvement d'introspection aboutit chez l'auteur à une extériorité inouïe : celle de *sa* langue, jaillie des tréfonds de soi. Un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur qui commence, avant tout, par le refus de parler la langue du collectif afin d'échapper à ses catégories. Dès lors, le langage novarinien se veut « logodynamique [765]», « fluxxe[766] » et par là même invention du sujet qui, pour reprendre ici Isabelle Babin « fait de son dire propre un vivre propre[767]». D'où aussi une urgence à dire afin de renverser l'état cadavérique du langage, menant à l'engagement maximum de celui qui parle comme s'il y jouait sa renaissance : « J'évite toute pensée […] – Tout ce qui compte, c'est la vitesse : ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut[768] ! » Une vitesse qui permet en outre d'invalider le discours rationnel au profit d'un discours projeté et qui « brûle[769] » les mots. La parole se transforme alors en « son silencieux » de la pensée – validant à nouveau ici le système glossolalique abordé précédemment – et donne lieu à ce que Valère Novarina nomme « la vraie syntaxe[770] », celle qui fait la signifiance. Une prosodie comme « langage sous la langue[771] » dont le chemin mène à la création poétique d'une

[763] BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 30.
[764] QUIGNARD Pascal, *Mourir de penser*, Paris, P.O.L., 2014, p. 22.
[765] NOVARINA V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 163.
[766] NOVARINA V., *Le drame dans la langue française*, « Le théâtre des paroles », Paris, P.O.L, 1989, p. 38.
[767] BABIN Isabelle, *ibid*., p. 8.
[768] NOVARINA V., *ibid*., p. 55.
[769] NOVARINA V., « Novarina : l'écriture, le livre et la scène, De *Pendant la Matière* à *Je suis* », entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre / Public*, n° 101-102, septembre-décembre, 1991, p. 13.
[770] NOVARINA V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 165.
[771] NOVARINA V., *Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste*, entretien avec Noëlle Renaude, *ibid.*, p.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

célébration perpétuelle du *langage autre*[772]. Observons alors dans le chapitre ci-après les ouvertures que profile cette notion d'altérité apposée aux écritures novariniennes d'une part, mais aussi à l'esthétique et à la pensée philosophique modernes d'autre part. De cette altérité surgissent alors rapidement les possibles « métamorphoses de l'idiot [773]», idiotie dès lors apte à révolutionner les perspectives philosophiques, éthiques mais aussi politiques du paysage artistique dès la seconde moitié du XXe siècle en offrant ainsi toute leur résonance aux écritures théâtrales de Valère Novarina. Une idiotie profondément « créative » et dispensée de ses limitations péjoratives au profit d'une « savante folie» que ne saurait contredire Novarina aux côtés de son ami Jean Dubuffet. Surtout, si l'idiotie telle que nous nous proposons de l'aborder, se caractérise comme « libre, imprévisible et échappant à tout bon sens[774] », elle apparaît alors remède efficace à la bêtise dans la mesure où : « (…) s'il y a dans tout "bourgeois" un monstre qui sommeille », Valérie Deshoulières nous conseille bien plutôt de « retrouver son "idiot intérieur" ou l'inventer, si besoin est [775]». Observons dès à présent ces *phénoménalités de l'idiotie*, en filigrane toujours des écritures novariniennes.

c. Un « parler » du manque-à-dire comme chemins vers *l'autre état*

> « Un affrontement quotidien met face à face celui de l'esprit, intérieurement ressenti, et celui de la matière, l'en-dehors, dépourvu de toute conscience. Or c'est le passage d'un bord à l'autre, l'intervalle, qui forme notre vrai séjour, entrouvrant ou refermant notre vœu d'exister.» [776]

> « Dans la vie comme dans le paysage restent imbriqués « l'inconnu, le tout autre »[777] auxquels nous n'avons accès que par *dénuement*. Infortune ou respect du silence qui n'en éveille pas moins la tentative égale de dire, avec des moyens simples ou baroques. Le tout autre n'est pas nécessairement caché. »[778]

73.

[772] COHEN Jean, *La poésie comme langage autre*, dans « Poésie et altérité », Paris, éditions rue d'Ulm, 2012.
[773] DESHOULIERES Valérie, *Métamorphoses de l'idiot*, Collection « 50 questions », Paris, Klincksieck, 2005.
[774] DESHOULIERES Valérie, *L'idiotie : l'arme fatale contre la bêtise ?*, Le Magazine Littéraire, n° 466, juillet-août 2007, p. 16.
[775] DESHOULIERES Valérie, *Métamorphoses de l'idiot*, op.cit., p. 153.
[776] STEINMETZ Jean-Luc, *ibid.*, p. 20.
[777] JACCOTTET Philippe, *A travers un verger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 32.
[778] *Ibid.*, p. 23.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Débutons par la définition usuellement appliquée au concept de « détournement artistique », auquel notre premier point s'intéresse. Apparu au début du XXe siècle sous l'égide de Marcel Duchamp et de ses nombreux *ready-made*, le détournement d'objets, de slogans publicitaires ou encore de chefs-d'œuvre picturaux dans le but d'en produire une parodie satirique s'est particulièrement développé en tant qu'art à part entière aux prémices des années 20. Parler de détournement artistique à l'endroit du langage théâtral inscrit dès lors Valère Novarina dans la mouvance d'une désacralisation de l'objet artistique, dont les Surréalistes comptèrent parmi les plus fervents praticiens. Notons pour exemple le détournement de *La Joconde*[779] par Salvador Dali, qui affuble Mona Lisa d'une moustache, ou encore celui de Marcel Duchamp, qui à son tour s'empare du chef-d'œuvre italien et l'intitule en 1919 : « L.H.O.O.Q [780]», sacrilèges qui permettent néanmoins d'accéder de façon inédite à l'œuvre du maître. Côtoyant la désacralisation de « l'art établi[781] », la citation d'œuvres antérieures permet aussi un hommage tout aussi détourné mais pas moins sincère à ses pères, tels Valère Novarina à l'égard de Jean Dubuffet, d'Antonin Artaud ou encore des grands auteurs mystiques de l'époque médiévale. Citons pour illustrer cette démarche artistique la célèbre toile d'Édouard Manet, qui propose en 1862 avec son « Déjeuner sur l'herbe » une interprétation moderne du « Concert champêtre » de Titien (1508-1509), tableau lui-même inspiré d'une œuvre antérieure de Giorgione. Les procédés de la fugue musicale, tels qu'abordés dans le chapitre 1, se retrouvent à nouveau ici, donnant lieu à des citations bienveillantes jusqu'à celles plus amusées du pastiche, voire de l'emprunt assumé. Le théâtre de Valère Novarina s'inscrit ainsi dans la lignée esthétique du « théâtre d'art » en portant le détournement jusqu'en des degrés subtils de perception : celui de la création poétique. Précisons pour finir que ce terme fut initié par Paul Fort en 1890, dans le but affirmé de se démarquer de l'idée de loisirs, d'effets spectaculaires en vogue et autres détails jugés artificiels et nuisibles à la portée poétique – et politique – du théâtre. L'ambition est alors de faire entendre les poètes et de rassembler les disciplines à la façon Wagnérienne, loin de tout intellectualisme. Faire vivre le théâtre par la pensée et la réflexion, comme véritable passion portée vers son objet, inaugure en outre une place nouvelle accordée aux visions de l'esprit, à commencer par la naissance d'une pensée critique à l'endroit des procédés créatifs du metteur

[779] DE VINCI Léonard, *La Joconde* ou *Portrait de Mona Lisa*, huile sur toile, (77 x 53 cm), Renaissance italienne, 1503.

[780] « L.H.O.O.Q » : œuvre picturale de 1919 réalisée par Marcel Duchamp ET parodiant la Joconde de Léonard de Vinci. Musée national d'Art moderne de Paris.

[781] Coll. Artothèque de Caen, *Réappropriations, emprunts, citations, parodies...l'art du détournement*, dossier pédagogique en ligne.

en scène et, dès lors, d'une considération nouvelle à son égard. Des déplacements à l'endroit des discours sur la création donnant depuis lieu à des études théâtrales enrichies par les théorisations de ses acteurs : dramaturges, metteurs en scène, comédiens..., entre autres figures centrales de l'événement spectaculaire auquel ils concordent.

Il en est ainsi de Valère Novarina qui, grâce à ses foisonnantes réflexions sur le langage, l'acteur sacrifiant ou encore l'espace scénique en tant que déploiement du réel par volumes[782], accompagnent le chercheur dans une compréhension plus juste de la singularité artistique novarinienne, ceci en cultivant, aux côtés du poète, son art de l'incertitude. Pour cela, Valère Novarina déplace les perspectives traditionnelles de la création en dehors de toute *mimésis* et, plutôt que d'ériger son auteur en maître technicien pourfendeur de la Vérité, en démonte les im-postures pour célébrer l'attitude, plus fine, de la discrétion ; un déplacement esthétique et éthique que Maurice Élie nomme la « nouvelle poésie philosophique [783]». Aussi contradictoire que s'entend de prime abord le rapprochement entre écritures poétiques et philosophiques, notons cependant que parmi ses plus illustres représentants figurent Paul Valéry, René Char ou encore Philippe Jaccottet, auxquels nous souhaitons ajouter Valère Novarina dont la poésie dialogue tant avec le questionnement philosophique qu'avec celui de la théologie. Une écriture dont la posture rejoint en outre celle de Philippe Jaccottet en tant que toutes deux semblent se destiner à « l'effacement » de l'écrivain comme « façon de resplendir[784] ». C'est ici également que nous retrouvons – afin, nous l'espérons, d'en comprendre mieux la signifiance – l'expression précédemment citée de Valère Novarina, lorsque cette *cure d'idiotie* qu'il dit pratiquer au moment de l'écriture, renvoie à l'attitude du poète en « praticien de l'ignorance[785] », visant ici un degré d'esthétisme dépourvu d'arrogance ou de volonté à impressionner. Nous constatons ici quelques accointances entre l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet et celle de Valère Novarina, notamment à l'endroit d'une parole qui, pour être vraie, doit être vécue comme épreuve ou révélation par celui qui en témoigne.

---

[782] Et telles que développées depuis 1991 dans ses essais théoriques aussi nommés par l'auteur « précipités théâtraux ». Notons parmi les essais de Valère Novarina publiés aux éditions P.O.L : Pendant la matière (1991), Devant la parole (1999), Lumières du corps (2006), L'Acte inconnu (2007), L'Envers de l'esprit (2009), La Quatrième Personne du singulier (2012), Observez les logaèdres ! (2014) et Voie négative (2017), tous publiés aux éditions P.O.L. (pour Paul Otchakovsky-Laurens).

[783] ÉLIE Maurice, *Éthique et poétique de Philippe Jaccottet*, Revue Noesis « La philosophie du XXe siècle et le défi poétique », juillet 2004, p. 1.

[784] JACCOTTET Philippe, *L'ignorant*, « Que la fin nous illumine », Poésie 1946-1967, Poésie/Gallimard, 1998, p. 76.

[785] ÉLIE Maurice, *ibid*., p. 4 (citant « À Philippe Jaccottet » de Gaspar Lorand, *Cahiers du Sud* n° 32-33, 1980, p. 15.)

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Citons à cet égard l'un des poèmes issus des *Chants d'en bas*[786] de Jaccottet, intitulé « Parler ». Dans l'extrait que nous proposons ci-après se déploie en effet une définition de la *vraie parole*, telle que l'envisage le poète, soit d'une parole comme chant souterrain qui se risque au dehors, apte à « abattre un à un les obstacles[787]» qui réduisent la parole à un simple jeu de mots. Ainsi, lorsque la parole cherche à dire « vrai », l'écriture poétique sonne plus juste en ce qu'elle réduit soudain la distance entre le sujet qui écrit et chacun des mots qui se trouvent ravivés par lui. Une vérité que la parole découvre alors au moment de l'écriture :

> « (…) quand on ne peut plus se dérober à la douleur,
> qu'elle ressemble à quelqu'un qui approche
> en déchirant les brumes dont on s'enveloppe,
> abattant un à un les obstacles, traversant
> la distance de plus en plus faible – si près soudain
> qu'on ne voit plus que son mufle plus large
> que le ciel. »[788]

Une quête qui rejoint ainsi l'aversion novarinienne contre un langage ayant travesti sa nature *animale* en sophistications pompeuses. D'où également la conscience farouche de Novarina à l'endroit de ses propres inconséquences, contre lesquelles se dresse la menace sans détours d'un « Je t'arracherais bien la langue, quelquefois, sentencieux phraseur[789]» C'est aussi pourquoi Valère Novarina – qui aime à se définir lui-même en tant que *désagisseur* – inscrit son mouvement d'écriture dans le sillage d'une poésie de la dépossession et du dénuement propre à Philippe Jaccottet, où chacun peut alors dire :

> « Plus je vieillis et plus je croîs en ignorance,
> plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne. »[790]

Ce déplacement du poète en progression d'ignorance comme ascèse idéale à la justesse de l'écriture – et à l'instar de la parole mystique vécue comme « anéantissement de soi » –

[786] JACCOTTET Philippe, *L'ignorant*, «Chants d'en bas », Poésie (1946-1967), Paris, Gallimard, 1994, p. 63.
[787] JACCOTTET Philippe, *Chants d'en bas,* « Parler », Paris, Gallimard, 1974, p. 1.
[788] *Ibid*.
[789] JACCOTTET Philippe, *A la lumière d'hiver suivi de Pensées sous les nuages*, Paris, Poésie/Gallimard, 1994, p. 53.
[790] JACCOTTET Philippe, *L'ignorant*, «Chants d'en bas », Poésie (1946-1967), Paris, Gallimard, 1994, p. 63.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

plonge ainsi l'écrivain dans un état proche de l'*agapè* chrétienne, laquelle se désigne en tant que don gratuit et « amour aveugle de son prochain[791] ». Il est en outre intéressant de constater que l'*agapè* fut longtemps apparentée à l'état d'idiotie, en ce que l'individu qui l'éprouvait alors « devait son existence de ce qu'il n'attendait pas [792]», à l'exemple des oiseaux nourris sans semer ni moissonner, comme oscillant entre le monde des hommes et celui des cieux. Une ignorance propre à l'idiot qui porte désormais la figure ambivalente d'une mortelle sainteté, réconciliant ses anciens détracteurs entre l'ici et l'ailleurs. Dans cette mesure, l'idiot s'empare à son tour d'une identité propre à l'expression pure du poème, désormais gardien du « royaume de ceux qui ne sont pas nés ou qui sont déjà morts […] - monde intermédiaire, entremonde [793]». Une réhabilitation qui permet en outre d'inverser positivement la perception d'une idiotie si ce n'est substantive au caractère humain, du moins capable d'en révéler chacune des contradictions ou des faiblesses. Ainsi notamment de l'homme qui « hausse la voix » ou « frappe du poing sur la table » et dont les agissements semblent pour l'idiot et le poète effectués « moins par conviction réelle que pour couvrir la rumeur de ses propres doutes [794]». Une suspicion à l'endroit des actions et des dires communes à la société des vivants que nous retrouvons en maints exemples dans les répliques novariniennes ainsi qu'à travers l'attitude de ses personnages qui, loin d'être naïfs mais bien au contraire volontairement *désagissants*, font écho au comportement d'un idiot dépourvu de malveillance non par sort mais par choix. Un choix qui rappelle en outre la célèbre devise de Bartleby : « I would prefer not to [795]», anti-héros melvillien qui inaugure en 1853 la critique sévère d'une société vouée à la production et au profit. Œuvre atypique qui inspira au XXe siècle les écrivains de l'absurde – et précisons que cette réplique, traduite en français par « je préférerais ne pas » ou encore « j'aimerais mieux pas [796]» – insuffle soudain à la littérature américaine une dimension politique, philosophique et poétique inédite en ce qu'elle parvient à réconcilier chacune de ces disciplines en théories de l' « anti-pouvoir[797]». Précisons ici que Bartleby à travers sa fameuse phrase – qui pourtant ne ressemble en rien au slogan révolutionnaire et néanmoins conduit son employeur à ne plus rien lui demander – illustre

[791] DESHOULIERES Valérie, *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2005, p. 68.
[792] BOLTANSKI Luc, *L'Amour et la Justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Folio essais, 1990, p. 188.
[793] Paul Klee par lui-même et par son fils Félix Klee, Paris, Les Librairies Associées, 1963, p. 116.
[794] JACCOTTET Philippe, *Paysages*, « A la source, une incertitude », Revue *Sud*, n°32-33, février 2014, p. 76.
[795] MELVILLE Herman, *Bartleby, the Scrivener – A Story of Wall Street*, Paris, Gallimard, traduction de Michèle Causse, Le Nouveau Commerce, parution française de 1976.
[796] Traduction de Bernard Hoepffner, Paris, « Mille et une nuits », Fayard, 1994.
[797] KEUCHEYAN Razmig, *Hémisphère Gauche, une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Éditions La Découverte, 2010.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

bien une « stratégie de la fuite » qui, selon certains théoriciens actuels permet de remplacer la lutte directe. Une lutte indirecte, donc, qui rappelle alors fortement celle de Valère Novarina à l'endroit du langage et de sa résistance aux « Machines à dire la suite[798] » – entre autres combats contre l'uniformisation – et dont Gilles Deleuze précise l'ambition savamment guerrière lorsqu'il conseille en 1974 : « Fuir, mais en fuyant, chercher une arme [799]». Dépourvu de malveillance donc, et néanmoins attentif, l'idiot se désigne au contraire par une lucidité dérangeante capable de « dire ce dont on ne peut parler », jusqu'à parvenir à inverser positivement, dans son « air de rien », chacune des aspirations les plus inavouables de ses congénères. Si, par son apparente simplicité et le caractère inné de sa bonté, l'idiot dostoïevskien se démarque en effet de ses contemporains. Il est intéressant de constater alors qu'opposés à ce nom, ceux de « bienveillance » et de « clairvoyance » offrent à la traditionnelle dialectique de l'ombre et de la lumière la possible réconciliation du regard. En observateurs scrupuleux du réel et de ses contradictions, disposant de temps car dispensés des contingences d'une vie dite « active », jugés parfois même « inaptes » pour la vie, l'idiot tout comme le poète se font ainsi les médiateurs d'états d'êtres au monde unifiant les contraires fondamentaux tels que « dehors et dedans, haut et bas, lumière et obscurité, limite et illimité ou encore souffle et forme [800]». Le tout ramenant l'individu à son centre, c'est-à-dire à la question métaphysique. Ces sempiternelles allées et venues offrent alors au personnage dit « idiot » le droit d'accéder à une intelligence *autre* elle aussi, laquelle lui permet – tout comme au poète – d'inverser les valeurs de maîtrise et de possession en celles, plus subtiles, de l'ignorance et de l'incertitude comme *ethos*. Luc Boltanski confirmera notamment en 1990 la nouvelle acception d'une idiotie désormais entendue comme « degré *autre* de l'intelligence humaine[801] » et ainsi capable de mettre à mal une intellectualisation outrancière vouée au contrôle et à la domination d'autrui.

En cela, la posture *idiote* s'érige pour de bon en résistance contre une pensée normative et, de ce fait, intolérante. Un postulat que nous retrouvons aussi chez le poète Yves Bonnefoy, pour lequel il existe bien « un mensonge du concept *en général* [802]» dans la mesure où « nul concept n'existe encore pour dire un pas venant dans la nuit, un cri ou l'éboulement

[798] NOVARINA V., *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003, pp.113-115.
[799] DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1974.
[800] JACCOTTET Philippe, *L'entretien des Muses*, « Observations et autres notes anciennes (1947-1962), Paris, Gallimard, 1998, p. 55.
[801] BOLTANSKI Luc, *ibid*.
[802] BONNEFOY Yves, *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, n° 203, 1992, p. 14.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

d'une pierre dans les broussailles ». Un droit à la différence que nous retrouvons aussi à l'endroit de la sur-douance, méconnue voire caricaturée pendant de longues années et dont les témoignages actuels, issus d'adultes ou d'enfants découvrant leur particularité, laissent paradoxalement entrevoir une « indicible désolation intérieure[803] » propre au prince Mychkine. Cette caractéristique révèle néanmoins la propension de l'idiot à se dispenser de lui-même au profit d'une attention particulière portée à l'Autre, à même de faire naître ce que Pierre Reverdy nomme « une émotion esthétique indéfiniment renouvelable »[804]. Une émotion surtout qui « s'insère dans l'être même de celui qui la reçoit et lui apporte une augmentation de lui-même. Émotion provoquée par ce qui est dit, mais surtout par la façon dont c'est dit, le timbre sur lequel c'est dit. »[805] Observons ce phénomène de plus près, introduit par le passage ci-après :

> « (…) Vous savez, je ne comprends pas comment on peut passer à côté d'un arbre sans être heureux de le voir. Oh, je ne sais seulement pas m'exprimer... combien de belles choses ne rencontre-t-on pas à chaque pas, si belles que même l'homme le plus désemparé ne peut pas ne pas les trouver belles. Regardez un enfant, regardez l'aurore du bon Dieu, regardez l'herbe qui croît, regardez les yeux qui vous regardent et qui vous aiment. »[806]

Un sentiment d'incompréhension exprimé par l'Idiot, qui semble alors éprouver différemment mais aussi intensément ce qui semble à tous évident. Une hypothèse qui nous mène alors au troisième mouvement de cette partie, dans laquelle il s'agira pour faire naître une poétique novarinienne tendue vers la *différence* et que nous déclinerons en tant qu'éthique de l'idiotie.

---

803 ADDA Arielle, *Une indicible désolation intérieure. Itinéraire de l'adulte surdoué*, Paris, Odile Jacob, 2003.
804 REVERDY Pierre, *Cette émotion appelée poési*e, Paris, Gallimard, 2003, p. 192.
805 *Ibid*.
806 DOSTOÏEVSKI Fédor, *L'Idiot,* op.cit., p. 315.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Chapitre III. Poétique novarinienne en éthique de l'idiotie

1. Les horizons de la poétique novarinienne

a. L'*agapè* et l'idiotie comme sentiment d'étrangeté au monde

Ainsi délesté du souci de calcul quant à ce qu'il est prêt à donner, l'individu en état d'*agapè* – et éloigné en cela de tout amour intéressé envers autrui – , est bien plutôt animé d'une compassion sans bornes envers son prochain qui ne peut néanmoins se départir d'une souffrance liée à une impossible fusion avec ce dernier. Ainsi du prince Mychkine, pour qui le surgissement soudain de son étrangeté au monde engendre en lui non plus une indifférence sainte envers les « aspérités du réel » mais une douleur profonde, fruit de sa lucidité : l'Autre n'est pas le Même, fait à entendre aussi comme désir de transcendance à jamais empêché. Une désolation qui, en outre, oblige Mychkine à souffrir de toutes les *différences* qu'il perçoit non seulement entre les autres et lui-même, mais surtout entre tous. Ce bouleversement intérieur, qui peut de loin s'apparenter au traumatisme, Emmanuel Lévinas nous l'explique en tant que surgissement du sentiment éthique. Une tempête intérieure qui néanmoins donne lieu, par l'entremise de ce constat d'impuissance extatique, à l'établissement d'un nouveau rapport au monde non plus vécu en tant que totalité mais comme inauguration d'une « possibilité d'ouverture à la proximité de l'autre, c'est-à-dire à l'idée d'infini[807] » . Ce que nous pouvons traduire en tant que venue au monde d'un être profondément *différent* dans la mesure où, parce qu'il se pense, il pense l'autre avant lui-même. Un déplacement de l'idiot vers son appartenance humaine, dès lors, et qui semble ainsi l'éloigner des traditionnelles injustices qui l'accablent ; désormais capable de ressentir les limites de sa propre condition et à travers elles, la prégnance d'autrui. Citons pour compléter notre étude l'un des passages extrait des *Métamorphoses de l'idiot*[808] – titre brillamment pensé par Valérie Deshoulières – où nous constatons le lien ténu qui affleure entre élan poétique et sentiment d'étrangeté au monde dont l'idiot peut être mené à éprouver les insoutenables contradictions, si ce n'est à y découvrir le

[807] LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, « Biblio essais », 2006, p. 64.
[808] DESHOULIERES Valérie, *Les métamorphoses de l'idiot,* op.cit., p. 69.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

caractère indigne de toute espèce s'érigeant au-dessus de la nature : « (…) le prince voit soudain devant lui "un ciel éblouissant", "un horizon lumineux, infini". Il tend les bras vers cette « fête éternelle et grandiose » et...se met à pleurer : ce qui le torturait, c'est qu'il était un étranger total à tout cela […]. Quel était donc ce festin […], auquel il n'avait pas du tout moyen de prendre part ? […] Tout a sa propre voie […] ; lui seul, il ne sait rien, lui seul ne comprend rien, ni les gens, ni les sons, il est un étranger en tout, un avorton[809] ». De ce sentiment d'étrangeté peut ainsi naître la possibilité d'une sortie de l'être – c'est-à-dire de l'identité totalisante – par cette soudaine et pour le moins traumatisante confrontation entre soi et l'altérité. Un point de rencontre qui induit dès lors des transformations, déplacements et autres voyages dans l'inconnu tels qu'instaurés par les écritures de Valère Novarina. En cela, nous retrouvons la hantise des personnages novariniens à l'égard du « parler comme l'on[810] », c'est-à-dire d'un langage qui force la convention, le communiqué-communicant[811] et mène inexorablement à la grande logique du « on », celui non pas du multiple mais de l'univocité. Un « parler comme l'on » qui en reviendrait alors, selon Isabelle Babin à propos de l'œuvre novarinienne, à abandonner son humanité[812]. Un chemin d'exclusion et de violence aussi, en ce qu'il voit chez celui qui ne parle pas la « langue courante d'État[813] » un être que l'on doit forcer au silence, ou encore réduire à la folie, à l'insignifiance, bref, un des ces individus qui, parce qu'ils ne maîtrisent pas les *us* et coutumes, ne porteraient pas le nom d'homme. Outre la profonde injustice qu'il révèle, ce phénomène d'exclusion exprime aussi une certaine crainte, si ce n'est horreur à l'endroit de la différence. Citons notamment la remarque déterminante de Valérie Deshoulières[814], qui voit en l'idiot un être toujours *décevant* et par là même, *inclassable*. Un *absolument autre* donc, qui peut néanmoins se vivre comme affront, si ce n'est menace, contre la forteresse d'*a priori* qui constitue l'individu dit « normal ». Car si pour l'idiot rien n'est appréciable en amont de son expérience sensible, le côtoyer laisse entrevoir tous les possibles de l'indéterminé, d'où cette affirmation de l'auteur – valant peut-être aussi comme mise en garde – selon laquelle « affronter l'idiotie, c'est faire (…) l'expérience radicale de l'altérité[815] ». Contrecarrant toute tentative de classification pourtant inhérente à l'avancée scientifique, l'idiot incarne dès lors cette *zone de résistance* au savoir et à l'apprentissage, dont nous retrouvons les élans dans la pensée théâtrale de Valère Novarina.

[809] DOSTOÏEVSKI Fedor, *ibid.*, p. 160.
[810] NOVARINA V. , *Le drame dans la langue française*, « Le théâtre des paroles », Paris, P.O.L, 1989, p. 38.
[811] NOVARINA V., *Notre parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 160.
[812] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 9.
[813] NOVARINA V., *Le drame dans la langue française*, p. 60.
[814] DESHOULIERES Valérie, *ibid.*, p. 36.
[815] *Ibid.*, p. 38.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Une façon de sciemment « faire l'idiot » afin de provoquer, dans le *creusement* du langage, un espace d'indétermination propre à la pensée poétique. Il ne s'agit dès lors plus de bâtir un édifice littéraire par l'entremise duquel l'écrivain se fait démiurge, mais au contraire de se déplacer progressivement, geste après geste, « hors de la circulation du signifiant[816] ». Valère Novarina entre en « cure d'idiotie » dans la mesure où, pareil à la description proposée par Michel de Certeau : « (…) l'idiot, par définition, s'abstient et s'abstrait. [817]». En complément de cette faculté à s'abstraire comme qualité spirituelle de l'idiotie créatrice, nous retrouvons également celle de Valère Novarina l'écrivain, dont l'aptitude à se *déposer* de lui-même, avant et pendant l'acte d'écrire, rend possible l'avènement de cette *autre voix* de la poésie. Précisons grâce aux propos de l'auteur lui-même cette attitude spécifique, à l'occasion d'un entretien mené par Raphaël O'Byrne en 2002. Cette rencontre passionnante[818] débute par une première question relative à la possible « méthode » d'écriture de Valère Novarina. Nous comprenons alors, aux dires de celui-ci, que pour entrer dans ce qu'il nomme « une phase d'écriture intense[819] » doit intervenir la possibilité de *se défaire* de sa propre conscience, c'est-à-dire lorsque :

> « (…) quelqu'un, quelque chose t'écrit, lorsque tu es bien passif, comme il se doit dans l'écriture (…) Il y a des sensations physiques du côté de l'oreille, comme si quelque chose venait là, se déposait, une écoute (…) Tu entends, et tu n'as plus qu'à transcrire ce que tu entends. »

Grâce à cette écoute subtile par laquelle l'auteur poursuit ses *chemins d'écritures,* parviennent au lecteur des paroles inédites, invitant celui-ci à renouer avec ce que Matthijs van Boxsel nomme la « souplesse de l'esprit[820]». Cette souplesse permet alors de libérer l'écoute – et par elle l'acte d'écrire – de toutes « contraintes morales » limitant pour mieux régir la société des hommes, afin bien au contraire d'entrer en « sympathie avec la bêtise fondamentale qui caractérise le fait humain[821]». Une sympathie qui, selon Boxsel, peut aussi se décliner en tant que voie de libération. En cela, s'abstraire de soi au moment de l'écriture afin de pratiquer ce que Valère Novarina appelle judicieusement une *cure d'idiotie*, revient aussi à laisser agir

[816] *Ibid.,* p. 49.
[817] *Ibid.*
[818] O'BYRNE Raphaël *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*. « Entretiens filmés avec Valère Novarina », Coproduction Arte, Production Les Films à Lou, 2002.
[819] *Ibid.*
[820] GROZDANOVITCH Denis, *Le Génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017, p. 217.
[821] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

cette « seconde nature[822]» de l'être humain, soit la capacité pour tout individu de se libérer de la pensée d'un geste, maîtrisé à force d'entraînements intensifs. Un équilibre entre contrôle et lâcher-prise que Denis Grozdanovitch observe notamment à l'endroit des sportifs de haut niveau, qui – par cette seconde nature « incorporée à la première » –, octroient à leur action « aisance et inventivité »[823]. Cette technique s'adjoint alors à celle que nous pouvons observer chez Valère Novarina, dont la plongée en « idiotie » au moment de l'écriture relève et du geste et de la pensée, soit d'un « faire » qui parvient à se distancer de toute volonté de contrôle, sans que ce geste soit pour autant dépourvu d'intentions. Un équilibre du *faire* comme savoir et artisanat de l'écriture dès lors, où l'attitude de l'écrivain se met à l'écoute du rythme des phrases ainsi que des respirations qu'entrouvrent chaque ponctuation, menant par cette matière vive des mots aux racines souterraines d'une langue qui fut *jadis* nôtre, singulièrement. Une enfance de la parole dès lors, qui parfois laisse entrevoir le « mot juste, le nom enfin retrouvé, le faire-corps avec la langue[824]», participant à la naissance du poème. En cela, l'acte d'écrire se conçoit chez Valère Novarina en tant que *poïesis*, c'est-à-dire acte de faire, en façonnant une écriture comme matière première du langage. Et de cette fabrication dont résultent les partitions de l'acteur, s'observe en filigrane l'attitude du poète non pas en tant que «décideur arbitraire » d'une certaine marche à suivre, mais en inaugurant bien plutôt « la naissance d'une relation[825]». Dès lors, la partition novarinienne s'apparente à un « dispositif ouvert[826]» qui induit au moment de sa création une « dimension exploratoire non délimitée »[827], laissée volontiers à la liberté du lecteur-interprète. La partition ne s'entrevoit ainsi plus en tant que système totalisant, mais s'apparente bien plutôt chez Valère Novarina à un « guide » par lequel chacun des mouvements de l'énonciation n'est plus une simple « forme répétée et reproduite » mais génère désormais d'infinies « variations d'interactions organisées[828]». Cependant, et bien qu'elle ouvre le lecteur à une autonomie interprétative, la partition n'en n'est pas moins structurée rigoureusement afin de « mettre ensemble[829]» les

[822] *Ibid.*
[823] *Ibid*.
[824] QUIGNARD Pascal, « Petit traité sur la méduse », *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L, 1993 : « Le poème est ce jouir. Le poème est le nom trouvé. Le faire-corps avec la langue est le poème. », cité en introduction de l'article intitulé : « Au bout de la langue : le nom retrouvé », par Maïté Snauwaert, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 133.
[825] AMAR Georges, extrait de son article intitulé *Art poétique élémentaire*, publié dans la *Revue des ressources*, mai 2004, Canada.
[826] PERRIER Mélanie, *Pour un geste du préalable, lorsque l'intention se fait forme*, Arts Plastiques et chorégraphie, revue « Appareil », dossier intitulé « Le Geste », sous la direction de Philippe Roy, n°8, 2011., p. 30.
[827] *Ibid.*
[828] *Ibid.*, p. 31.
[829] *Ibid.,* p. 30.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

éléments du poème. En cela, les écritures de Valère Novarina portent en elles des contraintes nécessaires – par le fait notamment des difficultés qu'elles imposent à la mémoire de l'interprète afin de *pratiquer* le novarinien – tout en encourageant l'acteur tout comme le sujet-spectateur à rencontrer sa propre idiotie, c'est-à-dire les racines souterraines de la parole. Une parole sauvage et instinctive, où les mots sonnent justes comme pour la première fois et renouent à chacune de leur inspiration avec cette « part animale[830]» dont chaque individu dispose et avec laquelle Valère Novarina nous invite à nouer contact, en toute sympathie. En cela aussi, les écritures novariniennes œuvrent chez le lecteur – tout comme chez le spectateur – à l'écoute d'une nature humaine fondamentalement duale qui, pour « se hisser » vers une approche plus authentique d'elle-même et du monde, doit entrer en « empathie avec la bêtise profonde qui la caractérise[831]». Valère Novarina se fait alors le médiateur singulier, par le *médium léger de l'écriture*, d'une rencontre sans cesse renouvelée – pour l'écrivain tout comme pour le lecteur – avec une différence constitutive dont l'ombre agit en chacun. Cette différence salvatrice et complexe éclaire dès lors l'architecture des phrases – tout comme, nous le verrons, le jeu des acteurs en scène – par un jeu subtil des contraires oscillant alors entre discipline, organisation, répétition et souplesse. De telle sorte qu'il ne faut pas que l'écrivain « se regarde écrire[832]» ni que le joueur se regarde jouer, mais que leur attitude soit celle d'un entre-deux où corps et intellect peuvent se réinventer parce qu'un cadre plus ou moins contraignant les précède. Dès lors, si une « cure d'idiotie » peut s'accomplir au moment de l'écriture ou de son interprétation pour faire place en chacun à la liberté du poème, elle induit cependant chez l'écrivain tout comme chez le lecteur de nombreuses épreuves, à commencer par celle de « ne pas chercher à faire l'intelligent[833]», ne plus vouloir comprendre ce qui est écrit : en somme, redevenir idiot. Un retour en idiotie qui permet alors de laisser advenir, *in fine*, les facétieuses sémantiques novariniennes que toute nature humaine « éduquée », pourtant, voudrait apprivoiser. C'est peut-être aussi pourquoi l'idiot est celui par qui l'humanité se définit sous un mode dialogique : tantôt niant – si ce n'est raillant – une bêtise qui lui est pourtant première, tantôt capable d'entrer en sympathie avec elle, c'est-à-dire d'exercer sur elle-même cette seconde nature capable de compassion et de tolérance envers ce qu'elle considère *autre*. Une sympathie interhumaine qui néanmoins se distingue de toute complaisance au profit bien plutôt d'une pratique de la « bêtise noble[834]», soit de cette

[830] GROZDANOVITCH Denis, *ibid*., p. 218.
[831] *Ibid.*
[832] *Ibid.*
[833] NÉE Laure, *ibid*., « Entrevue avec Claude Buchvald », p. 223.
[834] *Ibid.*, « Entrevue avec Dominique Parent », p. 219.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

humilité qu'impose la reconnaissance en chacun d'une part animale tenue en partage. Une reconnaissance qui peut dès lors renouer avec le sens commun, c'est-à-dire avec cette propension qu'ont par exemple les animaux à ne pas nuire à leur environnement ni à l'un de leur semblable, ne serait-ce que par économie vitale, ou *écologie*. L'idiot novarinien – et à travers lui tout idiot exilé parmi une société humaine oublieuse de son origine – est celui qui en appelle au souvenir d'un rapport au langage tu et pourtant primordial, si ce n'est *parce que* primordial. L'idiot se fait pour cela malaise, symptôme et stigmate d'une parole contrainte au silence, dans la mesure où par elle, et par-delà ce qu'elle dit, se révèle une responsabilité envers autrui incombant à tous les hommes et par laquelle une éthique de l'altérité devient possible. Philosophie première selon Emmanuel Lévinas, l'idiot novarinien en appelle, dès lors, à un surcroît d'humanité. Victime tantôt de violences et de mépris, tantôt d'une fascination craintive, l'idiot se verra alors progressivement réhabilité au rang de *personne,* dans la mesure notamment où sa vulnérabilité et son ignorance vont finir par démentir tous les savoirs et autres scientificités dont le XXe siècle occidental s'est particulièrement rendu coupable. L'idiotie s'éloigne ainsi des médisances passées pour gagner en légitimité sur le plan moral et éthique, et ce en témoignant à sa manière de toutes les voix silencieuses et sacrifiées de l'ancien monde. Citons à cet égard les barbaries de l'eugénisme qui – parmi nombres de postulats effroyables – proposent en 1920, dans le contexte de l'Allemagne pré-nazie, une plaquette intitulée *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*[835] traduit en « Autorisation de supprimer la vie indigne d'être vécue ». Initiée par le spécialiste de droit pénal Karl Binding et le professeur de médecine Alfred Hoche, ces « professionnels » de l'Ordre et de la Santé Publique tentent ici la légalisation de l'euthanasie à l'encontre de tout individu diagnostiqué *idiot incurable* qui dès lors établit « un seuil au-delà duquel la vie, perdant toute valeur juridique, peut-être supprimée sans qu'il y ait homicide [836] ». Un épisode sombre et criant dans l'histoire de l'inhumanité qui confirme, après la Seconde Guerre Mondiale, l'aversion – et particulièrement celle des artistes – à l'encontre de tous ces « prêcheurs » en sciences et autres spécialistes de bien-pensances qui multiplièrent, en amont de leurs bombardements anonymes, les *classements* de la normalité. Une méthode dont Valérie Deshoulières nous rappelle l'effroyable injustice, lorsque « dans la colonne de droite se trouvaient ceux qui méritaient de vivre, et dans celle de gauche, tous les *autres*. [837]» C'est aussi à cet endroit que le langage entre en résistance. Désormais, et notamment pour Valère

[835] DESHOULIERES Valérie, *ibid*., p. 39.
[836] *Ibid.*
[837] *Ibid.*, p. 40.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Novarina, il ne s'agit plus de communiquer des idées et autres propagandes suspectes mais bien au contraire de renverser pour de bon l'aphorisme de Wittgenstein en « ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire [838]». Ou bien, lorsque les mots ne suffisent plus à dire le réel, Valère Novarina tout comme Philippe Jaccottet prennent acte de la déshumanisation qu'a connu le XXe siècle et se posent, au-delà même des doutes de certains penseurs, contre les dérives de la « techno-science ». Ainsi du regard froid et lucide porté par Jaccottet sur les cendres d'un monde voué à la raison du plus fort – ou du plus « normal » – menant inextricablement à la barbarie ; et dont le témoignage semble rejoindre celui de Novarina à l'endroit d'un jugement sur une civilisation dans laquelle :

> « (…) la prolifération des ordres abstraits et celle du chaos, l'alliance horrible, au-dessus de nos têtes, de la rigueur scientifique et de la bestialité, dont nous savons à quelles explosions elle aboutit (…) nous pousse définitivement à regarder *autrement* le monde des hommes et chacune de ses créations.[839] »

Pour qu'advienne ce jugement éthique nécessaire à ce qu'un avenir de l'humanité soit possible – afin aussi que l'homme puisse s'éveiller au-delà de son intérêt personnel – Philippe Jaccottet nous propose d'accorder une importance nouvelle – si ce n'est urgente – à la qualité de notre regard. Non plus voile supplémentaire opposé au réel mais bien au contraire « effort pour être *pur* regard [840]», à comprendre ici comme aptitude à *savoir* regarder ce qui m'est *autre*, quand bien même cet autre qui se donne à mon regard se révèle d'une simplicité redoutable. Nous retrouvons à cet endroit les propos de Clément Rosset dans son *Anti-nature*[841], où le philosophe désigne l'« épreuve de la simplicité » comme « contraire à toute intelligibilité », ceci menant au constat pour le moins rebutant que « le plus simple est en même temps le plus incompréhensible [842]». Cette impossibilité à la « préhension » s'entend ici dans ses multiples acceptions. Tout d'abord elle annule la faculté à saisir des proies – d'où fut décliné le terme de « prédateur » – et de façon plus figurée, si ce n'est « contemporaine », empêche la capacité d'un organe quelconque à s'emparer d'objets. De ces acceptions polysémiques retenons que le caractère « incompréhensible » de la simplicité nuit à toute tentative de prédation, d'attaque si

[838] O'BYRNE Raphaël, *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, coproduction Arte, Les Films à Lou, 2002.
[839] JACCOTTET Philippe, *Éléments d'un songe*, L'Âge d'Homme et Gallimard, Poche Suisse, 1971, p. 156.
[840] JACCOTTET Philippe, *Paysage avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 21.
[841] ROSSET Clément, *Anti-nature*, Paris, coll. Quadrige, n°89, Presses universitaires de France, 1973, p. 72.
[842] ROSSET Clément, *ibid.*, p. 73.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

ce n'est de coup mortel porté à son encontre, dans la mesure où cette même simplicité – tout comme la lumière dont elle irradie ce qui l'entoure – subjugue son agresseur, le fascine et suspend soudain toute volonté d'accaparement. Un *désagissement* volontaire que nous avons déjà cité chez Valère Novarina et que nous retrouvons chez Philippe Jaccottet à l'endroit de ce qu'il nomme l'état de *grâce* comme poursuite de la lumière :

> « Oui, même si je puis rire parfois de ces idées, je crois qu'une certaine espèce de lumière tient en respect la mort, comme un enfant opiniâtre et peureux je ne veux poursuivre qu'elle. [843]»

Un rapport renouvelé au réel comme lumière franche et immédiate capable de *regarder* Autrui comme « tout à fait simple [844]», et d'une simplicité pour le moins insaisissable avec laquelle je ne peux, dès lors, que coïncider par sympathie. Ce changement de regard sur le monde et sur l'Autre encourage en outre une réconciliation originelle avec ce qui fonde « l'incompréhensibilité immanente du vécu [845]», que cette expérience soit celle du poète ou de l'idiot. Cette expérience se vit désormais dans toute son intensité en tant que sentiment de grâce menant à l'allégresse, ce que Husserl nomme *épochè*[846].

b. L'*épochè* novarinienne

Précisons alors que ce terme désigne pour le phénoménologue la mise en suspens de tout jugement extérieur sur le monde, lui préférant une lecture de l'instantané, c'est-à-dire d'un monde vécu en tant que « pure apparition[847] » et dès lors considéré comme perception singulière de l'individu. Non plus « reflet ni double » mais « réalité quelconque [848]» à travers

[843] JACCOTTET Philippe, *ibid*., p. 97.
[844] *Ibid.* p. 48.
[845] BLOUIN Philippe, *Sur la distinction entre le vivre et le percevoir chez Husserl et l'idée d'épochè phénoménologique*, Article extrait du « Bulletin d'Analyse Phénoménologique », n°10, février 2011, p. 15.
[846] DEPRAZ Nathalie*, L'épochè phénoménologique comme éthique de la prise de parole. Deux terrains pratiques : l'écriture poétique et l'intervention psychiatrique*, « Revue Expliciter », n°61, septembre 2005.
[847] *Ibid.*
[848] ÉLIE Maurice, *Éthique et poétique de Philippe Jaccottet*, « Doutes, mort et lumière », Noesis n°7 « La philosophie du XXe siècle et le défi poétique, 2004, p. 40.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

laquelle peut transpercer une lumière. C'est aussi pourquoi ni Philippe Jaccottet ni Valère Novarina n'oublient jamais la douloureuse pesanteur humaine. Car si cet autre état, ou « autre chose[849] » vécu et appelé par le poète doit advenir au moment de l'écriture – si ce n'est au-delà de celle-ci par l'entremise du chant – il ne saurait être éprouvé suite à une démarche trop avide. Dans cette mesure en effet celui qui choisit l'irréel ou le « n'importe où hors du monde [850]» baudelairien s'égare souvent par fureur abstraite, ascétisme exacerbé ou par ce que Jean-Luc Steinmetz nomme le « militantisme de l'au-delà [851]». Dès lors, et si l'accueil de cette lumière induit celui simultané du réel, le monde qui en découle doit se lire sous le mode de l'idiotie. Ou pour reprendre ici l'élégante expression de Steinmetz à l'égard de cette posture, une : « (…) importance urgente à voir la réalité la plus proche afin de ne pas s'interdire la porte du lointain[852] ». Cette transfiguration de soi vers l'« autre état » permet en outre de voir « que le noir de la nuit est une forêt de lumières [853]» ou encore d'accueillir cet *autre monde* aussi paradoxal qu'il se veut à l'image de l'humain : « donné, accordé, débordant de splendeur dans la pauvreté coutumière ou la commune agonie[854] ». C'est aussi pourquoi – et plutôt que de s'ériger en permanente dualité d'ombres et de lumières – le réel se veut à l'image du *quod* défini par Jankélévitch, c'est-à-dire en tant qu'« une chose impalpable, vide de tout contenu assignable (…) jamais entr'aperçu que dans un éclair : événement ou apparition. [855]» Une apparition qui se mêle soudain à la joie d'un vécu dispensé de son double tout comme d'une manie à la sur-interprétation. Nous retrouvons ici l'attitude patiente et comme en déposition d'elle-même pratiquée par Valère Novarina au moment de l'écriture, ou encore de cette expérience sensible que Philippe Jaccottet nous confie dans l'extrait ci-après, en témoignage pur de cet *amour du réel*[856] :

> « Je me souviens qu'un été récent, alors que je marchais une fois de plus dans la campagne, le mot joie, comme traverse parfois le ciel un oiseau que l'on n'attendait pas et que l'on n'identifie pas aussitôt, m'est passé par l'esprit et m'a donné, lui aussi, de l'étonnement […] mais il manquait l'essentiel : la plénitude. »

[849] STEINMETZ Jean-Luc, *ibid.*
[850] *Ibid.*, p. 18.
[851] *Ibid.*, p. 19.
[852] *Ibid.*, p. 17.
[853] JACCOTTET Philippe, *A travers un verger*, Montpellier, Paris, Fata Morgana, 1975, p. 45.
[854] STEINMETZ Jean-Luc, *ibid.*, p. 18.
[855] JANKELEVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 1, *La manière et l'occasion*, Paris, Points/ Seuil, 1980, p. 26.
[856] ROSSET Clément, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, p. 78.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Loin de toute interprétation qui cherche à *saisir* ce qui est vu, le moment du *vécu* prime ici sur le geste de l'écriture, l'esprit se portant en des territoires inconnus et laissant advenir jusqu'à la main la réversibilité de l'immatériel en signes matérialisés. C'est aussi pourquoi les écritures de Valère Novarina portent en elles les traversées du langage poétique, dans la mesure où « c'est le simple qui est *dit* par le poème, et qui, par lui, se trouve proche de l'immédiat[857] ». Reprenons sur ce point le propos éclairant de Valérie Deshoulières et ce qu'elle désigne comme l'« ingénierie d'écriture » de Paul Valéry[858], soit une voie d'accès à *l'esprit par la main.* Expression heureuse qui fait écho à la rencontre de Marion Chénetier-Alev avec son auteur de prédilection Valère Novarina en 2013, en donnant lieu à une série d'entretiens intitulés *L'organe du langage, c'est la main*[859]. Une réflexion sur la main comme outil de médiation facilitant l'empreinte spirituelle, pourtant décrié par les adeptes du « beau » Kantien puis réinvesti par les défenseurs d'une sensibilité primordialement corporelle : celle des acteurs, des danseurs, mais aussi de tout créateur qui, pareils à Valère Novarina, manifestent un goût foisonnant pour les *habiles* paradoxes :

> « De cette main, qui bénit et détruit, porte les armes et le bistouri, il fait l'emblème de l'interface du matériel et du spirituel, du trivial et du sublime, du réel et de l'imaginaire ; il la qualifie doublement d' « organe du possible » et d' « organe de la certitude positive. [860]»

La réversibilité dont il est ici question fait également écho aux propos de Max Scheler, qui voit en l'idiot la persévérance – au-delà de sa parenté avec la figure christique – d'un « génie affectif » capable de réconcilier d'un même mouvement la « mystique amoureuse, la miséricorde universelle […] et la fusion entre l'être, la vie et la nature[861] ». Le tout menant au développement d'une *mentalité sympathique*, à entendre ici selon l'acception offerte également par Henri Bergson en tant que mouvement extatique éprouvé à l'égard d'autrui. Cette façon *autre* d'être au monde donne lieu à ce que Valérie Deshoulières nomme le « métissage intellectuel »[862] comme tolérance moderne d'une *différence* à laquelle on reconnaît désormais des facultés mentales et affectives inédites. Un savant mélange de

[857] JACCOTTET Philippe, *ibid.,* p. 70.
[858] DESHOULIERES Valérie, *Paul Valéry : l'esprit par la main*, Médium n°18, (dir.) Régis Debray, 2009, p. 115.
[859] NOVARINA V., *L'organe du langage, c'est la main*, dialogue avec Marion Chénetier-Alev, Paris, Argol, 2013.
[860] DESHOULIERES Valérie, *ibid.*, p. 118.
[861] SCHELER Max, *Nature et formes de la sympathie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, n° 459, 1971, p. 127.
[862] DESHOULIERES Valérie, *ibid.*, p. 36.

« folie » et de « raison » que Moreau de Tours inaugure comme suit :

> « Moreau de Tours a introduit la notion d'un « état mixte » pour traduire ce mélange de folie et de raison valant tout autant pour les facultés intellectuelles que pour les facultés affectives. [863]»

Ce déplacement de l'idiotie non plus en tant qu'incapacité mais « compétence » rare du jugement humain permet en outre d'envisager cet état non plus comme limite de l'individu mais plutôt comme point de départ vers un espace de rencontre exceptionnel entre matérialité et spiritualité. Un terrain de recherche où s'inscrit dès lors, et non sans ironie, une idiotie comme instrument de réflexion éthique et esthétique sur la façon dont elle « déborde » l'art et la morale en les moquant, si ce n'est en les excitant. Attitude qui, de surcroît, oblige chacun de ces domaines à des dépassements simultanés. Tout cela parle fort dans les écrits de Valère Novarina, où la reprise détournée de la littérature dite « scientifique » contribue à la « défaite de l'échelle humaine barreau par barreau[864] ». Cependant, si l'auteur cherche avec tant d'obstination à s'évader du « système de reproduction en cours », c'est surtout pour mieux *désadhérer* au procès de mesure et de normalisation que les savoirs de l'homme, tout comme ceux du corps, sous-tendent. C'est aussi pourquoi Valère Novarina précise dans *L'envers de l'esprit*[865], qu'il « faut savoir aller jusqu'où ne plus savoir – accepter de perdre l'intelligence », et pour cela, pratiquer le « sacrifice de la langue, afin que l'heure la pire de la langue française sonne ».

Une démesure qui ne pourra survenir sur scène qu'à travers la figure d'un idiot d'envergure, à l'exemple d'Adramélech[866] et de son monologue en chute libre. Le personnage d'Adramélech semble en effet s'apparenter à « l'idiot sublime » de Dostoïevski, ou à ceux que la philosophie contemporaine et la littérature depuis le Moyen-Âge ont tenté de définir comme êtres singuliers qui n'existent qu'en tant qu'ils s'évertuent à préserver cette singularité. Pour reprendre ici les propos éclairants de Pierre Truchot dans son article intitulé *Figure de la singularité : l'idiot et ses rythmes* [867]: « chaque idiot est un être particulier qui constitue à lui seul une unité, il est d'essence solitaire et cherche constamment une façon de préserver son

[863] *Ibid.*, p. 37. (cf. Jacques-Joseph Moreau de Tours, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'Histoire. Ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, 1859, p. 211.)
[864] NOVARINA V., *L'envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 15.
[865] *Ibid*.
[866] NOVARINA V., *Le monologue d'Adramélech*, Paris, P.O.L., 2009.
[867] TRUCHOT Pierre, *Figure de la singularité : l'idiot et ses rythmes*, article paru dans *Rhuthmos*, 11 nov. 2010.

isolement idiot tout en ne divorçant jamais de ses semblables». Cette singularité ne peut ainsi dépendre que de lui seul. En effet, il s'avère nécessaire d'observer une intentionnalité subjective sur l'objet afin d'y activer l'échange, le « phénomène » éprouvé qui génère alors « l'intersubjectivité », c'est-à-dire la relation du Même vers l'Autre tel qu'initié par Emmanuel Lévinas. L'idiot ne se manifeste qu'en raison d'une différence observée et observable. Mais sa manifestation d'étrangeté se révèle rapidement problématique. Il est important ici de revenir aux propos de Valère Novarina, auteur préméditant avec soin ce joyeux chaos issu d'une pratique de l'écriture « non comme (...) exercice intelligent mais (...) cure d'idiotie »[868]. Ce n'est pas un hasard pour l'auteur que de nous interpeller avec ce concept dérangeant que présente à la mémoire celui de l' idiotie. Qu'entendons-nous par là ? Stupide ? Dépourvu d'intelligence? Insignifiant et donc, pourquoi pas, inexistant ? Indigne ? Serait-ce à dire « impropre à la connaissance » d'une part, mais alors aussi à la « reconnaissance » d'autre part ? Prenons garde de ne pas juger trop vite cet adjectif catégorique, bien souvent décrié et lancé sans y penser à l'encontre d'une altérité précisément « trop » différente en regard de soi et contre soi, donc. Une altérité dérangeante et négative peut-être, qui irait systématiquement à rebours de notre relation au monde. Une altérité à éliminer alors ? Ou à préserver, bien au contraire ? Si nous nous référons à Valère Novarina il s'agirait bien davantage d'opter pour la seconde alternative, puisque l'écriture, en ce qu'elle est *idiote,* se veut le terreau fertile aux mises à mort des choses nommables, et, dès lors, lieu de toutes les renaissances possibles.

c. L'idiotie comme *hors lieu* de la représentation

Étymologiquement, rappelons que l'idiotie provient du terme *Idiotes* qui signifie en grec « ce qui est singulier dans le sens d'unique, d'atypique et de particulier ». Pour reprendre ici les propos du philosophe Clément Rosset[869], l'idiotie en philosophie mais aussi pour les artistes des années 2000, nous offre un concept « postmoderne » en ce qu'il désigne la « dissolution, survenue dans les sociétés contemporaines occidentales à la fin du XXe siècle, de la référence à la raison comme totalité[870] ». Ces nouvelles acceptions s'accordent alors avec le déni des valeurs morales et religieuses d'avant-guerre, y ajoutant en figure de proue le

[868] NOVARINA V., *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p.163.
[869] ROSSET Clément, *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p 40.
[870] LE RIDER Jacques, *La Postmodernité*, Paris, Plon, 1991. p 65-66.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

philosophe Friedrich Nietzsche et sa critique des croyances morbides de la société Occidentale du XIXe siècle dans son *Gai Savoir*[871]. Nouvelles acceptions de vérités, nouveaux désirs de réel qui heurtent l'entendement de l'homme traditionnel mais qui, de façon irrémédiable, accusent le « sens commun » pour y préférer la possibilité d'un sens nouveau, singulier, et définitivement indéfini. L'idiotie, en tant que perspective philosophique et, par extension, artistique, est de ce parti. Ainsi que nous l'avons vu jusqu'à présent, l'idiotie et sa reconnaissance positive concordent avec les traumatismes d'après-guerre et les crises que ces événements engendrent dans la conscience artistique à l'endroit d'une impossible représentation. Et tout d'abord crise picturale, notamment, qui avec l'art moderne voit le courant « réaliste » échapper à la perception extrinsèque du monde alors de mise chez les artistes peintres, loin désormais de toute volonté de représenter le réel. Refusant de se référer à une réalité extérieure et consensuelle, l'artiste moderne repousse ainsi les limites de la représentation jusqu'en ses plus extrêmes apories, dans le but d'en extraire un « degré zéro [872]» de la peinture qui serait en même temps son absolu. Nous retrouvons ici les propos de Valérie Deshoulières à l'endroit d'une idiotie comme *hors lieu* de la représentation, ce qui permet en outre d'envisager l'idiot non plus sous l'angle de l'incapacité mais bien plutôt de la « présentation négative[873] ». Ce hors-lieu symbolise dès lors une maladie du sujet de la représentation cependant capable, en contrepartie, de s'approprier une pensée paradoxale que l'auteure désigne en tant que « topologie de l'unique, c'est-à-dire lieu de l'esprit[874] ».

C'est ici également que se fonde la modernité, conçue en miroir des « accidents et catastrophes [875]» de l'irreprésentable dont elle témoigne et qui en nourrit les discours. Une quête abyssale provoquant les mises à mal du support pictural tout d'abord, de la matière puis du motif, éliminant progressivement la toile de toutes ses superficialités jusqu'en ascèses radicales. Ainsi notamment des monochromes d'Yves Klein, de la pure pellicule de peinture sans support, ou encore de la « dé-peinture » qui consiste à supprimer toutes les couleurs d'une surface peinte pour n'en laisser apparaître qu'un blanc pur et immaculé jusqu'en des dispositions toujours plus extrêmes à l'exemple de Daniel Dezeuze et du mouvement

[871] NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, Paris, Société du Mercure de France, 1901, vol. 8, p. 5.
[872] JARAUTA Francisco*, Mark Rothko : visible-invisible, point de fugue*, Communication donnée le 9 mars 2017 au Collège de France dans le cadre du Séminaire intitulé « L'envers du visible » sous la direction de Carlo Ossola, Amphithéâtre Maurice Halbwachs – Marcelin Berthelot.
[873] DESHOULIERES Valérie, *ibid*., « L'idiotie comme fondement de la modernité », 2003, p. 81.
[874] MARGEL Serge, *Corps et âme, Descartes, du pouvoir des représentations aux fictions du Dieu trompeur*, Paris, Essai broché, 2004, p. 176.
[875] *Ibid*., p. 177.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« Supports/Surfaces » dont il fut l'un des fondateur en 1969 et qui choisit d'évacuer la toile elle-même jusqu'à ne conserver que le châssis du tableau. Ainsi de son œuvre la plus célèbre intitulée « Châssis avec feuille de plastique tendue [876]», qui inaugura la mutation de l'art moderne en « art contemporain français », tant au niveau de l'expression picturale que de la sculpture. Une radicalité qui fait songer en outre à celle de la dramaturgie novarinienne, très empreinte des théories artaudiennes ainsi que de l'art brut de Jean Dubuffet et dont les préoccupations communes à l'endroit du langage et de ses apories semblent rejoindre le postulat *Supports/Surfaces* dans sa quête de l'art pour l'art. Observons à cet égard le passage ci-dessous, rédigé par les fondateurs du mouvement à l'occasion d'une exposition au musée du Havre en 1969 intitulée « La peinture en question [877]» :

> « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font pas appel à un « ailleurs » (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes et de couleurs qui y sont opérées, interdit les projections mentales et les divagations oniriques du spectateur. (…) D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur expressive. »

Notons cependant les limites de cette radicalité dans la mesure où, bien que revendiquant une certaine «neutralité» picturale, ces artistes élaborent paradoxalement une réflexion théorique visant au retour du geste primitif. S'il faut dès lors libérer la peinture de l'image et mettre en scène le processus de sa déréalisation, l'art moderne se met avant tout à la recherche de son essence, c'est-à-dire d'une définition toujours en devenir située dans un « tout-autre » innommable et irreprésentable. La neutralité absolue étant impossible car du domaine de l'idéal, cette oscillation permanente entre *pureté immanente* et *transcendance de la forme* révèle rapidement des contradictions qui firent de « Supports/Surfaces » un mouvement éphémère. Néanmoins il offre aujourd'hui encore une lecture passionnante des grands bouleversements qui fondèrent l'art moderne, à commencer par la mise en tension inédite du sacré et du trivial. Une *quête* permanente où la création artistique se revendique désormais en tant que « lieu vacant de l'esprit, lieu du monde hors du monde où se promet encore de l'esprit[878] » ou possibilité de rencontre avec ce que Rainer Maria Rilke nomme très justement

[876] DEZEUZE Daniel, *Châssis avec feuille de plastique tendue*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, réalisée en 1969.
[877] CEYSSON Bernard et DESCAMPS Patrick, *Questions/Peinture : Daniel Dezeuze, Patrick Saytour et Claude Viallat*, Paris, Broché, 2005, p. 15.
[878] MARGEL Serge, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

un « espace intérieur du monde[879] ». Citons dans ce sillage l'intervention de William Faulkner, qui lui-même contribua à moderniser la littérature dès 1929 à travers sa mise en voix de l'idiotie dans *Le bruit et la fureur* [880]. Une œuvre que les critiques actuels désignent comme « explosive» tant elle parvient à imposer à l'académisme narratif un récit sous le signe du monologue intérieur. En effet, Faulkner choisit pour la première fois dans l'histoire de la littérature de confier son récit au discours d'un simple d'esprit, pour néanmoins y déployer dans son apparente hébétude un portrait juste et touchant de ses contemporains. Ainsi en est-il d'une idiotie en tant que regard neuf qui peut percer les insignifiances du réel, en favorisant d'une part cet accès à « l'intérieur du monde » par l'entremise du monologue, et en garantissant d'autre part ce que Jean-Luc Steinmetz nomme « l'efficience du surréel[881] », c'est-à-dire une altérité que le poète cherche à dire et qui suspend le prétendu réel en une forme de *révélation*. Un mouvement de « présentation négative [882]» imité par nombre d'artistes contemporains cherchant à leur tour – à travers l'attitude des mystiques ou des poètes – la reconnaissance d'une seconde réalité par essence irreprésentable. C'est notamment ce que nous confirme Murielle Gagnebin à l'endroit de l'artiste et de sa nouvelle « nécessité à déprésenter comme propédeutique à toute *poïetique* de la représentation[883] », en illustrant cette posture artistique à travers celle d'Irina Dedicova, peintre tchèque créatrice de ce qu'elle nomme des *dépaysages*. Cette déprésentation, que Murielle Gagnebin désigne aussi en tant qu'« herméneutique des silences de l'œuvre[884] », permet en outre le surgissement dans les discours sur l'art d'expressions aux accents romantiques, telles les notions d'« apparition révélante », d'« incorporation d'une absence » ou encore d'« évanouissement révélant[885] ». Autant de formules décalées, dérangeantes et oxymoriques qui mènent cependant à l'avènement d'un individu désormais impossible à appréhender en dehors de sa défiguration. Ce que Valère Novarina développe à l'endroit du mot « Personne » tel que vu précédemment, se retrouve ici comme emblème d'une idiotie apte à révéler des contradictions inspirantes. Car si l'idiot est ce « malade de la représentation [886]», il permet surtout d'appréhender des dualités qui s'appréhendent – notamment dans le théâtre de Valère Novarina – entre effacement et lacune, retrait et création.

[879] STEINMETZ Jean-Luc, à propos de Rilke, *ibid.*, p. 21.
[880] FAULKNER William, *Le bruit et la fureur*, Paris, Poche, édition de juillet 1972.
[881] STEINMETZ Jean-Luc, *ibid.*
[882] *Ibid.*
[883] GAGNEBIN Murielle, *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1984, p. 27.
[884] *Ibid*., p. 11.
[885] DESHOULIERES Valérie, *ibid.*, p. 82.
[886] *Ibid*., p. 25.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Rappelons alors que le terme de *modernité* prend racine dans le terreau de la création littéraire. Introduit avec Chateaubriand puis définitivement établi grâce au génie baudelairien – lequel contribua à en définir les caractéristiques à l'occasion de ses critiques d'art – il se désigne avant tout comme passage entre des motifs picturaux mythiques et sacrés ceux, plus «triviaux», de la quotidienneté urbaine du XIXe siècle. Ainsi le terme de « modernité » sera employé pour la première fois par Baudelaire dans « Peintre [887]», article publié dans *Le Figaro* en novembre 1863 et extrait de l'ouvrage intitulé «Le Peintre de la Vie moderne [888] ». Le poète va notamment y rendre hommage à l'artiste hollandais Constantin Guys, lequel non seulement s'applique à représenter des scènes vivantes de la vie « brillante et pressée de Paris[889] », mais parvient surtout à figurer ce que Baudelaire nomme « une correspondance visuelle entre la beauté passagère du visage des foules et celle des perspectives mornes qu'il transfigure. [890]» Nous sommes loin encore des paroxysmes de la *déprésentation* picturale tels qu'abordés plus haut ; reconnaissons cependant ici les prémices de cette quête «essentialiste » de la peinture, qui se voudrait capable d'embrasser d'un même mouvement « et la chair et l'esprit [891]», et opère ainsi le dépassement d'une dualité insurmontable entre la limite et l'illimité. Un dépassement que seul le poète, ainsi que nous l'avons vu à travers la figure de Philippe Jaccottet, semble pouvoir réaliser, dans la mesure où c'est bien plutôt, et seulement, « l'expérience de vivre » qui convoque pour celui-ci à « quelques déplacements [892]». Des déplacements que nous souhaitons alors poursuivre à l'endroit d'une idiotie concourant aux écritures novariniennes, soit d'une idiotie créative capable de travailler à partir du vide et qu'il nous revient à présent de préciser.

[887] BAUDELAIRE Charles, article publié dans le quotidien « Le Figaro », novembre 1863.
[888] BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la Vie moderne*, « Œuvres complètes de Charles Baudelaire », Paris, Calmann Lévy, 1885.
[889] *Ibid*., p. 40.
[890] *Ibid*., p. 58.
[891] RIGETTI Giordano, *Naissance de la Modernité*, Séminaire d'Histoire de la Littérature, Université de Bologne,2005, p. 9.
[892] STEINMETZ Jean-Luc, *ibid.*, p. 20.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

2. Ouvertures à l'idiotie créative dans les espaces de l'écriture

a. Les vides sémantiques comme possibles transfigurations

Cette sagesse de la patience contemplative, plutôt que de se perdre dans un au-delà dépourvu de conscience, nous invite à vivre ce vide originel sous le mode de la *transfiguration*. Vide non plus vécu en tant qu'au-delà icarien mais comme possibilité terrestre offerte au sujet de se « déplacer », par l'entremise du langage poétique, de l'intérieur vers l'extérieur du monde. Un mouvement comme « aération de l'espace [893]» initié par les poèmes de Philippe Jaccottet et que nous retrouvons à travers le geste d'écriture de Valère Novarina, accordant à la matérialité toute sa dimension spirituelle. Une dualité constitutive qui n'est dès lors plus vécue en tant que séparation mais comme « déplacement » substantiel, lorsque le poète, le dramaturge ou encore le lecteur parviennent à donner forme au vide. Citons à cet exemple le potier de Heidegger[894], dont le rapport à la matière argileuse nous plonge dans une méditation à l'endroit du langage novarinien :

> « Le potier donne forme au vide. C'est pour le vide, c'est en lui à partir de lui qu'il façonne l'argile pour en faire une chose qui a une forme (…). Le vide de la cruche détermine tous les gestes de la production. Ce qui fait du vase une chose ne réside aucunement dans la matière qui le constitue, mais dans le vide qui le contient. »

Lacan reprend à son tour cet exemple dans dans *L'Éthique de la psychanalyse*[895] en inaugurant ainsi une interdisciplinarité mêlant art et philosophie. Cet alliage disciplinaire, aussi complexe que se veut la contemporanéité de notre rapport au réel, permet ainsi de questionner les nouveaux paradigmes de la création contemporaine en filigrane du devenir humain :

---

[893] *Ibid*., p. 23.
[894] HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 200.
[895] LACAN Jacques, (1959-1960), *L'Éthique de la psychanalyse*, « Le Séminaire », Livre VII, Paris, Seuil, 1996, p. 146.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « Or, si vous considérez le vase dans la perspective que j'ai promue d'abord, comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose, ce vide tel qu'il se présente dans la représentation, se présente bien comme un *nihil*, comme rien. Et c'est pourquoi le potier, tout comme vous à qui je parle, crée le vase autour de ce vide avec sa main, le crée tout comme le créateur mythique, *ex nihilo*, à partir du trou. »

Ainsi, l'art si particulier de l'idiotie se désigne comme celui de la rupture, du désordre mais aussi d'un certain simplisme apparent. Loin de la stupidité ou du manque d'intelligence, l'idiotie désigne bien au contraire, étymologiquement parlant, « quelque chose qui n'existe qu'en lui-même[896] » et qui serait dès lors capable de réinventer ses propres codes. Dans le champ des productions artistiques et notamment théâtrales, il s'agit pour cela de miser sur un renouveau formel capable de défier les règles de la représentation qui jusqu'à présent régissaient la dramaturgie classique : bienséance, vraisemblance, psychologie des personnages et autres normes esthétiques. L'idiotie y œuvre ainsi par contrastes et se révèle aujourd'hui comme l'un des ingrédients nécessaire à l'avènement de la modernité artistique. Dès le début du XXe siècle, son ambiguïté constitutive mobilise déjà de nouveaux modes de pensée, de vie et de création qui laissent désormais place à la critique des valeurs esthétiques traditionnelles, tout comme de notre rapport à l'altérité sous toutes ses formes. Les artistes libérés du joug de la figuration découvrent alors un champ des possibles réjouissant, loin du *diktat* de l'idéale beauté dont l'antiquité grecque se délectait. C'est aussi pourquoi leur idiotie feinte se dresse contre une intelligence jugée trop normative et rivée au sol des convenances, en lui préférant d'inventives récréations de l'esprit. La modernité en art à soif de changements profonds par l'entremise de nouvelles modalités plus *originaires,* affirmant par là aussi une forte animosité contre l'« intelligentsia » qui, dans son acception classique, désigne l'élite intellectuelle de la nation reconnue et proche du pouvoir. En regard de ces nouvelles dynamiques créatives, Jean-Yves Jouannais va s'intéresser à des artistes qui préfèrent rater plutôt que réussir, affirmer leur faiblesse au lieu de la subir ou encore faire preuve de mauvais goût afin d'y célébrer l'anti-conformisme. C'est à une enfance de l'art que nous assistons, une innocence cependant indemne de naïveté et que l'on appelle à soi par « tous les moyens[897] ».

[896] ROSSET Clément, *ibid*.
[897] JOUANNAIS Jean-Yves, *ibid*., p. 51.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Les artistes de la modernité, tout comme les philosophes, s'amusent ainsi à « faire les idiots[898] », se jouant des formes traditionnelles de l'esthétisme, de la raison ou du savoir dans le but de fonder des accès inédits au réel, aussi inspirants qu'ils se révèlent problématiques. Notons par ce cheminement que l'idiotie ne séduit pas uniquement les artistes ou les philosophes mais aussi – et c'est là que nous souhaitons poursuivre – les chercheurs en sciences dites « exactes » et ses digressions fondamentalement « humaines ». Parmi cette seconde catégorie, citons tout d'abord les universitaires québécois du comité scientifique de l'Université d'Ottawa et leurs ironiques *Cahiers de l'idiotie*[899]. Ce n'est alors peut-être pas un hasard si nos voisins d'Outre-Atlantique se préfèrent « idiots » plutôt que méprisés tant la culture européenne se veut parfois arrogante, si ce n'est écrasante. L'idiotie apparaît ainsi comme solution pertinente pour générer une controverse positive et dont le communiqué de présentation[900] reproduit ci-dessous souligne les heureux paradoxes :

> « *Les Cahiers de l'idiotie* ont une préférence pour la parole plébéienne réflexive, c'est-à-dire d'une parole « d'en bas » qui s'exprime sur le monde « d'en haut » (surtout si ces bagatelles, dit Érasme dans son *Éloge de la folie*, conduisent aux choses sérieuses), mais aussi d'une parole qui sait d'où elle parle et qui ne perd pas ce lieu de vue. En elle se combine une satire capable de vérité, une littérature capable du vrai et une science qui ne s'interdit pas les ressorts analytiques du rire. »

Initié en 2008, ce collectif universitaire cherche ainsi à donner place dans la recherche scientifique à ce lieu de la parole empêchée si ce n'est oubliée, à cette « parole d'en bas [901]» – pour reprendre de nouveau la pertinente expression de Valère Novarina – et néanmoins précise et dangereuse en ce qu'elle se veut libre et instruite. Une parole qui assume dès lors son caractère subversif néanmoins en mesure – si ce n'est davantage encore – d'offrir un regard inédit sur le monde et ses composantes, encourageant dans son sillage les possibles révolutions de la pensée humaine. Si le postulat d'*idiot* s'apparente à ce que Gilles Deleuze

---

898 DELEUZE Gilles, *L'Éthique de Spinoza*, « Faire L'Idiot... », enregistrement audio réalisé à Vincennes, 2 décembre 1980, « Les chemins de la connaissance », France Culture, 2003.

899 *Cahiers-idiotie.org*, « 1916-6206 Les Cahiers de l'idiotie (en ligne) », Comité de rédaction composé d'Émilie Bernier, Jade Bourdage, Jérôme Dubois, Dalie Giroux, Dimitrios Karmis, Simon Labrecque, Frédéric Lebas et Julie Perreault, premier numéro paru en 2008, Université d'Ottawa.

900 *Idem*.

901 NOVARINA V., *Lumières du corps*, P.O.L, 2010, p. 9.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

désigne en tant que «raison naturelle[902] » opposée à la « raison conceptuelle», il initie surtout dès l'Antiquité grecque une contradiction épistémologique hautement subversive et en cela vivement subtile. Dans la mesure en effet – poursuit Deleuze – où parmi ces brillants idiots trônent les figures de Platon, Socrate ou encore de René Descartes, nous voici face à une définition de l'idiotie bien plus « diabolique [903]» qu'il n'y paraît. Concernant par exemple Descartes, arrêtons-nous un instant sur l'ambiguïté sous-jacente que contient la célèbre formule du *Cogito ergo sum*[904], « je pense donc je suis ». Que doit-on y entendre ? Pour Gilles Deleuze, les philosophes sont parmi les premiers représentants du savoir – et on le suppose aussi de la sagesse – à, paradoxalement, « faire les idiots [905]». Provocatrice par excellence, l'idiotie jouée se désigne ici comme l'une des postures fondamentales du philosophe depuis le Moyen-Âge jusqu'à Dostoïevski en passant par la Renaissance, notamment sous l'égide du penseur Nicolas de Cues. Philosophe allemand né au XVe siècle, Nicolas de Cues fut en effet l'un des premiers à moderniser la théorie de la connaissance à travers son ouvrage intitulé *De la docte ignorance*[906], lequel constitue aujourd'hui encore l'une des premières formulations de l'épistémologie moderne[907]. Et c'est notamment grâce à la thématique de « l'idiot » que Nicolas de Cues va s'inscrire bien avant l'heure dans l'un des thèmes fondateurs de la philosophie moderne, en posant l'hypothèse révolutionnaire selon laquelle « le philosophe est celui qui ne dispose d'aucun savoir et ne possède qu'une seule faculté : celle de la raison naturelle [908]». L'idiot est ainsi cet homme de la raison naturelle, dont la « lumière révélée[909] » offre de nouvelles perspectives à la pensée. Se retrouve alors ici René Descartes qui publie en 1641 un court texte exposant la notion du *cogito* en tant que « formule de l'idiot [910]». Ce qui peut, de prime abord, surprendre. Pourtant, si l'idiot s'entend selon Descartes et à sa suite Gilles Deleuze comme « l'homme de la raison naturelle », le philosophe des *Méditations* y confirme surtout son doute à l'endroit de l'homme en tant qu' « animal raisonnable[911] ». Reprenons alors cet extrait des *Méditations métaphysiques* où Descartes nous précise : « Je ne peux dire que l'homme est un animal raisonnable, comme le

[902] DELEUZE Gilles, *ibid.*
[903] *Ibid*.
[904] DESCARTES René, *Méditations métaphysiques,* Livre I, édition latine parue en 1641, Paris, rééd. Essais (poche), 2011.
[905] DELEUZE Gilles, *ibid.*
[906] DE CUES Nicolas, *De la docte ignorance*, écrit en 1440 et réédité aux éditions de la Maisnie, Paris, Presses Universitaires de France, 1930.
[907] CASSINER Ernst, *ibid.*
[908] DELEUZE Gilles, *ibid*.
[909] *Ibid*.
[910] *Ibid*.
[911] DESCARTES René, *ibid.*, p. 35.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

disait Aristote, que dans la mesure où, pour l'affirmer, il me faut d'abord savoir ce que veut dire *animal* et ce que veut dire *raisonnable*.[912] » Une méditation qui nous invite alors à déplacer nos certitudes à l'endroit des mots et des concepts qu'ils véhiculent, notamment à l'endroit de celui que l'on dit « idiot » et dont Gilles Deleuze, tout comme avant lui Nicolas de Cues, rappellent la sagesse en tant que « docte ignorance[913]». Observons cela.

b. Celui qui ne sait rien et qui comprend tout : les savoirs de l'idiot

Ainsi, et dans la mesure où ces deux premiers termes contiennent par nature les présupposés explicites que sont « animal » et « raisonnable », il ne semble pas nécessaire à l'individu d'éprouver son ignorance. Il lui suffit tout simplement d''en retrouver les acceptions officielles – référencées dans une *Encyclopédie de la connaissance* – afin d'en extraire un concept général. Ce qui est tout le contraire de la formule « je pense donc je suis » laquelle, si elle induit la difficile entreprise de savoir ce que signifie le fait de *penser* et d'*être,* impose surtout à celui qui s'y aventure de conjuguer ces deux verbes à la première personne du singulier. Autrement dit de s'investir personnellement dans l'expérience d'une connaissance de soi uniquement accessible par l'entremise du jugement intérieur. Ici survient alors le problème fondamental d'un savoir à jamais mystérieux, instable car subjectif et en cela inconciliable avec l'épistémologie classique dans la mesure où le « je » échappe par nature à toutes les réductions conceptuelles. Descartes nous explique ainsi brillamment que son *cogito ergo sum* contient des présupposés implicites auxquels seule une singularité intérieure peut accéder – poursuivant par ce biais la célèbre expression socratique *Gnothi seauton* ou « Connais-toi toi-même » gravée à l'entrée du temple de Delphes. Cette expression, qui deviendra l'emblème du courant humaniste, traduit surtout ce devoir assigné à l'homme à prendre conscience de sa propre mesure sans jamais tenter de rivaliser avec les dieux. Invitation à la sagesse mais aussi à l'humilité qu'Hegel considérera en outre comme le signe d'un tournant majeur dans l'histoire de l'esprit, Socrate transformant ici « l'esprit universel unique » en un « esprit singulier à l'individualité qui se dessine[914] », c'est-à-dire en une

[912] *Ibid*.
[913] DE CUES Nicolas, *ibid*.
[914] MARMASSE Gilles, *Hegel : les enjeux de l'anthropologie*, « Revue de métaphysique et de morale », n°52, 2006, p. 548.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

conscience intérieure comme « instance de la vérité et, donc, de la décision.[915] » Surtout, il ne s'agit plus d'en appeler à la « raison conceptuelle » pour atteindre à la vérité, mais bien plutôt d'accéder à cette raison dite «intérieure», «sentimentale», ou encore « naturelle ». D'où également la formidable illustration de Gilles Deleuze à l'égard de l'idiotie du prince Mychkine, lequel « bien que ne sachant rien (…) comprend tout. [916]» Dès lors, si l'idiot s'entend comme « homme des présupposés implicites » dont la raison est chez lui une simple « fonction naturelle », cette définition s'oppose à celle de l'homme dit « de la raison savante », le *cogito* se déclinant désormais en tant qu'« énoncé de l'idiot [917]».

Ce qui se joue par ce déplacement, et à l'endroit de la connaissance, n'est alors plus tant la recherche totalisante des savoirs mais celle d'ouvertures vertigineuses du jugement humain ; jugement que les philosophes s'évertuent depuis Socrate à remettre en questions, comme autant de systèmes voués, irrésistiblement, à l'éphémère. Considérer ainsi les domaines de la connaissance en tant que territoires mouvants annonce la pensée moderne, lorsque la notion de *décentrement* permet de relativiser notre jugement et dynamise dès lors les processus de transformations inter-humains. Ces bouleversements paradigmatiques vont concerner les individus tout d'abord, les institutions, les œuvres mais aussi les disciplines, en obligeant à des déplacements successifs dans l'histoire de l'humanité. Afin d'illustrer la prégnance contemporaine de ce phénomène, citons l'extrait ci-dessous décrivant le contenu d'une journée d'étude dispensée en février 2012 à l'Université de Sousse, en Tunisie, et consacrée selon ses multiples acceptions à la *notion de décentrement* [918] :

> « Se mettre à la place de l'autre, voir avec ses yeux, c'est bouleverser les perspectives, découvrir d'autres modes d'approche, s'ouvrir à autrui et donc avancer. Penser, c'est encore ôter le moi du centre, dissiper son image toujours envahissante et présomptueuse : humilier l'amour-propre, modifier la perspective qui nous place complaisamment au centre de notre propre monde, celui où nous prenons nos habitudes.»

Ce n'est alors pas un hasard si ces mécanismes de décentrement agissent selon d'ingénieuses modalités dans les mises en scènes novariniennes, lesquelles s'aventurent

[915] *Ibid*.
[916] DELEUZE Gilles, *ibid*.
[917] *Ibid*.
[918] Journée d'étude : *La notion de décentrement*, Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Sousse, Tunisie, février 2012.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

toujours et selon ces mêmes principes mouvants à « ouvrir les marges [et] jouer dans les lisières [919]» de l'événement théâtral. Une instabilité menée scrupuleusement et qui, plutôt que d'imiter un espace-temps linéaire fait naître sur scène des « hors-lieux [920]» propices à l'avènement de ce que Gaston Bachelard nomme poétiquement une « phénoménologie de la rêverie [921]». Expression qui n'est pas sans évoquer la mystérieuse prose poétique d'Edgar Allan Poe, traduite par Stéphane Mallarmé en 1889 et telle que l'extrait suivant nous en indique l' « atopos », cette *Thulé* à jamais désirée et dès lors source vive de l'imaginaire :

> « Par une sombre route déserte, hantée de mauvais anges seuls, où une idole, nommée Nuit, sur un trône règne debout, je ne suis arrivé en ces terres-ci que nouvellement d'une extrême et vague Thulé, –d'un étrange et fatidique climat qui gît, sublime, hors de l'Espace, hors du Temps. »

La subtile dialectique entre ombre et lumière élaborée par Edgar Allan Poe nous invite ici à percevoir le cheminement humain qui se cache derrière, ainsi que les contradictions inhérentes à son parcours. La progression solitaire se veut en effet éprouvante, « hantée » par un réel dont il faut se déprendre lorsqu'il devient « idole ». Seuls le poète, le fou ou peut-être même l'idiot semblent alors en mesure d'en faire tomber le voile, si ce n'est de nous guider, par-delà les leurres du langage, vers un désir d'infini et vers tout ce qui relève du magique ou de l'angélisme. Sans pour autant occulter notre désir d'images ni même notre besoin d'absolu et de plénitude, le poète nous invite ainsi à rechercher cette « juste posture[922] » apte à contrer le règne de la « Nuit » pour aller vers cette terre hors du temps et de l'espace, où se côtoient l'étrangeté et le sublime. Une posture d'équilibriste qui rappelle aussi la définition proposée par Yves Bonnefoy à l'endroit d'une expérience humaine contradictoire par nature, tant « prise entre une sorte de matérialisme inné » et « un souci inné de la transcendance [923]». Une contradiction comme « fatalité du réel[924] » que nous retrouvons en substance dans les traversées du langage initiées par les écritures théâtrales de Valère Novarina lorsque, égarés

[919] *Ibid*., p. 5.
[920] POE Edgar Allan, *Terre de Songe*, traduit de l'anglais par Stéphane Mallarmé, Léon Vanier, libraire-éditeur, Paris, 1889, p. 73.
[921] BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige « Grands Textes », septembre 2013, (la première édition date de 1960).
[922] MAULPOIX Jean-Michel, *Introduction à la lecture de l'œuvre d'Yves Bonnefoy*, Jean-Michel Maulpoix et Cie..., article rédigé en 2005 sur le site de l'auteur.
[923] CORDIER Stéphane, *L'arc*, Revue Trimestrielle n°66, « Yves Bonnefoy », Paris, Broché, 1985, p. 5.
[924] POE Edgar Allan, *Terre de Songe*, traduit de l'anglais par Stéphane Mallarmé, Léon Vanier, Paris, libraire-éditeur, 1889, p. 73.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

par des paroles comme autant d'« insondables vallées et flots interminables, vides et souterrains (...) [925]», le spectateur libre de son errance et captivé tout autant par des phénomènes qui ravivent son entendement, se trouve soudain en « pacifique et calmante région[926] ». Un spectateur dont « l'esprit marche alors parmi les ombres » et, plutôt que de passer au travers d'un tel mystère, le regard clos et pareil à celui d'un « roi s'étant défendu de lever la moindre paupière frangée[927] », choisit de se laisser traverser par lui. D'où peut-être le caractère hautement concret du langage novarinien – mais aussi des écritures poétiques en général – dans la mesure où chacune de leurs inventions et révolutions linguistiques semble viser, au-delà de toute postérité honorifique, à éveiller notre *sens de l'humain*[928]. Citons à cet égard Antonin Artaud, qui en janvier 1936 soutient déjà l'hypothèse selon laquelle « c'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste et de l'acte (...) », en donnant lieu à ce « langage concret » capable de « remplir la scène en tant que lieu physique[929] ». Ces acceptions poétiques à l'endroit du langage théâtral – à comprendre ici comme *physicalité* du Verbe projeté par le médium corporel de l'acteur – rappellent aussi le projet de William Butler Yeats et son « théâtre de l'imagination [930]» énoncé dès 1890. Yeats considère en effet que le Verbe poétique est porteur d'un pouvoir visionnaire obtenu grâce à la performativité de son « énonciation concrète[931] », le tout étant porté par le corps de ce que Georges Banu nommera bien plus tard un « acteur-poète[932] ». De nouvelles acceptions qui résonnent avec force dans la pensée théâtrale novarinienne à l'endroit d'un acteur voué à la *déprésentation* de la figure humaine. Citons pour cela l'extrait ci-dessous aux néologismes explicites :

> « Le théâtre tend toujours vers le visage humain vide et annulé ; c'est un lieu où s'insoumettre à l'image humaine, un lieu où *dérepréseneter.* Non une scène où contrefaire l'hominidien (…). On vient au théâtre se retirer de l'humanité, quitter l'homme [933]».

---

925 *Ibid*.
926 *Ibid*.
927 *Ibid*.
928 NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Collection « Penser le théâtre », Broché, Éditions Circé, 29 janvier 2004.
929 ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, « Lettre à Jean Paulhan », 25 janvier 1936, édition originale de 1938, Paris, rééd. Folio, 2009, p. 15.
930 LONGUENESSE Pierre, *Yeats et le mélange des genres : du texte à la scène*, « Le théâtre en dialogue », Paris, Revue Sillages critiques, 2014, Résumé.
931 *Ibid*.
932 BANU Georges, *Les voyages du comédien*, Paris, Gallimard, 2012, p. 25.
933 NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2012, p. 18.

Au fil de ces perspectives, l'écriture dramatique devient ainsi une rhétorique protéiforme fonctionnant par « hors-champs artistiques[934] », au-delà de cette route sombre et nue où se joue « l'art de l'inhumanisme militant pratiqué au grand jour [935]», en inaugurant un retour possible et nécessairement *décentré* au réel. Il est en outre intéressant d'observer que le terme *atopos* précédemment cité n'a jamais bénéficié dans l'étymologie grecque ou latine d'acception positive. Il est « celui qui n'est pas à sa place » voire « qui n'est pas convenable[936] », l'ensemble donnant invariablement lieu à des digressions toujours plus hostiles nivelant « ce qui est injuste, impropre et méchant » avec « ce qui est déraisonnable ». Des définitions restreintes qui ne justifient leur caractère péjoratif qu'en raison du seul préfixe « a », lequel catégorise depuis l'antiquité grecque ce qui est absent ou force à la privation, bref, témoignant d'une dimension négative qui, par essence, se devrait d'être combattue. A rebours du positivisme latent que ces réductions linguistiques encouragent – et dont nous avons observé les criminels écueils à l'endroit d'une normalisation dénoncée par Valérie Deshoulières – les artistes, et particulièrement les penseurs et poètes que sont Stéphane Mallarmé et Valère Novarina, choisissent bien au contraire d'inverser les valeurs traditionnelles du « bien » et du « mal » pour aller vers une *déterritorialisation* vivifiante des représentations classiques du monde.

Concept créé par Gilles Deleuze et Félix Guattari en 1972, la déterritorialisation se définit avant tout comme « processus de décontextualisation d'un ensemble de relations permettant leur actualisation dans d'autres contextes [937]» ; ce concept encourageant surtout le spectateur à « révolutionner » son système d'intellection dans le contexte volontairement instable du langage multiforme novarinien. Dépassant ainsi la seule caractéristique de « théâtre des paroles », les écritures pour la scène de Valère Novarina favorisent – ainsi que nous l'avons observé plus haut – l'éveil d'une pensée capable de percevoir différents *états* de réalité. C'est alors qu'entre en jeu un processus d'écritures « rhizomatiques », si nous reprenons le concept passionnant établi par Deleuze et Guattari en 1980, et qu'il nous faut préciser ici.

---

934 LONGUENESSE Pierre, *ibid.*

935 NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.

936 DUSCLE Bertrand, *L'étude de La Bible*, L'Évangile », n°824, Définition de «atopos », lexique grec et hébreux.

937 DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, Capitalisme et Schizophrénie 1., *L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 5.

c. L'écriture novarinienne et le système rhizomatique

> « Tyrannies sans delta, que midi jamais n'illumine, pour vous nous sommes vieillis ; mais vous ignorez que nous sommes aussi l'œil vorace, bien que voilé, de l'origine. »
>
> René Char à propos des sciences linguistiques[938].

C'est à l'occasion du second volume de « Capitalisme et Schizophrénie » intitulé *Mille Plateaux*[939] , que les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari – lesquels s'inscrivent dans le courant de la *French Theory* et inaugurent dès les années 1960 des démarches critiques innovantes à l'endroit du sujet, de la représentation et de la continuité historique – développent dans ce sillage la théorie du *rhizome*. Pour envisager plus précisément ce terme, disons que le rhizome se désigne une comme structure évoluant en permanence, dans toutes les directions horizontales et dénuées de niveaux, et s'oppose donc, par son fonctionnement interactif, à la hiérarchie pyramidale. Ce système s'inspire en outre des travaux mathématiques réalisés sur les *fractales*, néologisme inventé par Benoît Mandelbrot en 1974 et dont la symbolisation visuelle s'apparente à des figures ou équations géométriques fonctionnant à l'image des « poupées russes », c'est-à-dire selon une structure invariante si ce n'est dans leur changement d'échelle. Ce système d'interactions – que l'on peut se représenter comme des réseaux croisés autonomes les uns par rapports aux autres – remet ainsi en question le modèle de classification traditionnel qui obéissait jusqu'alors au continuum de l' « inférieur » allant vers un état « supérieur ». Dans ce nouveau modèle d'approche, le processus rhizomatique permet surtout d'accueillir chaque élément de façon non discriminante, dans la mesure où, de nature polymorphe, il ne possède aucun centre. Revenons alors sur les écritures pour la scène de Valère Novarina, dont les constituantes nous rappellent fortement le système rhizomatique dont « la direction peut être totalement inopinée » et la «progression chaotique[940] ». Fonctionnant par ajouts, suppressions ou encore amplifications textuelles – ainsi que nous l'avons étudié dans ce premier chapitre – l'une des caractéristiques principales du processus d'écriture novarinien semble en effet s'apparenter au concept du rhizome, dans la mesure où « (…) sans début ni fin prédéterminées il se

[938] CHAR René, *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1983, p. 409.
[939] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, Capitalisme et Schizophrénie 2., *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
[940] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *ibid.*, p. 13.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

développe de façon aléatoire, chaque élément de la structure pouvant potentiellement mener à une évolution de l'ensemble [941]». Éliminant ainsi tout rapport dominant/dominé, le langage théâtral et poétique de Valère Novarina se veut intrinsèquement souterrain, tout comme le rhizome dont paradoxalement « les fruits de sa croissance se montrent explicites bien qu'improvisés et spontanés[942] ». Des écritures dramatiques qui peuvent alors faire également songer aux canevas musicaux du Jazz, chacun agençant ses partitions textuelles ou musicales selon l'équilibre subtil de l'art brut et de la sophistication. Reprenons pour éclairer ce point les précisions que nous apporte Mireille Buydens à propos de la pensée philosophique de Gilles Deleuze, qui suscite de formidables résonances avec l'esthétique novarinienne :

> « La pensée deleuzienne peut être définie comme une pensée de la présentation par opposition à une pensée de la représentation : toute distance, toute profondeur, toute méditation s'y voit négativement indexée, en ce qu'elle brise l'immédiateté du vécu. Vivre intensément est donc, dans cette optique, fusionner avec les forces qui peuplent les choses : fusion de l'œil et du tableau, du peintre et du champ de blé, de la main qui caresse et du corps qui frémit, du moi dissous et de l'événement qui survient. (...) [943]».

Cet événement survient chez Valère Novarina au moment de la « présentation » théâtrale en (re)jouant dès lors chaque soir et selon chaque spectateur les infinies potentialités rhizomatiques du langage. Ces phénomènes peuvent ainsi advenir selon l'instant, le lieu mais surtout l'individu et ses capacités d'interactions avec l'événement théâtral, l'ensemble participant quoiqu'il arrive à ce que l'auteur nomme « les effets ondulatoires du langage[944] ». Citons, pour illustrer cette dynamique, l'extrait suivant issu de *Lumières du corps*, lorsque le « verbe » s'arme, sous la plume de Valère Novarina, contre tous les bavardages intempestifs :

> « Le verbe est acteur. Le verbe agit. Écrire opère le réel. Il n'y a pas de travail d'écriture – ou de parole – , innocent, inoffensif, inagissant. Aucun bavardage dans le monde jamais : le langage est partout *redoutablement* actif. On peut faire du théâtre politique sans pour autant singer le réel.[945] »

[941] *Ibid*., p. 16.
[942] *Ibid*., p. 20.
[943] BUYDENS Mireille, *L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, « Pour demain » Poche, 2005, quatrième de couverture.
[944] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 15.
[945] *Ibid.*, p. 17.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Dès lors, peuvent surgir ces espaces d'étrangeté sublime où fusionnent et s'annihilent les écritures au fil du mouvement contradictoire de la respiration. Cette expérience du souffle et de sa singularité rappelle le théâtre mallarméen dont Valère Novarina nous confie s'être fortement nourri avant de rédiger son dernier essai de théorisation intitulé *Voie négative*[946]. Le théâtre poétique de Stéphane Mallarmé porte en effet des accents ésotériques évoquant la théopoésie novarinienne, en incitant chacun à méditer sur le rôle du poète auprès de ses contemporains, et substantivement aux fonctions du langage. Ainsi pour Mallarmé le poète doit être un individu capable de « secouer, faire vibrer les fonctions primordiales du langage[947] », en donnant lieu à ce que Paul Bénichou nomme « des messages inattendus qui nous assaillent (…)[948] ». Une vocation qui nous mène incontestablement aux écritures de Valère Novarina dont le caractère hautement singulier et inimitable dialogue avec l'ambition mallarméenne de refonte du langage officiel afin de « le tordre sur lui-même, en exploiter les potentialités latentes ou à moitié éveillées », le tout donnant lieu, à un siècle de distance, au ravivement de l'essence poétique en puissances tangibles qui « opèrent l'espace[949] ». C'est peut-être aussi pourquoi, en héritier respectueux de ses pairs et sensible à la vivacité de leurs écritures, Valère Novarina poursuit par l'entremise de ses créations la nécessaire « ouverture du *théâtre* avec les mains », comme l'avènement de « *scènes* que l'on ressuscite » et de « *lettres* qui nous redonnent vie en les respirant (...)[950] ». Une recherche de l'épure, et à travers elle d'une essentialisation de l'art, contre quoi de nombreux critiques s'élevèrent du temps de Mallarmé, en reprochant au poète une expression hermétique qui se révèle pourtant le propre de toute singularité artistique. Bénéficiant d'une reconnaissance tardive mais toujours actuelle, celui-ci s'est avant tout révélé l'initiateur dès la seconde moitié du XIXe siècle d'un renouveau de la poésie dont nous mesurons encore l'influence auprès des poètes Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet et, en *atopos* d'excellence, Valère Novarina. Penchons-nous alors davantage sur l'effectivité phénoménale de ce «renouveau mallarméen » présent et agissant en filigrane des écrits pour la scène de Novarina. Des écrits comme « négateurs[951] » de réel et dont les enjeux, loin de chercher à nier la réalité, s'évertuent à l'accueillir en contrepartie d'une ingénieuse idiotie.

---

946 NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017.
947 BENICHOU Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Folio Essais, 1995, p. 25.
948 *Ibid*., p. 26.
949 NOVARINA V., *La Quatrième personne du Singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 34.
950 NOVARINA V., *ibid.*, quatrième de couverture.
951 WELMER Albrecht, *Autonomie et négativité de l'art. L'actualité de l'esthétique d'Adorno et les points aveugles de sa philosophie de la musique*, Avant-propos par Olivier Voirol, Revue Cairn, n°166, Lavoisier, 2011, p. 6.

3. L'énergie de la parole novarinienne et ses interprétations

a. Rythmiques de l'idiotie en *négateur* de réel

En résonance forte avec la pensée vivifiante de René Char, s'observe dans l'espace scénique novarinien l'énergie de paroles inouïes, la rythmicité d'un langage agissant qui vient « écarteler [952]» l'espace, cette physique de l'invisible permettant les « traversées de personnes à *antipersonnes*[953] ». Un néologisme intrigant qui n'est pas sans rappeler la figure de l'idiot en « négateur absolu [954]», lequel ne se décline en aucun cas « comme tout le monde[955] » dans la mesure où il incarne, selon Pierre Truchot, cet *autrement* de l'être. Reprenons afin d'illustrer ce propos le célèbre exemple du prince Lev Nikholaiëvitch Mychkine de Dostoïevski[956] – dont le lecteur découvre avec hébétude l'attitude singulière qui dénote tant avec l'apparente détermination des héros de la littérature russe traditionnelle. De toute évidence, Mychkine fonctionne en contraste du monde qui l'entoure : jeune homme de 26 ans sans fortune ni avenir, ce prince déshérité – et dont l'allure seule justifie désormais le nom – est de retour sur le sol natal après six ans de soins intensifs dispensés en Europe, où l'on tentait de le guérir de son « idiotie ». Incurable et sans rancune, le personnage dostoïevskien se montre humble, délicat et – comble de son incongruité – fait œuvre d'une désarmante bienveillance à l'égard de ses contemporains. Dans cette affirmation progressive d'une existence authentique délestée d'artifices, le prince dénote ainsi fortement avec le portrait type du héros de la littérature classique russe qui se doit d'être « courageux, audacieux et entreprenant [957]» en tant que digne représentant de l'élite. Prenant le contre-pied de ces valeurs archaïques – si ce n'est despotiques –, Dostoïevski choisit pour personnage principal un idiot dépossédé de tout hormis d'une qualité constitutive : celle de l'intelligence du cœur. Cette qualité contrecarre dès lors le fil du récit avec les limitations péjoratives qui entachaient jusqu'à présent l'« état » idiot du prince, et convoque *in fine* la responsabilité silencieuse d'un lecteur confronté, pour la première fois dans l'Histoire de la littérature, à l'incertitude de son jugement. Cas de

[952] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 6.
[953] *Ibid*.
[954] DESHOULIERES Valérie, *ibid.*, p. 51.
[955] TRUCHOT Pierre, *ibid.*, p. 53.
[956] DOSTOÏEVSKI Fiodor, *L'Idiot*, Paris, Plon, traduit par Victor Derély et paru en 1887 dans sa version française.
[957] CIERZNIAK Bernadette, *La littérature russe au XIXe siècle*, Paris, Desclée De Brouwer, 1965, p. 86.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

conscience qui peut se révéler traumatisant mais salutaire – *L'Idiot* ayant compté parmi les romans précurseurs de la modernité littéraire[958] – et dont la pensée philosophique d'Emmanuel Lévinas précise l'acception à travers la célèbre citation *Des Frères Karamazov*[959] traduite en « (…) chacun de nous est coupable devant tous, pour tous et pour tout, et moi plus que tout autre[960]». Nous observons ainsi que c'est dès le début du roman – qui inaugure le retour du prince dans la haute bourgeoisie de Saint-Pétersbourg – que survient la nouvelle : il est idiot et se trouve « logiquement » relégué au ban de la société. Cependant l'atypisme de ce récit et son extraordinaire modernité résident dans le fait que le prince admet volontiers cette mise à l'écart des autres hommes, que tant combattent avec acharnement. Le prince, bien au contraire, accueille l'exclusion sans amertume et pardonne même jusqu'aux trahisons les plus cruelles, et insuffle par le biais de cette simplicité la vertu du « *nistcheljubige* », de cet « amour du mendiant » plus connu en Russie sous le nom de « *yourodivy*[961] ». Dérivant étymologiquement de «*ourod*» qui veut dire «avorton », Valérie Deshoulières précise de surcroît que si le *yourodivy* des adages russes « s'auréole (…) dans la spiritualité orthodoxe du mandat de Dieu [962]», la folie-en-Christ – qui est son équivalence dans la France de 1800 – le décrit bien au contraire comme escroc typique « déguisé en sage[963] », à l'exemple d'un Grigori Raspoutine qui se présenta auprès de la cour impériale russe en tant que *strannik* – ou « pèlerin mystique errant » –, en prétendant bénéficier de dons prophétiques afin d'exercer une influence sans précédent. Jetant bien plutôt le discrédit sur la famille impériale, cet imposteur contribua surtout à la fin du Tsarisme.

Ainsi naviguant entre folklore et modernité, le prince Mychkine inaugure une nouvelle philosophie esthétique qui donnera lieu dans l'après Seconde Guerre Mondiale, et sous l'égide de Théodor Adorno, au concept de la *négativité artistique*[964]. Penchons-nous dès à présent sur les enjeux de cette théorie atypique afin d'y lire, en toile de fond, les caractéristiques déjà très contemporaines de l'idiotie dostoïevskienne. Le concept de *négativité*, et ainsi que l'idiot s'y

[958] SAPIRO Gisèle, *Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien*, Nouvelle Revue d'Esthétique, n°6, 2010, p. 13.
[959] DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les Frères Karamazov*, Paris, réédition Babel, 2000, paru pour la première fois en 1880.
[960] LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, rééditions Poche, 2001, p. 26.
[961] DESHOULIERES Valérie, *Les métamorphoses de l'idiot*, p. 54.
[962] *Ibid*.
[963] DESHOULIERES Valérie, *ibid.*
[964] WELLMER Albrecht, *Autonomie et négativité de l'art. L'actualité de l'esthétique d'Adorno et les points aveugles de sa philosophie de la musique*, Avant-propos par Olivier Voirol, Revue Cairn, n°166, Lavoisier, 2011, p. 1.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

apparente traditionnellement en tant que «degré zéro de l'humanité[965]», ne recèle ici en rien de connotations péjoratives. Bien au contraire, il favorise sous la plume d'Adorno le diagnostic de tous les « arrière-plans de normes, de préconceptions et de différenciations conceptuelles[966] » qui régissent une lecture univoque – et en cela tyrannique – du monde, en induisant pour y parvenir le recours salutaire au questionnement critique. C'est notamment par l'entremise de sa *Dialectique de la raison*[967], paru en 1944, que Théodor Adorno va renouer avec ce fondamental philosophique qu'est la « critique négative [968]», en débutant cette entreprise de « rédemption[969] » par l'exploration acerbe de la société et de la culture bourgeoise du XXe siècle. Le terme de « critique négative » s'entend alors comme l'essence même de toute pensée, phénomène primordial de l'esprit ou encore selon Adorno « contenu particulier, négation mais surtout résistance contre ce qui lui est imposé.[970] » La pensée se décline ainsi par définition en tant qu'acte de résistance intrinsèquement lié à la négativité, elle-même conjointe d'une critique apte à dénoncer « le contexte d'aveuglement total [971]» de la société d'après-guerre. Un aveuglement qui débute, selon le philosophe, par l'abandon volontaire de tout jugement critique porté sur et au-delà de soi. Ce qu'appelle Adorno est ainsi le retour possible aux efficiences transcendantales de la pensée, destinées à se matérialiser en actes. Un passage du métaphysique au matérialisme qui, outre le fait d'illustrer le caractère particulièrement anti-conformiste de la philosophie adornienne, renvoie surtout à la reconnaissance des propriétés naturelles de l'esprit. Cette nature « vivante », alliée au mécanisme paradoxalement transcendantal et immanent de la pensée critique, peut dès lors favoriser selon Théodor Adorno une « possible transformation de la société [972]».

Le concept de *négativité artistique* se décline ainsi en tant qu'« acte perturbateur[973] » par excellence afin de dénoncer les failles d'une société inapte à répondre aux plus hautes aspirations de l'être humain que sont la liberté et la justice. Un « contexte d'aveuglement total » toujours aussi actuel depuis la victoire du néolibéralisme, offrant à la démarche critique d'Adorno des qualités atemporelles. Notons en outre que si la réconciliation

965 DESHOULIERES Valérie, *ibid.*, p. 27.
966 WELLMER Albrecht, *ibid*., p. 6.
967 ADORNO Théodor, *La dialectique de la raison*, parution originale : 1944, rééd., Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1974.
968 WELLMER Albrecht, *ibid.*, p. 7.
969 *Ibid*.
970 WILLIAMS Patrick, *Le déni d'Adorno*, Revue L'Homme, Paris, Éditions EHESS, 2005, p. 30.
971 WELLMER Albrecht, *ibid.*, p. 6.
972 WELLMER Albrecht, *ibid.*, p. 10.
973 *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

qu'amorce la critique négative adornienne entre l'esprit et la nature est aujourd'hui admise, elle nous évoque aussi fortement la « raison naturelle » deleuzienne énoncée plus haut, lorsque l'idiot apparaît soudain aux yeux de ses détracteurs comme le témoin d'un possible dépassement de la pensée dogmatique. Ce à quoi Adorno va fortement contribuer dans ses écrits d'après-guerre, à l'occasion desquels le penseur se mêle volontairement aux questions relatives à l'éducation après Auschwitz, à la formation démocratique ou encore à la réappropriation de la tradition culturelle allemande. Notons alors que les contributions de Théodor Adorno en tant que professeur de philosophie, artiste et intellectuel critique furent incroyablement fertiles, en insufflant à l'Allemagne ravagée d'après-guerre les indices d'un meilleur possible qui ne pourra s'obtenir, néanmoins, qu'en vertu d'« autodépassements critiques[974] ». Une méthode autocritique nécessaire qui transparaît de surcroît à travers la figure de l'idiot, dans la mesure où la célèbre maxime adornienne nous invite intelligemment à « essayer de vivre de telle sorte que l'on puisse penser avoir été un bon animal ». Une pensée qui, outre le fait d'inverser radicalement l'imposture traditionnellement admise selon laquelle homme et animal sont par nature hostiles l'un envers l'autre, propose d'en *décentrer* l'*a priori* réducteur au profit d'une rencontre inédite avec ce « tout autre [975]», comme espoir de justesse. Ce projet de réconciliation entre l'esprit et la nature s'observe ainsi dans l'un des plus beaux passages de son livre sur Mahler[976] à propos du scherzo de la quatrième Symphonie :

> « La musique adopte le comportement des animaux ; comme si, en s'identifiant à leur monde fermé, elle cherchait à atténuer la malédiction qui les frappe. Elle offre une voix à ceux qui n'ont pas de langage, par une imitation sonore de leurs manières (…) Le ton de conte de fées de la musique de Mahler naît de la ressemblance de l'animal et de l'homme. Inconsolable et consolante à la fois, la nature recueillie sur elle-même se défait de la croyance superstitieuse en la différence absolue qui les séparait l'un de l'autre. »

Cette dimension *animale* de la pensée critique, nous la retrouvons également chez Valère Novarina à l'endroit de l'acteur et de sa formidable capacité à « interroger la figure humaine[977] », en poursuivant ici l'analogie poétique adornienne par l'entremise d'une

[974] *Ibid.*, p. 11.
[975] LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Essai (Poche), 1995, p. 25.
[976] ADORNO Théodor, *Introduction à la sociologie de la musique*, Paris, Contrechamps, 1976, pp. 21-22.
[977] NOVARINA V., *Lumières du corps*, P.O.L., 2006, p. 38.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« *floraison personnée* [978]» menée par un acteur se préférant pantin. S'appropriant par le biais de sa scrupuleuse défiguration les atouts d'une identité mixte, cet acteur-poète convoque ainsi l'union entre l'humain et son potentiel animal dans le but d'échapper à l'oubli d'une condition première comme « possibilité de rédemption [979]». Car si l'animal novarinien semble de prime abord « n'éprouver rien [980]», c'est pourtant dans « chaque phrase, chaque mot, qu'il témoigne du portement douloureux de son corps dans l'espace. [981]» Afin de renouer avec cette essentialité du tourment, Novarina exhorte ainsi le théâtre à devenir le lieu d'un « *lyrisme sans moi* », annulant dès lors toutes les représentations complaisantes de la civilisation humaine au profit de la simplicité franche des animaux et des premiers hommes qui, elle seule, offre encore « le goût de la terre, de l'humus et de *l'humilité humaine* dans la bouche [982]». Renouant ici avec la « raison naturelle » de l'idiot, la pensée négative novarinienne, dite aussi « animale », se veut « consolante » autant qu'« inconsolable », à l'image de cette tension permanente qui jalonne une humanité sans cesse tiraillée entre désir de transcendance et immanente pesanteur. Une alternative semble néanmoins affleurer grâce au secours de Théodor Adorno – auquel se joint Valère Novarina –, qui s'oppose radicalement à l'anthropocentrisme au profit de ceux que Novarina appelle les *anthropoglyphes*[983], en initiant recours à l'idiotie naturelle comme réconciliation avec la part animale en soi.

C'est alors avec une musicalité elle aussi « animale » qu'il est désormais possible de renouer, musique « dépourvue de fondements *a priori* et de cadre conceptuel rigide [984]» favorisant ainsi l'émergence d'une pensée « qui se renouvelle sans cesse (…) de sa propre force aussi bien qu'en se frottant à ce à quoi elle se mesure [985]». Rencontres, partages et métissages intellectuels nés des nécessaires décentrements de la pensée humaine, voici parmi ses principales ambitions ce que Théodor Adorno désigne à l'endroit d'une « négativité artistique » vivante. Un sillage où résonne fortement l'esthétique théâtrale de Valère Novarina, laquelle invite au renouvellement de notre pensée critique contre des créations docilement « normatives[986] », comme autant d'entreprises fondamentalement hostiles à l'art. Le théâtre novarinien se définit ainsi en tant qu'œuvre d'art autonome favorisant le vécu d'une

[978] *Ibid*.
[979] WELLMER Albrecht, *ibid.*, p. 12.
[980] NOVARINA V., *ibid.*, p. 39.
[981] *Ibid.*, p. 40.
[982] *Ibid*.
[983] *Ibid.*, p. 38.
[984] WELLMER Albrecht, *ibid.*, p. 13.
[985] ADORNO Théodor, *ibid*., p. 48.
[986] WELLMER Albrecht, *ibid*., p. 14.

expérience esthétique « immédiate[987] », œuvre d'art vivante qui affirme dès lors sa logique propre au-delà des critères de validité spécifiques à la vérité, à la justesse morale ou encore à l'utilité sociale. L'esthétique théâtrale de Valère Novarina coïncide en cela avec le caractère processuel d'une « idiotie du réel », en obéissant à « quelque chose d'interne régi par ses propres codes [988]». Cette esthétique spécifique favorise en outre un double mouvement d'appréhension, lequel oscille de l'intérieur de l'œuvre vers ce qui lui est extérieur, et opère ainsi ce que Théodor Adorno désigne comme « le mouvement de va et vient permanent entre l'objet et le sujet [989]». C'est aussi pourquoi l'œuvre théâtrale novarinienne n'a pas besoin de signification arrêtée, pas plus que d'interprétation ou de justification, puisqu'elle n'est rien de stable, de constitué ou d'arrêté. Elle est ouverte, et bien davantage flux, onde, ou pour reprendre à nouveau la pensée de Valère Novarina à l'endroit du langage : « (…) passages, traversées, bonds ou encore musiques (…) compréhension par le respiré [990]». Une force de présence immédiate qui pose cependant problème à ceux qui, au contraire, cherchent un sens au-delà de ce qui *est*. L'idiot, lui, est dépourvu de cette volonté, et incarne dès lors le « *tout autre*, d'ordinaire repoussé parce que repoussant[991] » en donnant à voir cet « état singulier[992]» comme épreuve traumatisante d'une altérité radicale.

Cette qualité de présence au monde propre à l'idiotie est aussi ce que Philippe Jaccottet nomme poétiquement « une extase[993] », dans la mesure où s'inaugure à travers elle une relation d'immédiateté avec le réel, cet état de *sympathie* favorisant l'énigmatique «coexistence de la nuit noire et de la nuit blanche[994] », tel que Jean-Luc Steinmetz nous l'exprime ici avec tant de justesse. Ainsi, et pour ouvrir la scène à ce « nouveau lieu à voir sur la terre, [cette] autre maison, (…) autre façon d'habiter ici [995]», Valère Novarina nous invite à une véritable plongée dans les mémoires du langage, loin des discours événementiels et des commentaires abusifs qui – invariablement – prolongent depuis trop longtemps ce « règne de la nuit [996]» élégamment dénoncé par Edgar Allan Poe. Reprenons alors tout de

[987] ADORNO Théodor, *ibid.*, p. 67.
[988] WELLMER Albrecht, *ibid.*, p. 18.
[989] ADORNO Théodor, *ibid.*, p. 66.
[990] NOVARINA V., *Lumières du corps*, P.O.L, 2006, p. 38.
[991] Georges Bataille à propos de l'hétérologue dans *La Valeur d'usage de D.A.F de Sade*. Voir J-L. Baudry, « Bataille et la science : introduction à l'expérience intérieure », *Tel Quel,* 1972.
[992] STEINMETZ Jean-Luc, *Entre proche et lointain : l''« autre chose » de Philippe Jaccottet*, Paris, ENS, 2012, p. 17.
[993] STEINMETZ Luc, *ibid*.
[994] *Ibid*., p. 18.
[995] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 1.
[996] POE Edgar Allan, *ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

suite les termes de Valère Novarina quant à cette pulsion – aussi désolante que dangereuse – vers des «événements à sensations», « scoops » et autres «actualités brûlantes» nous éloignant toujours davantage de notre esprit critique et, donc, de tous les possibles secours d'une pensée *vivante* :

> « Sous toute actualité (à laquelle nous mettrons bientôt une majuscule comme à l'Histoire, tant nous sommes anxieux de n'être jamais assez *contemporains*) et tout au fond du méandre mystérieux de l'histoire, il y a aussi l'histoire du salut par le temps.[997] ». « (…) un salut qui n'est pas dans la signification, l'équivalence, la résolution, l'échange, mais toujours dans la dynamique, dans la force de *l'allant*. Les sens se croisent comme des flèches lancées d'arcs contradictoires. [998]»

Une optique de la controverse où opère naturellement cet art de « faire l'idiot », posture qui, peut-être, désigne en fin de compte cette « œuvre d'art moderne par excellence[999] » « se comportant de manière critique à l'égard des normes esthétiques.[1000] » L'idiotie est en cela « hors normes » et le prince Mychkine l'illustration avant-gardiste d'une modernité artistique inclassable tant elle « déborde » par nature les concepts établis. En cela, l'idiot s'entend aussi comme être « purement négatif[1001] » au même titre qu'une œuvre d'art peut, selon Adorno, être qualifiée d'*authentique* lorsque celle-ci répond aux trois critères de la *négativité artistique* que sont : l'autonomie, la critique de la réalité empirique et enfin le « dépassement de toute normativité esthétique préétablie[1002] ». *L'Idiot* de Dostoïevski fait en cela preuve d'une négativité exceptionnelle, en inversant les valeurs traditionnelles du héros romanesque et en campant une sorte de héros négatif, anti-héros ou demi-héros, désormais capable de toucher le lecteur *autrement*, si ce n'est avec davantage de justesse. A travers le prince Mychkine, c'est ainsi l'expérience de la singularité et son autonomie de conscience qui s'offre à l'appréciation du lecteur, l'idiot recelant de par sa « raison naturelle » menant à un pouvoir inédit : celui d'agir selon ses propres lois. Contre l'hypocrisie et la bien-pensance de l'intelligentsia russe du XIXe siècle, détonne ainsi la franchise du prince protégée par le voile d'une idiotie bien plus lucide d'elle-même et de ses contemporains qu'il n'y paraît. Ainsi « libéré » du poids de la

[997] NOVARINA V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 170.
[998] NOVARINA V., *Lumières du corps*, P.O.L., 2006, p. 45.
[999] *Ibid*.
[1000] *Ibid*.
[1001] *Ibid*.
[1002] ADORNO Théodor, *Théorie esthétique*, « introduction première », p. 15.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

convenance et des faux-semblants, l'idiot apparaît au grand jour comme la figure d'une émancipation créative apte à générer dans son sillage des lectures singulières du monde.

b. Héritages et dépassements des écritures théâtrales novariniennes

Cependant, l'idiot n'a pas toujours bénéficié de ces augures favorables. Rappelons ainsi que, jusqu'au XIXe siècle, ses caractéristiques rejoignent en France le jargon médical, les aliénistes de l'École d'Esquirol le situant à l'échelon le plus bas de l'humanité et non loin des animaux, si ce n'est comme l'égal d'une bête humaine. C'est aussi pourquoi la « figure de l'idiot [1003]» se veut par nature ambivalente, en obéissant davantage à un principe de survivance qui oscille toujours entre dévalorisation et revalorisation. Cependant elle préserve son caractère fascinant dans la mesure où, symbole de l'exclusion et de la différence, l'idiot incarne aussi une originalité qui nourrit aujourd'hui encore les œuvres de l'art moderne, les écritures théâtrales de Valère Novarina figurant parmi ses plus brillantes expressions. Ces écritures tout d'abord prennent à rebours les théories de la dramaturgie classique, lesquelles exigent à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle l'utilité de l'art, le génie des règles et la nécessaire idéalisation du réel en résonance avec les critères aristotéliciens qu'établit sa *Poétique*[1004].

Fondé principalement sur le principe de vraisemblance aspirant à un paradoxal « réalisme idéalisé[1005] », l'aristotélisme « à la française [1006]» souhaite par ce chemin favoriser l'intelligibilité de la dramaturgie par l'entremise de lois impératives que sont la *mimésis* et l'identification, cette ambition s'inscrivant en outre dans un contexte idéologique fort fondé sur le culte de la raison et de l'autorité, le tout participant à constituer un nouvel élitisme intellectuel, une « aristocratie de l'esprit [1007]» qui vise moins à plaire au public – jugé inculte – qu'aux doctes et aux « professionnels » ayant pour modèle absolu la figure de l'honnête homme. C'est ainsi également que les écritures dramatiques du XVIIe siècle vont

[1003] DESHOULIERES Valérie, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski – La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 25.
[1004] ARISTOTE, *Poétique*, préfacé par Michel Magnien, Paris, Les classiques de Poche, édition de 1990.
[1005] ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, « Aristote et le classicisme », Malakoff, Armand Colin, 2004, p. 15.
[1006] *Ibid.*, p. 17.
[1007] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

progressivement se distancer d'avec leurs origines populaires pour se plier aux idéaux des classes sociales privilégiées. Entre obligation mimétique et sujétion à un modèle réel, l'ambition des dramaturges classiques s'avère cependant de « corriger » la Nature dans le but de fonder une « esthétique de la juste mesure[1008] » qui sache éviter avec soin tout risque de singularisation. Tout d'abord tacites, ces règles issues pour un grand nombre du théâtre antique furent formulées explicitement par le dramaturge et théoricien du théâtre François Hédelin – dit « l'abbé d'Aubignac» – afin d'en exiger l'usage à partir de 1630. Parmi elles, retenons surtout les limitations créatives imposées aux auteurs dramaturges de l'époque et tel que Nicolas Boileau dans son chant 3 de *L'Art Poétique* en exprime les contraintes, ou lorsqu'« En un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli ; Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.[1009] » Autant de normes vouées à «l'essentielle imitation de la noble Nature [1010]» afin qu'en aucun moment le spectateur ne soit choqué ni tourmenté par des actes jugés trop violents, si ce n'est «outrageusement intimes [1011]». Bien au contraire ce dernier doit être « complètement absorbé par le monde fictif du spectacle qui lui est présenté [1012]», le tout favorisant des sentiments nobles et vertueux au service de la pensée occidentale, et en particulier de la philosophie grecque pour laquelle l'Être se veut « synonyme de douceur, de contentement et de présence [1013]».

Le théâtre classique témoigne ainsi d'une vision linéaire et manichéenne de l'existence humaine, principalement fondée sur des certitudes à l'endroit d'un homme séparé de la Nature – à entendre ici selon une acception « animale » particulièrement péjorative dans ce contexte –, et qui ne doit aspirer qu'à l'équilibre et à l'harmonie de l'antique trio gagnant « Beau, Vrai et Bien[1014] » dont la quintessence est la Raison. D'étroites bornes desquelles le théoricien et grand auteur de théâtre Pierre Corneille se jouera néanmoins dans sa célèbre pièce intitulée *L'illusion comique*[1015], laquelle ne respecte en 1636 que de façon « mitigée [1016]» ces impératifs

[1008] *Ibid.*, p.19.
[1009] BOILEAU Nicolas, *L'Art Poétique*, Chant troisième, Paris, Denys Thierry, 1674.
[1010] RAMBERTE Eugène, *Corneille, Racine et Molière. Deux cours sur la poésie dramatique française au XVIIe siècle*, Lausanne, A. Delafontaine, 1861, p. 483.
[1011] *Ibid*.
[1012] ROUBINE Jean-Jacques, *ibid.*, p. 16.
[1013] DUMOULIE Camille, *Nietzsche et Artaud : pour une éthique de la cruauté*, Introduction, «D'Aristote à Schopenhauer : histoire d'un excès », Paris, Broché, 1992, p. 11.
[1014] SAPIRO Gisèle, *Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien*, Nouvelle Revue d'Esthétique, n°6, 2010.
[1015] CORNEILLE Pierre, *L'illusion comique*, Paris, Ed. Princep, 1639.
[1016] VIALLETON Jean-Yves*, Lecture du jeune Corneille*. *L'illusion comique et Le Cid*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 54.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

esthétiques encore récents. Notons cependant que le jeune auteur qu'il était alors désignera bien plus tard sa comédie comme fruit d'un « caprice» passager, un « estrange monstre [1017]» dont l'objet se destinait bien plutôt à illustrer de façon satirique les héritages du théâtre baroque. Se consacrant par la suite au registre tragique – et par lui à ses plus grands chefs-d'œuvre – Corneille choisira d'appliquer scrupuleusement les règles de la dramaturgie classique tout en esquivant avec élégance l'idéal du classicisme :

> « (…) la doctrine préconisait non une imitation servile mais une transposition de la réalité, de manière à en donner une image plus juste, plus saisissante, à composer un portrait idéal plus vrai, plus achevé que l'original, dont il ne fallait retenir, dégager et mettre en relief que les traits essentiels et permanents. La théorie de l'imitation débouchait ainsi sur une *idéalisation* qui eut nettement tendance à (…) déformer ou dénaturer.[1018] »

Au revers de ces lois, Valère Novarina s'inscrit dans le sillage des « nouvelles écritures francophones [1019]», lesquelles se caractérisent notamment par le rejet du théâtre naturaliste à travers « la démesure de la phrase et du temps[1020] ». De nouvelles modalités qui donneront lieu à l'émergence de ce « théâtre-poésie[1021] » dont Peter Szondi nous indique – dans sa *Théorie du drame moderne*[1022] – tout d'abord l'origine symboliste mais aussi épique, le tout façonnant ce que Jean-Pierre Sarrazac nommera plus tard encore le « devenir rhapsodique [1023]» de l'esthétique du théâtre, défini comme « croisement entre l'épique, le dramatique et le poétique [1024]». Revenons alors un instant sur ces évolutions cruciales dans le champ des esthétiques théâtrales françaises qui voient surtout apparaître, dès la seconde moitié du XIXe siècle, le décloisonnement progressif entre écritures poétiques et dramatiques. Une conjugaison inédite dont nous pourrons alors préciser les héritages mais aussi les

[1017] CORNEILLE Pierre, *L'illusion comique : Examen,* « Partie 1 / revu et corrigé par l'auteur », Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, Marchands Libraires de Paris, Éditions Maurry, 1663, p. 44.
[1018] SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique*, Malakoff, Armand Colin, 2014, p. 15.
[1019] PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain : Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Nice, Lettres Supérieures, Arts du spectacle, 2002, p. 75.
[1020] *Ibid*.
[1021] SZONDI Peter, *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, édité par Mayotte Bollack, 1982, p. 82.
[1022] SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, publié pour la première fois en 1956, traduit par Sibylle Muller, Paris, rééd. Circé, 2006.
[1023] SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Étude (broché), 2012, p. 55.
[1024] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

dépassements, à travers des polysémies novariniennes s'accordant aux préoccupations du « théâtre-poésie[1025] ». Inventeur de la notion de « drame », Szondi propose initialement ce terme afin de rendre compte d'un système théâtral qui s'origine à la Renaissance, connaît son apogée durant l'âge classique pour se développer du XVIIIe au XIXe siècles dans la perspective « drame bourgeois ». Ce drame se décline alors sous la forme d'une « reproduction scénique des relations inter-humaines, l'ensemble étant confiné dans un espace-temps absolu et articulé par le biais du dialogue[1026] ». Survient alors une crise majeure – et pour le moins salutaire – autour des années 1880, principalement liée à la soudaine prise en compte des individus exclus de cette sphère ostensiblement « élitiste », et dès lors peu représentative de la réalité sociale. Cette prise de conscience impose le thème central d'une « lutte de l'homme contre le monde », et avec lui du nécessaire recours à ce que Szondi nomme l'« épiciation » du drame menant à cette future « forme épique » brechtienne, qui vient dépasser la linéarité dramatique héritée d'Aristote. Cette remise en cause de l'idéalisation théâtrale mêlée au thème des luttes inhérentes aux relations inter-humaines initie une émancipation radicale des enjeux qui incombaient jusqu'alors à la représentation, désormais destinée à « provoquer l'activité critique du spectateur, le conduire à se former des opinions puis à les confronter au spectacle présenté. [1027]»

Il revient ainsi au sujet-spectateur – et pour reprendre à nouveau la pensée de Valère Novarina – « d'achever les choses[1028] », dans la mesure où le théâtre désormais se fait le « lieu d'une pensée ouverte et paradoxale [1029]». Une métaphore qui rejoint également celle régissant l'acte de lecture, Novarina nous confiant à l'occasion d'une interview relative à la publication de *Voie négative*[1030] la foisonnante sémantique dont dispose l'objet *livre* : il est celui que l'on ouvre avec les mains, il est aussi un *ouvrage* dont la réalisation s'actualise au fil de la lecture, tout comme un *volume* favorisant les « mouvements de la pensée dans l'espace[1031]», pour enfin s'acheminer en celui qui *dé-livre* dans la mesure où par lui peut survenir la pluralité des « lectures », si ce n'est des « entendements » du sujet. Une analogie entre le « voir » et l' « entendre » qui résonne alors fortement avec la célèbre phrase de Saint Augustin

[1025] BOUCHARDON Marianne, *Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, Revue L'information Littéraire, Vol.57, 2005, p. 1.
[1026] *Ibid.*
[1027] BOND Edward, *La trame cachée. Notes sur le théâtre et l'État*, Paris, Théâtre (Broché), 2003, p. 24.
[1028] Entretien de Jean-Paul Hirsch avec Valère Novarina à l'occasion de la parution de « Voie négative », Paris, éditions P.O.L., Paris, 6 février 2017.
[1029] *Ibid*.
[1030] *Ibid*.
[1031] *Ibid*.

d'Hippone, que l'auteur aime à citer tant elle ouvre sur le dialogue essentiel entre théâtre et pensée[1032], dans lequel le langage peut désormais « s'entendre » et la pensée « se voir [1033]». Ainsi, et tout comme le livre « ouvre celui qui le lit [1034]» pour qu'il vienne s'y délier, les réflexions qui en jalonnent les pages demeurent « fissurées » afin que ce soit bien « au lecteur qu'il revienne d'en achever le sens [1035]». Sans résolutions ni arrêts des écritures et de leurs portées, transparaît ainsi l'un des enjeux majeur d'une esthétique théâtrale contemporaine qui offre désormais aux spectateurs, (tout comme aux lecteurs, Novarina confiant « ne faire aucune différence[1036] »), le choix d'une pensée vivante car « respirée », et dont la dialectique *négative* favorise – par le mouvement contradictoire de l'inspiré et de l'expiré – la « renaissance éternelle [1037]» du langage et, dans son sillage, d'une pensée aux possibles infinis. Ainsi éloignés de l'imitation et de l'identification, le théâtre épique, tout comme celui de la « voie négative[1038] » novarinienne, prône une nécessaire «distanciation» qui doit séparer l'acteur de son personnage afin que celui-ci illustre son rôle et ses actions tout en les évaluant. Une mise à distance des superficialités de la parole et autres « mécaniques » dénoncées par Valère Novarina, notamment à l'endroit des « conceptions mortes du langage[1039] » produites à foison par ceux qu'il nomme – non sans lucidité – « les fantoches du pouvoir [1040]». Une attitude distante et pour le moins critique, mise en voix par les acteurs novariniens dont la teneur du discours ne correspond en rien à la traditionnelle dialectique sociétale de la « parole-action[1041] ». Digne héritier de ce phénomène d'ouverture du théâtre à la poésie, Valère Novarina se distancie ainsi de la forme aristo-hégélienne au profit de paroles vivantes

[1032] À moins que ce ne soit pour contribuer à une « pensée du théâtre » et, par elle, au dialogue essentiel entre le théâtre et le « sens de l'humain », reprenant ici la passionnante réflexion inaugurée par Catherine Naugrette dans l'essai intitulé *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, publié aux Éditions Circé en 2004.

[1033] Saint Augustin d'Hippone, *De Trinitate*, « Livre Septième : Unité de Substance », œuvre écrite en 416 ensemble des textes établis par Raulx, L. Guérin, 1868. [Louis Dieuzayde s'inspira à son tour de la citation de Valère Novarina, lui-même inspiré par l'expression de Saint Augustin– à l'occasion d'un colloque qu'il intitula « Le langage s'entend mais la pensée se voit ». Le colloque s'est déroulé les 19 et 20 mars 2005 à l'Université de Provence et ses actes diffusés grâce aux Publications de l'Université de Provence en 2007. Les communications qu'il réunit permettent notamment une réflexion quant « aux liaisons et déliaisons du visible, de l'audible et de l'intelligible à l'œuvre dans les dispositifs du théâtre contemporain, et qui peuvent dès lors favoriser des rapports foisonnants entre théâtre et pensée », p. 9.

[1034] *Ibid*.

[1035] NOVARINA V., entretien avec Jean-Paul Hirsch, *ibid*.

[1036] NOVARINA V., entretien avec Wolfgang Asholt, *Saisir le langage sur le vif*, « Revue critique de fixxion française contemporaine » – abrégée : XXI – , 2012.

[1037] *Ibid*.

[1038] PARISSE Lydie, *La Révolte. Une écriture vers la scène. Théâtralité et métathéâtralité*, « Dossier : Villiers de l'Isle-Adam. Le théâtre et ses imaginaires. » , Revue Littératures, 2014, p. 2.

[1039] NOVARINA V., entretien avec Jean-Pierre Hirsch, *ibid*.

[1040] *Ibid*

[1041] FREITAG Michel, *Dialectique et société*, vol.2 « Culture, pouvoir, contrôle. Les modes formels de reproduction de la société », Coll. « Connaissance de la société », Ed. Saint-Martin, Québec, 1986, p. 55.

devenues « l'*enjeu* et la *matière* même du drame[1042] ».

Ce changement de statut à l'endroit de la parole va dès lors encourager le passage au théâtre du régime purement dramatique à celui d'une « poétique d'énonciation[1043] », en ouvrant la scène à ce que Michel Leiris désigne comme « décentrement de la fonction référentielle du langage au profit d'une mise en question de la parole, capable désormais de déplacer le conflit du rapport inter-humain en celui entre l'homme et son langage[1044] ». Une sortie du théâtre « hors du drame[1045] » inaugurant par ce chemin la naissance du *théâtre-poésie,* qu'il ne faudrait alors confondre avec le *théâtre poétique,* dans la mesure où ce dernier ne recourt à la poésie qu'en tant qu'ingrédient supplémentaire sans remettre suffisamment en cause la structure et les mécanismes du drame. Notons pour finir que cette poétique d'énonciation favorise chez Valère Novarina le déploiement d'une éthique du sujet, d'autant plus subversif qu'il refuse de se faire capturer.

c. La poétique de l'idiotie comme éthique de l'acteur

Le « vivier des noms » n'est pas sans évoquer cette « galerie d'idiots »[1046] dressée par l'écrivain Pierre Senges, lesquels se révèlent bien moins inoffensifs qu'ils n'y paraissent en étant capables de renverser , par « les dévastations systématiques auxquelles ils se livrent »[1047], nos certitudes. En cela, Pierre Senges rejoint la poétique novarinienne dans la mesure où il substitue la subjectivité à l'idéologie, l'ironie à la bonne conscience et participe à ce qu'Audrey Camus nomme une « éthique de l'idiotie »[1048] ; éthique que nous étendrons chez Valère Novarina aux champs d'actions du poétique, l'un ne pouvant agir sans l'autre. Nous préférons alors parler de « poétique de l'idiotie », dans la mesure où celle-ci permet d'interroger le sujet du langage comme éthique, dès lors qu'il est le lieu des possibles « envers

[1042] Marianne Bouchardon, *ibid.*, p. 3.
[1043] *Ibid*.
[1044] LEIRIS Michel, *Simulacres* (1925), reprit dans *Mots sans mémoire* (1969), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1998, p. 23.
[1045] BOUCHARDON Marianne, *ibid.*, p. 4.
[1046] CAMUS Audrey, *Une éthique de l'idiotie : l'œuvre de Pierre Senges*, article inspiré par « L'idiot et les hommes de parole » de Pierre Senges, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 169.
[1047] *Ibid*.
[1048] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

de l'esprit »[1049] mis en corps, en voix et en espace par les acteurs de Valère Novarina. Des possibles de l'interprétation que Paul Ricœur désigne à son tour comme facteur d'autonomisation du texte, désormais libéré de son contexte initial de création[1050]. En cela, la partition novarinienne acquiert son épaisseur propre, sa profondeur littéraire, en offrant au lecteur la possibilité de toutes les questions et ainsi de toutes les réponses. Si nous reprenons ici la définition ricœurienne, comprendre le texte novarinien revient ainsi à « déployer les possibilités d'être »[1051] qu'il contient, c'est-à-dire la capacité pour le lecteur d'imaginer de nouvelles propositions du monde, « autrement sensible », tel un paysage dans lequel se promener, s'endormir ou encore « revenir sur ses pas »[1052]. Le lecteur peut alors y définir sa propre marche – et *a fortiori* son propre *èthos* comme façon d'habiter le monde – dans la mesure où le texte favorise la suspension de toute référence littérale au profit de ce que Ricœur appelle « l'ouverture d'une référence métaphorique »[1053]. Une ouverture que pratique l'écriture novarinienne et dans laquelle se déploient pour le lecteur des temps et des espaces multiples, mêlés à des procédés littéraires hétérogènes tels l'historiographie, le mythe, les dialogues, les proverbes, les psaumes ou encore la prophétie. Autant de façons pour que s'active alors le champ interprétatif du lecteur, pour que celui-ci puisse « accueillir une neuve possibilité d'être »[1054] comme « naissance d'une autre subjectivité possible[1055]». Observons pour cela un passage de *L'Homme hors de lui*[1056] afin d'y entrevoir certaines de ces ouvertures métaphoriques, et notamment les déplacements du sujet lecteur en sujet parlant, souffrant et agissant :

> Le soir, tard, au *crayon noir*, je disais : Je bois aux couleurs algébriques ! – et je noircissais du papelard de marque *Conquistador* en effaçant le plus vite possible, à la gomme de marque *Rotor*, tout ce que j'avais écrit la veille sur ladite feuille de marque *Alpina*.
>
> Je remplaçais méthodiquement mes pensées d'hier par le silence tenace d'aujourd'hui que je suis en train de vous dire en faisant semblant que les lettres me sortent

[1049] NOVARINA Valère, *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009.
[1050] RICOEUR Paul, *Le texte et l'action*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 121.
[1051] *Ibid*.
[1052] ABEL Olivier, *Du sujet lecteur au sujet éthique*, « De la poétique à l'éthique », Revue internationale de philosophie, n° 225, sur « Philosophie analytique et religion », Bruxelles, 2003, p. 371.
[1053] RICOEUR Paul, *ibid.*, p. 122.
[1054] *Ibid*.
[1055] *Ibid*.
[1056] NOVARINA Valère, *L'Homme hors de lui*, Paris, P.O.L., 2018.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

de la bouche muettement en volutes de sons...

Je donnais l'ordre au vocabulaire de ne plus frayer avec la grammaire, j'interdisais aux chiffres de se compter, je demandais que tout soit fait pour fournir amplement à la musique de quoi s'taire ! Je donnais également des noms à ce qui est en vrai : la table *ici*, la pomme *ici*, le bruit *ici*, l'automobile *ici*, le cercle *ici*, la négative *ici*, le oui *ici* – et d'autres noms, tout ce qu'il y a de plus faux, à ce qui est faux : le *vindilecte*, l'*hirlisie*, le *ruliet*, l'*éliomphe*, le *nitraine*, le *futrule*, le *janducle*, le *perciant*, l'*hilerpe*, l'*urnulet*, le *sictase*...[1057]

Ici se perçoit l'attitude du poète Novarina cherchant sa langue ainsi que des formes nouvelles dont les dynamiques s'apparentent à la quête de soi. Une quête qui en passe autant par les mots que par les choses, et qui confirme surtout la pensée de Michel Collot à l'endroit du poète vu comme un « plongeur » arpentant la réalité, avidement et méticuleusement, afin de réaliser ce « trait d'union » entre l'être et « tout ce qui lui est étranger[1058]». Valère Novarina offre dès lors à ceux qui le lisent et le disent – parmi lesquels figurent en première ligne ses acteurs – la possibilité de s'inventer des identités secondes, neuves, qui font de l'interprétation de l'acteur un « art de la recréation[1059]» en tant que principe éthique. Reprenons en parallèle de cette proposition la remarque d'Olivier Abel à propos de l'écriture poétique qui est « geste, graphisme, style[1060]» mais surtout possibilité pour le lecteur « d'incorporer ce geste, de le reprendre et de le poursuivre[1061]». Une éthique de l'acteur novarinien s'entrevoit ici, en ce que son interprétation du texte devient une « manière de vivre, de se comporter dans le monde et donc de le transformer ; mais aussi parce que [toute] interprétation est singulière, et que l'on ne saurait forcer l'autre à jouer de la même manière, imposer un geste, un style d'interprétation. »[1062]

C'est ce qu'il nous revient d'interroger à l'occasion à la seconde partie de notre étude. Tout d'abord, selon quelles *mesures* – à entendre aussi dans l'acception musicale du *rythme* – l'acteur novarinien œuvre-t-il de manière spécifique à l'avènement d'un *parlé* poétique

[1057] NOVARINA V., *ibid.*, pp. 48-49.
[1058] COLLOT Michel, *ibid.*, p. 23.
[1059] ABEL Olivier, *ibid.*, p. 372.
[1060] *Ibid*., p. 173.
[1061] *Ibid*.
[1062] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

singulier ? Il nous faudra nous interroger sur les manifestations de ce *dire* sur la scène novarinienne, mais aussi dans l'avant scène, période de préparation du texte et d'intense mémorisation, lorsque la parole novarinienne doit *prendre corp*s. Nous nous interrogerons à cette occasion sur la relation spécifique se dessinant entre l'acteur et sa partition textuelle au fil de sa pratique – parfois longue de plusieurs années – grâce aux témoignages de huit d'entre eux[1063], nous permettant à cette occasion d'observer les effets de cette pratique sur la mémoire de l'acteur, ainsi que sur son corps. Suivant ce chemin, nous nous demanderons de quelles façons les dimensions poétiques, éthiques, théologiques mais aussi politiques nourrissant l'œuvre novarinienne résonnent à travers et par-delà l'acteur novarinien. Au terme de ce questionnement, nous pourrons alors nous interroger, en troisième et dernière partie, sur les possibilités d'ouvertures de ce *parlé* comme matière des mots, et dont la rencontre singulière avec chaque sujet-spectateur mènerait à un nouvel *èthos*. Nous nous pencherons au fil de notre réflexion sur les témoignages de Valère Novarina à l'endroit de ses acteurs, et plus précisément sur ce travail éprouvant de l'apprentissage du texte. Une épreuve comme mode d'être, plongée en solitude et en résonances renouant avec une enfance de la parole, si ce n'est avec cet « idiot » intérieur qui selon Pierre Senges se définit par sa « solitude et l'étrangeté[1064]» dont il fait preuve. Des caractéristiques qui renverront alors aux personnages inventés par Valère Novarina, lesquels semblent en effet pourvus d'une présence paradoxale, aussi « intense et évidente » que fugace puisqu'elle « apparaît, passe, circule, accompagne » ou « tombe par hasard[1065]». Ces acceptions rappellent également ce qu'entend Valère Novarina à l'endroit de l'acteur, qui détiendrait un savoir tout aussi paradoxal car nourri de manques, soit d'une « docte ignorance[1066]», et dont la lumineuse expression empruntée à Nicolas de Cues pourra éclairer notre parcours. Un acteur, dès lors, qui ne joue pas à *faire* l'homme, mais bien plutôt cherche à *être* là, quand bien même sa présence semble à la communauté des hommes « incongrue, détonante[1067]», voire intrusive.

A partir de ces observations, nous nous pencherons plus particulièrement sur les lumineux « porteurs de la parole » novarinienne que sont, au fil des créations de Valère

[1063] A cette occasion nous souhaitons à nouveau remercier chaleureusement Dominique Parent, Valérie Vinci, Claire Sermonne, Nicolas Struve, Bedfod Valès et Édouard Baptise pour le temps qu'ils ont eu la gentillesse de nous accorder au fil des possibilités de rencontres. Leurs témoignages ont contribué de façon essentielle à la réalisation de ce travail.
[1064] SENGES Pierre, *L'idiot et les hommes de paroles*, Le Matricule des Anges, 2005, p. 15.
[1065] *Ibid*.
[1066] DE CUES Nicolas, *ibid.*
[1067] SENGES Pierre, *ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Novarina, Dominique Parent, Valérie Vinci, Nicolas Struve, Claire Sermonne, Belfod Valès et Édouard Baptiste. Nourris de ces réflexions, nous tenterons d'ouvrir une approche de l'acteur novarinien en tant que singularité porteuse d'une *idiotie poétique* qui, selon notre postulat de départ, structure l'œuvre. Car si l'idiot est tout d'abord celui dont les facultés de compréhension semblent limitées, il est celui qui ne fait jamais « rien comme il faut[1068]». Jamais conscient de sa propre idiotie, il progresse en dehors de tout professionnalisme, de toute préméditation et rejoint ainsi un art de l'acteur voué selon Valère Novarina à l'humilité, au don, afin de se laisser traverser par le langage. Là où perce aussi, parfois, la lumière. Dès lors, Valère Novarina jette ses « animaux parlants[1069]» au devant des spectateurs afin qu'ils œuvrent au retournement de la figure humaine et génèrent une pensée subversive par laquelle l'endroit et l'envers se retrouvent confondus. C'est ainsi grâce aux inversions qu'il opère que l'idiot novarinien se métamorphose en « animal par qui le scandale arrive[1070]», sa seule présence en scène – toujours stupéfaite et ahurie – permettant de mettre au jour l'imposture de la machinerie sociale. Cette résistance contre les mises en formes du monde en passe alors par le langage comme lieu du sujet, de son individuation et par là-même de sa résistance à l'anéantissement. Défigurer l'homme, en finir avec l'idole humaine, apparaît chez Valère Novarina comme une ambition de résistance contre une tendance sociétale de plus en plus résignée, soumise au rendement et à l'efficacité du capital humain. Contre l'exploitation mercantile de ce qui nous traverse et demeure indomptable, Valère Novarina nous fait entendre la parole dans ce qu'elle a de plus singulier mais aussi de plus béant, là où l'humain peut entrevoir tous les devenirs possibles. C'est alors au fil des paroles novariniennes – que nous désignons en tant que « paroles de poésie[1071]», que le spectateur vient entendre l'acteur, son poème et, par eux, tout ce qui est Autre dans la langue. Un Tout Autre comme *différences* essentielles, résistances et déclinaisons de l'écriture chez Valère Novarina. Un Tout Autre, aussi, que la présence de l'acteur vient révéler sur la scène théâtrale, lorsque l'écriture novarinienne devient parole et *prend corps*. Voyons maintenant cela de plus près.

[1068] CAMUS Audrey, *ibid.*, p. 170.

[1069] Cf. Nous empruntons cette expression d'un extrait de *Voie* négative (Valère Novarina, P.O.L, 2017), lequel figure sur le livret du spectacle créé par l'auteur en 2019, joué pour la première fois à La Colline Théâtre national de Paris et intitulé *L'animal imaginaire.* Nous pouvons notamment y lire : « Entendre jusqu'aux premières voix des animaux : inquiétantes, hilarantes, enfantines. Chercher à creuser toutes les cavernes du langage. Ouvrir des galeries autres – dans le corps des langues. Se souvenir que par la parole nous sommes des animaux à intérieur ouvert. (…) Les langues vivent et pensent, secrètement, dans le fond d'elles-mêmes, comme un mystérieux cerveau sans nom,un savoir des ancêtres. »

[1070] MAURON Véronique et DE RIBAUPIERRE Claire [dir.], *Les figures de l'idiot. Rencontres du Fresnoy*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 30.

[1071] ALLAIRE Suzanne, *ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Deuxième Partie

Les passages de l'écriture novarinienne : quand la parole s'en prend au corps de l'acteur

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

CHAPITRE IV.

Trans-ports de l'en corps des idioties novariniennes

1. Du corps de l'acteur comme voix-poème[1072]

a. La houle « autopoïetique »[1073] de l'acteur novarinien

> « Dans cette perspective, le cerveau est comparable à un danseur dont l'œuvre ne peut être dissociée des mouvements de l'artiste : le processus « autopoïetique » permet une représentation spatio-temporelle continue des situations à l'intérieur desquelles le sujet et l'objet se constituent. (…) Force est de constater selon ce paradigme que la notion de représentation devient un processus dynamique et circulaire qui s'auto-modifie en permanence. »[1074]

> « 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 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 (…). »[1075]

Interroger la poétique œuvrant au caractère éminemment ouvert de l'œuvre théâtrale novarinienne – et que nous proposons d'appréhender aux côtés d'une scrupuleuse *incursion* en idiotie – induit de débuter notre étude du corps et de la voix de l'acteur par celle qui en caractérise la somme, soit la mémorisation d'une partition textuelle vécue par celui ou celle qui décide de s'y attaquer comme une « traversée aussi éprouvante que révélatrice[1076]». Un passage nécessaire et difficile qui doit pourtant contribuer à ce que, par l'acteur et sa capacité

[1072] MESCHONNIC Henri, *Embibler la voix*, Le Français aujourd'hui, n° 150, 2005, p. 32.
[1073] COUTTE Alexandre, Le Gall Eva et Lakimova Galina, *Cognition incarnée et métaphore*, in « Métaphore et cultures : en mots et en images, Collection « L'univers esthétique », Paris, L'Harmattan, 2012, p. 12.
[1074] *Ibid*.
[1075] NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, CCLXIX, « Cure d'idiotie », Paris, P.O.L., 1991, p. 63.
[1076] Un adjectif que nous avançons en regard des témoignages récoltés au fil de nos entretiens auprès des acteurs novariniens nommés lors du précédent chapitre, tout comme de celui d'André Marcon que Laure Née rencontra en 2017 et que nous citions également un peu plus haut.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

à faire *résonner vrai* le langage, naisse une *capture* du spectateur pour lequel il n'est dès lors plus possible d'échapper à « l'empire [du] souffle[1077]» tout comme aux « force hallucinatoires du verbe[1078]». Une déprise par la maîtrise d'un texte fleuve, dont la mémorisation s'élabore par allées et venues dans la matière des mots. Un phénomène d'évolution et de progression par la mémoire, tout d'abord, menant à ce que l'acteur élabore sa propre nage au fil d'une parole dont les courants se révèlent tumultueux. Une métaphore qui fait suite au vocable novarinien, notamment lorsque le poète compare la mémoire de l'acteur à une « houle », un souffle qui doit donner « à voir tout » afin de transporter le spectateur vers la « visualisation du moindre détail qu'évoquent les mots[1079]». Ce dialogue entre écoute, vision et parole rejoint en cela la conception stanislavskienne[1080] d'une mémoire adjointe à la faculté perceptive, chacune procédant d'un mouvement conjoint dans la mesure où – selon Vladimir Stanislavski – « écouter » à la façon d'un acteur revient à « voir» ce qu'on est en train de dire. Un « *je vois* ce que vous voulez dire » qui encourage l'échange d'une parole en s'éloignant du fatidique « *je sais* ce que vous allez dire » , tel un couperet achevant les tentatives du « juste dire ». La parole novarinienne s'éloigne ainsi de la considération dérisoire d'un « ensemble de sons » au profit d'un processus créatif œuvrant à « provoquer l'image » qui permet ainsi le réveil de ce que Gabriele Sofia nomme la « mémoire profonde[1081]» du langage, soit cet échange activé tant chez l'acteur que chez le spectateur, si ce n'est de l'un à l'autre. Une théorie dite du « langage incarné[1082]» qui permet surtout d'entrevoir depuis une trentaine d'années la linguistique – et *a fortiori* les horizons de la langue novarinienne – comme procédant d'une activité sensorimotrice plurielle, laquelle nécessite de l'acteur qu'il vienne puiser dans la mémoire de son corps pour y *imprimer* – aussi littéralement que de façon métaphorique – la partition transmise par Valère Novarina. En cela, l'acteur qui pratique souvent le poème novarinien semble recourir de cette « mémoire profonde, non liée à des événements contingents » mais résultant d'une « pratique de longue durée qui laisse des traces dans ses mécanismes incarnés,

[1077] NOVARINA V., *Extraits de textes*, date de publication non mentionnée, ensemble d'extraits publié sur le site internet de l'auteur.
[1078] *Ibid*.
[1079] *Ibid*.
[1080] SOFIA Gabriele, *Mémoire phonique « incarnée » du théâtre. Prolégomènes d'une approche cognitive,* « L'Écho du théâtre », introduction aux « Problèmes et concepts », 2017, p. 14.
[1081] *Ibid.*, p. 18.
[1082] Gabriele Sofia citant les travaux en sciences du langage de M. H. Fischer et R. A. Zwann. Les deux chercheurs développèrent notamment la théorie du « langage incarné », soit d'une compréhension linguistique liée à l'activité sensorimotrice du sujet et menant à observer une « congruence entre l'écoute d'un verbe d'action et l'action elle-même, laquelle s'active physiquement dans le corps de celui qui écoute. » Un constat scientifique favorisé par les nouvelles techniques d'imagerie cérébrale., *ibid.*, p. 19.

son corps-mémoire[1083]», et ainsi que Dominique Parent le confirme lorsqu'il témoigne « revenir au langage de Valère Novarina comme à une langue maternelle, un retour chez soi[1084]». Une « plongée » dans le langage qui requiert en cela de singulières approches du texte afin que celui-ci soit profondément re-tenu[1085] par l'acteur et que, de ce long travail de mise en mémoire, puisse advenir l'écoute d'un *parler poème* capable de poser au spectateur cette question *«* dont le centre est partout et la circonférence nulle part*[1086]*», soit « qu'est-ce que parler veut dire?[1087]» Et de cette question une autre, peut-être plus impérieuse en ce qu'elle interroge la nature double du langage dans sa dimension ontologique et éthique, mêlant le comment au lieu d'où *ça* parle[1088]. Des questions d'autant plus intriquées qu'elles se joignent à la découverte de Valère Novarina à l'endroit de « la langue théologique[1089]», soit d'une parole créative dans laquelle peut se pratiquer une philosophie qu'il dit « *ancrée dans la chair* [et] confirmée par l'expérience du corps[1090]». Expérience commune à celle de l'acteur dès lors, qui se met en demeure d'accueillir sa partition, où, de digressions linguistiques en pluralités des sens, va s'éprouver un « voyage jusqu'au bout du langage[1091]». Aussi, nous nous proposons d'interroger ce parcours de l'acteur, dans son face à face – ou pour reprendre une expression précédemment utilisée, dans son *corps à corps* – avec le *dire* novarinien en cheminant vers une mise en éveil pour le moins énigmatique d'un savoir enfoui, soit d'un savoir du langage venu de la mémoire du corps et qui sollicite, pour appeler à son souvenir, le dialogue entre perception et mémoire. De ce « savoir lié au non-savoir[1092]» – et que nous désignions plus haut en tant que *docte ignorance* œuvrant à ce que le dire demeure ouvert – s'origine ainsi le travail nécessairement concret de l'acteur en amont et au moment de la représentation. De ce travail peut alors naître une « rencontre » sans cesse renouvelée avec son texte, rencontre pratiquée au fil d'exercices désignés dès l'Antiquité Grecque et Latine

[1083] SOFIA Gabriele, *ibid*., p. 18.
[1084] NÉE Laure, *Valère Novarina. La poétique du devenir*, entretien avec Dominique Parent, *ibid*.
[1085] Nous reviendrons plus en détails sur cette expression au fil du chapitre.
[1086] DUBOUCLEZ Olivier, *« Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part ». Entretien avec Valère Novarina*, « Littérature », n° 176, mars 2014, pp. 11 à 25.
[1087] Nous reprenons cette question prononcée par le personnage d'Adam dans *Le Drame de la vie.* Le personnage entre et dit : « D'où vient qu'on parle ? Que la viande s'exprime ? » Puis il ressort. », Paris, P.O.L., 1984., p. 15.
[1088] Citons pour illustrer ce rapprochement les propos de Valère Novarina: « C'est des paroles que nous prononçons, de la manière dont elles nous traversent, que tout dépend. Nous sommes dans les mots. Les mots sont, à la fois, la forêt où nous sommes perdus, notre errance, et la manière que nous avons d'en sortir. Notre parole nous perd et nous guide. », *Chaos*, inclus dans « Le Théâtre des paroles », Paris, P.O.L., 1989, p. 19. (*Chaos* répond à une question de Pierre Le Pillouër sur Rabelais et a été publié, une première fois, dans le numéro 21 de la revue *TXT*.)
[1089] DUBOUCLEZ Olivier, *ibid.*, p. 14.
[1090] *Ibid*.
[1091] *Ibid.*, p. 13.
[1092] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

sous le terme d'« ars memorativa[1093]».

Ces *exercices* de la mémoire par la « mise en mouvements » du corps et de l'esprit s'inscrivent tout d'abord dans le sillage d'une lexicologie de type militaire, l'*exercitium* étant le mot latin utilisé au début du XIIIe siècle pour désigner une « manœuvre ». Une *prise en mains* du texte donc, qu'il faut alors connaître « sur le bout des doigts » – à moins que ce ne soit « sur le bout de la langue[1094]» – et qui renvoie ainsi aux différents apprentissages – artistiques, artisanaux tout comme scientifiques – exigeant de l'habileté, c'est-à-dire aussi du savoir-faire. Parmi ces multiples disciplines, retenons pour notre étude le cas de l'art martial – occidental et oriental –, dont la pratique du maniement d'armes induit une maîtrise parfaite des corps – le sien propre tout comme celui de l'adversaire – afin de réagir avec précision et *tracer juste.* Car du geste à la parole il n'y a qu'un pas, surtout si l'on en croit la *tirade* de l'éloquent Cyrano, dont la noblesse du nez – blâmée par un sot – sera ardemment relevée par traits d'esprit et de fleuret pour venir *toucher* le feu nommé Valvert, en un panache mortel[1095]. Notons aussi que de nombreux arts martiaux utilisent le corps pour seule arme et que cette pratique compte, depuis des millénaires, parmi les techniques de combat les plus redoutables. Ainsi, d'une maîtrise du corps comme instrument de précision afin de répondre à ce qui fait face, cet équilibre entre force et souplesse rappelle combien la performance de l'acteur novarinien induit de délicatesse tout comme de dépenses physiques et mnémotechniques à l'égard de sa partition, dont l'organisme complexe se déploie par rythmes, pauses et autres cadences autonomes. Cette façon de se mouvoir dans le texte – appréhendé par l'acteur comme adversaire avec qui dialoguer – façonne dès lors un combat mené chaque soir comme un « exercice de haute voltige[1096]» devant le spectateur. Tour à tour « coureur du cent mètres déboulant au cœur d'un marathon[1097]», acrobate des mots et danseur du rythme, l'acteur novarinien est « suractif » pour venir activer « les muscles spirituels[1098]» de nos mémoires

[1093] Nous empruntons cette expression à Marion Chénetier-Alev qui rappelle la tradition de l'*Ars memorativa* transmise par l'Antiquité grecques et latine, où la pratique de « l'art de la mémoire » consistait à associer le contenu que l'on souhaitait apprendre par cœur à des lieux, référence issue de l'article intitulé « Les mains de la mémoire. Sur la mémorisation du texte par l'acteur », Revue de la BNF, n° 51, février 2015, pages 37 à 49.

[1094] QUIGNARD Pascal, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993.

[1095] ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, comédie héroïque en cinq actes, retenons de la savoureuse tirade de Cyrano contre le Vicomte de Valvert, où, lors de la scène IV de l'Acte I, gestes et mots se complètent et *touchent* juste : « Prince, demande à Dieu pardon ! Je quarte du pied, j'escarmouche, Je coupe, je feinte...(*Se fendant*) Hé ! Là, donc ! *(Le Vicomte chancelle ; Cyrano salue*) A la fin de l'envoi, je touche. », p. 69, Paris, Gallimard Classique, réédition de 2010, la publication originale date de 1897.

[1096] NOVARINA V., *Extraits de textes, ibid.*

[1097] *Ibid*.

[1098] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

vives. Leur art s'apparente ainsi à une pratique physique et spirituelle, fruit d'exercices effectués en amont de la représentation afin de mémoriser les mots et leurs phrasés grâce à des mises en mouvements, voire à des marches[1099]. Une mise à disposition de l'acteur pour que soit menée à bien sa plongée à l'intérieur du *corps de texte*, en activant pour y aller et pour en revenir toutes ses mémoires – corporelle, sensorielle, affective, émotionnelle – afin que s'infiltrent dans chacune de ses cellules les respirations d'un phrasé en « architecture du souffle[1100]». Ce partenariat est semblable au musicien avec son instrument, et mène à ce que l'acteur sur scène puisse non pas « jouer » mais « être[1101]» celui qui *se laisse agir* par les « mouvements de la parole » pour y laisser entendre les failles où s'origine tout acte de dire. Des failles issues en cela d'un dire défaillant cherchant à dé-faire[1102] ce qui se dit, le tout renvoyant acteur et spectateur à la dynamique circulaire d'un échange toujours à recommencer. Faille du *pastout*[1103] novarinien dès lors – pour s'emparer ici du vocabulaire propre à la psychanalyse lacanienne – dont les *non-sens*, c'est-à-dire les ratages incessants qui surgissent par l'*insu* d'un dire « poussé bien au-delà du rangement universel classique[1104]», permettent le creusement d'espaces ouverts. C'est pourquoi aussi cette dynamique paradoxale agit bien après le spectacle, lorsque *tout a été dit*, – puisque l'acteur n'a généralement pas oublié une seule des parcelles de son texte – et qu'en même temps *rien n'a été dit* dans la mesure où c'est au spectateur d'entendre ce *rien* pour le faire résonner (ou raisonner) en lui. Un *rien* comme « pures lettres » car dépourvu de significations fixes qui ne peuvent plus

[1099] CHENETIER-ALEV Marion, *Les mains de la mémoire. Sur la mémorisation du texte par l'acteur*, Paris, Revue de la BNF, n° 51, 2015, p. 10.

[1100] Nous empruntons cette expression à Marion Chénetier-Alev, qui intitula de cette manière son articule publié dans l'ouvrage collectif « Valère Novarina, théâtres du verbe », sous la direction d'Alain Berset, Paris, Éditions José Corti, « Les Essais », 2001, p. 75-96.

[1101] NOVARINA V., *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012 : « Mais surtout ne *joue* pas la fatigue du romancier, l'épuisement...non, va au bout, ne joue rien, fais-le en vrai ! Va au bout, donne-nous à voir la dépense : sois comme un coureur de cent mètres *entré par erreur dans un marathon*... Attention ! À l'intérieur de ton monologue, maintiens avec netteté une contradiction ferme, une tension,une lutte *entre ces deux façons* pour le temps d'apparaître !... », pp. 47-48.

[1102] Nous reprenons à cet endroit les propos de Valère Novarina lors d'une entrevue menée par Isabelle Babin en 2007. Le poète y précise que son œuvre tend à nier « tout ce qui, jusque-là, avait défini l'être humain... » Une œuvre dès lors qui tend à défaire pour recommencer à chaque représentation la figure humaine, dans la mesure où « L'homme est l'animal qui se réinvente à chaque pas, se refait à chaque souffle, renaît chaque fois qu'il respire. », *ibid.*, p. 1.

[1103] FIERENS Christian, *L'exercice de la jouissance. L'enjeu du séminaire Encore*, ERES « La revue lacanienne », n°13, 2012. L'expression *pastout* est mentionnée à la page 86 et renvoie à l'article du même auteur intitulé « Dire le *pastout* », Essaim, n°22. Citons néanmoins que, dans le cadre d'une analyse psychanalytique de type lacanienne « c'est à partir du *pastout* en acte que le dire (de l'analyste et de l'analysant) devient un au-delà du dit» afin que « tout ça reste ouvert » dans la mesure où « *tout ça* s'est laissé à la discrétion de l'analysant pourvu que l'analyste lui laisse la place. », p. 87. En cela, le *pastout* est un dire qui s'inscrit dans l'ouverture entre le symbolique (langage) et quelque chose de concret, d'atteignable, de constructible (soit le travail du corps).

[1104] *Ibid.*, p. 87.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

servir, dès lors, à « entretenir le discours sur lui-même[1105]». Cette sortie de la totalité menant à un au-delà du dit, à ce *pastout*[1106] qui chez Valère Novarina favorise l'activation de « mémoires vives où le savoir ne cesse de s'inventer par l'exercice[1107]». En cela, les exercices de mémorisation de l'acteur doivent permettre l'appréhension d'un texte dépourvu de stabilité, partition proprement « déstabilisante » qui nécessite d'instaurer un point de « fixion[1108]», un « point tournant » permettant de *retenir* le texte tout en le maintenant *ouvert*. Cet art de la mise en tension rejoint à son tour le principe de la « docte ignorance », soit la scrupuleuse *cure d'idiotie* préconisée par Valère Novarina afin de maintenir « l'exercice du dire » en mouvement. Dire qui ne se referme pas et qui, en cela aussi, ne sert (ou ne serre) rien. *Dire en vie* qui s'oppose surtout – et en tout – aux chemins utilitaires par lesquels furent poussés et la vie et le développement du Verbe en dehors de la vie elle-même. Dire qui, dans le poème novarinien, fait place à cette *vie du mot* dont Bruno Schulz invoque la nature organique, lorsque le mot délesté de ses limitations communicantes peut « se régénérer, repousser ou se compléter[1109]» afin d'engranger des combinaisons sémantiques infinies. Valère Novarina s'engage en poète à faire entendre cette *parole vive* et ses surcroîts de *divagations*, capables d'ouvrir le mot à des sens inédits pour lui restituer, par des chemins de traverses, sa vertu de « corps conducteurs ». Corps en vie, corps de l'acteur se risquant à *l'éconduite* des mots, pour qu'à travers ce jeu de miroirs puissent transparaître les voix sourdes de « quelques énergumènes » : « sceptiques enthousiastes », « originaux », « inconformistes[1110]» et autres « joyeux mélancoliques » plongeant par vocation de méfiance en cure d'idiotie. Opposons alors l'idiot à l'imbécile – et une fois n'est pas coutume – pour mieux y entrevoir, par contraste de l'un contre l'autre, le *caractère*[1111] novarinien, puisque là où le premier offre la possibilité d'un *savoir négatif* – dont Henry David Thoreau précise la force d'étonnement perpétuel[1112] –,

[1105] *Ibid*.
[1106] Tel que défini en note 1113.
[1107] *Ibid.*, p. 90.
[1108] *Ibid.*, p. 91.
[1109] SCHULZ Bruno (1892-1942), *La mythification de la réalité*, essai traduit du polonais par Thérèse Douchy et repris dans l'édition française des *Boutiques de cannelle*, Collection « L'imaginaire » (n° 509), Paris, Gallimard, février 2005, la date de publication originale date de 1937.
[1110] BERNANOS Georges, *La France contre les robots*, Paris, Robert Laffont, 1947, p. 184.
[1111] Reprenant ici l'expression de La Bruyère dont les célèbres *Caractères* traçaient avec précision de mots le portrait moral et physique – savoureux autant qu'acide – de ses contemporains.
[1112] Cité par Denis Grozdanovitch dans « Le Génie de la bêtise », *op.cit.*, p. 192, à propos de *Walden ou la Vie dans les bois*, un essai rédigé par Henry David Thoreau en 1854 et où l'auteur développe notamment une théorie selon laquelle l'ignorance proposerait un « savoir négatif » bien plus stimulant et vaste que le savoir dit « institutionnel ». Relevons à cet égard le passage suivant : « Ce que nous appelons savoir n'est trop souvent que notre ignorance positive, tandis que l'ignorance peut être une sorte de savoir négatif...Mon désir de savoir est intermittent, tandis que mon désir de plonger la tête dans des atmosphères inconnues de mes pieds est constant et perpétuel. »

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

le second s'apparente bien davantage au véritable ignorant, c'est-à-dire selon Platon à celui qui « s'imagine en savoir assez pour cesser de s'étonner[1113]». Et que cet idiot se prénomme *Adam*, *L'Antipersonne*, *L'Homme de Vauverdanne*, *L'Opinion*, *La Personne Creuse* ou encore *Jean Qui Tombe de Force*[1114] , il sait de son savoir insensé – et par lui de tous ses sens ravivés – faire *feu* du langage afin de mieux tourner autour. Des personnages dont l'idiotie est une parole jetée de l'ombre à la lumière, parole d'un surplus qui reste en suspens pour « juste dire[1115]» les portées d'un langage « libéré de toute contrainte[1116]». Une langue dont les mots sont dès lors laissés à eux-mêmes » et comme *en reste*, œuvrant par toutes les failles qui ajourent leurs sens à ce qu'ils puissent « retrouver des liens anciens », c'est-dire un *état primordial*[1117]. Un état d'où peut naître, dès lors, la poésie. Ainsi, l'acteur novarinien doit s'exercer à l'idiotie pour retrouver cet équilibre des forces jusqu'au surgissement « lyrique et jubilatoire[1118]» des mots, se mettre en mouvements et par là aussi faire travailler ses facultés sensorimotrices pour que de son parcours advienne un apprentissage « par corps[1119]» du texte théâtral. De ce type de mémoire *inscrite* dans le corps de l'acteur, rappelons enfin les emblématiques travaux de Jean-Nicolas Servandoni[1120] – dit D'Hannetaire de son ancien nom d'acteur – qui inaugurent une conception de la mémoire désormais entendue comme mémoire « en corps » puisque relevant d'une pratique de la mémorisation du texte engageant « une mobilisation de tout le corps[1121]» de l'acteur. Penchons-nous alors sur ce processus afin d'y entrevoir celui de l'*énaction*, concept adjoignant au principe de cognition celui d'un « faire-émerger[1122]», soit la possibilité pour l'individu de faire évoluer ses représentations du monde en s'y réinventant perpétuellement. Une mémoire en mouvement qui dès lors *fait corps* avec le sujet et que nous souhaitons interroger à l'endroit de l'acteur novarinien entendu comme « le seul animal qui se réinvente en apparaissant[1123]».

[1113] Denis Grozdanovitch citant Platon dans le *Phédon* dans « Le Génie de la bêtise », Paris, Grasset, 2017, p. 193.
[1114] Nous empruntons ces personnages aux pièces intitulées *La Chair de l'homme* et *Le Vrai Sang,* publiés respectivement aux éditions P.O.L. en 1995 et en 2011.
[1115] NOVARINA V., *Le Monologue d'Adramélech*, Paris, P.O.L., 2009.
[1116] *Ibid*.
[1117] SCHULZ Bruno, *ibid*.
[1118] *Ibid*.
[1119] CHENETIER-ALEV Marion, *Les mains de la mémoire. Sur la mémorisation du texte par l'acteur*, Revue de la BNF, (n° 51), 2015, p. 14.
[1120] SERVANDONI Jean-Nicolas, *Observations sur l'art du comédien*, Seconde Édition, Aux dépens d'une Société Typographique, 1774.
[1121] La référence à Jean-Nicolas Servandoni est issue de l'article de Marion Chénetier-Alev, *ibid.*, p. 8.
[1122] VARELA J. Francisco, *Invitation aux sciences cognitives*, traduit de l'anglais par Pierre Lavoie, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Sciences », 1996, p. 111.
[1123] BABIN Isabelle, *ibid*., p. 3.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

b. L'épreuve de la mémorisation verbale comme pratique de l'oubli

> « L'idée fondamentale est donc que les facultés cognitives sont inextricablement liées à l'historique de ce qui est vécu, de la même manière qu'un sentier au préalable inexistant apparaît en marchant. L'image de la cognition qui s'ensuit (…) est le *faire-émerger*, créateur d'un monde. »[1124]

> « Ce qui a disparu, ce n'est pas l'épreuve mémorielle, c'est la reconnaissance de cette épreuve dans le dispositif de la performance, et ainsi, la reconnaissance d'une dimension majeure du théâtre occidental. (…) On évite de parler du « par cœur » (…), qui est aussi un mode d'inscription concrète du mémoriel dans l'événement théâtral. »[1125]

A propos de cette épreuve mémorielle d'un texte retenu « mot à mot » – et qui rejoint tout d'abord l'antique méthode de l'*ars memoriae*[1126] – Georges Banu nous rappelle tout d'abord combien ces *Mémoires du théâtres*[1127] sont aujourd'hui plurielles, oscillant principalement entre « mémoire du moi, mémoire du théâtre et mémoire des origines[1128]». De ces trois propositions, – que le théoricien fait correspondre à différentes théories du jeu de l'acteur – observons pour notre étude le point d'équilibre recherché par l'acteur novarinien afin d'adjoindre à une *mémoire du moi* de type stanislavskienne[1129] celle *des origines*, dont la

[1124] VARELA J. Francisco, *ibid*., p. 112.

[1125] MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Lorsque le souffleur disparaît : le trou de mémoire du théâtre*, Théâtre/Public, n° 201, 2011, p. 124.

[1126] Notons à cet endroit l'observation d'Émilie Coulombe qui rappelle que l'*ars memoriae* a été inventé par le poète lyrique Simonide de Céos afin d'aider les orateurs à mémoriser rapidement leurs discours : « Simonide aurait quitté un banquet auquel il assistait tout juste avant que le toit de l'édifice s'effondre et tue l'ensemble des convives. En se remémorant la position des invités dans l'espace, Simonide de Céos aurait réussi à identifier l'ensemble des individus présents au banquet. » (p. 3). Ainsi, la méthode de mémorisation de Simonide fonctionne par l'équivalence entre les éléments d'un texte et des lieux auxquels l'orateur va associer ces éléments (par exemples les pièces d'une maison, les rues d'une ville qu'il arpente, etc.) Une mémoire associant image et déambulation, dès lors, et qui permet à l'énonciateur de prononcer sans erreur l'entièreté de son discours grâce à l'activation de sa mémoire « sensorimotrice ». (cf. La citation précédemment relevée est issue du mémoire intitulé :*Une mémoire oublieuse : théorie et pratique de l'énonciation de l'acteur chez Larry Tremblay, Daniel Danis, et Christian Lapointe*, soutenu par Émilie Coulomb en 2016 pour l'obtention du grade de M.A en Littératures de langue française à la Faculté es études supérieures et postdoctorale, Université de Montréal, sous la direction de Jeanne Bouvet.)

[1127] BANU Georges, *Mémoires du théâtre : essai*, Arles, Actes Sud, 1987.

[1128] *Ibid.*, p. 67.

[1129] (soit d'un acteur puisant sa force de jeu depuis son vécu personnel, soit son rapport au langage)

conception artaudienne[1130] vise à faire surgir la « présence la plus immédiate possible du comédien » ainsi que le dépassement de tous ses *habits d'habitudes*[1131] par la « négation de soi[1132]». Un point d'équilibre recherché lors d'entraînements corporels répétitifs et pratiqués par l'acteur en tant que « *via negativa*[1133], soit cette *«* voie négative » fondée sur l'élimination des idoles humaines. Cet art de la répétition renoue dès lors avec la pensée novarinienne pour qui le théâtre doit être ce lieu « où *lancer l'homme*, le jeter autrement, le renouveler d'un saut, d'une chute[1134]». La mémorisation verbale du texte se doit d'être éprouvante, induisant pour son énonciateur[1135] l'élaboration d'une « déconstruction poétique[1136]» par le travail du souffle et du rythme, mais aussi du corps tout entier. Un travail concret de la mémoire par le corps que nous pouvons dès lors observer chez Agnès Sourdillon, dont le témoignage fut récolté par les soins de Marion Chénetier-Alev dans le but d'y entrevoir quelques-uns des processus de *mises en mémoire* du texte de théâtre[1137] par l'acteur contemporain. Relevons des prémices de cette fascinante recherche le protocole utilisé par la comédienne en véritable *artisanat de la mémoire*, alliant pour cela le champ visuel à celui de la spatialisation pour contribuer à une « mise en corps » des mots, tout comme au déploiement de leur vitalité. Des mots initialement pressentis en tant que *corps étrangers* et qui, depuis la feuille de papier jusqu'en des *paysages parlés*[1138] spécifiques à la comédienne, vont au terme de leur « mise en mémoire » contribuer à l'avènement d'un corps *autre*, soit à ce « corps du langage[1139]» d'où

[1130] COULOMBE Émilie, *ibid.*, p. 2.
[1131] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 3.
[1132] BANU Georges, *ibid*.
[1133] Ou *Voie négative*, dont Valère Novarina intitule l'un de ses essais sur le théâtre, écrit en 2017 et publié aux éditions P.O.L.
[1134] BABIN Isabelle, *Le langage se souvient. Entretien avec Valère Novarina*, L'Annuaire Théâtral, n°42, automne 2007, p. 3.
[1135] Émilie Coulombe précise à cet endroit qu' « Ainsi que Denis Guénoun le souligne dans *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie* (Paris, Circé, 1998, p. 66-67.), aucun terme satisfaisant n'existe aujourd'hui pour qualifier le parler spécifique de l'acteur de théâtre. Le terme « déclamation » étant très utile pour désigner le dire singulier de l'acteur jusqu'au XIXe siècle, aucun mot n'est venu le remplacer. Nous préférerons donc ici le terme *énonciation* à celui de *diction*, dans la mesure où l'énonciation est considérée comme l'acte même de produire un énoncé, soit " l'acte d'appropriation de la langue par un locuteur" ». (cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, vol. 2, p. 80.), *ibid.*, p. 7.
[1136] LEHMANN Hans Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 236.
[1137] CHENETIER-ALEV Marion, *ibid*.
[1138] Nous reprenons cette expression de l'ouvrage réalisé par Olivier Dubouclez et intitulé *Paysages parlés*, livre d'entretiens, journal de voyages, portfolio et carnet de notes rassemblant six conversations menées entre Olivier Dubouclez et Valère Novarina à Paris, Lausanne, Debrecen, Champigny-sur-Marne, Varalio et Trécoux de janvier 2009 à août 2010 : « C'est lorsque tout est encore à l'état natif, vacillant, que débute chaque entretien : on y découvre alors comment l'écriture et la mise en scène croissent dans un lieu donné, intime ou inconnu, qui résonne à travers tout le corps du langage. », quatrième de couverture, Transparence, 2011.
[1139] *Ibid*.

peuvent surgir les « déambulations[1140]» du poème. Une « descente dans la lumineuse animalité[1141]» des mots, qu'Agnès Sourdillon réalise tout d'abord sous forme d'une découpe scrupuleuse de certains passages du texte, non pour qu'en résulte un « sens précis[1142]» mais bien plutôt afin d'y établir des repères singuliers. Cette dissection comme « première appropriation de l'œuvre[1143]» procède par blocs de mots afin d'y *trans*-figurer de nouveaux lieux. Notons pour illustrer ce « voyage[1144]» comme « passage d'un paysage à l'autre[1145]», qu'Agnès Sourdillon effectue, à la suite de ses découpages, des figures dessinées et calligraphiées dans les marges de certains phrasés, se repérant ensuite dans la page devenue *partition textuelle[1146]* et, en cela aussi, architecture dont elle se fait la *maîtresse d'œuvre*. Une « manière » qu'elle va amplifier au gré de ses nombreuses collaborations artistiques avec Valère Novarina, à commencer par *La Chair de l'homme[1147]* qu'elle interprète pour la première fois au Festival d'Avignon en 1995. Du dessin au croquis en passant par le découpage du texte en plusieurs « bandes » personnifiées, Agnès Sourdillon va réussir à retenir ses « cinquante-six figures de voltige[1148]» et le numéro de « L'Enfant infaillible » grâce à une *mise en espace et en signes* de la parole sur la surface du papier[1149], permettant alors à sa mémoire d'embrasser d'un seul regard les mouvements du langage. Retenons également de ce dialogue entre mémoire visuelle et spatiale – chacun opérant d'un artisanat manuel –, l'incorporation finale qu'Agnès Sourdillon effectue à l'occasion de ses nombreuses marches au « stade rue Championnet[1150]», à Paris. Un lieu situé non loin de son domicile et où il lui est alors possible

[1140] De son étymologie latine *ambulare* qui signifie « aller et venir, marcher, se promener, voyager... ».
[1141] BABIN Isabelle, *Le langage se souvient. Entretien avec Valère Novarina*, *ibid*., p. 3.
[1142] CHENETIER-ALEV Marion, *ibid.*, p. 26.
[1143] *Ibid*.
[1144] Voyage que Valère Novarina désigne à l'endroit de l'acteur comme de celui par qui doit s' « opérer un changement », ou encore un « passage, une sortie, une traversée, l'inversement de tout que l'on effectue en passant un col, en traversant un isthme, en changeant d'île... », Isabelle Babin, *ibid*.
[1145] *Ibid*.
[1146] Il nous paraît propice d'accorder aux écritures novarinienne le qualificatif de « partitions textuelle » dans le but d' y souligner l'ancrage de marques graphiques que le comédien et Valère Novarina lui-même réalisent en marge de certains passages. Rappelons à cet égard que l'auteur est également artiste plasticien et que ses réalisations sont régulièrement exposées depuis 1983. L'ensemble de son œuvre compte aujourd'hui plus de 2587 dessins, lesquels furent initialement inspirés des personnages du *Drame de la vie* (Gallimard, « Poésie/ Gallimard », 1986). En cela, le texte confié à l'acteur par Valère Novarina en vue d'une représentation théâtrale rejoint la notions de « partition textuelle » sur laquelle dessins, annotations et autres figures graphiques viennent compléter, au gré de l'énonciateur, les mouvements du *parler* novarinien. Citons pour référence l'ouvrage de Jean-Pierre Ryngaert et de Julie Sermon intitulé : *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition,* Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 155-159.
[1147] NOVARINA V., *La Chair de l'homme*, Paris, P.O.L, 1995. Création le 21 juillet 1995 au Festival d'Avignon, mise en scène par l'auteur.
[1148] CHENETIER-ALEV Marion, *ibid.*, p. 27.
[1149] Soit « six petites bandes de papier blanc, collées sur une enveloppe de papier craft au format 24 µ 32 cm ouverte dans la longueur », *ibid.*, p. 28.
[1150] *Ibid.*, p. 28.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

de mémoriser ses textes par leur *mise en circulation* sur la piste de course. Pieds, jambes, bras, mains, visage, oreilles et voix, la comédienne va par eux « tourner en rond[1151]» de l'intérieur jusqu'aux extérieurs du texte, se jetant alors sur cet *autre langage* pour mieux y arpenter les mots selon une dynamique résolument circulaire. Cette mise en corps des mots par la mémoire visuelle rejoint ainsi le processus du « corps-mémoire » étudié en ce début de chapitre, processus auquel Agnès Sourdillon confie avoir eu recours alors qu'elle se trouvait dans la ville de Nantes pour y jouer le spectacle *Daewoo[1152].* Ayant décidé de consacrer ses journées de repos à l'apprentissage de *La langue d'Anna[1153]* et de son monologue d'une heure[1154], la comédienne emprunte chaque jour une barque pour se rendre sur un îlot calme et propice à la répétition. En ce lieu se trouve un chemin pavé, lequel descend jusque dans la Loire. C'est ainsi par ce chemin, arpenté quotidiennement en sempiternelles allées et venues, qu'Agnès Sourdillon va parvenir à apprendre son texte, au gré du pavage et de sa dynamique ascensionnelle. Cette pente, la comédienne confie l'avoir souvent parcourue mentalement alors qu'elle jouait *La langue d'Anna*, telle une aide-mémoire visuelle et corporelle sillonnée de « petits cailloux[1155]» que la comédienne aurait disposés avec précaution, comme *en réserve*. Une réserve mais aussi un soutien au creux de l'esprit et sur lesquels Agnès Sourdillon peut se pencher afin de s'y ressourcer, tel ce « puits de langage[1156]» dans lequel peut avoir lieu un « voyage dans la parole[1157]» où s'originent des images mentales, des paysages arpentés, des rencontres parlées. Un voyage sensoriel donc, qui selon Jean-Michel Maulpoix s'effectue « en son propre corps (…) rendu comme étrange ou étranger à soi dans l'acte même par lequel il croit se dire [1158]». Toujours en déplacements, l'acteur effectue par ses traversées de paysages un processus d'auto-effacement[1159] comme façons d'être-là, entre présence et absence, « passages au travers de l'homme » et autres façons de le « déclouer de son image immobile »[1160]. L'acteur cherche ainsi à être *personne* autant qu'il n'est *personne,*

[1151] *Ibid*.
[1152] *Daewoo*, spectacle mis en scène par Charles Tordjman, écrit en collaboration avec François Bon, création le 18 juillet 2004 au Parc des expositions Châteaublanc à Avignon.
[1153] *Anna et Gramsci*, spectacle créé d'après *Le Syndrome de Gramsci* et *La Langue d'Anna*, de Bernard Noël, dans une mise en scène de Charles Tordjman, le 27 avril 2006 au Théâtre national de Chaillot.
[1154] *Ibid*.
[1155] *Ibid*.
[1156] MAULPOIX Jean-Michel, *La Parole Suractive. Essai sur Devant la parole (P.O.L.), de Valère Novarina*, citons qu'il faut : « lire et relire *Devant la parole*. Dialoguer lentement, crayon en main, avec ce livre aigu. Tendre au profond de soi l'oreille (…) Se pencher vers le fonds du puits : là se tiennent les mots. Y descendre... », publié sur le site de l'auteur, février 2010.
[1157] *Ibid*.
[1158] *Ibid*.
[1159] COULOMB Émilie, *ibid.*
[1160] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 4.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

en œuvrant à ce que l'humain demeure « incompréhensible[1161]». Frôler, affleurer, entrevoir, voici où la vision du spectateur rejoint celle du sentir corporel, lorsque sous ses yeux évolue un acteur qui s'esquive, fugue par métaphores et autres myriades d'oxymores[1162], en pratiquant avec grâce un art de la chute oubliant en pleine lumière ce qu'il n'a jamais su, penché avec joie sur tout un savoir venu des pieds afin d'y cueillir l'inattendu. Idiot dont tout le savoir vient du corps, l'acteur novarinien est d'une précision magistrale dans son absence de prétention à être davantage qu'un corps-en-vie. Corps qui atteste alors que « les acteurs ne sont pas du tout des agités qui brûlent de paraître » mais s'apparentent davantage à « ceux qui chutent[1163]». Une dialectique de l'humilité qui permet également la mise en lumière de ce que l'humain est de ratages, de tentatives, d'approximations mais surtout de contradictions, là où paradoxalement peut se déployer – entre des limitations tangibles et un désir d'évasion – les dynamiques contradictoires de l'acteur novarinien. En effet, si la création théâtrale de Valère Novarina s'apparente à la manie, elle se joue aussi comme « idée fixe » dont l'auteur nous confie l'importance en tant qu'« ornière[1164]» où retourner sans arrêt afin de pousser l'homme *hors de lui*. La poétique novarinienne va ainsi dresser des listes aussi insensées qu'improbables de noms de fleuves, hameaux, chemins, arbres, personnages, ou encore de verbes conjugués tels que le fameux « présent lointain », le terrible « pire que présent » sans oublier le « plus qu'advenu[1165]». Comme un joyeux sens mis sans dessus-dessous et autres phrases rebroussant chemin, la pratique de l'écriture de Valère Novarina plongée en *cure d'idiotie* rejoint ainsi le conseil de Matthijs Van Boxsel consistant à « entrevoir ce que peut avoir de nécessaire et sans doute de bénéfique, principalement à une époque excessivement moralisante comme la nôtre, le fait de se livrer à des considérations désinvoltes[1166]». Et de ces considérations burlesques œuvrant à parodier cette « douce folie qui siège dans nos tentatives pour comprendre l'existence », relevons-en quelques-unes grâce à la brillante *Encyclopédie de la stupidité* qui nous informe que :

[1161] *Ibid*.

[1162] Citons pour illustrer notre propos le souvenir de Valère Novarina à l'égard de Daniel Znyk qui était un « acteur métaphorique tout à fait extraordinaire parce qu'il devenait singe-et-ange, lourd-léger : une énorme masse pleine de grâce, un pantin plein de vérité. » (cf. Isabelle Babin, *op.cit.*ibid.)

[1163] Valère Novarina à propos des acteurs, (cf. Isabelle Babin, *Le langage se souvient* cité précédemment).

[1164] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 3.

[1165] NOVARINA V., *L'Homme hors de lui*, P.O.L, 2018, liste de verbes « raccordés à tous les temps » qui se déploie de la page 86 à la page 92.

[1166] GROZDANOVITCH Denis, *ibid.*, p. 219.

> « Des études sont menées sur les propriétés aérodynamiques de l'addition[1167], le poids spécifique du baiser, et la surface de Dieu. Il existe des statistiques de chatouillis, une étude de l'influence des queues de poissons sur les marées, et une dialectique de l'Ignorance. D'autres ont classé les couchers de soleil, élaboré une théorie mimétique sur la base du langage des perroquets, ou essayé de définir l'orange d'après ses vitamines, minéraux, fibres, molécules colorantes et gustatives, périmètre, etc. »[1168]

A partir de cette tendance à parodier le savoir, Valère Novarina réinvente la conjugaison dans une liste de « seize centre-treize-et-onze » temps qu'il nous reste à accorder. Une obsession de collectionneur entreprise par *L'Homme hors de lui* et qui tend ainsi à désacraliser – par l'ironie et l'humour – chacun de nos sages apprentissages scolaires. Au lieu de nos souvenirs d'enfance, souvent cloués au savoir livresque, Valère Novarina propose l'éclat du rire par un grand chambardement des temps verbaux que sont :

> « Le présent lointain, L'inactif futur,
> l'antéro-possible, le sans-conditionnel,
> le périmable, le futur latent, le stagnatif,
> l'inventatif, le réminiscent, le pas encore là,
> le pire que passé, le présent courant,
> le plus qu'advenu, le conjugatif,
>
> le pire que présent, le passé inachevé,
> le moins que présent, le conditionnel patient,
> le peu souhaitable, le pire dépassé,
> l'imparfait postérieur, le sous-conditionnel
> (...) »[1169]

L'être et le temps novariniens se confondent, du présent au passé, du souvenir à la patience ou encore du devenir meilleur à un possible avenir funeste. Cependant, aucune perspective fiable ne semble pouvoir advenir de toutes ces tentatives à dire le temps qu'il fera. Un constat éprouvant que fait à son tour *L'Homme hors de lui*, lorsqu'au terme de sa liste il exige avec

[1167] Denis Grozdanovitch précise à cet endroit que « Le pataphysicien Raymond Queneau publia en 1950 un traité intitulé : *Quelques remarques sommaires relatives aux propriétés aérodynamiques de l'addition*. Car dans toutes les tentatives faites jusqu'à nos jours pour démontrer que 2 + 2 + 4, il n'y a jamais été tenu compte du vent. Le problème est que, par tempête, un chiffre peut se renverser et la petite croix être emportée par le vent, avec pour conséquence que 2 = 4. La conclusion pratique à en tirer : dès que l'on sent approcher une perturbation atmosphérique, il est bon de donner à ses calculs une forme aérodynamique. » *L'Encyclopédie de la stupidité*, *op.cit.*, p. 256. (cf. p. 219)

[1168] VAN BOXSEL M., *L'Encyclopédie de la stupidité*, Paris, Payot, 1986, p. 23.

[1169] NOVARINA V., *ibid.*, p. 86.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

effroi que le temps l'achève afin de lui épargner tant d'inattendus. Boutade ironique mais non moins sérieuse que Valère Novarina nous propose ici afin de mettre l'écoute en mouvement, en laissant ainsi entrevoir au spectateur la perspective d'un être en permanente mutation. Surtout, Valère Novarina nous fait surtout entendre combien la nature humaine cherche à encercler toujours davantage ses horizons, inventant pour cela des temps verbaux et autres concepts linguistiques qui tentent de prédire – sans jamais y parvenir – les lendemains de l'existence. Un *équilibre des opposés* donc, où peut alors s'actualiser la reconnaissance d'une idiotie que l'humain tient en partage, telle cette « sorte de sympathie-empathie primordiale avec la bêtise profonde caractérisant la nature humaine[1170]». Une définition que semble alors rejoindre Valère Novarina à l'endroit d'une bêtise que l'acteur doit avoir « noble[1171]». *Bêtise* noble pratiquée avec grâce par l'acteur et qui le mène à entreprendre ce « voyage hors d'homme[1172]», voyage éreintant, lumineux, toujours à recommencer. En cela, il n'est plus question sur le plateau novarinien d'intelligence cérébrale, mais plutôt de ce « savoir qui vient d'en bas », ce qui renvoie ici à la théorie grotowskienne d'une « mémoire de l'homme inscrite dans son corps[1173]». Loin d'une cérébralité qui censure le geste – et fait rater la cible –, la mémoire de l'acteur novarinien travaille plutôt en idiotie, c'est-à-dire aussi en archaïsme, en libérant les mots d'une signifiance figée au profit des souvenirs qu'ils activent chez chacun singulièrement, soit de ce matériau premier, épidermique, d'où parle le poème. Dès lors, le corps de l'acteur devient ce « principal centre du savoir détournant » dans la mesure où, toujours selon la théorie grotowskienne, « les souvenirs sont toujours des réactions physiques[1174]». En cela aussi, la *sur-partition organique*[1175] réalisée par Agnès Sourdillon afin de s'approprier singulièrement – c'est-à-dire aussi corporellement – sa partition, rejoint la proposition de Christian Lapointe à l'endroit d'un « texte interne[1176]» que l'acteur se doit d'ajouter à l'original. De cette façon – et sans occulter pour autant la nécessité d'un apprentissage « par cœur » – c'est désormais l'acte d'énonciation de l'acteur qui intensifie sa qualité « d'être là » sur scène, soit à un état de déséquilibre dans lequel « l'acteur doit s'assurer d'être constamment en travail avec les mots du texte et les images qui se sont formées à leur

[1170] GROZDANOVITCH Denis, *ibid.*, p. 218.
[1171] NÉE Laure, entretien avec Dominique Parent, *ibid*.
[1172] Valère Novarina dit à ce propos avoir formulé ce voyage de « trente-six-mille façons, depuis *Lettre aux acteurs,* jusqu'à *Lumières du corps*. C'est une obsession, une idée fixe. La réinvention de l'homme autrement. Par offrande de l'homme. », Isabelle Babin, *op.cit.*, p. 4.
[1173] GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971, p. 184.
[1174] *Ibid*.
[1175] COULOMB Émilie, *ibid.*, p. 123.
[1176] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

rencontre[1177]». Ainsi, la partition novarinienne tisse avec l'acteur une *mémoire incarnée*, le revêtant chaque soir de souvenirs vécus à son contact des mots. Un acteur *imprimé* par son texte dès lors, dans la mesure où sa mémorisation verbale provient d'une mémoire corporelle dont les effets de sens reposent sur la matière physique, le sensible. En cela aussi, le *parler novarinien* ouvre à une parole vive mais surtout « au surgissement de l'énonciation actoriale dans l'instant de la représentation, là où tout est encore à venir[1178]». Une parole qui œuvre ainsi, par l'oralisation du texte, à redonner au langage son rythme singulier, sa vie et, dès lors, sa potentialité individuante pour le sujet qui parle autant que pour celui qui écoute. Un accès libre au *corps-langage* par l'entremise de l'acteur novarinien qu'Henri Meschonnic développe à l'endroit de ce qu'il nomme « la voix-poème[1179]» et que nous souhaitons à présent interroger.

c. La *voix-poème* de l'acteur et sa *taamisation* du langage

> « Le court-circuit poétique est là. (...) par *embibler*, j'entends donner à entendre cet inaudible du tout entier prose poème. (…) Par la voix, j'entends l'oralité. Dans le continu, l'oralité est du *corps-langage*. C'est du sujet qu'on entend. La voix est du sujet qui passe de sujet à sujet. La voix fait sujet. (…) C'est la voix-poème qui entend, qui écoute, qui rencontre et qui peut donner à entendre le poème-Bible.[1180]»

> « Tout doit venir d'un trait, surgir d'un trait ; la phrase doit être un drame compact que le spectateur dénoue. L'efficace du trait sera obtenue si l'acteur subit le langage – s'il en est, sur scène, la victime. C'est pour cette raison que la *passivité* de l'acteur est essentielle. Une passivité qui ne s'obtient bien évidemment que par un exercice de tous les jours.[1181]»

Alors que nous venons d'observer le chemin parcouru par l'acteur novarinien pour mémoriser son texte, parcours qui sollicite sa *mémoire incarnée* et pour cela un passage obligé par le corps, il est intéressant de constater à cet endroit quelques accointances entre la

[1177] *Ibid*., p. 124.
[1178] *Ibid*.
[1179] MESCHONNIC Henri, *Embibler la voix*, « Le français aujourd'hui », Armand Colin, n° 150, 2005, p. 31.
[1180] *op.cit.*ibid.
[1181] BABIN Isabelle, BABIN Isabelle, *Le langage se souvient. Entretien avec Valère Novarina*, « Valère Novarina : paroles de théâtre », L'Annuaire théâtral, Revue québecoise d'études théâtrales, n°42, 2007, p. 73.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

rencontre singulière de l'acteur avec la poésie novarinienne et le concept de « voix-poème[1182]», développé par Henri Meschonnic. Afin d'expliciter davantage ce concept, revenons sur la réflexion qui l'initia. C'est à l'occasion d'un article paru en 2005 et intitulé *Embibler la voix*, que le théoricien du langage, traducteur et poète Henri Meschonnic propose une passionnante « matière à penser » la traduction, notamment à l'endroit des textes bibliques qui, selon lui, relèvent du poème. Il s'agit alors, pour renouer avec une traduction plus authentique de la Bible, et en cela « poétique », de faire entendre au lecteur toute la rythmicité que les textes originaux contiennent, ceci contre une tendance généralisée à réduire le langage au signe. Henri Meschonnic en appelle alors au jaillissement des forces suggestives dont relèvent les textes saints initialement écrits en hébreu, afin que soit transmise au lecteur « l'écoute du rythme dans le poème-Bible[1183]» et, par cette écoute, que vienne la possibilité pour le sujet de renouer avec sa propre *voix*. Ici s'entrevoit alors l'efficience potentielle des écrits bibliques – dans tout ce qu'ils offrent d'ouvertures et d'équivoques –, efficience ou efficacité qui permettrait au lecteur de renouer avec une parole « fondatrice de l'être[1184]». Cette parole, *voix-poème* mais aussi « parole inaugurale qui ouvre à la possibilité de parler en s'ouvrant elle-même[1185]» ; nous la retrouvons dès les premiers écrits Bibliques, ce que Jacques Ellul confirme puisque « [d]u commencement à la fin de la Bible il n'est question que de parole[1186]». Rappelons à cette occasion que Valère Novarina est lui-même un grand lecteur et traducteur de la Bible[1187], et que de nombreuses références théologiques figurent dans son œuvre, à commencer par celle d'une Parole qui permettrait de « délivrer » celui qui parle tout comme celui qui écoute. Car selon Meschonnic – autant que pour Valère Novarina – les écrits bibliques relèvent surtout de ce « langage courant[1188]» du poème, où toutes les voix peuvent résonner et où l'oralité se fait « corps-langage », c'est-à-dire non plus « signe » ni division entre « le sens et le son », mais expression du sujet et « voix du sujet qui passe de sujet à sujet[1189]». Soit une écriture qui ouvre sur la rencontre et sur l'écoute comme lieu, pour le sujet, de réinventions. Une écriture qui appelle, en somme, à

[1182] *op.cit.*ibid.
[1183] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 29.
[1184] MALAVAL Frédérique, *Fondement de la parole et parole fondatrice de l'être*, « *Le Mur de la terre*, de Giorgio Caproni », « La philosophie du XXe siècle et le défi poétique, Revue Noesis, 2004.
[1185] *Ibid.*, p. 1.
[1186] ELLUL Jacques, *La parole humiliée*, « L'idole et la parole », *ibid.*, p. 76.
[1187] Nous pouvons à ce propos lire, dans l'article de Céline Hersant intitulé *Une radiographie humaine : Le Drame de la vie de Valère Novarina* (publié en 2003 sur le site « HAL-SHS-Archives-Ouvertes.fr ») que l'auteur « a traduit *Le Livre d'Amos*, en collaboration avec Marc Dubreucq, dans *La Bible, nouvelle traduction* (Ed. Bayard, 2000) », p.1.
[1188] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 31.
[1189] *Ibid.*, p. 30.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

l'oralisation comme seule possibilité d'existence. Oralité qui induit ainsi la voix du sujet, mais aussi la « voix qui fait sujet[1190]», c'est-à-dire celle de l'acteur par qui le « langage devient mémoire[1191]». Il en est ainsi de toutes ces « voix » qui traversent la scène au moment de la représentation théâtrale, lorsque par l'acteur sont prononcés de nombreux extraits littéraires que le spectateur entend et qui peuvent alors ramener à son souvenir une émotion de lecture. Cependant, Valère Novarina rappelle aussi que l'ambition de cet « égrainage » de citations n'est pas encyclopédique, mais qu'elle invite plutôt le spectateur à voyager dans l'histoire littéraire – et donc dans l'histoire de l'humanité – sans qu'il n'ait « nullement besoin de savoir de quel texte il s'agit[1192]». En cela, la voix de l'acteur se laisse traverser par des voix qui viennent de loin en redonnant vie à la pensée de ceux qui les avaient prononcées, autant qu'à leur présence. Ainsi, le théâtre peut redevenir ce lieu où l'on se souvient du théâtre et où de familiers fantômes peuvent surgir à leur gré. C'est notamment ce dont se souvient Valère Novarina lors de la présentation de *L'Acte inconnu* au Festival d'Avignon en 2007, en précisant que ce soir-là « la cour du Palais des Papes[1193] est venue réveiller quelques fantômes dans les profondeurs mentales du public[1194]». Cependant, Novarina poursuit en rappelant que les spectateurs ne doivent pas *chercher* à identifier ces fantômes, mais plutôt *sentir* « [leurs] ombres se retourner[1195]», ombres qui « veillent sur le spectacle et nous donnent de la force[1196]». C'est alors que le sujet-spectateur peut apercevoir l'ombre de saint Augustin, de Pétrarque, de Madame Guyon, de Daniel Znyk tout comme celle de Sganarelle, dont les paroles sont portées par les acteurs, afin de transpercer l'oubli. Ces appels aux voix de tout temps maintiennent ainsi l'écoute du sujet-spectateur ouverte et comme étonnée de se souvenir de tant de choses. C'est sans doute pourquoi Valère Novarina affirme que « l'homme parlant est naturellement philologue », dans la mesure où « n'importe lequel d'entre nous a de la philologie dans la bouche », en gardant en soi, et « profondément secret, *tout ce qui s'est dit* ». En somme, si « le langage se souvient[1197]», il s'agit pour l'acteur d'en raviver les sources souterraines chez le spectateur[1198] par l'entremise d'une langue multiple, que chacun peut soudain reconnaître sans même savoir pourquoi. Cette référence fait alors penser à ce savoir paradoxal de l'idiot – tel que précédemment cité – qui fait dire à Gilles Deleuze que l'idiot est

[1190] *Ibid*.
[1191] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 74.
[1192] *Ibid*.
[1193] Où *L'acte inconnu* a été créé.
[1194] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 74.
[1195] *Ibid*.
[1196] *Ibid*.
[1197] *Ibid*.
[1198] Un spectateur qui, bien souvent, ne suppose pas détenir une telle richesse...

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

celui qui « ne sait rien et qui, pourtant, comprend tout[1199]». C'est pourquoi Valère Novarina rappelle que chaque individu est un potentiel traducteur, dans la mesure où « traduire, c'est d'abord traduire sa propre représentation du langage[1200]». Il s'agit alors de « donner voix » au texte et, par cette action, de permettre à l'individu (acteur et spectateur) d'y faire entendre son « accent différent[1201]», sa voix singulière, pour maintenir ouverte « la polyphonie humaine[1202]». Dès lors, ce que nous nous permettons de nommer le *novarinien* ne doit pas s'entendre comme langage unique, ni sophistication de l'écriture. Ce que précise par ailleurs Novarina, lorsqu'il dit écrire « en français comme tout le monde » en prenant soin d'ouvrir des failles dans son écrit, pour qu'acteur et spectateur deviennent eux-mêmes les *traducteurs* de « la mosaïque du texte[1203]». Si nous reprenons à présent la réflexion proposée par Henri Meschonnic à l'endroit d'une voix humaine qu'il serait bon d'*embibler*, il s'agirait de penser que traduire la Bible par le sujet lecteur – et pourquoi pas aussi « traduire le novarinien » par l'acteur – mènerait à l'invention du sujet parlant dans son acte même de traduction, c'est-à-dire dans sa rencontre avec le texte et toute la potentialité individuante que cette rencontre induit. En cela, Meschonnic, tout comme Novarina, œuvrent à ce que le lecteur puisse renouer avec une langue vivante, soit avec une langue qui se transmet par son oralisation. Ici s'entend mieux le concept de « voix-poème » tel que développé par Meschonnic comme façon pour le sujet – lecteur, auditeur, acteur ou spectateur – de *s'inventer* dans son écoute du texte pour y déployer *sa* propre voix, c'est-à-dire sa façon unique de « goûter » les mots. Expérience qu'Henri Meschonnic nomme la « *taamisation[1204]*» de la langue.

Ce néologisme, issu du mot hébreu *ta'am* – et au pluriel *ta'amin* – nous offre une belle métaphore de ce que le poème fait à la parole humaine, dans la mesure où le mot « *ta'am* » signifie exactement « le goût de ce qu'on a dans la bouche, la saveur de ce qu'on mange[1205]». Rappelons alors l'injonction de Valère Novarina faite à ses acteurs afin que ceux-ci viennent « mâcher et manger le texte[1206]», et ce pour que « le spectateur aveugle » puisse « entendre croquer et déglutir (…) ce que *ça* mange, là-bas, sur le plateau[1207]». Cette analogie entre les mots, la manducation et l'écoute se poursuit au fil de la *Lettre aux acteurs*, lorsque le

[1199] DELEUZE Gilles, *ibid*.
[1200] MESCHONNIC H., *ibid*.., p. 32.
[1201] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 75.
[1202] *Ibid*.
[1203] BABIN I., *ibid.*, p. 75.
[1204] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 31.
[1205] *Ibid*.
[1206] NOVARINA V., *Le Théâtre des paroles*, « Lettre aux acteurs », P.O.L., 1989, pp. 9-10.
[1207] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

texte devient une matière censée fournir suffisamment d'énergie à l'acteur pour qu'après avoir « gobé, mâché, dégluti, englouti, aspiré et avalé » chaque parole, celles-ci puissent être « lancées d'un souffle[1208]» au sujet-spectateur de sorte que le texte novarinien puisse se donner au spectateur totalement, en tant que *nourriture spirituelle*. Il est alors intéressant de constater que l'expression « nourriture spirituelle» renvoie aussi au *Deutéronome[1209] 8:3*, passage de l'Ancien Testament où il est écrit que « l'homme ne vivra pas de pain seulement, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu[1210]». De même, la liturgie chrétienne rappelle aux croyants que la Parole de Dieu est une nourriture certes « spirituelle » mais qu'elle doit aussi s'éprouver dans la matière, à l'exemple de La Pâque où une *transsubstantiation[1211]* s'opère entre la chair du Christ – considéré par les chrétiens comme « l'Agneau de Dieu[1212]» – et le fait de manger, véritablement, la chair d'un agneau[1213]. En somme, la Parole divine devient ici une matière mais aussi une possibilité offerte aux croyants de « goûter les biens de l'amour de Dieu » autant que de se joindre « à Sa table, dressée dans le désert (Psaume 23:5)[1214]». Un don qui rejoint alors la proposition d'Henri Meschonnic à l'endroit de ce qu'il appelle le *poème-Bible*, c'est-à-dire du poème comme lieu propice au partage de la *taamisation* du langage. *Ce* partage s'entend ainsi comme expérience du sensible, soit mise en bouche du langage et « bouche à bouche » qui évince le « bouche à oreille[1215]». Dès lors, l'expérience de *taamisation* – c'est-à-dire d'une véritable *sensation* de langage transmise d'un sujet à un autre – permet d'accéder à ce que Meschonnic appelle « la voix-poème de celui qui traduit » tout comme au « poème que l'on a dans la voix[1216]». En somme, le poème novarinien – à l'instar du

[1208] *Ibid*.

[1209] Le Deutéronome (du grec *τὸ Δευτερονόμιον, τὸ* Deuteronómion, soit « la seconde loi », ou en hébreu דְּבָרִים traduit en *Devarim* et qui veut dire « paroles ») peut être lu comme le cinquième livre de la Bible hébraïque , soit l'Ancien Testament et le dernier livre de la Torah (le Pentateuque chrétien).

[1210] Extrait de la Sainte Bible, Matthieu verset 4:4 : « Le tentateur, s'étant approché, lui dit : Si tu es Fils de Dieu, ordonne que ces pierres deviennent des pains. Jésus répondit : Il est écrit : L'homme ne vivra pas de pain seulement, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu. »

[1211] La *transsubstantiation* est un phénomène surnaturel qui signifie littéralement la conversion d'une substance en une autre. Le terme désigne, pour une partie des chrétiens, la conversion du pain et du vin en corps et sang du Christ lors de l'Eucharistie, par l'intermédiaire du Saint Esprit.

[1212] MULLER Jean, *Les nourritures spirituelles du croyant*, article diffusé sur « Bibliquest.net », site internet consacré à l'étude de la Bible et à la transmission de ses textes.

[1213]Précisons que cette fête est aussi la plus importante du christianisme en ce qu'elle commémore la résurrection de Jésus, selon le Nouveau Testament.

[1214] Extrait de la Sainte Bible, Psaume 23:5 : « Tu dresses la table devant moi à la vue de ceux qui me persécutent ; Tu oins d'huile ma tête, Ma coupe déborde. » Commentaire de la Bible par Thomas Mathey lu sur levangile.com « *Tu dresses la table*. L'image du berger se transforme en celle d'un hôte bienveillant. *A la vue de ceux qui me percécutent*. Les ennemis sont condamnés à assister au triomphe des fidèles. *Tu oins ma tête*. Le sens propre et le sens spirituel se touchent. L'onction d'huile, accordée aux hôtes que l'on recevait, était, en même temps qu'un rafraîchissement pour le corps, un symbole de joie et de bénédiction divine. »

[1215] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 32.

[1216] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 32.

poème-Bible – permettrait au sujet de se déplacer dans son expérience de *taamisation* du langage et, par ces déplacements, de s'individuer. D'auditeur, il devient alors traducteur, puis de traducteur il se fait à son tour sujet parlant. Cette dynamique circulaire lui permettrait, en outre, de revenir aux « sources du langage[1217]». Ce retour renvoie également à la proposition du poète Giorgio Caproni, lorsqu'il précise qu'avec la Voix « le poète retourne vers ce lieu *atopos* où il n'a aucunement été », de sorte que « le poète avec la parole poétique fait retour vers ce qu'il n'a jamais piétiné » mais qui pourtant demeure « sa terre native et natale[1218]», c'est-à-dire son lieu *originaire* et son lieu de *naissance*. Ainsi, la Voix dont se laissent traverser les acteurs doit agir en eux comme « fondement sans fond, abîme, néant qui s'ouvre et se perd afin que la voix du poème, donc le langage, ait lieu[1219]». C'est pourquoi la performance de l'acteur doit aussi procéder du *hiatus*, ou selon l'étymologie latine de ce mot d'« une ouverture, d'une fente, d'une déchirure, d'une continuité dans la discontinuité qu'elle effectue[1220]». Cette ouverture permet à l'acteur, au moment de l'oralisation du texte, de rendre à la *voix-poème* son aspect « insaisissable et évanouissant[1221]» afin de se transformer lui-même et à son tour en poète. Une transformation de l'acteur par l'entremise de son « acte de parole[1222]» qu'Henri Meschonnic entrevoit alors sur le mode du *récitatif* – soit d'« une forme musicale destinée à une voix soliste [et] soutenue par un accompagnement musical[1223]». Cette comparaison renvoie de nouveau à la rythmicité propre aux écrits novariniens, rythmes comme « prophétie du langage [1224]» qui, selon Meschonnic, « transforment toute la pensée du langage[1225]» en vie du poème. Rappelons alors que le rythme en musique n'est pas tant une question d'oreille mais de corps, de pulsation et de ressenti physique. Il s'agit de battre la mesure avec ses pieds, ses mains, son corps tout entier. En cela, le texte novarinien dont témoigne l'acteur sur scène exige, pour être reçu, d'investir le corps. Un état dont Valère Novarina témoigne à son tour, lorsqu'au moment d'écrire *La Lutte des morts*[1226] il lui fut nécessaire de porter des sabots afin de pouvoir « taper du pied[1227]», telle « une écriture

[1217] MALAVAL Frédérique, *ibid.*, p. 6.
[1218] *Ibid*.
[1219] *Ibid.*, p. 8.
[1220] *Ibid*.
[1221] MALAVAL Frédérique, *ibid.*, p. 9.
[1222] NOVARINA V., *Voie négative*, P.O.L., 2017, p. 32.
[1223] Dictionnaire Larousse, définition du nom masculin « récitatif ».
[1224] MESCHONNIC Henri, *Le rythme, prophétie du langage*, dossier « Pourquoi traduire ? », Revue de traduction Palimpsestes, 2004, p. 1.
[1225] *Ibid*.
[1226] Valère Novarina précise à cette occasion que le titre initial de *La Lutte des morts* était « Le Drame dans la langue française »
[1227] NOVARINA V., *Lumières du corps*, P.O.L., 2006, p. 10.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

gymnique, corporelle[1228]». Une écriture que l'auteur décrit aussi comme « crépitante, par percussion, en frappant le sol des pieds et en dessinant sur les manuscrits jusqu'à ce que le bras se fatigue[1229]». Cette écriture en passe ainsi par le corps et, pour être *reçue* par le sujet-spectateur, doit être *vécue* physiquement par l'acteur. C'est alors par ce phénomène que le texte novarinien pourra s'offrir au spectateur, telle une rencontre avec *le poème que chacun porte en soi,* poème proche du mouvement de la parole humaine et, avec elle, du mouvement de la vie humaine.

Ainsi, outre le fait de mettre à rude épreuve la mémoire de l'acteur pour qu'il parvienne à retenir l'entièreté de son texte, Valère Novarina le pousse à l'authenticité, dans la mesure où il ne s'agit plus pour lui de *jouer* mais de *vivre* sa partition. Une partition qu'il doit traduire pour la vivre, porter dans sa voix pour en faire surgir le poème, le spectateur assistant alors à « la transformation d'une forme de langage en une forme de vie[1230]». Et c'est par cette transformation offerte au spectateur que le texte peut prendre toute son ampleur, c'est-à-dire être réinventé. L'acteur devient alors celui par qui « un phénomène de la nature survient dans l'ordre du langage[1231]», en donnant à voir la langue comme « un liquide, une onde déversée et agissante en tous sens comme l'eau[1232]» afin de mieux nous désaltérer. Cependant, et pour que cette opération vivifiante puisse être effectuée, c'est à l'acteur qu'il revient de « se nourrir » du texte, des mots et de l'énergie qu'ils contiennent. Une énergie dont Édouard Baptiste nous confirme la prégnance, à l'occasion d'un entretien réalisé à la suite de la représentation de *L'Animal imaginaire[1233]*. Pour l'acteur, la maîtrise du texte passe en effet par une véritable *assimilation*, par une digestion grâce à laquelle il peut gagner en force autant qu'en justesse. Équilibre difficile qui fait du travail de l'acteur novarinien une véritable discipline, mais aussi une « profession de foi[1234]». C'est peut-être aussi pourquoi chacun des artistes ayant travaillé avec Valère Novarina – et par lui avec l'énergie du langage – désire y revenir, et témoigne à cet égard d'une véritable « énergie qui les ravive[1235]» et d'un moment où il sort de scène « avec une énergie plus grande qu'au début du spectacle[1236]». Transfert d'énergie par la

[1228] *Ibid*.
[1229] *Ibid*.
[1230] *Ibid.*, p. 31.
[1231] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 72.
[1232] *Ibid*.
[1233] Entretien réalisé en compagnie de Belfod Valès et d'Édouard Baptiste en septembre 2019, aux suites de la représentation de L'Animal imaginaire à La Colline, théâtre national, Paris.
[1234] Entretien réalisé en compagnie de Valérie Vinci à Pantin en juillet 2019.
[1235] Entretien réalisé en compagnie de Nicolas Struve à Paris en août 2019.
[1236] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

matière du langage, donc. Ainsi, c'est non seulement à une véritable *vie du langage* que l'auteur convie ses collaborateurs artistiques, mais aussi à une possibilité pour chacun d'écrire et de vivre à son tour le poème novarinien. Penchons-nous à présent sur ce phénomène afin d'introduire le second mouvement du chapitre.

Si pour Henri Meschonnic la traduction du *poème-Bible* induit que le traducteur ait « du poème dans la voix[1237]», cela suppose que l'acteur novarinien en possède également. Mais, pour accéder à ce poème il lui est nécessaire de s'aventurer dans les méandres du texte[1238] par le corps, l'espace et la mise en voix. Ces façons de s'aventurer sont autant de manières, pour l'acteur, de vivre son texte afin de le traduire et, dès lors, de le *réécrire*[1239]. En cela, l'œuvre novarinienne compte parmi ces œuvres dites « actives[1240]» car sans cesse *activées* par ceux et celles qui les oralisent et tentent ainsi de renouveler, à chaque spectacle, l'expérience d'une rencontre avec *le poème que chacun porte*, au plus profond de soi. Le poème est donc une façon singulière d'habiter le monde et de le voir, pendant le spectacle, comme « un acte commis en vrai[1241]». Valère Novarina crée pour cela un théâtre où la parole vient « vivifier celui qui a écrit, vivifier l'acteur qui l'a joué [et] redonner de la force au public[1242]». Ce théâtre qui ne cherche plus à « mortifier, culpabiliser et rendre sourd[1243]» le sujet-spectateur, qui peut désormais ressortir « comme neuf et nettoyé par une table rase (…), un *débarassement* du monde[1244]». Table rase en outre favorisée par le rire. En effet, Valère Novarina confirme que pour chacun – spectateur et acteur – le langage – et par extension le langage poétique – peut redevenir un « levier » contre la parole marchande. L'œuvre novarinienne, grâce aux acteurs qui s'en font les témoins, demeure ainsi « indéfiniment présente au présent[1245]» et invite chaque lecteur-auditeur-spectateur à devenir à son tour traducteur de l'œuvre. Dès lors, l'acteur novarinien n'est plus simple interprète mais *créateur* de la parole novarinienne, elle-même issue de la patience attentive et exigeante de l'auteur. Ainsi, et par l'entremise d'exercices rigoureux de mémorisation, l'acteur est invité à ré-écrire

[1237] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 30.
[1238] Ainsi qu'en témoigne Agnès Sourdillon, dont les propos furent récoltés par Marion Chénetier-Alev (précédemment cités à l'occasion de l'article « Les mains de la mémoire. Sur la mémorisation du texte par l'acteur », article paru dans la Revue de la BNF, (n° 51), 2015).
[1239] A cet égard, citons Henri Meschonnic pour qui « toute vraie traduction est une ré-écrire », *ibid.*, p. 32.
[1240] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 32.
[1241] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 72.
[1242] *Ibid.*.
[1243] *Ibid.*, p. 73.
[1244] *Ibid*.
[1245] MESCHONNIC Henri, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

mentalement – mais aussi par graphies, collages et mouvements[1246] – son texte, afin de l'intégrer à lui en tant que création personnelle. Et c'est ainsi parce que l'acteur se met tout entier dans *sa* parole, par l'entremise de ses « brassées respiratoires », que soir après soir celle-ci peut être « livrée intacte au public, pour que chaque spectateur [en] reçoive l'énergie[1247]». Ainsi, l'acteur détient un rôle majeur dans l'efficience *poétique* de l'œuvre novarinienne, dans la mesure où il accepte corps et âme de « subir le langage[1248]». Une posture qui nous invite alors à penser l'acteur contemporain – et *a fortiori* novarinien – selon de nouveaux paradigmes, lesquels brouillent de plus en plus les frontières « entre acteur, personnage, fiction et réalité[1249]». Chez Valère Novarina, il est notamment intéressant de constater qu'une importance particulière est accordée à leur voix, laquelle va guider au fil des répétitions les déplacements de plateau et la dynamique de l'espace scénique. La voix singulière de l'acteur contribue ainsi à donner *rythme*, cadence et mouvement au texte, l'espace de jeu étant lui-même comparé par Valérie Vinci à « un organisme dans lequel la parole doit être fluide pour *bien circuler*[1250]». Une observation que nous souhaitons à présent poursuivre afin d'y entrevoir un art de l'acteur spécifique à Valère Novarina, par lequel il ne s'agit plus pour le metteur en scène de *diriger* mais d'*écouter* la personne.

[1246] Et ainsi qu'en témoignent Agnès Sourdillon, mais aussi Claire Sermonne ou Valérie Vinci.
[1247] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 73.
[1248] *Ibid*.
[1249] MOULARD Estelle, Le jeu de l'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques, Mémoire en Musique, musicologie et arts de la scène, soutenu en 2012 à l'Université Stendhal Grenoble 3, p. 5.
[1250] Entretien réalisé avec Valérie Vinci, *ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

2. Travailler avec l'acteur, exercer la parole : l'écoute hospitalière

a. *Voir* le personnage, *entendre* la personne : vers un accord juste

> « S'il fallait donner une figure sociale à l'écoute, la meilleure serait sans doute du côté de cette pratique ancienne, perdue voire imprévisible en ce monde : l'hospitalité. Écouter, c'est se faire l'hôte de l'hôte qui vient. L'hôte ne demande rien à celui qu'il reçoit, il n'a pas souci de l'enseigner, le conduire, lui faire avouer la vérité. Il parle ou il se tait selon ce qui lui paraît le gré de l'autre. L'hospitalité est discrète. Elle se borne à donner au voyageur de quoi subsister en la halte nécessaire. L'écoute est hospitalité intérieure. [1251]»

> «Ce qui est cherché dans le travail avec les acteurs, c'est le contact profond entre la part *muette* du texte et la *personne* de l'acteur. Un accord vide et un accord fond. Avec l'idée qu'il n'y a qu'un seul accord, une seule rencontre, une seule façon d'être juste. (…) La personne de l'acteur et le personnage rythmique du texte ne se croisent qu'en un seul point précis. Pas de « variations de l'interprétation » : une seule est vraie. Et elle tient sur une crête: précipice des deux côtés, chute possible. Action sur un fil. [1252] »

Nous souhaitons poursuivre ici une réflexion sur l'art de l'acteur dit *novarinien*, c'est-à-dire sur une pratique spécifique aux acteurs qui travaillent avec Valère Novarina et interprètent ses textes. Une pratique qui, ainsi que nous l'avons vu plus haut, induit un travail quotidien et très exigeant du corps, de la mémoire mais aussi de la voix, afin de trouver ce que Valère Novarina nomme « *un* accord juste[1253]» entre la *personne* qu'est l'acteur et le *personnage* qu'il fait parler. Un accord comme recherche, dès lors, de ce moment où les paroles du personnage viennent rencontrer la voix de l'acteur pour former ensemble cette « Voix majeure[1254]» dont le poète Giorgio Caproni invoque la dimension ontologique. Un *accord* dont il nous semble aussi important de souligner tout d'abord la foisonnante

[1251] BELLET Maurice, *L'écoute*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1989, p. 14.
[1252] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 73.
[1253] *Ibid.*, p. 75.
[1254] MALAVAL Frédérique, *ibid.*, p. 3.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

polysémie, puisque ce nom masculin peut s'apparenter à « un ensemble de notes considéré comme formant un tout du point de vue de l'harmonie » ; ou bien renvoyer à ce qui « résulte d'une entente mutuelle entre des personnes », mais aussi correspondre à la « bonne adhérence, après cuisson d'une glaçure, d'un émail ou d'une couverture sur le corps de la céramique[1255]». Autant d'acceptions qui peuvent accueillir la proposition de Valère Novarina à l'endroit de cet « accord qui tombe juste » entre la personne qu'est l'acteur et son personnage, que Novarina veut « rythmique[1256]». Cette aspiration est un *leitmotiv* dès le travail de répétition du texte afin que celui-ci soit appris telle une partition musicale, cependant que pour y parvenir chaque acteur doit être dans l'impératif de trouver un « accord » singulier et juste avec les mots de son personnage. Ce travail de l'écoute, Valère Novarina dit alors exercer par l'entremise de son « oreille absolue[1257]». Travail de l'oreille qui débute – ainsi que nous l'avons vu en première partie – dès l'écriture, et que les acteurs doivent à leur tour exercer selon des méthodes qui leurs sont propres mais qui les contraignent néanmoins à « l'exactitude[1258]» ; et contrainte que Novarina confirme, dans la mesure où il n'est en aucun cas question pour l'acteur de changer un seul des mots du texte. Cette exactitude est par ailleurs illustrée dans la performance d'André Marcon et son vertigineux *Discours aux animaux*, l'acteur « n'ayant pas changé un mot, pas une virgule de l'adaptation[1259]». Le travail de l'acteur novarinien avec son texte rejoint alors celui du musicien avec sa partition, chaque note, chaque phrasé devant viser l'accord juste et le mouvement global de la composition initiale. Il est par ailleurs intéressant de citer à nouveau Novarina, pour qui « la parole n'est rien d'autre […] que de la danse d'un tube d'air chanté [1260]». En somme, la parole chez Valère Novarina se déploie non pour « dire » mais pour « faire » et, en l'occurrence, montrer au spectateur « l'acte de la parole[1261]» sur celui qui parle autant que sur celui qui écoute. Pour obtenir toute sa fluidité, cette parole doit procéder d'une « fulgurance », d'un équilibre périlleux dont procède l'acteur à travers son texte et qui mène alors parfois à ce que le langage redevienne un « fluide » et la parole une « onde[1262]». Plongée dans l'écoute qui sera notamment confirmée grâce au

[1255] Dictionnaire Larousse, définitions du mot « accord ».
[1256] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 74.
[1257] *Ibid.*
[1258] Entretien réalisé par Thierry Guichard avec Valère Novarina à l'occasion de la publication aux éditions P.O.L de deux de *L'Animal du temps* et *L'Inquiétude*, en parallèle de la publication des mêmes textes joués par André Marcon et gravés sur deux disques compacts, article paru dans la revue « Le Matricule des Anges », n°4, octobre-novembre 1993.
[1259] *Ibid.*
[1260] CORVIN Michel, Pour une réception « musicale » du théâtre contemporain, Revue « Communications », n° 83, 2008, p. 123.
[1261] NOVARINA V., *Voie négative*, « L'acte de la parole », P.O.L., 2017, p. 32.
[1262] BABIN Isabelle, « Le langage est un fluide, la parole une onde qui se déverse », *ibid*., p. 73.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

témoignage de Claire Sermonne[1263], la comédienne confirmant alors l'attention toute particulière que l'auteur porte à la voix de ses acteurs, dès les premières séances de lecture, si ce n'est bien avant le « montage[1264]» de ce qui deviendra le texte final. Texte qui, dès lors, ne s'apparente plus à un récit linéaire dans lequel des personnages imitent des sentiments, mais qui vient plutôt trouver ses correspondances du côté du cubisme, de l'art byzantin ou encore de *L'art de la fugue*[1265]. Ce travail de la *matière-texte* – que Valère Novarina dit réaliser pendant longtemps – cherche aussi à retarder « le plus possible le moment de l'édification » afin que se révèle de façon organique, naturelle – et non pas artificielle ou totalitaire – « chaque cellule, chaque atome de langage » comme « noyau du drame tout entier[1266]». Une volonté de l'auteur et metteur en scène Valère Novarina – que nous pourrions appeler *denseur*[1267] en scène –, pour que tout de la pièce résonne selon sa *rythmique* multiple, riche et néanmoins singulière. Cette volonté s'inspire alors de l'observation du vivant, dans la mesure où selon Novarina « est rythmique tout ce qui tient debout : le rythme d'un arbre, d'un coquillage, d'une façade, d'un visage humain [1268]». En cela, le rythme est pour l'auteur ce qui précède le sens, il est au fondement du langage mais aussi de toute chose, pulsation, « épine dorsale » et « colonne vertébrale de tout ce qui apparaît[1269]». C'est donc par l'écoute du rythme que va procéder pour Valère Novarina et l'acteur un travail de plateau comme vie organique où chacun – acteur puis spectateur – vient rencontrer le langage. Ainsi, lorsque le rythme se perd, c'est la parole entière qui devient muette et emporte tout avec elle. Le trou de mémoire fait dès lors partie des vertiges de l'acteur tout en constituant la beauté de son *geste*, les représentations publiques devenant pour lui le lieu d'une épreuve autant que d'une délivrance.

Il nous semble qu'il en est de même pour le spectateur en sa qualité de témoin et d'interlocuteur privilégié de la parole novarinienne. C'est pourquoi trouver cet « accord juste » va guider le travail de l'acteur au fil des mois d'apprentissage de son texte, puis des répétions, dans la mesure où c'est par le rythme juste de sa diction, de ses déplacements et finalement de sa présence en scène, qu'il pourra offrir la parole à l'oreille, à la vision mais aussi à la pensée

[1263] Que nous avons eu la chance de rencontrer en juillet 2019.
[1264] *Ibid.*, p. 76.
[1265] *Ibid.*
[1266] *Ibid.*
[1267] C'est-à-dire aussi créateur de « densité », soit de ce qui fait « épaisseur », du latin *densitas.* Un nom qui renvoie aussi au caractère de « ce qui comporte des éléments nombreux et serrés » ou « qui est riche d'éléments ». Une caractéristique qui nous semble ainsi convenir selon ses nombreuses acceptions à la « nature » de l'œuvre novarinienne, tout comme l'approche de l'écriture et du travail avec l'acteur de théâtre par lequel opère Valère Novarina.
[1268] *Ibid.*, p. 77.
[1269] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

du spectateur. Et si son travail est exigeant, c'est parce qu'il doit viser l'exactitude. Une exactitude qui s'apparente alors à celle des artistes de cirque, notamment des trapézistes qui « n'ont pas plusieurs façons de faire un triple saut périlleux suivi d'une quadruple voltige avec tourniquets, planche avec ange-retour et descente en drapeau[1270]». Pour réussir à témoigner du texte novarinien, et par lui de « ce que la langue est notre *autre* chair *vraie* [1271]» il n'y ainsi qu'une façon de faire, et « qu'*une* de parfaite[1272]». Une façon unique qui renvoie alors au concept de la « Voix majeure[1273]» tel que proposé par Frédérique Malaval pour désigner la « dimension ontologique fondamentale » de la voix humaine, laquelle se distingue de la simple « voix de l'énonciation[1274]».

Une Voix où peuvent alors s'entendre toutes les autres voix, toutes plus différentes les unes des autres, à l'exemple de celles des acteurs qui travaillent avec Novarina depuis ses premières créations. Une *différence* qui fonde précisément le paradoxe nécessaire à l'efficacité théâtrale novarinienne, en ce que sur la scène se joue la quête d'un « toujours vouloir-dire » comme ouverture au « pouvoir-être[1275]». Il est à cet égard intéressant de constater que Valère Novarina souligne lui-même combien ses acteurs sont « très différents » et néanmoins se rejoignent sur une volonté commune : celle de « faire les choses en vrai [et] d'agir le texte à l'absolu présent » en acceptant « qu'il n'y ait pas de représentation[1276]». Dès lors, l'acteur novarinien doit se mettre tout entier dans son texte tout comme dans la parole qu'il s'entraîne à traverser, et devenir au fil de ses entraînements celui qui accepte d'oublier ce qu'est l'humain ainsi que toutes les idées que l'on peut en avoir. Un travail de l'épure menant à ce que, chaque soir, il entre sur scène « comme le premier qui parle[1277]». L'acteur pour cela doit réapprendre à *faire l'idiot*, c'est-à-dire renoncer à « faire ceci ou ça, ceci pour dire ça...[1278]» pour creuser toujours plus profond son oubli de l'humain et y rencontrer la blancheur du savoir et, par ce détachement, la force de mener son « combat avec les mots[1279]». C'est aussi pourquoi l'acteur, selon Valère Novarina, se doit d'être « sans opinion, sans pensée et hors d'homme[1280]». Un exercice difficile, voire effrayant, par lequel pourtant il semble nécessaire à l'acteur de passer

[1270] *Ibid.*
[1271] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 33.
[1272] BABIN Isabelle, *ibid*.
[1273] MALAVAL Frédérique, *ibid.,* p. 4.
[1274] *Ibid.*
[1275] *Ibid.*, p. 3.
[1276] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 75.
[1277] *Ibid.*
[1278] BABIN Isabelle, *ibid*.
[1279] NOVARINA V., *ibid*.
[1280] BABIN Isabelle, *ibid*., p. 76.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

afin de suspendre toute pensée, et ainsi qu'Evagre le Pontique le préconisait au moment de l'exercice de la prière. Une attitude qui rappelle alors l'*Epoché*, mot grec qui signifie une interruption de toute certitude quant aux manifestations du monde et qui renvoie à l'attitude des Sceptiques. En somme, l'acteur doit à son tour suspendre son jugement et adopter, face à son texte, une attitude qui nous semble proche de ce que Nathalie Depraz nomme l' « expérience de la prière[1281]». Expérience qui, outre le fait de dépasser « tous les sacrements qui ponctuent et codifient la vie religieuse [1282]», est ce que le croyant, le religieux ou le mystique peuvent éprouver de plus authentique mais aussi de plus difficile. Ces qualificatifs nous renvoient dès lors aux exigences de Valère Novarina à l'endroit du travail de ses acteurs, mais aussi à son travail d'écrivain. Observons à présent ces rapprochement afin d'y entrevoir les mystères de l'acteur novarinien, de celui qui « se lance (...) dans le vide, offert[1283]».

b. Les mystères de l'acteur novarinien et de sa *prière du cœur*

> « A l'époque, je lisais beaucoup de textes spirituels et j'ai fait le parallèle entre l'expérience de l'acteur et l'expérience du mystique. Je pense qu'il y a un voyage hors d'homme que l'acteur fait. Et j'ai trouvé cela chez de Funès ; il s'aventure hors de l'enveloppe humaine. C'est un voyage curieux et violent à la fois. (…) Les acteurs se lancent, ils sont dans le vide, offerts. D'où l'idée de sacrifice, de sainteté de l'acteur. [1284]»

> « Louis de Funès entrait tout le temps en reculant et en repoussant le jour derrière lui. Comme font les grands acteurs intelligents. Il entrait toujours les yeux fermés et le pas décidé, comme un aveugle qui sait l'espace par cœur. Louis de Funès trouvait chaque soir son chemin dans le noir avec l'exactitude des grands égarés. [1285]»

C'est à l'occasion d'un entretien réalisé par Jean-Pierre Han dans l'atelier de l'artiste, en mars 2006, que Valère Novarina revient sur sa véritable fascination à l'endroit de l'acteur de

[1281] DEPRAZ Nathalie, *Pratiquer la réduction : la prière du cœur*, Christianisme et fragmentation, « Laval théologique et philosophique, vol. 59, n°3, octobre 2003, p. 503.
[1282] *op.cit.*ibid.
[1283] HAN Jean-Pierre, *L'atelier de Valère Novarina. Éloge de l'acteur*, L'Humanité, 1er avril 2006.
[1284] *Ibid.*
[1285] NOVARINA V. *Pour Louis de Funès*, Inclus dans le volume « Le Théâtre des paroles », P.O.L., 1989.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

théâtre, notamment en la personne de Louis de Funès[1286]. Sa rencontre avec l'acteur prend acte au début des années soixante-dix, alors que se jouait au théâtre du Palais-Royal la pièce *Oscar*[1287] qui rencontra un immense succès lorsque Louis de Funès fut choisi pour incarner le personnage de Bertrand Barnier, de 1971 à 1972. Cette même époque marque l'arrivée de Valère Novarina à Paris, période pendant laquelle il confie être « allé voir comme un affamé tous les acteurs comiques[1288]» dans la mesure où il y avait à leur endroit quelque chose de l'ordre « du mystère, du don total et du sacrifice[1289]». Une remarque née tout d'abord de son observation du jeu de Louis de Funès dans *Oscar*, lorsque le comédien surgissait sur la scène pour offrir aux spectateurs « des moments de fureur[1290]». Valère Novarina parle alors de « vraie gestion de la folie », mais aussi d'une « transe perpétuelle » que seule la performance théâtrale – et non cinématographique – permettait à l'acteur d'obtenir. Novarina va alors beaucoup apprendre du jeu propre à De Funès, lequel déterminera beaucoup les essais qu'il rédigera par la suite sur l'art de l'acteur. C'est notamment après la représentation d'*Oscar* qu'il dit avoir « pris conscience de l'idée du déséquilibre de l'échange[1291]», idée selon laquelle l'acteur est celui qui se donne « mille fois plus que le spectateur ». De fait, il est aux yeux de Novarina celui qui « se lance dans le vide » qui « s'aventure hors de l'enveloppe humaine[1292]», expressions qui nous font alors comprendre un peu mieux le projet novarinien d'une « sortie d'homme[1293]». C'est à partir de son observation attentive à l'endroit de ce qu'il appelle « la matérialité de l'acteur » – soit d'une nature *animale* et *spirituelle* par laquelle l'acteur de théâtre parvient à *sentir* intuitivement son texte – que Valère Novarina va élaborer au fil des années une pensée du théâtre aujourd'hui incontournable. Cependant, comment travailler avec ces matériaux vivants, qui en dépit d'une matérialité très concrète semblent dialoguer avec le *surnaturel* ? Une acception que nous inspire les propos de Valère Novarina, pour qui l'acteur est « un esprit », tel Louis de Funès « qui surgit et dit des choses mystérieuses », prononce des « intuitions » que l'auteur « ne comprend pas » et le pousse, dès lors, à élaborer de

[1286] Et pour lequel il écrira, ainsi que le mentionne la citation d'introduction, le formidable hommage intitulé *Pour Louis de Funès*, un texte aujourd'hui considéré comme *essentiel* sur le théâtre et le comédien.

[1287] *Oscar* est une comédie en trois actes de Claude Magnier représentée pour la première fois au théâtre de l'Athénée en 1058. Les rôles principaux ont été créés par Pierre Mondy, Jean-Paul Belmondo et Maria Pacôme dans une mise en scène de Jacques Mauclair. C'est cependant avec Louis de Funès que la pièce connaîtra un triomphe, avec près de 600 représentations entre 1971 et 1972.

[1288] HAN Jean-Pierre, *ibid*.
[1289] *Ibid.*
[1290] *Ibid.*
[1291] *Ibid.*
[1292] *Ibid.*
[1293] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 73.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

nouvelles approches afin de *voir* et d'*entendre* cet « animal imaginaire[1294]» qu'est l'acteur de théâtre. Un *animal-acteur* dont témoigne Valère Novarina, alors qu'il assistait soir après soir à la performance « fascinante » d'André Marcon au Théâtre de la Bastille, en 1985[1295]. Novarina dit qu'à cette époque ce qu'il écrivait « était nourri de ses observations quotidiennes du jeu de Marcon dans *Adramélech* », l'auteur passant « directement de la loge d'André Marcon à une place dans le public » pour tenter de « saisir le moment où le lièvre sort de son terrier[1296]». Soit ce moment de transformation, ce « passage incompréhensible pour l'acteur, d'un lieu à un autre, d'un état à un autre[1297]» qui plonge alors Valère Novarina dans une stupéfaction totale. Un étonnement ou encore une stupeur, qui peuvent aussi s'apparenter à *l'étonnement du philosophe* – si ce n'est à l'étonnement de l'idiot –, cette façon d'être qui se décline en tant que « capacité à s'interroger sur une évidence aveuglante[1298]». Cette évidence pour ce qui est de la performance de l'acteur, ce point aveugle concernant son savoir enfoui et mystérieux, Valère Novarina les métaphorisera des années plus tard avec l'expression *Lumières du corps[1299]*.

Pour l'heure, disons que le jeu de l'acteur est ce point aveugle qui éblouit mais aussi interpelle Novarina. Nous parlons volontairement d'interpellation en ce que ce mot renvoie à une action, mais aussi au latin *interpellatio* qui signifie tout autant une « sommation » qu'un « obstacle » ou encore un « empêchement ». C'est ainsi de la difficulté que tout travail d'acteur procéderait, selon les observations de Valère Novarina, tel un défi à relever ou encore «la mort à frôler[1300]». Difficulté que l'auteur va alors pousser à son paroxysme en contraignant l'acteur à l'exactitude d'un texte fleuve, abrupt, éminemment difficile, et menant celui-ci à un exercice du texte quotidien qui induit une mise au travail du corps tout entier. Cette exigence doit aussi contribuer à ce que le spectateur soit, à son tour, mis à « dure épreuve des sens », dans la mesure où la *performance* de l'acteur – pour ne pas dire son *sacrifice* – est ce qui doit être « (…) dur et fatigant[1301]». Aussi, nous pouvons observer que pour mener à bien ce travail avec l'acteur, Valère Novarina ne va pas procéder comme le font traditionnellement les

[1294] Nous empruntons volontairement cette expression au dernier spectacle en date de Valère Novarina intitulé « L'Animal imaginaire », joué au théâtre de La Colline entre septembre et octobre 2019.
[1295] André Marcon y interprète alors le personnage d'Adramélech, issu de la pièce de Valère Novarina intitulée *Le Monologue d'Adramélech* et mise en scène par l'auteur au théâtre de la Bastille en 1985.
[1296] HAN Jean-Pierre, *ibid*.
[1297] *Ibid*.
[1298] Dictionnaire Larousse, *étonnement philosophique*, définition.
[1299] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.
[1300] HAN Jean-Pierre, *ibid*., Novarina à propos de la performance d'acteur de Louis de Funès.
[1301] NOVARINA V. *Lettre aux acteurs*, « Le théâtre des paroles », Paris, P.O.L., 1989, p. 12.

metteurs en scène, soit à partir de « visions personnelles » du texte et d'une mise en espace qui doit permettre de lui donner, *enfin*, son *vrai* sens. Rien de cette supercherie chez Valère Novarina. Au contraire, si une vision doit exister, elle est celle de l'acteur qui est le seul «voyant[1302]» du spectacle, le seul aussi « à avoir la connaissance profonde du texte parce qu'il est obligé de le respirer, de le somatiser[1303]». En ce sens, c'est bien « l'acteur qui *sait* le texte, plus que celui qui l'a écrit[1304]». Pour parvenir à cette connaissance profonde, l'acteur doit procéder à ce que Novarina appelle « une suspension de toute pensée[1305]», conseil qu'il fait dialoguer avec la pensée d'Evagre le Pontique en lien avec son exercice de la prière. Ouvrons alors une parenthèse afin d'y établir un parallèle entre la pensée de ce moine d'Asie mineure et le pertinent conseil donné par Novarina à ses acteurs.

Rappelons tout d'abord qu'après une vie de turpitudes et de controverses, Evagre choisit à l'âge de trente-cinq ans de se retirer du monde et de partir pour les déserts de l'Égypte afin d'y revêtir l'habit monastique. Alors qu'il y est établi depuis deux ans, il fait le choix radical de s'exiler dans une « cellule », soit dans une construction que les moines élaborent eux-mêmes et qui se compose de deux pièces dans lesquelles chacun peut vivre et prier en toute quiétude[1306]. C'est dans ce cadre d'existence ascétique – qu'il observera jusqu'à sa mort – qu'Evagre compose une œuvre majeure où transparaît sa véritable expérience spirituelle, avec ce qu'elle suppose « de combat, de persévérance, de joie, de prière et de conscience de sa pauvreté[1307]». A travers les nombreux ouvrages qu'il écrit[1308] pendant ces années de recueillement, Evagre va s'atteler à prescrire de précieux remèdes aux passions, dans la mesure où celles-ci s'avèrent pour lui responsables d'entraver « sa relation à Dieu » mais aussi « à lui-même, aux autres et au monde qui l'entoure[1309]». Dès lors, la pensée

[1302] HAN Jean-Pierre, *ibid*.
[1303] *Ibid.*
[1304] *Ibid.*
[1305] BABIN Isabelle, *ibid.*, p. 73.
[1306] L'exemple des « cellules » rejoint celui de l'ordre des moines Chartreux, lesquels ont à leur disposition une « cellule » constituée de deux pièces – l'une pour dormir, prier, lire, etc, et l'autre pour y exercer un artisanat. Chaque cellule dispose également d'un petit jardin où le moine peut alors venir méditer en toute quiétude. La vie des moines Chartreux est rythmée par les rituels de prières ainsi que par une utilisation très parcimonieuse de la parole.
[1307] Propos issus de l'article rédigé par Sœur Emmanuelle Billoteau, ermite bénédictine dans le diocèse de Digne, et intitulé « Evagre le Pontique, un guide vers la liberté intérieure, publié le 5 mars 2015 sur le site « La Croix ».
[1308] LE PONTIQUE Evagre, moine d'Asie mineure (né en 345 et mort en 398), écrivit notamment « Traité pratique » (éd. Sources Chrétiennes, Cerf), « Traité gnostique (id.), « Traité sur la prière » (Voir I. Hausherr, *Les Leçons d'un contemplatif. Le Traité de l'oraison d'Évagre le Pontique*, Beauchesne) et *l'Antirrhétique* (Voir A. Guillaumont, *Un philosophe au désert, Évagre le Pontique*, Vrin).
[1309] Sœur Emmanuelle Billoteau, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

qu'Evagre développe – et qui va ici retenir notre attention – se trouve à l'endroit des préceptes ascétiques qu'il prodigue à ses disciples, et notamment de l'urgente nécessité à « travailler quotidiennement sur soi-même[1310]». Précisons à cet égard que l'ascèse n'ayant pas « de fin en soi », elle se trouve « toute orientée vers l'impassibilité », soit vers une « liberté intérieure qui n'est plus entravée de passions[1311]». Afin d'atteindre cette impassibilité en tant que qualité de présence au monde et à soi-même, Evagre conseille tout d'abord à ses disciples de pratiquer « la garde du cœur », une attitude qui consiste à « ne laisser aucune pensée entrer en soi sans l'avoir au préalable interrogée[1312]». Il s'agit dès lors de se montrer présent à soi-même selon une exigence d'authenticité que l'expérience de la prière va pouvoir offrir, au terme de nombreux exercices. Cette exigence rappelle alors la pratique orientale propre à *la prière du cœur*, qui en l'occurrence puise sa force dans la tradition *hésychiaste*[1313] de l'Orient chrétien. Un parallèle qu'il nous semble intéressant de poursuivre ici, dans la mesure où Evagre le Pontique inscrit sa pratique dans celle de l'*hésychiasme*, qui étymologiquement renvoie à une attitude de calme et de sérénité. Observons alors les modalités d'exercice de la *prière du cœur* afin d'y entrevoir, en filigrane de l'attitude humble et patiente du prieur, celle tout aussi dévouée de l'acteur au moment de sa *plongée* dans le texte novarinien.

La prière du cœur s'origine aux premiers siècles du christianisme et vise à ce que le croyant répète les mots qui la compose « à tous les instants du jour et de la nuit », jusqu'à atteindre une union « quasi sensible avec Dieu[1314]». Cette prière permet dès lors de rester vigilant envers soi-même et les autres, cette mise en œuvre de soi permettant que puisse advenir une rencontre véritable avec Dieu et, par lui, avec soi-même et le monde. En cela, la prière s'apparente à une expérience « nue et quotidienne, qui requiert pour s'effectuer un apprentissage permanent[1315]». Ces considérations rappellent ainsi la méthode préconisée par Novarina à l'endroit de ses acteurs pour qu'ils puissent se débarrasser de toutes leurs certitudes et qu'ils trouvent ainsi, dans chaque rencontre avec leur texte, une expérience authentique autant qu'inédite. L'acteur va alors devoir développer une « qualité de présence

[1310] *Ibid.*
[1311] *Ibid.*
[1312] *Ibid.*
[1313] Soulignons à ce propos que l' « Hésychiasme » vient du grec *hésychia* qui signifie « calme », « tranquillité », « silence », « paix ». L'essentiel des enseignements de cette pratique se trouve réuni dans un recueil de textes patristiques, *La Philocali*e. *Les écrits fondamentaux des Pères du désert aux Pères de l'Église* (IVe-XIVe siècle), présentée par O. Clément, Paris, Desclée de Brouwer et J.-C. Lattès, 1995, 2 vol., dans la traduction française de Jacques Touraille.
[1314] DEPRAZ Nathalie, *ibid.*, p. 503.
[1315] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

intense à lui-même[1316]» afin de renouer avec « l'intime de l'intime », soit avec cette « attention portée à son propre corps » tout autant «qu'au corps de son corps[1317]», c'est-à-dire à son cœur. Retour au cœur par le corps, que Novarina appelle à son tour lorsqu'il exige que ce soit le *cœur* des acteurs qui parle et non pas leur *intellect*. Un cœur qui se trouve ainsi au fond du ventre, c'est-à-dire dans ce que l'acteur a de plus intime, de plus viscéral et, donc, de plus vrai :

> « Où c'est qu'il est l'coeur dans tout ça ? Est-ce que c'est l'coeur qui pompe, fait circuler tout ça ? Le cœur de tout ça, il est dans l'fond du ventre, dans les muscles du ventre. Ce sont les mêmes muscles du ventre qui, pressant boyaux et poumons, nous servent à déféquer ou à accentuer la parole.
>
> Faut des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention. Mettre son corps au travail. Et d'abord, matérialistement, renifler, mâcher, respirer le texte. C'est en partant des lettres, en butant sur les consonnes, en soufflant les voyelles, en mâchant, en mâchant ça fort, qu'on trouve comment ça se respire et comment c'est rythmé. »

En somme, *pratiquer* le novarinien pour l'acteur est une épreuve d'authenticité, un événement où son corps tout entier doit apprendre le texte *par cœur*, afin de parler *en vrai* au sujet-spectateur. Pour revenir ici à l'exercice de la prière, notons que celle-ci oblige tout d'abord le croyant à adopter une attitude rigoureuse quant à « la position de son corps, la régulation de son souffle et la profération de certaines paroles[1318]». Trois mises en situations qui doivent alors dessiner ce que Nathalie Depraz nomme « un cadre pratique à la prédisposition de l'attention », c'est-à-dire à une « suspension concrète[1319]» de soi afin de plonger entièrement dans son texte (à moins que ce ne soit une prière...). Ce protocole qui fait également écho au témoignage de Valérie Vinci lorsqu'elle nous dit apprendre son texte de façon répétitive, mentale, selon une attention particulière à l'endroit de son souffle afin de travailler *avec* le rythme du texte. Ces propos s'inscrivent alors dans cette phase d'attention intense et propre à l'exercice de la *prière du cœur*, lorsque celui qui pratique « se concentre sur la recherche d'une unité de phase temporelle entre les mots et le rythme respiratoire », où « toute pensée naissante apparaît alors comme distrayante, le détournant de cette tâche» et l'amenant, par

[1316] *Ibid.*, p. 505.
[1317] *Ibid.*
[1318] DEPRAZ Nathalie, *ibid.*, p. 506.
[1319] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

conséquent, à « y revenir[1320]». Cette remarque fait aussi songer aux déplacements d'Agnès Sourdillon – que nous évoquions au premier point de ce chapitre –, dont les montées et descentes répétitives d'un pavage au bord de l'eau participent à inscrire le rythme des phrases, mentalement mais aussi dans le corps tout entier de la comédienne. Mouvement que Nathalie Depraz nomme à son tour attentionnel autant qu'ascensionnel en menant à une « conversion de l'intelligence[1321]», quand l'intelligence « se retourne sur elle-même » et favorise, par ce mouvement de réflexion, « une qualité de vigilance envers soi-même[1322]» très intense. C'est alors au terme de ce mouvement intense et répétitif qu'il devient possible au croyant de laisser affluer à lui de nombreuses pensées, sans que celles-ci ne viennent pour autant perturber sa concentration. Il s'agit en cela d'une phase de « détachement », où le croyant – tout comme l'acteur novarinien – ressent un profond « silence[1323]» l'envahir, avec ce sentiment d'*hésychia* qui concerne directement le cœur. Ces deux *états-d'être* ayant été traversés, Nathalie Depraz fait ensuite part de la dernière phase de la prière, qui concerne la possibilité pour le croyant de « prononcer les mots avec les battements de son cœur ». C'est à ce moment-là que « l'intelligence peut être brisée », transformant la parole en « invocation » et en ouvrant la possibilité pour l'acteur de venir se transformer *dans* son texte, afin d'y « construire sa chose à lui, organique[1324]». Cet événement vient du cœur, c'est-à-dire du don tout entier de l'acteur envers son texte pour qu'à chaque rencontre puisse éclore, comme nouvelle, la parole humaine. Citons pour illustrer ce passage l'ouverture de *L'Inquiétude*, où un homme entré pour la « deux dernière fois » dit :

> « Alors je me suis assis et j'ai dit aux pierres :
> L'action est maudite. (…)
> Il y a dix-huit ans, je me suis fait construire ce petit abri. C'est ici que je viens parfois le soir écouter ma parole. [1325]»

Si nous avons souhaité établir un parallèle entre l'attitude de l'acteur au moment de son apprentissage du texte et celle du croyant lorsqu'il pratique *la prière du cœur*, c'est notamment pour y entrevoir un art de l'acteur qui, selon Valère Novarina, dialogue avec le spirituel.

[1320] *Ibid.*, p. 507.
[1321] *Ibid.*
[1322] *Ibid*.
[1323] KOZLOV Archimandrite Michel, *Récits du pèlerin russe*, référence citée par Nathalie Depraz, *ibid.*, p. 507.
[1324] HAN Jean-Pierre, *ibid*.
[1325] NOVARINA V. *L'Inquiétude*, Paris, P.O.L., 2007, p. 7.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Dialogue dont nous souhaitons poursuivre le questionnement, cette fois-ci en regard du metteur en scène Valère Novarina. Car si l'acteur novarinien peut atteindre de telles performances scéniques et vivre auprès de sa partition une rencontre que l'auteur compare lui-même à « l'expérience du mystique [1326]», il semble que l'attitude de Valère Novarina au moment des répétitions y soit pour beaucoup. Penchons-nous sur cette question afin d'y observer l'écoute discrète et attentive de l'auteur, qui dit utiliser son « oreille absolue[1327] » non pas pour *diriger* l'acteur mais pour *l'entendre* et lui indiquer « des directions dans l'espace[1328] ».

c. Valère Novarina et le travail de l'écoute hospitalière

> « Comment, alors, peut-on *voir* les mots ? On ne le peut que s'ils sont transformés en éléments sensibles, c'est-à-dire en voix et en corps mouvants, ce que, à la suite de Novarina, on pourrait appeler « la théâtralité respiratoire de la page ». [1329]

> « Une écoute véritable prend en compte tout ce que l'autre vit et ressent dans la globalité de son existence. (…) Le risque pour celui ou celle qui écoute est d'aller trop vite. Le réel de l'existence oblige à une certaine lenteur. Faut-il s'empresser de répondre, de juger, de conseiller, de rassurer ? Dans un premier temps, l'écoute ne doit-elle pas être nue, sans interprétation ? "Écouter, c'est être là, l'oreille ouverte et laisser se dire ce qui se dit."[1330] »[1331]

Ainsi que nous l'annoncions plus haut, Valère Novarina dit accorder un rôle crucial à son *oreille absolue* au moment de l'écriture, puis lorsqu'il travaille le texte avec ses acteurs. Une importance à l'endroit de l'écoute que nous souhaiterions ici approfondir, afin d'y

[1326] HAN Jean-Pierre, *ibid*.
[1327] *Ibid*.
[1328] *op.cit.*ibid.
[1329] CORVIN MICHEL, *Pour une réception « musicale » du théâtre contemporain*, Le seuil, « Communications », n°83, 2008, p. 126.
[1330] BELLET Maurice, *ibid.*, p. 19.
[1331] HERBRETEAU Hubert, *Les chemins de l'expérience spirituelle*, Les éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, Paris, 2000, p. 80.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

percevoir une attitude proche de ce que Michel Foucault appelait la *parrhêsia* et qu'Annie Hourcade-Sciou poursuit en tant qu' « éthique de l'écoute[1332]». Tout d'abord, précisons que la *parrhêsia* renvoie dès l'antiquité grecque à une qualité d'écoute particulière, qui vise moins à flatter l'orateur qu'à le mener vers l'intersubjectivité. Soit une écoute qui, plutôt que d'accorder une attention passive – voire fascinée – à celui qui parle, induit à son égard une parole qui vient le désarçonner afin que de cet échange puisse émerger de nouvelles voies de subjectivisation. Cette écoute active mène ainsi à l'émergence d'une parole incisive ou au surgissement d'un mot énigmatique pour son interlocuteur, telles certaines des incises lancées par Valère Novarina à ses acteurs pendant les répétitions. Par ces interventions, il s'agit surtout de provoquer les déplacements de l'acteur, afin que celui-ci ne s'installe jamais dans un systématisme ou un confort de jeu. En cela, l'écoute de Valère Novarina semble rejoindre l'*éthique de l'écoute* telle que préconisée par Plutarque, afin que l'auditeur se trouve dans l'impérieuse nécessité de « rentrer en lui-même pour juger des impressions qu'ont fait sur lui des vérités inattendues[1333] ». En somme, l'écoute du metteur en scène va venir activer celle de l'acteur, l'un incitant l'autre à repousser toujours davantage les barrières de son entendement.

A cet égard, Annie Hourcade-Sciou précise qu'un tel type d'écoute induit une réponse « tournée vers l'autre[1334]», et présente en cela des caractéristiques proches du conseil. Ce « conseil novarinien » semble davantage procéder de l'énigme, et ainsi que nous le confirme Claire Sermonne lorsqu'aux répétions du *Vivier des noms*, le metteur en scène lui répétait souvent le mot *idiot, idiot*, joignant à la parole de petits gestes circulaires à l'endroit de son visage. Le masque de l'idiot était alors sollicité, soit un appel à davantage de neutralité dans l'interprétation de la comédienne et que Claire Sermonne comprenait immédiatement. Une complicité mais aussi une communion d'esprits dont chaque acteur témoigne tour à tour, les répétitions étant l'occasion de partages où résonnent très souvent les éclats de rire. Précisons ainsi que la *parrhêsia* s'accorde également à une attitude de sagesse, destinée à un auditeur envers lequel celui qui parle doit faire preuve d'*euonia*, soit de bienveillance et d'authenticité. Une bienveillance où s'inscrit également la marque du profond respect que Valère Novarina exprime à l'endroit de ses acteurs, ce respect étant aussi le lieu d'une réelle épreuve. Une

[1332] HOURCADE-SCIOU Annie, *La question de l'écoute chez Michel Foucault*, article paru dans la revue « Le Télémaque », n°47, 2015, pp. 97 à 108.
[1333] HOURCADE-SCIOU Annie, *La question de l'écoute chez Michel Foucault*, citation de Plutarque extraite du traité « De l'écoute », Revue « Le Télémaque »,n° 47, 2015, p. 105.
[1334] *Ibid.*, p. 97.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« épreuve[1335]» dont Nicolas Antenat précise la nature lévinassienne, soit un respect comme « épreuve de l'autre[1336]». En somme, le travail de mise en scène de Valère Novarina s'appréhende aussi comme épreuve de la subjectivité, pour qu'advienne à travers elle la possibilité de rencontrer « l'autre » en soi et au-delà de soi.

C'est notamment ce dont témoigne l'acteur Claude Merlin lorsqu'il désigne en la personne de Valère Novarina un « professeur de vie » lui ayant « ouvert des fenêtres sur le monde » qui pour lui « demeuraient closes »[1337]. Ce témoignage nous permet d'entrevoir un peu mieux le rôle décisif que le metteur en scène Novarina peut jouer chez certains de ses acteurs,en les invitant à éprouver un voyage difficile autant que salutaire dans les méandres de leur tissu humain, soit de leur langage. L'acteur doit pour cela faire confiance au metteur en scène et aux chemins qu'il lui indique, chemins sur lesquels celui-ci s'aventure avec son texte. Une épreuve *traversée* par Claude Merlin à l'occasion de son expérience dans *L'Avant-dernier des hommes*, où il dit avoir « éprouvé l'angoisse de la chute », voire une véritable chute pendant laquelle il ressentit « la perte de [sa] relation avec le texte et avec la terre[1338]». Une expérience traumatisante à plus d'un titre que Claude Merlin décrit pourtant comme « si forte que, malgré les embûches qu'elle réserve », il ressent « toujours l'envie de la reprendre, de recommencer ce chemin, et de le conduire plus loin »[1339]. Ainsi, et malgré les difficultés de ce parcours, l'acteur novarinien souhaite y revenir, encore et encore, trouvant parmi les contraintes du texte une liberté inestimable. C'est notamment ce que confirment Claire Sermonne et Valérie Vinci lorsqu'elles désignent un travail de plateau laissé libre aux acteurs, où le metteur en scène va néanmoins se permettre d'intervenir à la façon d'une « parole écoute[1340]» que l'on peut ici rapprocher d'une écoute de type psychanalytique. Nous nous permettons de proposer ce rapprochement à la suite d'Alain Amselek, qui rappelle que l'analyste n'est pas celui qui « écoute à partir de théories [ni qui] entend avec les oreilles de son intellect[1341]» mais qui cherche plutôt à entrer en *sympathie* avec l'autre ; et c'est cette même sympathie qui est préconisée par Henri Bergson afin de coïncider, par intuition, avec ce

[1335] ANTENAT Nicolas, *Respect et vulnérabilité chez Lévinas*, « Le Portique », revue de philosophie et de sciences humaines, 2003, p. 2.
[1336] *Ibid*.
[1337] THOMASSEAU Jean-Marie, *ibid.*, p. 78.
[1338] *Ibid*.
[1339] Il est d'ailleurs important de souligner ici que Claude Merlin a renoué avec l'expérience de *L'Avant-dernier des hommes* le 29 juillet et le 4 août 2019 à Locmaria, commune de Belle-île-en-Mer.
[1340] KHOURY Maurice, *La parole à l'écoute*, Conférence prononcée le 5 mai 2011 dans le cadre de l'Association Libanaise pour le Développement de la Psychanalyse.
[1341] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

qu'autrui a « d'unique et d'inexprimable[1342]». Cette attitude rejoint alors celle préconisée par Valère Novarina lorsqu'il rappelle à ses acteurs qu'ils ne doivent pas chercher à *comprendre* le sens du texte mais le *rencontrer* et le *traverser* en tant que matériau. Une qualité observée par Novarina lui-même, lorsqu'il dit attacher « beaucoup d'importance à ce que disent les acteurs[1343]» sans vouloir les diriger. Il est cependant intéressant de noter que l'acteur se révèle – tout comme le metteur en scène – peu bavard. Cette économie de la parole souligne alors combien le travail de l'acteur novarinien – mais aussi de l'acteur de théâtre en général – vient éprouver l'intelligence de son corps, et donc de son cœur[1344]. Un travail par lequel chacun doit s'aventurer en lui-même afin de sortir des automatismes et des stéréotypes, pour atteindre à l'authenticité. Nombreux sont alors les acteurs témoignant que c'est par « la sueur et la fatigue[1345]» que, parfois, « le courant passe[1346]». Ce moment où quelque chose bascule et dont le comédien René Loyon témoigne sans savoir l'expliquer « en dehors de toutes conception mystique[1347]». Il va alors désigner ce passage en tant que « transe » mais aussi « confuse cuisine interne[1348]». Le travail du comédien induit en cela quelque chose de l'ordre du mystère, où son instinct, son intuition tout comme son savoir-faire viennent se rencontrer en contribuant à ce qu'un changement d'état opère en lui. C'est notamment ce qu'observe Novarina à l'égard d'André Marcon, lorsqu'aux répétions du *Discours aux animaux*[1349] l'acteur ne cessait de répéter « minéral, minéral[1350]», expression mystérieuse que Valère Novarina complétera par la suite avec cette citation d'Alfred Jarry, selon laquelle « l'acteur porte non pas son visage, mais son crâne, comme un caillou[1351]». Porter, appeler, entendre, frôler ou sentir, l'acteur est celui qui *appelle* et lutte, auprès de Valère Novarina, « contre toute image mécanique de l'homme, contre le mécanisme en général, la transformation de toute chose en idole[1352]». Voilà aussi où se trouve le travail du metteur en scène auprès de ses partenaires de

[1342] POMMIER Eric, *La relation à autrui chez Bergson*, article paru dans « Philonsorbonne », avril 2010, p. 47.
[1343] Entretien de Jean-Pierre Han avec Valère Novarina, *Éloge de l'acteur*, paru dans le quotidien L'Humanité, le 1er avril 2006.
[1344] Une expression que nous renvoyons à la première partie de notre étude, lorsqu'elle désignait alors *L'Idiot* de Dostoïevski, soit le prince Mychkine dépourvu de tout sauf de « l'intelligence du cœur », d'après Michel Terestchenko, *La littérature et le bien (II). Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau*, Revue du MAUSS, n°41, 2013.
[1345] LOYON Roger, *Le travail de comédien*, revue « Pratiques » numéro thématique Théâtre », 1977, p. 161.
[1346] *Ibid*.
[1347] *Ibid*.
[1348] *Ibid*.
[1349] *Le Discours aux animaux* (écrit par Valère Novarina et publié aux éditions P.O.L), a donné deux versions pour la scène : *L'Animal du temps*, créé le 19 septembre 1986 par André Marcon sous le titre « Le Discours aux animaux », au Théâtre des Bouffes du Nord, dans le cadre du Festival d'Automne, à Paris.
[1350] AMSELEK Alain, *ibid*.
[1351] HAN Jean-Pierre, *ibid*.
[1352] CIRET Yan, *Valère Novarina : langue perdue, langues sauvées*, Entretien avec Valère Novarina, Revue « Cahiers du Théâtre », juin 1993.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

jeu, sur cette ligne d'équilibre, ce point de fugue qui travaille à ce que quelque chose demeure en « manque », à ce qu'une traversée soit encore possible. Avec cette volonté de lutter contre un monde binaire, Novarina craint « l'idée d'une vie sans passage, sans traversée[1353]», soit une vie dénuée de perspective dont l'étymologie latine *perspectiva* – rappelons-le – signifie « une vue traversante[1354]». Ainsi, le *masque de l'idiot* ou *l'acteur minéral* sont sollicités par le théâtre novarinien afin que le spectateur en soit traversé pour se délivrer, quelque peu, « des murs d'images, des surfaces [et] des écrans[1355]». C'est aussi pourquoi l'acteur est celui qui doit venir « montrer sa tête de mort, jouer avec et l'offrir » au sujet-spectateur, favorisant alors cette rencontre avec ce « quelque chose de plus vivant que nous [et] qui se transmet dans la parole ». C'est pourquoi il n'est plus question de « comprendre » chez Valère Novarina, mais bien d'entrer en « coïncidence » avec la parole de ses acteurs, de façon intuitive. Une intuition qui ne cherche plus à réduire la parole au concept – c'est-à-dire à totaliser le *mot* de l'acteur en *chose* – mais laisse ouverte la recherche, le chemin parcouru par l'acteur dans son texte afin qu'il puisse en faire surgir l'« animal imaginaire »[1356]. Citons à cet égard la quatrième de couverture de la pièce éponyme, où il nous est demandé de ne pas oublier que « nous étions aussi des animaux » et que notre « aventure est celle de l'animal parlant »[1357]. Cette ambition rejoint ici la pensée d'Henri Bergson, dont l'œuvre philosophique permit notamment d'interroger les limites – voire les dangers – de la pensée « scientiste » de la première moitié du XXe siècle. Une pensée qui, soulignons-le, prétendait que seule la science pouvait offrir à l'humain des connaissances valables sur lui-même et sur le monde, en projetant de réduire « l'expérience vivante » à une « construction systématique »[1358]. Militant contre cette réduction de la vie sous l'emprise de la raison, Bergson entend plutôt renouer avec l'intuition, c'est-dire avec cette faculté humaine fondamentale qui procède par ratages et tentatives vers « la conscience, dans ce qu'elle a de plus lumineux[1359]». Projet d'envergure que semble poursuivre à sa manière le metteur en scène, écrivain et peintre Valère Novarina auprès de ses acteurs, afin que la figure humaine s'échappe pour venir côtoyer l'animal et le minéral, soit le vivant. Cependant, comment faire advenir l'animal ? Et comment lui parler ? Ne faut-il pas déjà pressentir l'animal que l'on a en soi ? C'est tout l'enjeu d'un théâtre qui ne cherche pas à

[1353] *Ibid*.
[1354] *Ibid*.
[1355] *Ibid*.
[1356] NOVARINA V., *L'Animal imaginaire*, Paris, P.O.L., 2019.
[1357] *Ibid*., quatrième de couverture.
[1358] MABILLE Bernard, *Éloges de la fluidité : Hegel, Bergson et la parole*, dans « Les études philosophiques », n°59, 2001, p. 501.
[1359] BERGSON Henri, *La conscience et la vie*, Édition critique dirigée par Frédéric Worms, Essai (broché), novembre 2013, p. 198.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« faire l'intelligent[1360] » pour revenir au fondamental de l'humain, soit à cette part de soi qui ne peut être capturée, tout comme celle qui demeure dans l'ombre, prête à bondir *hors de soi*. Observons à cet égard la quatrième page de couverture du *Discours aux animaux*, où l'on nous dit qu' « un homme parle avec les animaux » :

> « (…) c'est-à-dire à des êtres sans réponses. Il parle à trois cents yeux muets. Il prononce *Le Discours aux animaux* qui est une suite de onze « promenades », une navigation dans l'intérieur, c'est-à-dire d'abord dans sa langue et dans ses mots. Un homme parle aux animaux et ainsi il leur parle de ce dont on ne parle pas : de ce que nous vivons, par exemple, quand nous sommes portés à nos extrêmes, écartelés, dans la plus grande obscurité et pas loin d'une lumière, sans mots et proches d'un dénouement. »[1361]

Contre la tentation à définir une fois pour toutes l'humain Valère Novarina préconise ainsi à ses acteurs de toujours « enlever quelque chose [1362]» au moment de leur jeu, soit de revêtir le « masque blanc de l'idiot[1363]». Une proposition précisée par Claude Merlin[1364] lorsqu'il dit que l'acteur chez Novarina doit « ôter de façon continuelle quelque chose en lui, pour permettre à l' « autre », qui est une pure présence, d'apparaître »[1365]. Cette opération, l'acteur la compare à la « transfiguration », dans la mesure où « par le chemin du théâtre, comme dans la voie religieuse (…) » l'acteur est celui qui « va au fond de l'expérience »[1366]»,

---

[1360] Claude Buchvald à propos du théâtre de Valère Novarina (*Quelques moments des acteurs au travail*), entretien réalisé par Laure Née dans « Valère Novarina », Paris, Garnier, 2017, pp. 221-224.

[1361] NOVARINA V. *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987, quatrième de couverture de la première édition.

[1362] Issu du recueil de texte intitulé « Valère Novarina », coll.« Poètes de Croatie », Revue mensuelle Europe, fondée en 1923 par Romain Rolland (auteurs y ayant contribué : Pierre Abraham, Louis Aragon, Jean-Richard Bloch, Jean Cassou, Paul Eluard, Jean Guéhenno, Elsa Triolet), 80e année, août-septembre 2002, entretien de Jean-Marie Thomasseau avec Claude Merlin, « Une crucifixion comique », p. 75.

[1363] Selon les propos de Claire Sermonne lors de son travail avec Valère Novarina pour la pièce *Le Viviers des noms*, en 2017, à l'occasion de laquelle elle interprète magistralement l'*Historienne.* La comédienne nous précise alors que le metteur en scène lui disait parfois « idiot, idiot », à l'endroit de son visage, pour exprimer – sans le dire vraiment – la nécessité de revenir au « masque » de l'acteur, à la neutralité expressive. Ne pas chercher, donc, à exprimer des émotions ni un certain pathos.

[1364] Claude Merlin a débuté au *Théâtre du Soleil*, sous la direction d'Ariane Mnouchkine, puis a régulièrement travaillé sous la direction de Valère Novarina, Claude Régy et Claude Buchvald. Il a notamment joué dans *L'Avant-dernier des hommes*, pièce écrite par Valère Novarina (issus de *La Chair de l'homme*) et mis en scène par Claude Buchvald en juillet 1997.

[1365] THOMASSEAU Jean-Marie, *Entretien avec Claude Merlin*, *op.cit.*, p. 76.

[1366] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

c'est-à-dire de « l'épreuve d'être homme, pour la dépasser[1367]». Cette expérience se révèle en cela difficile, éprouvante, mais aussi salvatrice. C'est également à l'occasion de son témoignage, récolté par Jean-Marie Thomasseau en 2002, que l'acteur nous indique de quelles façons Valère Novarina s'adresse à ses acteurs. Nous apprenons alors que le metteur en scène observe à son tour une parole mesurée par laquelle il « lance des formules lapidaires[1368]» à l'ensemble des comédiens sur le plateau. Il s'agit en cela de directions, d'indications spatiales comme autant de points de repères afin que l'acteur et son texte circulent de la façon la plus fluide possible. En somme, Claude Merlin précise un travail de metteur en scène œuvrant à « simplifier », « effacer » mais aussi chercher, avec l'acteur, une façon de trouver ce point d'équilibre dans l'espace pour que la parole ne s'y perde pas. Un travail de l'espace que Novarina précise alors comme « fait pour l'acteur », dans la mesure où « le contact de l'émotion se fait par lui[1369] ». Aussi, plutôt que d'imposer des réponses, Valère Novarina laisse libre cours à l'intuition de ses « animaux parlant[1370]», observant avec une curiosité sans bornes le caractère très concret de leur travail du texte. Travail qui se profile dès lors en tant que cheminement, recherches et tentatives, le tout œuvrant à ce que le geste soit juste et, avec lui, la parole. Cette approche rejoint donc le rivage de l'intuition, savoir qui n'est plus de l'ordre de l'intellect mais du corps, et *a fortiori* de la chair. C'est pourquoi Valère Novarina affirme que « seul l'acteur détient la connaissance profonde du texte » dans la mesure où « il est obligé de le respirer, de le somatiser[1371]». C'est ainsi à l'acteur qu'il revient de construire sa partition – tel que nous l'annoncions précédemment – , afin que par ce travail puisse advenir un « voyage hors d'homme », une « aventure hors de l'enveloppe humaine[1372]», bénéficiant d'une écoute particulière de la part du metteur en scène. Cette écoute se décline ainsi comme attente, patience et accueil de l'autre, en renversant par sa nature active les fonctions habituelles de l'écoute. En effet, si Annie Hourcade-Sciou nous rappelle que, traditionnellement, « le savoir serait du côté de celui qui parle et l'absence de savoir, du côté de celui qui écoute[1373]», cela revient à dire que l'écoute telle qu'observée par Valère Novarina auprès de ses acteurs est de l'ordre du « non-savoir ». Écoute ouverte dès lors, et qui plutôt que de s'inscrire dans la démarche husserlienne dénoncée par Nicolas Antenat en tant que

[1367] *Ibid.*
[1368] *Ibid*. p. 77.
[1369] HAN Jean-Pierre, *ibid*.
[1370] Une expression que nous empruntons à nouveau au titre du spectacle *L'Animal imaginaire*, dont le texte fut publié chez P.O.L. en 2019.
[1371] HAN Jean-Pierre, *ibid*.
[1372] *Ibid*.
[1373] HOURCADE-SCIOU Annie, *ibid*., p. 100.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« prétention hégémonique de la conscience (…) et de la subjectivité à s'universaliser[1374]», préfère y développer une pensée propre à Emmanuel Lévinas où le respect – soit l'épreuve de l'autre – s'entrevoit comme « fêlure, percée[1375]» mais aussi ouverture à autrui. Cette épreuve, Valère Novarina semble la traverser autant que ses acteurs, lorsque le respect se mêle au mystère de ce qui advient, dans une sorte d'inquiétude face à ce mystère qu'est l'autre. Une *inquiétude*[1376] qui tient cependant en éveil, et que nous proposons d'analyser à l'endroit du travail de l'acteur, en tant que déplacement d'une éthique de l'écoute vers une éthique de la parole. Observons alors, pour introduire le troisième mouvement de ce chapitre où vont s'entrecroiser de nouveau parole et corps de l'acteur, les mots d'Antonin Artaud à l'endroit du mystère de la voix humaine :

> « Et les correspondances les plus impérieuses fusent perpétuellement de la vue à l'ouïe, de l'intellect à la sensibilité, du geste d'un personnage à l'évocation des mouvements d'une plante à travers le cri d'un instrument. Les soupirs d'un instrument à vent prolongent les vibrations des cordes vocales, avec un sens de l'identité tel qu'on ne sait plus si c'est la voix elle-même qui se prolonge ou le sens qui depuis les origines a absorbé la voix. »

[1374] ANTENAT Nicolas, *Respect et vulnérabilité chez Lévinas*, « Le Respect », paru dans la revue « Le Portique », Revue de philosophie et de sciences humaines, 2003, p. 1.
[1375] *Ibid*.
[1376] NOVARINA V., *L'Inquiétude, adaptation pour la scène du Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1993.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

3. La voix de l'acteur comme pratique et éthique de la parole

a. Mise en chant de la parole novarinienne

> « Notre voix, marquée des cicatrices, ratures et mutations de notre vie, s'offre comme un palimpseste à l'écoute de l'autre. A bien tendre l'oreille, elle se déplie comme un parchemin vocal dont le texte primitif – la voix émergeant de la prime enfance – aurait été grattée et sur lequel des voix nouvelles s'inscriraient au gré des métamorphoses vécues (…). »[1377]

> « (…) Personnellement, je ne suis pas arrivée aux textes de Valère par l'œil mais par l'oreille. En effet, la première fois que j'ai été en contact avec un de ses textes, c'est à l'écoute d'André Marcon. A cette occasion, j'ai été complètement éblouie par ce que j'entendais. La rencontre entre cet acteur et ce texte m'a littéralement dressée sur mon siège. L'émotion ressentie était si intense que j'ai acquis la certitude qu'un changement d'une importance majeure était en train de se mettre en place au théâtre. »[1378]

C'est à partir d'une éthique de l'écoute tenue en partage par le metteur en scène Valère Novarina et ses acteurs, que semble pouvoir advenir un accès *autre* à la parole humaine. Parole qui ne cherche pas à convaincre ni à capturer l'auditeur dans son discours, mais où chacun va pouvoir exercer sa propre subjectivité. Parole qui prend soin de ce qu'elle dit, mais aussi de la façon dont elle s'adresse à son interlocuteur. Si notre réflexion porte sur la parole novarinienne d'une part, et ses modalités de transmissions d'autre part, il nous semble à présent important de nous pencher sur ses modalités de « mises en voix » par l'acteur. Un travail avec le *matériau-texte* qui en passe par l'utilisation de son corps tout entier mais aussi – et afin de le faire entendre au spectateur – par sa voix. Cette pratique s'inscrit dès lors dans un travail avec son instrument vocal, soit avec une voix qui tend à *donner* la parole d'une certaine façon au sujet-spectateur, dans le cadre privilégié de la représentation théâtrale. Cette

[1377] GILLIE Claire, *A gorge déployée, à gorge dépliée. Mutations, métamorphoses et devenir des voix d'enfants*, « Écouter la voix », atelier 5 « Sciences et Voix » sur le thème « Le cœur aphone de la voix à l'épreuve de la psychanalyse », animé par Claire Gillie, Psychanalyste et professeure agrégée de musicologie, mars 2015.
[1378] THOMASSEAU Jean-Marie, *ibid.*, « Entretien avec Claude Buchvald », p. 80.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

mise en œuvre peut alors rejoindre, en quelques aspects, la pratique du chant selon le mode du *récitatif*, soit ce moment « parlé » dans une pièce musicale, où la parole doit suivre un rythme précis. Rappelons à cette occasion qu'une grande partie des pièces de théâtres novariniennes contribuent à ce que parole chantée et parlée se côtoient, à l'instar de *L'Opérette imaginaire*, *L'acte inconnu*, *Le Vivier des noms* ou encore *L'Animal imaginaire*. Une rencontre entre la musique des notes et la musique des mots que le compositeur et musicien Christian Paccoud orchestre depuis les premières créations pour la scène de Valère Novarina, dans le cadre d'une collaboration que l'on peut également lier à la qualité « d'oreille » du musicien, tout comme à sa sensibilité partagée avec l'auteur à l'endroit des mots, « du phrasé de notre langue, de ses rythmes » comme « vie secrète[1379] » du langage. La rencontre de Christian Paccoud avec le texte novarinien se révèle alors comme naturelle et presque organique en contribuant à porter « la phrase jusqu'à son état musical[1380] ». Un « génie de la simplicité » qui favorise alors, selon Novarina, une rencontre plus directe avec la langue tout comme une véritable « écoute des phrases[1381] ». Christian Paccoud est en cela un musicien qui travaille avec les mots, avec la langue comme matière pour offrir au texte une mise en musique qui « le porte plus loin[1382] », tout comme les acteurs qui, selon Valère Novarina, doivent eux aussi « éclairer toutes les paroles de l'intérieur pour qu'elles soient (…) respirées, dans les mains mentales du public[1383] ». Cette collaboration entre l'écrivain et le musicien opère telle un façonnage artisanal, la matière brute des mots étant transmise à Christian Paccoud par l'auteur qui lui fournit des « chansons totalement brisées (…), irrégulières et naissantes, pas du tout polies, des chansons scandées en rimes idiotes (...)[1384] », lesquelles sont parfois traversées de « ritournelles anciennes » dont l'auteur n'arrive pas à retrouver la mélodie originale et que Christian Paccoud vient compléter. C'est ainsi que le musicien se révèle un *compositeur extraordinaire* – selon l'expression utilisée par Novarina – , capable de mettre en musique des mots en « attente de musique[1385] », composant et décomposant chacun d'entre eux sur cette mélodie mystérieuse, « intérieure et fredonnée[1386] » à partir de laquelle Valère Novarina avait *entendu* les textes de ses chansons au moment de leur écriture, avant même qu'ils ne soient musicalisés par Christian Paccoud. Cette collaboration intuitive entre

[1379] DUBOUCLEZ Olivier et Valère Novarina, *Paysage parlé*, Chatou, Éditions de la Transparence, février 2011, p. 66.
[1380] *Ibid*.
[1381] *Ibid*.
[1382] *Ibid.*, p. 67.
[1383] *Ibid*.
[1384] *Ibid*.
[1385] *Ibid*.
[1386] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

les deux artistes agit sur chacun des textes chantés de *L'Opérette imaginaire* ainsi que, plus récemment, pour ceux de *L'Animal imaginaire*.

Muni de son accordéon, Christian Paccoud va ainsi soutenir les chants de l'acteur, dont les paroles seront ouvertes et ponctuées par lui, en offrant à la représentation théâtrale des accents de bal populaire ou encore de comédie musicale festive. Une communion qui renvoie en outre à certains des rituels dionysiaques de la Grèce antique où le « chœur » danse et chante, généralement accompagné d'un *aulos*[1387] dont le souffle vient porter certaines de leurs paroles. Rappelons alors que le chœur avait alors pour rôle d'animer les pièces – tragédies et comédies – mais aussi de présenter et de résumer les situations dramaturgiques pour favoriser l'attention du public. Il représente dès lors la population elle-même, tout comme l'auteur de la pièce. Un parallèle que nous pouvons retrouver chez Valère Novarina, dans la mesure où l'une des principales chansons de *L'Animal imaginaire* – soit la seule qui réunit l'ensemble des acteurs – est également portée par un chœur de chanteurs amateurs. Valère Novarina s'amuse à renverser ces références aux rituels antiques, et notamment par l'entremise du comique. Notons ainsi que si certains passages de *L'Animal imaginaire* s'inscrivent dans le registre de la cérémonie – à l'exemple du chœur d'acteurs et d'amateurs qui vient, ainsi que nous le verrons plus bas, « égorger l'homme » – , il s'agit surtout d'en déjouer le sérieux. De sorte que les mises en scènes de Valère Novarina procèdent, elles aussi, d'un renversement savoureux des traditions spectaculaires – notamment liées au culte ou à la liturgie – afin que « toute valeur s'y trouve déchue pour (…) être réappropriée par les hommes[1388]». Dès lors, et tout en suivant la proposition d'Olivier Dubouclez, le comique novarinien « destitue et rapproche[1389]» dans la mesure où « ce qui est sacrifié redevient, en nous, énergie et mouvement[1390]». Citons pour illustrer ce passage l'extrait ci-après, transposé en chanson à l'occasion des représentations de *L'Animal imaginaire*[1391] au théâtre de la Colline et interprété par le chœur mêlant chanteurs amateurs et acteurs, sous la direction musicale de Christian Paccoud :

[1387] Instrument à vent utilisé durant toute l'Antiquité au cours des rites religieux et sociaux. C'est un instrument à anche battante, simple et double, composé principalement d'un tuyau percé de trous.
[1388] DUBOUCLEZ O., *ibid.*, p. 70.
[1389] *Ibid*.
[1390] *Ibid*.
[1391] NOVARINA V., *L'Animal imaginaire*, P.O.L, 2019, joué au théâtre de la Colline, à Paris, du 22 septembre au 13 octobre 2019.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

LES VOIX FÉMININES.
Saignez-le jusqu'à la mort : que la suite arrive !

AUTRUI.
« Ah ! ça, c'est un peu fort !
On me saigne jusqu'à la mort
Et la suite-e m'arrive.

TOUS.

Non non non non non ! L'homme n'est pas bon. Non non non ! Ah nom de nom! L'homme n'est pas bon ! Ah que non ! Oh que non ! L'homme n'est pas bon.

AUTRUI.
« On me traite comme un porc
Le jour de la Sainte-Cochon.
On m'enlève tout d'abord
Mon liquide blond.

S'enchaîne ensuite le refrain entonnant que « l'homme n'est pas bon », accueilli par les rires et les applaudissements du public[1392]. Cependant, et pour qu'advienne cette heureuse fête de la parole mise en musique où l'homme vient se faire égorger – et qui rappelle ainsi la vocation novarinienne d'une « sortie d'homme » pour le moins comique –, l'acteur doit au préalable exercer sa voix. Il n'est pas question de le transformer en chanteur, cette profession recelant d'un savoir-faire particulier que les partitions novariniennes ne visent pas. Soulignons cependant que Valère Novarina précise que « le texte, comme les chansons, demande une très matérielle incarnation », qui consiste dès lors pour l'acteur à venir « lutter sans relâche contre le vibrato » pour mener « l'animal hors de lui[1393]». Un « théâtre de la défiguration et de la pensée paradoxale » – ainsi que l'explicite Valère Novarina – qui induit pour l'acteur un arrêt de toute pensée, une suspension de sa volonté à comprendre le texte pour « entrer dans leur passion, devant nous[1394]». Cet art paradoxal souligne combien la pratique du chant peut aussi se révéler une « mise à nu » de l'acteur, afin qu'affleure face au spectateur la vulnérabilité de sa voix. Reprenons pour cela l'extrait ci-après afin d'ouvrir notre propos, en suivant par ce chemin la proposition de Claire Gillie pour qui la voix humaine se situe « à fleur de peau » et « à fleur de mots[1395]» , lorsque :

[1392] Public duquel nous faisions alors partie.
[1393] DUBOUCLEZ O., *ibid.*, p. 70.
[1394] *Ibid.*, p. 71.
[1395] GILLIE Claire, *La voix à fleur de mots*, La Revue Française de Musicothérapie, 2005, p. 60.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« *A fleur de peau*, la voix se risque hors des méandres du corps pour consommer ses épousailles avec la parole.
A fleur de mots, la voix se risque vers la rencontre avec l'autre (...) »

b) La voix de l'acteur comme tissage inter-humain et épreuve de soi

> « Instrument de musique enfoui dans des lieux inaccessibles à l'œil nu, la voix jaillit des méandres du « corps biologique » pour s'insinuer en d'autres lieux intimes de l'auditeur. Quelle se fasse parole, cri, sanglot ou chant, elle engage le couple orateur-auditeur dans un corps à corps ; le geste vocal est à la voix ce qu'est le geste amoureux à l'amour. Offrande lyrique, la voix se donne dans un geste qui fait dire à l'autre « ton geste me touche, ta voix est si touchante ![1396]».

> « Lévinas reste fidèle à son expérience fondamentale, celle qui nous saisit lorsque nous ressentons le dénuement et l'extrême vulnérabilité d'un visage, vulnérabilité qui nous prend en otage dans la mesure où, malgré nous, nous nous sentons responsables. (…) Toute la conception du sujet, de la subjectivité, dépend de cette expérience. (…) C'est l'éthique, non l'ontologie, qui est première. La relation intersubjective[1397]».

Si la pratique du chant relève d'un art à part entière, elle peut aussi se révéler périlleuse, tout comme la prise de parole en publique. Une épreuve de soi s'y dessine alors, lorsque la voix ne peut plus « s'habiller de mots[1398]», à l'exemple des pratiques artistiques vocales qui permettent à l'individu de « déguiser » sa voix – et dès lors cette *vérité nue* que sont les émotions –, grâce à la maîtrise parfaite de son instrument vocal[1399]. Ce n'est pas de cette maîtrise que la voix de l'acteur novarinien procède, au contraire. Qu'ils aient une pratique régulière du chant – à l'exemple de Valérie Vinci qui écrit et met en scène, en

[1396] GILLIE-GUILBERT Claire, *Et la voix s'est faite chair*, « Le Geste Vocal », in Le Geste Musical », Cahiers de Musiques traditionnelles, n°14, Genève, 2002, pp. 3-38.
[1397] ANTENAT Nicolas, *ibid.*, p. 11.
[1398] Cité par Claire Gillie-Guilbert dans l'article intitulé « A fleur de mots » précédemment cité (p. 63.) Précisons à cet égard que Bernard Gautheron est ingénieur à l'institut de linguistique et de phonétique de Paris III.
[1399] À l'image des chanteurs lyriques par exemple, mais aussi des imitateurs.

parallèle de son travail avec Novarina, ses propres spectacles musicaux –, ou qu'ils apprécient de fredonner quelques airs de temps à autres, la pratique du chant par l'acteur novarinien en appelle à la fragilité et, par elle, à l'authenticité. Dès lors, il ne s'agit pas de « jouer au chanteur » afin d'impressionner le public, mais de chanter soudainement, tout simplement. C'est ainsi que le chant peut surgir sur la scène novarinienne, telle une respiration, une continuité naturelle de la parole. Continuité qu'il revient cependant à l'acteur de trouver au cœur de sa partition, afin que les mots demeurent sans emphase et interdisent au spectateur la possibilité d'une écoute passive. Car il ne s'agit pas de rendre les paroles mélodieuses mais de les transmettre *autrement*, au fil de la voix, comme s'il s'agissait là d'une épreuve d'authenticité pour l'acteur. En cela, sa performance vocale doit surtout œuvrer à ce que le spectateur *entende* la parole en éloignant dès lors son écoute de cette « extrême passivité[1400]» critiquée par Platon dans l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias, lorsque « l'âme est littéralement soumise au discours qui exerce sur elle un pouvoir auquel elle ne peut résister[1401]». Rien de cet envoûtement-là chez Novarina, et bien au contraire, puisqu'il s'agit de « désenvoûter » le sujet-spectateur par un grand bain de langage ! En cela, le chant des acteurs novariniens renvoie davantage à des pratiques traditionnelles qui s'inscrivent dans « d'autres cultures que celles d'Occident[1402]». Relevons à cet égard la pratique du chant chez les Sardes, où en lieu de l'expression « tisser des liens » on trouve le geste, plus éloquent encore, de « tisser une voix[1403]». Cette pratique s'inscrit en outre « chez des peuples qui ont une culture agraire[1404]» et où l'idée de tissage se trouve très présente. Un tissage comme écriture chez Valère Novarina aussi, où le texte – ainsi que nous l'avons vu précédemment – vient «revêtir» le corps tout entier de l'acteur. Notons également que la pratique du chant Sarde[1405] consiste selon la tradition à réunir un chœur de quatre voix d'hommes, dont l'accord vocal cherche à faire entendre une cinquième voix absente : la *quintina*, qu'ils attribuent alors à la voix d'une femme. Une voix appelée, dès lors, et qui ne peut advenir qu'à partir du chœur et de son harmonie. Une voix aussi qui « arrive à l'improviste », à l'exemple de ces ratures vocales qui parfois surviennent et trahissent dans la voix de l'orateur – ou de l'acteur – une émotion qu'il ne peut faire taire. De sorte que la voix de l'acteur novarinien est de celles qui « s'exposent à

[1400] HOURCADE-SCIOU Annie, *ibid.*, p. 103.
[1401] PLATON, Gorgias, *Éloge d'Hélène*, Paris, Collection GF, sciences humaines, Classiques Garnier, 2004, pp. 8-14.
[1402] GILLIE-GUILBERT, *ibid.*, p. 12.
[1403] *Ibid.*, p. 13.
[1404] *Ibid*.
[1405] GILLIE-GUILBERT, *ibid.*, citant les travaux en ethnomusicologie Bernard LORTAT-JACOB publiés dans « Chants de Passion, Au cœur d'une confrérie de Sardaigne », Éditions du Cerf, Pars, 1998, p. 77.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

la lisière du corps, cherchant à en subvertir la frontière entre soi et l'autre[1406]». Une belle métaphore proposée par Claire Gillie-Guilbert et qui nous semble alors parfaitement sied à l'acteur, dans la mesure où sa performance tend à « donner corps aux mots[1407]». Aussi, le chant tel qu'il résonne dans l'espace scénique ne consiste en rien à ériger l'acteur en maître incontesté de l'art vocal, mais invite plutôt chaque membre de la « communauté novarinienne » – tel un organisme vivant – à en constituer le c(h)œur. Une pratique sociale du chant qui cherche à *tisser* des liens entre les hommes plutôt qu'à les exclure. Le chant rejoint ici le domaine du profane en s'éloignant du temple pour qu'entre les mains de chacun il redevienne « chant de la terre[1408]» où chacun vient faire résonner sa voix pour rejoindre la « polyphonie sociale[1409]». La voix est alors cette possibilité inter-humaine qui, lorsqu'elle vient à manquer, plonge l'orateur – ou l'acteur – dans un désarroi profond. Péril que nous rappelle également la psychanalyste, anthropologue et musicologue Claire Gillie-Guilbert, lorsqu'au fil de son travail d'analyste auprès de patients victimes d'aphonie, c'est bien d'une souffrance de l'être tout entier dont il est question lorsque soudain « rien ne sort [1410]». Une sensation que nombre d'entre eux comparent à celle d'une « chute » ou d'un vertige angoissant, dans la mesure où l'orateur – mais aussi l'auditeur – vont alors faire « l'épreuve du manque », soit du « manque de l'autre » tout d'abord, « de part et d'autre d'une parole qui ne peut ni se dire, ni s'entendre[1411]». Cette épreuve, Valère Novarina confie l'avoir lui-même vécue, lorsqu'à l'occasion d'une représentation de *L'Origine rouge*[1412], à Genève, il dut remplacer de façon imprévue un acteur qui se trouvait souffrant. L'auteur témoigne alors qu'en dépit d'une connaissance absolue de son texte et de la mise en scène, le moment où il entra dans l'espace scénique concorda avec son oubli total, vertigineux, de l'entièreté de ses répliques. Une épreuve qu'il vécut en 2000 et dont il se souvient encore de façon très précise, épidermique, à l'occasion de son entretien avec Jean-Pierre Han, en mars 2006[1413]. En cela, la voix œuvre dans le corps et y laisse ses traces, quelle soit voix intérieure ou « voix de

[1406] *Ibid.*, p. 14.
[1407] *Ibid*.
[1408] Osons tout de même ici une référence à Gustav Mahler et son sublime « Chant de la Terre » ou dans sa version originale *Das Lied von der Erde. Das Lied von der Erde*, « symphonie pour ténor, alto (ou baryton) et grand orchestre » composée par Gustav Mahler d'après La Flûte chinoise de Hans Bethge, 1960.
[1409] *Ibid*.
[1410] *Ibid.*, p. 70.
[1411] *Ibid.*, p. 71.
[1412] NOVARINA V., *L'Origine rouge*, publié chez P.O.L. en 2000, et créé le 9 juillet 2000 au festival d'Avignon pour une reprise au Théâtre de la Colline dans le cadre du festival d'Automne avec Michel Baudinat, Didier Dugast, André Marcon, Laurence Mayor, Dominique Parent, Dominique Pinon, Agnès Sourdillon, Leopold von Verschuer, Daniel Znyk et Christian Paccoud.
[1413] HAN Jean-Pierre, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

l'Autre[1414]». Constat qui rejoint alors l'expression de Claire Gillie-Guilbert pour qui « la voix jaillit des méandres du corps biologique pour s'insinuer en d'autres lieux intimes de l'auditeur[1415]». La voix se fait dès lors « offrande » mais aussi geste tourné vers l'autre, geste vocal où s'inscrit la vulnérabilité de l'acteur et, par elle, la responsabilité du spectateur à entendre cette voix. Cette voix semble alors rejoindre l'épreuve du « visage » telle que la philosophie lévinassienne en invoque l'expérience tant nécessaire que traumatisante, afin que la philosophie ne soit plus violence mais « caresse[1416]». Précisons à cet endroit que la pensée lévinassienne place l'éthique en tant que philosophie première[1417], qui consiste « à accorder une priorité de l'Autre sur notre crispation à être, notre égoïsme ontologique[1418]». Emmanuel Lévinas s'oppose donc à la phénoménologie husserlienne dans la mesure où celle-ci se décline en tant qu' « idéal de totalisation[1419]», avec une conception de l'altérité qui est « toujours possession ultime de soi » et « relative à ce dont ma conscience prend conscience[1420]». En somme, la conception husserlienne d'autrui fonctionne par « réduction phénoménologique[1421]», laquelle appréhende l'Autre en tant que savoir auquel il serait possible d'accéder, de façon absolue. Or, pour Lévinas, rien de ce qui constitue l'Autre n'est accessible, bien au contraire. Autrui demeure – et doit demeurer – cet impossible à comprendre qui ne peut se réduire à un objet de savoir. Dès lors, il s'agit d'en rompre avec la phénoménologie selon Husserl, considérée par Lévinas en tant que « philosophie idéaliste qui pousse à l'extrême le primat de l'ego transcendantal[1422]», lui opposant une radicale « interruption[1423]» comme *épochè* de la phénoménologie elle-même. C'est donc en perspective de cette approche philosophique singulière qui permet à « l'individu de se refuser au concept[1424]», que nous souhaitons ouvrir un dialogue avec l'œuvre novarinienne, pour qui l'humain ne peut et ne doit se faire capturer. Ainsi, le philosophe Emmanuel Lévinas, tout comme le poète Valère Novarina, s'évertuent par leurs écrits à penser « une interruption de la colonisation de l'Autre » et, par cette interruption la possibilité de redéfinir « l'identité comme aptitude à se séparer de la totalité » en rompant ainsi avec « une pensée qui pense à sa

[1414] GILLIE-GUILBERT, *ibid.*, p. 4.
[1415] cf. citation d'introduction.
[1416] ANTENAT Nicolas, *ibid*., p. 11.
[1417] En réponse à la sentence Heideggerienne comme quoi l'ontologie serait philosophie première.
[1418] ANTENAT Nicolas, *ibid*., p. 41.
[1419] *Ibid.*
[1420] *Ibid.*
[1421] *Ibid.*, p. 42.
[1422] *Ibid.*, p. 30.
[1423] *Ibid.*
[1424] *Ibid.*, p. 31.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

mesure[1425]». Interruption engagée par le théâtre de Novarina qui permet en outre de passer « d'une pensée de... », c'est-à-dire selon Lévinas d'une philosophie de la violence, à « une pensée pour... » comme « philosophie de la caresse[1426]». Observons alors ce déplacement afin d'y entrevoir, pour clore ce troisième mouvement de réflexion, la parole de l'acteur novarinien en tant qu'interpellation faite au spectateur, c'est-à-dire appel au respect absolu d'un Autre rencontré « dans son plus grand dénuement[1427]». Nous chercherons alors à entrevoir la performance de l'acteur novarinien comme processus sous-tendu par le projet de « faire apparaître le surgissement du moi[1428]», et, par lui, d'œuvrer à l'émergence d'une subjectivité nouvelle chez le spectateur. Une subjectivité qui, plutôt que d'assimiler l'Autre à un Même – c'est-à-dire d'assimiler la présence et la parole de l'acteur à une identité fixe, reconnaissable et pareille à soi –, ouvrirait sur un *Tout Autre* incompréhensible et qui pose alors problème. Un Autre que je ne peux en cela réduire à moi-même, ni prétendre comprendre. Un Autre qui peut se décliner sous l'apparence de l'acteur mais aussi de la parole à travers lui, lesquels en appellent à la responsabilité du spectateur, afin qu'il réponde de cet appel. Cette responsabilité peut alors se décliner en tant qu'*éthique de l'écoute* – telle qu'étudiée précédemment – laquelle exhorte le spectateur à entendre *autrement* la parole, afin que de cet entendement *différent* puisse émerger une parole qui creuse la *différence*. En somme, nous avançons l'hypothèse selon laquelle le théâtre novarinien – par le biais de son écriture tout d'abord, puis de son incarnation authentique par l'acteur – œuvre à interrompre les mécanismes habituels de l'entendement humain, afin que de cette « poétique de l'interruption[1429]» surgisse une « possibilité d'individuation du sujet humain[1430]». Une individuation qui cependant bouleverse davantage le sujet qu'il ne le sécurise, poussé à sortir de son « entre soi » afin de s'ouvrir à la primauté éthique, soit à la création d'un espace intérieur « dans lequel autrui puisse venir troubler et rompre un *quant à soi* toujours emprunt de raison théorique, de soif identitaire et de Même[1431]». Un déplacement difficile et éprouvant pour tout sujet confortablement installé dans sa totalité – que celui-ci soit acteur ou spectateur novarinien – mais qui se révèle pourtant nécessaire, si ce n'est « prix à payer[1432]» pour qu'un respect authentique de l'autre soit possible. Observons-en les manifestations à travers le travail de l'acteur novarinien et ses

[1425] *Ibid.*
[1426] *Ibid.*, p. 32.
[1427] *Ibid.*
[1428] *Ibid.*, p. 33.
[1429] que nous déclinons en tant que *poétique de l'idiotie* afin d'y souligner son caractère singulier, vulnérable et problématique.
[1430] ANTENAT Nicolas, *ibid.*, p. 40.
[1431] *Ibid.*
[1432] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

ouvertures à la *différence,* acceptant pour cela de se faire posséder par « la voix de l'Autre[1433]».

c) Faire entendre la *différence, capter* l'écoute : l'humilité de l'acteur[1434]

> « La Bible nous dévoile une première apparition de la conjonction entre la voix, la peau, la nudité et l'Autre ; c'est le moment historique, mythique, où pour la première fois Adam parle et c'est aussi la première fois qu'apparaît l'occurrence du mot « voix ».
>
> 7 Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures.
> 8 Alors ils entendirent la voix de l'Éternel Dieu, qui parcourait le jardin vers le soir, et l'homme et sa femme se cachèrent loin de la face de l'Éternel Dieu, au milieu des arbres du jardin.
> 9 Mais l'Éternel Dieu appela l'homme, et lui dit, Où es-tu ?
> 10 Il répondit, J'ai entendu ta voix dans le jardin, et j'ai eu peur, parce que je suis nu, et je me suis caché. »[1435]

Ainsi que Valère Novarina le précise à Olivier Dubouclez au fil de leurs entretiens[1436], pour que l'acteur transmette son texte avec authenticité au spectateur – et par ce chemin, que ce texte vienne engager le spectateur dans l'écoute de ce qui lui est « autre » – il doit être en mesure d'y construire « son objet mental[1437]». Ce processus s'apparente alors à celui d'une représentation mentale créative, laquelle relève des *mémoires vives* de l'acteur, soit de ses mémoires « incarnées » – et, ainsi que nous l'avons étudié plus haut – qu'il va pouvoir solliciter afin de parcourir, mentalement, le *corps du texte* pour s'y frayer un chemin singulier. Néanmoins, ce cheminement ne doit pas cartographier le texte mais plutôt l'éprouver, le

[1433] GILLIE-GUILBERT Annie, *ibid.,La petite chaise de Monsieur Seguin*, « Être possédé par la voix de l'Autre »., p. 4.
[1434] DIEUZAYDE Louis, *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, sous la direction de Louis Dieuzayde, recueil de texte issus du colloque éponyme s'étant déroulé à l'Université de Provence en mars 2005, Marseille, Publication de l'Université de Provence, 2007.
[1435] BALMARY Marie, *Le sacrifice interdit*, (Freud et la Bible), Paris, Grasset, 1986, p. 266.
[1436] DUBOUCLEZ O., *Paysage parlé*, entretiens avec Valère Novarina menés de janvier 2009 à août 2010, Chatou, Éditions de la Transparence, 2001.
[1437] *Ibid.*, p. 72.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

parcourir avec toute l'angoisse, la sueur et l'effort qu'une telle épreuve induit pour l'acteur, et dont il va ensuite pouvoir témoigner. Son témoignage œuvre en cela à « juste dire[1438]» le vécu de la parole traversée, le chemin parcouru et l'épreuve que cela fut tout comme la délivrance, sans nulle volonté de convaincre ou de larmoyer. C'est à cette condition d'épure et de refus du sentimentalisme que le texte peut alors se révéler de lui-même, dans sa blancheur la plus extrême, et se donner librement à la « traduction » du sujet-spectateur, qui devient à son tour le témoin, si ce n'est l'arpenteur du texte. Car le travail de l'acteur novarinien est toujours un travail du *pour,* un travail du *moins* mais aussi un travail *vers* l'autre ; celui du texte, de l'écoute, ou de celui qui vient parler. Travail d'humilité, en somme, qui nous permet de constater le paradoxe extrême de ceux qui viennent *porter la parole novarinienne* aux oreilles du spectateur. Des acteurs et des actrices qui, tout en prenant leur juste place en pleine lumière, savent aussi se mettre à l'abri des épanchements de leur ego. L'acteur novarinien ne correspond ainsi en rien aux archétypes traditionnels de la célébrité théâtrale, ni de l'acteur « vedette » – et ce bien que chacun d'entre eux puisse mille fois y prétendre. Son travail est plutôt du côté de la patience, de la modestie à ne pas comprendre le texte, à un *laisser être* qui fait place « au vide, au masque et au retrait[1439]». Cette posture l'éloigne en cela de toute exhibition pour le rapprocher davantage d'une façon d'être méditative, attentive d'elle-même, cherchant le silence en soi afin d'y entendre ces *autres voix* qui affleurent, voix disparues et par eux ressuscitées. C'est alors grâce à sa capacité prodigieuse pour s'extraire du « bruit social » – ou de cette « foule vociférante[1440]» –, que l'acteur pourra faire émerger de son texte une voix singulière et multiple car porteuse d'autres voix qui viennent « interférer » avec l'écoute du suejt-spectateur pour le maintenir en éveil. Voix qui « capte l'attention », dans la mesure où elle vient rompre tout ce qui la précède et peut alors s'apparenter à ce que Claire Gillie-Guilbert nomme une « tmèse ». Rappelons ici qu'une *tmèse* désigne en musicologie un « court élément qui, en venant faire irruption dans une longue chaîne mélodique ou signifiante, parvient à « capter » l'attention jusqu'à faire perdre la perception de la matrice structurelle originale[1441]». Il devient donc impossible à l'auditeur de « s'endormir » dans son écoute, celle-ci étant sans cesse contrariée par d'ingénieuses « ruptures sémantiques », ou « tmèses », qui viennent ainsi contrecarrer tout continuum ronflant. Nous pouvons également illustrer ce phénomène à l'endroit du Motet, cette composition musicale issue du XIIIe siècle

[1438] *Ibid.*
[1439] *Ibid.*
[1440] GILLIE-GUILBERT C., *ibid..*, p. 3.
[1441] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

à laquelle se joignit un procédé relevant de la tmèse, lequel consistait à insérer des refrains populaires au milieu de psaumes grégoriens. Il est alors savoureux de relever qu'à cette période Claire Gillie-Guilbert nous rappelle que « l'on vit fleurir des titres de messe improbables, tel celui annonçant *La messe de l'homme armé*, où le rituel latin était alors entrecoupé d'un chant populaire de l'époque[1442]». Le profane se mêle de nouveau au sacré, et le chant, tout comme la parole divine, retrouvent ainsi le chemin des hommes.

Passage que nous pouvons également illustrer par les propos de Valère Novarina, lorsqu'il souhaite entendre le texte comme un « dialogue quotidien », l'acteur ayant alors pour mission de le transmettre au spectateur telle une « langue vive parlée[1443]». Une façon de « parler la parole[1444]» qui rejoint aussi le théâtre yiddish, que Novarina dit avoir découvert à Paris au début des années soixante-dix, alors qu'il assistait salle Yves-Toudic à « des passages brusques et ses retours entre le parlé et le chanté[1445]». Ces dialogues entre la parole et le chant marquèrent ainsi l'esprit du jeune écrivain qu'il était, nourri du « merveilleux spectacle réunissant des chansons de Gebirtig[1446]». C'est notamment à l'occasion de ce spectacle qu'il dit avoir compris que « les structures à l'œuvre » dans la bouche des comédiens étaient celles du « langage vivant », telle « la parole du marchand de fleur[1447]», soit une parole qui agit. Une parole qui, pour cela, doit alors préserver sa *nature* autant que sa *contre-nature*, sa couleur humaine ponctuée d'interrogations, d'exclamations mais aussi d'intonations portées par la voix de l'acteur. Attention ainsi à ne pas confondre le travail du corps – et donc du texte – par l'acteur novarinien avec certaines méthodes recelant de la désincarnation mécaniste. Il est tout le contraire et doit plutôt jouer sur les paradoxes, c'est-à-dire « rester inhumain comme un homme, (…) inhumain comme personne ». Non pas tenter d'arrêter l'humain donc, mais le dépasser pour en faire, toujours, quelque chose d'*autre*. Il s'agit pour cela de laisser place au mouvement, tout comme à cette « autre voix » de l'écriture, qui est toujours « voix de l'Autre[1448]». Une langue vive que Novarina désigne aussi par la capacité des phrases à s'étirer, tel un animal. C'est donc à la voix de l'acteur qu'il revient de restituer au langage son énergie

[1442] *Ibid.*, p. 4.
[1443] DUBOUCLEZ O., *ibid.*, p. 74.
[1444] SOLLERS Philippe, *Parler la parole. Bussy-Rabutin, Heidegger, Maître Eckhart, Paradis II*, Communication prononcée le 15 décembre 1995 dans le cadre des 20 ans d'Art Press.
[1445] *Ibid.*
[1446] DUBOUCLEZ O., *op.cit.*, p. 74. (précisons que Mordechai Gebirtig était un poète et compositeur juif polonais de langue yiddish, né en 1877 et mort assassiné le 4 juin 1942 dans le ghetto de Cracovie. De nombreux poèmes dont il est l'auteur furent adaptés en chansons à l'occasion de représentations théâtrales en yiddish).
[1447] *Ibid.*
[1448] GILLIE-GUILBERT C., *ibid.*, p. 2.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« animale[1449]», sa voix œuvrant alors à faire de son corps un « corps transfiguré », c'est-à-dire aussi un corps « sans défenses » où va pouvoir s'inscrire l'émotion du dénuement. Et c'est par ce dénuement que l'acteur peut « subir son rôle[1450]» afin d'entrer « en passion devant nous ». Une passion qui rappelle alors la figure sacrificielle du Christ, tout comme celle du martyr, cependant que ce sacrifice de l'acteur ne se trouve pas dans un texte laissé en suspens – au contraire, l'acteur le connaît par *cœur* autant que par *corps* – mais plutôt dans la mise à nu de ces lieux ouverts par la voix humaine, comme accès à la fragilité mais aussi invocation aux fantômes des « autres voix ». Une façon de se «déposer » dans sa parole, où l'acteur va procéder par creux, par évidements de la matière pour qu'au moment de la représentation il puisse accueillir « cette voix qui parle par la sienne et qu'il ne connaît pas[1451]». Ce processus d'interruption de soi-même où peut survenir l'essence du poème, Jacques Ancet le commente en nous précisant par là que « l'écriture poétique est d'abord interruption du monde – (…) panne de son dans la cacophonie ambiante, blanc de l'image, [soit] une coupure dans le flux ininterrompu de perceptions et d'informations qui forme pour nous la réalité[1452]». L'acteur novarinien doit ainsi faire le vide « face à un monde du plein (d'objets, de discours, de mouvements », et rejoindre par ce chemin l'idée mallarméenne selon laquelle « il n'y a dans le travail de la langue poétique nul effort volontariste, mais plutôt *une attente, obstinée[1453]*». Difficile attente qui met le sujet à l'épreuve d'un désir qu'il doit appréhender avec modestie, tel que le penseur confucéen Meng-Tzeu[1454] le conseille à l'endroit du travail de la terre par le paysan. Il nous semble ainsi pertinent d'apparenter l'équilibre recherché par l'acteur avec son texte avec celui que le paysan doit trouver pour s'assurer une bonne récolte. De sorte que les gestes du paysan – tout comme ceux de l'acteur – devront trouver *l'accord juste* entre action et

[1449] *Ibid.*

[1450] *Ibid.*, p. 73.

[1451] JONGEN Roger, *Variations sur la question langagière*, Publications des Facultés Saint-Louis, Bruxelles, « Lettres », 2002, p. 137.

[1452] CATALANO Francis, commente dans son article intitulé *L'interruption du monde* l'essai « Du vide au silence la poésie », publié sous la direction de Jacques Flamand aux Éditions du Vermillon en 2002. L'article est paru dans la revue Spirale, « Arts, Lettres, Sciences humaines », à l'occasion du dossier thématique portant sur « Les folies de Dieu : les lieux du religieux », n° 184, mai-juin 2002, p. 60.

[1453] *Ibid.*

[1454] Meng Tzeu (appelé aussi Mencius) est un penseur chinois confucéen ayant vécu aux alentours de 380-289 av. J-C. Sa pensée défend l'idée selon laquelle la nature de l'homme est fondamentalement bonne et propose pour la déployer de travailler le sens moral avec mesure. En somme, de laisser la nature progresser à son rythme. Il cite pour illustrer son propos l'exemple de « l'homme de Song, un idiot que, se désolant de ne pas voir ses pousses grandir assez vite, eut l'idée de tirer dessus. Rentré chez lui en toute hâte, il dit à ses gens : « Je suis bien fatigué aujourd'hui, j'ai aidé les germes à pousser ». Sur ce, son fils se précipite pour aller voir le champ, mais les pousses ont déjà séché. Aussi, Mencius précise que « dans le monde, rares sont ceux qui n'aident pas les germes à pousser. Ceux qui abandonnent, persuadés que c'est peine perdue, sont ceux qui négligent de cultiver les pousses ; mais ceux qui forcent la croissance sont ceux qui tirent les pousses, effort non seulement inutile, mais nuisible » (cf. *Mencius*, II, A, 6, traduction d'André Lévy, Payot & Rivages, p. 85.).

inaction, tout en se préservant d'un « ne rien faire » (au risque de laisser le champ en friches) et d'un « trop en faire[1455]» (ce qui induirait alors d'arracher toutes les pousses et d'empêcher une future récolte). Dès lors, il s'agit pour chacun de « simplement biner au pied de la plante, quotidiennement, afin d'aider ce qui viendrait néanmoins tout seul[1456]». En cela, le texte novarinien rejoint « ce passage de vie[1457]» confucéen, en accompagnant la nature autonome et organique d'un texte qui peut de lui-même – selon l'auteur – se révéler au spectateur, mais que l'acteur vient cependant soutenir. Voilà où son travail se situe, entre patience et contribution au texte – si ce n'est à la récolte –, les pieds sur terre, l'esprit ouvert. Cet ancrage aux accents poétiques rappelle aussi combien la voix humaine se trouve au cœur de nombreux mythes fondateurs, notamment lorsque ceux-ci explorent l'épreuve de la perte. En cela, la voix des vivants novariniens invoque joyeusement celle des disparus, en traversant avec eux la mort, « y allant, en revenant, y repassant, ressuscitant[1458]» mais « finissant toujours par reprendre la parole[1459]». La voix de l'acteur fait ainsi place aux autres voix du texte, et par elles aux paroles d'acteurs disparus qui, chez Valère Novarina, ne disparaissent jamais vraiment. C'est ainsi que chacun de ceux qui constituent la troupe novarinienne – tel une véritable organicité de l'œuvre – viennent naître, mourir et renaître sur scène, le temps d'un spectacle, sous les oreilles et le regard stupéfaits du spectateur. Une renaissance « portée » par l'acteur qui contribue à ce que le théâtre novarinien « engage une lutte acharnée contre la disparition[1460]». C'est ainsi notamment que les spectateurs purent retrouver par Arpàd Kóti – interprète du *Mortel* pour la version hongroise de *L'Opérette imaginaire*[1461] – « dans sa silhouette, sa diction en forme d'offrande et dans sa fatigue radieuse, les attitudes de Michel Baudinat », disparu quelques mois avant les représentations. Pour tout cela, le théâtre novarinien se décline en tant que lieu privilégié où le spectateur vient exercer son écoute et son regard à percevoir l'*Imperceptible*[1462], et à rencontrer par coïncidence « ce savoir enfoui

[1455] *Ibid.*
[1456] *Ibid.*
[1457] CATALANO Francis, *ibid*.
[1458] DUBOUCLEZ O., *ibid.*, pp. 76-77.
[1459] *Ibid.*, p. 76.
[1460] *Ibid.*
[1461] NOVARINA V. *L'Opérette imaginaire* ou *Kepzeletbeli operett* dans sa version hongroise, traduite par Zsofia Rideg du français vers le hongrois, si ce n'est vers le « csango », une forme ancienne du hongrois parlé par un peuple isolé de la Moldavie, afin de « faire sonner les mots de Valère Novarina ». Le spectacle sera crée le 24 avril 2009 au Théâtre Csokonai à Debrecen, en Hongrie.
[1462] CATALANO Francis précisant que Michel Camus se fait le porte-parole de ce qu'il appelle la *transpoésie* (notamment avec son recueil l'*Arbre de vie du vid*e), et tend ainsi vers une interaction entre immanence et transcendance, dans la mesure où : « Le paradoxe de la poésie est de faire allusion à la transcendance immanente du silence ou à l'indicible plénitude du vide qui échappe au langage ». La poésie serait alors le lieu d'une réconciliation, soit ce « non-lieu poétique infiniment vide ou transcendantalement silencieux en nous » qui nous mène à percevoir « l'Imperceptible », *op.cit.*, p. 60.

qui est dans l'acteur[1463]». Savoir qui s'inscrit dans le corps dès lors, soit aussi dans cet appareillage sonore mis à la disposition de l'humain afin que d'une « gymnastique pulmonaire » puisse jaillir le *cri pour*, c'est-à-dire cette voix qui se détache du *cri pur*[1464] de l'enfance afin de s'inscrire dans la dialectique de l'interpellation et de l'interjection.

Cette dialectique transparaît alors depuis la transformation vocale opérée par l'acteur entre un *cri pur* – lequel renvoie selon Michel Poizat au « cri de la naissance[1465]» – et un *cri pour*, que l'autre peut recevoir afin de le traduire. Un « cri pour » ouvertement éthique en ce qu'il invoque la présence d'un autre, quand bien même le cri qu'il reçoit ne serait « qu'un revers du silence[1466]». Car si le silence est d'or, il est aussi ce qui se donne le mieux en partage selon René Char, qui précise : « comme il est beau ton cri qui me donne ton silence[1467]». La transformation de la voix de l'acteur du *cri pur* au *cri pour* résulte, tout d'abord, d'un processus organique où figure en première ligne l'énergie pulmonaire, laquelle va œuvrer à l'émission d'une voix audible. Sa production d'air permet en effet la vibration des cordes vocales, que le diaphragme vient ensuite « ajuster » afin de moduler la projection des fréquences sonores. Entre la posture « basse » et « haute » du diaphragme, va alors s'opérer une pression d'air, qui fera vibrer les cordes vocales entre des tessitures graves et aiguës. De sorte que plus le diaphragme s'élèvera dans la cage thoracique, plus la pression d'air sera grande et offrira à l'orateur une puissance sonore élevée. C'est alors que les muscles abdominaux viennent soutenir l'expiration en d'innombrables variations vocales, grâce à une posture de corps paradoxalement « ancrée » et « élancée ». Un paradoxe nécessaire à la capacité phonatoire de tout acteur, lorsque ses pieds viennent prendre appui *dans* le sol afin de pouvoir déployer au maximum la « colonne d'air » pour *projeter* la voix. Ce travail vocal induit dès lors une gymnastique exigeante dont procède l'« architecture du souffle » émise par l'acteur novarinien et favorisée par une pratique très concrète de sa corporéité. Cette mécanique entre le visible et l'invisible du corps souligne à nouveau combien « le vide et le silence ne sont finalement qu'une apparence[1468]», dans la mesure où l'essence même du texte novarinien, et par lui la gymnastique pulmonaire de l'acteur, contribuent à nous faire

[1463] DUBOUCLEZ O., *ibid.*, p.78.
[1464] GILLIE-GUILBERT Claire, *ibid.,* l'auteure précise à cet égard que Michel Poizat lui dit un jour, à propos de sa théorie du *cri pur* et son passage au *cri pour* : « quand je pense que les poètes disent en vers ce que j'ai mis ma vie à démontrer ! », p. 21.
[1465] GILLIE-GUILBERT C., *ibid*. (ou « griffure des poumons à *fleur de peau* » qui n'est pas encore destinée à être interprétée par qui que ce soit »).
[1466] *Ibid.*
[1467] Cité par Claire Gillie-Guilbert, ibid. (cf. FREYMANN, J. -R, *Éloge de la perte*, Paris, Erès, 2006, p. 99.)
[1468] CATALANO Francis, *ibid.*, p. 60.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« percevoir l'Imperceptible[1469] ». Un Imperceptible comme « pierre angulaire invisible (...) du silence et du vide[1470]» qui, ainsi que nous le souffle Edmond Jabès, chemine à « nous faire sentir cette lueur d'ouverture » par laquelle le « *Je* » devient l'univers[1471]». Un accès au « Tout Autre » par l'entremise de ce retour au « savoir enfoui qui est dans le corps de l'acteur[1472]», et auquel les textes novariniens nous invitent.

Ce savoir n'est plus seulement relatif au corps de l'acteur, mais est ce dont tout sujet peut à son tour témoigner en repoussant les limites d'une perception rivée sur « l'entre soi[1473]». Le théâtre novarinien se tient dès lors à la lisière du monde réel et de la rêverie poétique et ne peut pour cette raison s'abstraire de la présence matérielle de l'acteur. Cette présence concrète autant que sensible va ainsi contribuer à la retranscription sur scène d'un univers métaphorique, où la matérialité du corps côtoie la sublimation vocale. En somme, le théâtre novarinien ne cherche pas tant à annuler tout effet représentatif mais plutôt à solliciter – par les béances volontaires que son écriture creuse entre ce qui est *dit* et ce qui est *montré* – la mémoire et donc l'imaginaire du spectateur. Les spectacles novariniens vont alors se dispenser de toute « ressemblance avec le monde réel[1474]» par l'entremise de la parole performative de l'acteur, et mener ainsi l'effet représentatif au seuil de l'épuisement. C'est pourquoi la mise en scène de la parole inscrit les créations de Valère Novarina de façon *différentielle* dans le spectaculaire, l'expérience réelle du corps ne se vivant désormais plus comme entrave mais plutôt comme moyen de dépassement du représentatif fictif. Ancrage matériel qui dépasse la problématique d'une représentation théâtrale fictive pour la transposer dans le monde réel de la dépense physique. Par ces déplacements du fictif vers le tangible, l'acteur novarinien et sa performance favorisent ainsi l'émergence d'un « spectacle de l'humain[1475]», en écho avec la pensée d'un théâtre qui, pour Catherine Naugrette, favorise « la possibilité de rencontrer l'autre, au cœur même de territoires dévastés[1476]». Afin de traverser chacun de ces paysages sans s'y perdre, cet « autre » qu'est l'acteur novarinien va alors venir mettre le sujet-spectateur à l'épreuve du dénuement, et solliciter dès lors son attention autant que sa responsabilité. Une responsabilité qui n'est pas une invitation mais plutôt une exigence

[1469] *Ibid.*
[1470] CATALANO Francis, *ibid*.
[1471] *Ibid.*
[1472] HAN Jean-Pierre, *ibid*.
[1473] ANTENAT N., *ibid.*, p. 11.
[1474] CHESTIER Aurore, Du corps au théâtre-corps, Revue « Dilecta », n°2, 2007, pp. 105-110.
[1475] NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Circé, 2004.
[1476] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

– si ce n'est la condition – afin que le texte soit entendu, pour qu'enfin *Wo es sprach, soll ich hören* – c'est-à-dire que « Là où cela parle, j'entende »[1477]. En somme, l'acteur se dévoile sur scène comme *Tout Autre*, dont le visage et la voix s'exposent au spectateur en tant que « condition éthique[1478]», c'est-à-dire « condition de tout sujet touché par l'autre qui le fait s'étonner lui-même et en exige la responsabilité[1479]».

Responsabilité à laquelle le sujet est alors obligé de répondre, pour que de cette réponse puisse advenir une « mise à découverte risquée de soi[1480]». Dès lors, l'acteur novarinien détourne toutes les signifiances pour demeurer incompréhensible. Un incompréhensible favorisé par sa mise en voix comme « mise à nu », rappelant ainsi combien la parole novarinienne exige de l'acteur un don total de lui-même pour aller vers l'authenticité. Aussi, soulignons que cette confrontation avec l'acteur et sa parole – entendue comme « choc poétique[1481]» –, vient court-circuiter chez le spectateur toute pensée théorique, c'est-à-dire toute pensée qui induit la contemplation et le savoir. Au contraire, sa rencontre avec l'acteur ouvre plutôt sur ce que Lévinas[1482] nomme l' « idée de l'infini en soi[1483]», et sur la possibilité de dépasser l'acte même de *penser* – soit la volonté d'accaparement – au profit d'un « psychisme irréductible au savoir, capable d'accueillir plus qu'il ne contient et donc de faire plus et mieux que penser[1484]» c'est-à-dire *désirer*[1485]. Cette incapacité à *penser* l'autre ou profit d'un *sentir* l'autre rejoint alors cette faculté propre à l'idiot selon Denis Grozdanovitch[1486], lequel ressent intuitivement le monde alentour sans chercher à le conceptualiser. Un appel à revenir aux fondamentaux du lien humain, aussi, que Grozdanovitch souligne par l'entremise de Raffaele La Capria et son essai intitulé *La mouche dans la bouteille : éloge du sens commun*[1487], où l'auteur préconise un « retour au sens commun » pour permettre à l'humain de « se sentir partie intégrante d'un monde naturel et spirituel aussi largement partagé que

[1477] GILLIE-GUILBERT C., *ibid*., p. 21 (qui poursuit la formulation freudienne « wo es war, soll ich werden », c'est-à-dire : « Là où c'était, je dois advenir ».
[1478] ANTENAT Nicolas, *ibid.*, p. 11.
[1479] *Ibid.*
[1480] ANTENAT N., *ibid.*
[1481] Et ainsi que nous le précisons dans l'introduction du premier chapitre.
[1482] et Descartes avant lui (souligné par Nicolas Antenat, *ibid.*, p. 12.)
[1483] *Ibid.*, p. 12.
[1484] *Ibid.*
[1485] LEVINAS Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2002, p. 174.
[1486] GROZDANOVITCH Denis, *Le génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017.
[1487] LA CAPRIA Raffaele, *La mouche dans la bouteille : Éloge du sens commun. Suivi de « Le sens commun et l'évidence » et « Apologue sur l'évidence niée »*, Climats, 2005. (cité par Denis Grozdanovitch dans son essai précédemment cité, pp. 268-271).

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

possible, mais non emprunté ou imité, et encore moins imposé[1488]». En somme, la proposition de La Capria – tout comme celle de Valère Novarina – permet au sujet-spectateur de « réagir à l'intellectualisme excessif qui domine les discours », grâce au renouvellement d'une langue qui désormais peut s'adresser « au plus grand nombre, et pas seulement à ceux qui possèdent l'outillage conceptuel adéquat[1489]». Pas besoin d'outillage pour venir au spectacle novarinien donc, mais d'un retour au *sens commun* qui œuvre ainsi à ce que chacun vienne y creuser son «idiosyncrasie[1490]», soit la possibilité de se singulariser par l'entremise de l'œuvre poétique. Une singularisation grâce à une *poétique de l'idiotie* qui, plutôt que d'éloigner le sujet de la communauté, lui permet au contraire de s'y inscrire pour de vrai, selon cette *Ens Communae* définie par Duns Scot en tant que « conscience collective nous reliant les uns aux autres » et qui, en outre, favorise la possibilité pour chacun de rejoindre « l'esprit divin[1491]». En cela, l'œuvre novarinienne travaille les paradoxes, à commencer par celui-ci, fondamental, d'un *infiniment singulier* permettant de rejoindre « l'âme commune[1492]».

Poursuivons alors notre rencontre avec ce *singulier infiniment paradoxal novarinien* – ou poétique de l'idiotie – à l'occasion du second chapitre dans lequel il sera question tout d'abord des caractéristiques de l'« écrire poème » tel qu'étudié par Henri Meschonnic à l'endroit du rythme de l'écriture, afin d'y entrevoir les « offrandes » de l'acteur novarinien. Ces offrandes comme « don de soi » s'inscrivent selon un processus paradoxal où la matérialité très concrète du corps dialogue avec l'immatérialité de la voix. C'est pourtant de cette dynamique paradoxale que semble procéder l'œuvre novarinienne, et par elle la nécessité pour ceux qui viennent la *pratiquer* – acteurs et spectateurs – de se désenvoûter des « voix enjôleuses de la doxa[1493]». La *poétique de l'idiotie* dont nous semble relever certaines des dynamiques à l'œuvre dans le théâtre de Valère Novarina, ouvrirait ainsi l'acteur – et le spectateur grâce à lui – à ce que Denis Grozdanovitch nomme « l'exhumation d'une certaine raison enfouie sous des siècles de dogmatisme rationnel, que seule la pratique d'une ascèse résolument personnelle, humble, honnête et sincère – soit la mise à jour de notre vraie

[1488] LA CAPRIA R., *ibid.*, pp. 14-15.
[1489] *Ibid.*
[1490] GROZDANOVITCH Denis, *ibid.*, p. 273.
[1491] *Ibid*., Denis Grozdanovitch reprend ici la pensée du « moine philosophe écossais Duns Scot qui enseignant que – contrairement à ce qu'avait prétendu la pensée scolastique jusqu'à lui – c'était en s'enfonçant résolument dans l'idiosyncrasie, en nous singularisant, que nous avions le plus de chance de rejoindre ce qu'il nommait l'*Ens Communae* », pp. 272-273.
[1492] *Ibid.*
[1493] *Ibid.*, p. 274.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

singularité – permettrait de retrouver[1494]». Une exhumation qui invite dès lors acteur et spectateur à creuser le texte – et par lui la parole –, afin d'y rencontrer le *Tout Autre*. Un *Tout Autre* irréductible au concept et à l'endoctrinement, un « idiot » aussi, qui se présente pour l'acteur autant que pour le sujet-spectateur sous les traits d'une menace ainsi que d'une possible délivrance, lorsque chacun accepte d'en faire l'expérience. Et c'est bien cette expérience comme « itinéraire » du poème novarinien que nous nous proposons d'observer maintenant.

[1494] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Chapitre V. Les offrandes de l'acteur novarinien

1. Mises en voix(es) de « l'écrire poème »

a. Itinéraires du poème : les réciprocités de l'auteur à l'acteur

> « J'écris par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques.Les points dans les vieux manuscrits arabes, sont marqués par des soleils respiratoires...Respirez ! Poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser, avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du point qu'on a au côté après la course. »[1495]

Afin de favoriser l'efficience des écritures novariniennes pendant la représentation théâtrale, c'est ainsi aux acteurs de Valère Novarina qu'il revient de *donner* – par la rythmique du souffle en « ouverture et fermeture de la parole[1496]» – la partition textuelle selon une gymnastique respiratoire renouant avec ce qu'Henri Meschonnic nomme « l'accent rythmique[1497]» du poème. Une rythmique qui néanmoins se dispense de métrique, en fonctionnant bien plutôt sur le mode d'une traduction sans cesse renouvelée de la voix initiale du poète à ce *tout autre* qu'est le lecteur et auquel il « prête et transmet sa voix[1498]». C'est notamment ce qu'entend Umberto Eco à l'endroit du poème entendu comme *passages de voix*, lequel ne peut ainsi finir avec le poète dans la mesure où il se poursuit chez le lecteur, et en l'occurrence avec Valère Novarina par le travail de l'acteur comme énonciateur. En cela, nous pouvons suivre Umberto Eco qui désigne le poème comme « œuvre ouverte » mais aussi

[1495] NOVARINA V., *Le Théâtre des paroles*, « Lettre aux acteurs », P.O.L., 1989, p. 9.
[1496] *Ibid.*
[1497] LEOPOZZI Marcella et SELVAGGIO Mario (dir.), *Voix poétiques. Vers...à la rencontre de l'Autre*, Chapitre intitulé « Essais Critiques », *Écrire la Bible, écrire avec la Bible*, par Henri Meschonnic, texte manuscrit inédit daté du 28 septembre 2006, prévu par Henri Meschonnic pour le livre *Penser le poème* (en préparation), présenté par Régine Blaig, Hermann, 2018, p. 41.
[1498] *Ibid.*, p. 13.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« liaison perpétuelle » transmettant de corps à corps, et par delà les temporalités, la « langue-voix[1499]» du poète. C'est aussi pourquoi – reprenant ici les propos de Giovanni Dotoli – les voix du poème novarinien répondent d'un « dédoublement[1500]» de l'un vers l'autre se jouant dès le travail d'écriture de l'écoute attentive dont Valère Novarina sait faire preuve – et ainsi que nous en abordions les caractéristiques en première partie d'étude – afin qu'advienne cet « autre » du poème comme « état de l'artiste » toujours prêt à « se mettre à la disposition de[1501]». Une mise à disposition de l'auteur d'une part et de l'acteur d'autre part, dans la mesure où la partition novarinienne – pour être « donnée » au spectateur – oblige à l'implication totale de celui-ci, tant par son corps que par son travail de mémoire : si bien qu'il en passe de l'incarnation à l'incantation. Voici où l'ouverture se joue, donc, au commencement de la « parole-rencontre[1502]» qu'est le poème, contribuant surtout à son avenir puisque chacune de ses réceptions opère d'une *traduction* aussi singulière qu'il y a de spectateurs. Car s'il n'est de poèmes sans redites, ces autres façons de *dire* se déclinant chez Valère Novarina comme autant de « sources » et autres « voies souterraines » du langage capables de raviver, l'espace du poème, l'espace de sa phonation, « un fleuve de voix, un fleuve de mémoire, un fleuve du corps parlant (…) » dont le dire est toujours un « redire » afin de « faire entendre ce qui n'est pas encore dit[1503]». Néanmoins, si le *leitmotiv* emblématique d'un « Ce dont on ne peut parler, voilà ce qu'il faut dire[1504]» nourrit l'œuvre poétique novarinienne, il nous revient d'en observer les silences, lesquels procèdent bien davantage des appels du poète et, par lui, des mises en voix de ses personnages. Car si les horizons des écritures novariniennes font écho aux devenirs du poème en tant que « chantier de la vie[1505]», et par là même à cette *physique des fluides* capable de transmettre à l'auditeur une « illumination d'immensité[1506]», il semble important de s'interroger sur les qualités – et par extension sur les savoir-faire – que doivent receler les « porteurs » de la parole novarinienne. Des qualités aussi rares qu'exigeantes qui se déclinent en tant qu'actions de l'être et qui expliquent pourquoi Valère Novarina préfère parler d'« acteur » plutôt que de « comédien ».

[1499] *Ibid.*
[1500] *Ibid.*, p. 14.
[1501] *Ibid.*, p. 15.
[1502] *Ibid.*
[1503] MESCHONNIC Henri, *Parole rencontre*, avec six dessins de Catherine Zask, Mont de Laval, L'atelier du Grand Tétras, 2008.
[1504] O'BYRNE Raphaël, *ibid*.
[1505] DOTOLI Giovanni, *La poésie écoute-habite*, in « Voix poétiques, Vers...à la rencontre de l'Autre», Paris, Éditions Hermann, février 2017, p.8.
[1506] *Ibid.,* « M'illumino d'immenso » (« Je m'illumine d'immensité ») par Giuseppe Ungaretti.

Pour Valère Novarina l'acteur est surtout celui qui *agit*, non pas celui qui gesticule ou « fait semblant de », mais bien plutôt celui par qui advient « l'action de l'être[1507]» en tant qu'être *agi* – au sens philosophique du terme – par le langage. A cet égard, s'il est un acteur symbolisant pour Valère Novarina l'alliance parfaite entre « l'athlétisme de la dépense[1508]» et l'économie de l'effort – c'est-à-dire en mesure de développer une grande intelligence du corps –, c'est bien Louis de Funès, à qui l'auteur dédie un ouvrage éponyme[1509]. Revenons à cet égard sur les propos de Valère Novarina afin d'y entrevoir encore davantage les caractéristiques de cet acteur que l'on dit « novarinien », à entendre ici comme horizon d'attentes mais aussi dispositions particulières dont il doit faire preuve afin d'être *agi* par le langage du poème. Des *actions* par « fulgurations et éclairs[1510]», œuvrant surtout aux défigurations de l'humain sur la scène de théâtre et donnant à voir, *in fine*, l'animal parlant, la désadhérence mais aussi la vérité nue comme naissances perpétuelles de l'acteur :

> « (…) Il n'y a rien de plus nu que l'acteur. Il n'y a pas d'état au monde plus nu, quand il a bien quitté l'humanité et qu'il est entré en solitude face à tous. (…) L'acteur n'habite pas son corps comme une maison de famille mais comme une caverne de hasard et passage obligé. (…) Quand je vois l'acteur entrer, je me souviens que j'ai cru avoir passé toute ma vie dans une machine à être sans savoir. »[1511]

Ainsi, l'acteur donne à voir la parole en train d'être dite, si bien que l'instant du poème se manifeste comme « vie, geste, respiration, souffle »[1512]. C 'est aussi pourquoi l'acteur novarinien doit se faire poète lui-même, délivré sous la plume novarinienne de tout lyrisme au profit d'un « je ne sais quoi qui prend aux entrailles, qui révolutionne le langage, dans sa structure et dans sa densité »[1513]. Nous retrouvons ici l'une des répliques d'Adramélech[1514], quand au commencement de son monologue vertigineux l'acteur fait prononcer à son personnage : « Veux pas mordre, veux juste dire »[1515]. De sorte que l'acteur novarinien – et en l'occurrence ici le personnage d'Adramélech – n'est plus un évocateur des traditionnelles

[1507] *Ibid.*
[1508] NOVARINA V., *Le Théâtre des paroles*, « Pour Louis de Funès », Paris, P.O.L., 1989, p. 10.
[1509] *Ibid.*
[1510] DOTOLI Giovanni, *ibid.*, p. 7.
[1511] *Ibid.*, p. 12.
[1512] *Ibid.*, p. 7.
[1513] *Ibid.,* p. 6.
[1514] NOVARINA V., *Le Monologue d'Adramélech*, Paris, P.O.L., 2009.
[1515] *Ibid.*, p. 11.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

images de l'homme, ne réitère pas les vieux discours, ni les slogans ni leurs morales : mais il dit, affirme, prononce et sanctionne. Ce dire emprunte ses accents et ses rythmes au patois savoyard, à l'argot mais aussi aux sources latines de la langue française, le tout façonnant une parole mais aussi une vision du monde singulière donnant lieu à un poème vivant. Adramélech porte ainsi la parole comme perpétuel *acte du dire* dépourvu de calculs ou encore de « pensée-culture »[1516]. Dès lors, si la poésie novarinienne ne pense pas, ne définit pas mais bien plutôt « perçoit et suggère », *Le Monologue d'Adramélech* se décline en tant que langage unique du sujet, un « parler poème » – pour reprendre ici la célèbre formule d'Henri Meschonnic – conscient surtout de « l'urgence de ce monde, du mot par son énergie inépuisable et du rythme de l'écoulement des choses »[1517], ainsi que nous le suggère l'extrait suivant :

> « (...) Nous avons trop mal à nos gîtes et ne voulons plus jame qu'on voie plus rien. Ni de nos museaux ni du tien. Et il s'en va, toujours obéissant, et nous nous nous nous en retournons, traînant nos basses pancartes basses sur cou, où sont inscrites en lettres alphabétiques : ci-gît, sans pain, sans pied et sans futur, la figure noire du pauvre Souchetron, laissé ici tout seul, à l'abandon, pendant que les beaux soleils courants éclairent ailleurs. Méusse solusse soume.[1518]»

Il est néanmoins important de noter par l'entremise de cet extrait que si le « dire » dans le théâtre de Valère Novarina tend à dépasser le « dit » – à entendre ici comme contenu signifiant de la partition textuelle – nous ne sommes pas pour autant en présence d'une écriture automatique ni d'une aspiration à l'irrationnel. En effet, et bien que le travail poétique et dramaturgique de Valère Novarina rejoigne – ainsi que nous l'avons observé en première partie – de nombreuses préoccupations propres à l'œuvre d'Antonin Artaud, il ne s'agit aucunement d'évacuer la parole de la représentation théâtrale, mais bien plutôt de questionner le phénomène du « parler » et, par ce biais, les potentialités du langage en tant que « création en acte[1519]» du sujet parlant. L'acteur novarinien détient ainsi un rôle crucial au sein de ce projet d'envergure, lequel vise à en revenir aux sources du langage afin de préserver, par le recours poétique, « le sens de l'origine[1520]», c'est-à-dire selon Giovanni Dotoli – et ajoutons

[1516] *Ibid.*
[1517] *Ibid.*
[1518] NOVARINA V., *ibid.*, p. 16.
[1519] DOTOLI Giovanni, *ibid.*, p. 22.
[1520] *Ibid.*, p. 23.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

aussi Valère Novarina – un *désoubli de l'origine*[1521] seul capable de sauver « l'Être[1522]». Ce rôle crucial est détenu par la poésie, le théâtre de Valère Novarina soutenant par l'entremise de l'investissement « corps et âme » de ses acteurs, une poésie qui s'adresse à tous. Une potentialité émancipatrice mais aussi révélatrice dont seule la poésie, et par elle le poète, sont les vecteurs, dans la mesure où tout deux opèrent dans le temps de la continuité, c'est-à-dire dans un temps qui n'est pas celui de la montre mais où « tout se passe dans une âme[1523]». En cela, le poète Valère Novarina est aussi « celui qui cherche un savoir (…) du côté obscur de la connaissance[1524]», en montrant par ce biais les multiples chemins qui mènent à *se rencontrer*, puisque tout écrit – et par extension tout poème – est avant tout « rencontre de l'autre[1525]». Ces rencontres improbables nées sous le signe d'un langage ravivé, celui du langage novarinien se *lient à la vie* par la performance des acteurs. Cette vie présentée sur scène n'est dès lors plus mimée, mais « se voit par l'oreille et s'entend par le regard[1526]», lorsque le langage prend corps et devient ainsi matière : matière du texte, matière de la parole, matière du Verbe. Valère Novarina propose à ses acteurs non pas l'apprentissage d'une trame dramaturgique, non pas la répétition d'actions scéniques ni même l'imitation de sentiments, d'émotions, ni moins encore la représentation d'identités sociales repérables et répétitives. Il s'agit de tout autre chose : de faire incarner ce qu'Henri Meschonnic nomme un « écrire poème », lequel ne peut venir « de ce que l'on sait » mais d'une plongée nouvelle à « chaque pas, à chaque fois, (…) dans tout ce qu'on ne sait pas[1527]». C'est pourquoi les écritures pour la scène de Valère Novarina répondent d'autant plus du poème en actes que l'acteur ne peut les aborder autrement que sous le mode de la fusion. Phénomène dont témoigne l'acteur Dominique Parent, lequel nous confie une première rencontre «fascinée» avec l'œuvre novarinienne menant à ce qu'en 1989 – alors en dernière année d'études au Conservatoire National d'art dramatique de Paris – l'auteur en

[1521] Un *désoubli de l'origine* entendu comme l'un des sens de la poésie selon Giovanni Dotoli, reprenant ici les propos de son ami et collègue Henri Meschonnic pour qui « la poésie et le poème [ont] cinq sens plus un, pour la forme ». (cf. *Célébration de la poésie*, H. Meschonnic, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 18). Aussi, Giovanni Dotoli poursuit cette pensée à l'endroit où le sixième sens de la poésie est « le sens du monde , qu'elle habite à tout moment, et à toute parole ». Ainsi, « la poésie-poème a donc au moins un sixième sens, à plein titre, celui de la profondeur de ce qui est ». Elle se met en cela « l'écoute de l'autre – de tous les autres », et en cela « se présente comme la voix de l'Être », Préface de Giovanni Dotoli pour *Voix poétiques, Vers...à la rencontre de l'Autre* , sous la direction de Marcella Leopozzi et Mario Selvaggio, Paris, Hermann, 2017, p. 5.

[1522] *Ibid.*

[1523] STETIE Salah, Rimbaud, *Le huitième dormant* (avec les dessins de Jean Messagier), [Montpellier], Paris, Fata Morgana, 1993, p. 17.

[1524] *Ibid.*

[1525] MESCHONNIC Henri, *Dédicaces proverbes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 62.

[1526] MESCHONNIC Henri, *Le rythme, prophétie du langage*, Dossier « Pourquoi donc retraduire? », Revue de traduction « Palimpsestes », 2004, p. 10.

[1527] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

personne lui propose de jouer *Vous qui habitez le temps*[1528]. Cette collaboration heureuse et amicale rime aussi rapidement avec l'impératif du « défi » tant l'acteur doit alors « faire preuve de ressources personnelles pour mémoriser son texte », en traversant pendant les semaines de répétitions de « longs moments de désarroi », lesquels favorisèrent aussi « l'illumination » lorsqu'il parvint, au fil des jours et « par un profond travail du corps », à se frayer « des passages de reconnaissances » dans « l'architecture des mots[1529]». Il faut alors de la témérité, beaucoup de ténacité et de savoir-faire à l'acteur pour mener à bien sa mission en pratiquant sa partition grâce à un recours nécessaire au corps, comme s'il parcourait « un sentier abrupte et difficile » alors qu'il se révèle, pour le sujet-spectateur, « joyeux et délivrant[1530]». Il semble alors important, du fait de ce témoignage, d'interroger la nature mais aussi les enjeux de ce *training* de l'acteur si particulier aux écritures théâtrales novariniennes, lesquelles contribuent à faire vivre ce que Suzanne Allaire nomme la « Parole de poésie[1531]», soit une parole qui vient « transformer la vie par le langage, et le langage par la vie[1532]» de ceux qui la pratiquent. Une parole qui en appelle pour cela à être usée, expérimentée et partagée afin d'exister sous le mode de l'Être, c'est-à-dire en tant que « poésie faite pour l'autre[1533]». C'est aussi pourquoi chaque acteur vient façonner la parole novarinienne selon sa «manière de respirer[1534]» et de marcher, et confirme par là que toute *parole de poésie* est un acte concret qui, pour ouvrir au dialogue, doit avoir les *pieds bien sur terre*. Un ancrage comme espaces du poème, où chacun peut venir se rencontrer afin de « dialoguer avec[1535]». La poésie se décline ainsi, chez Valère Novarina et ses compagnons d'art, comme création capable s'aventurant « à définir la profondeur[1536]» pour « nous enseigner la beauté du hasard face à la précision des ordinateurs[1537]». C'est aussi pourquoi l'*écrire poème* de Valère Novarina est depuis plus de trente ans reconnu et entendu par ses contemporains sans qu'il ait jamais usé de stratagèmes populistes, et pourquoi l'œuvre novarinienne doit être jouée et rejouée au cœur de l'espace public. Un espace d'espérances mais aussi d'urgences, où « l'utilité du

[1528] *Vous qui habitez le temps* a été créé le 13 juillet 1989 salle Benoît XII dans le cadre du festival d'Avignon, par Michel Baudinat, Anne Wiazemsky, Roséliane Goldstein, Daniel Zynk, Louis-Do de Lencquesaing, Pascal Omhovère, Dominique Parent, Laurence Mayor, Daniel Larieu, mise en scène et peintures de Valère Novarina, scénographie de Gauvin, musique de Jacques Rebotier et lumières de Mimi Trinité.
[1529] NÉE Laure, *ibid*., entretien avec André Marcon.
[1530] Interview réalisée en présence de Dominique Parent le 10 janvier 2015 à Paris.
[1531] ALLAIRE Suzanne, *ibid.*
[1532] *Ibid*.
[1533] DOTOLI Giovanni, *ibid.*, p. 27.
[1534] ESTEBAN Claude, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 141.
[1535] *Ibid*.
[1536] STETIE Salah, *Archer aveugle*, avec des calligraphie de Mohammed Saïd Saggar, [Montpellier], Fata Morgana,1986, p. 12 – 13.
[1537] DOTOLI Giovanni, *ibid.*, p. 23.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

poétique[1538]», telle que Michel Butor la réclame[1539], « se vit et se vivra de plus en plus comme point de repère en direction de l'être humain[1540]» dont la parole doit être ravivée. Ce à quoi s'attelle Valère Novarina par « compulsions ludiques et réactives » d'écritures, lesquelles œuvrent à « déchristianiser, déshelléniser, délatiniser » mais aussi « défrançaiscourantiser[1541]» nos pratiques du langage. Nous empruntons ici ces néologismes à Henri Meschonnic lorsqu'il se propose de faire dialoguer les traductions de la Bible avec la vie du langage humain. Le penseur déplore alors que les transpositions des écritures saintes – de l'hébreu vers le grec ancien, puis du grec vers les langues dites «véhiculaires[1542]» – en ont progressivement nivelé le sens et contribué à la « dissolution du langage humain[1543]». En cela, Henri Meschonnic appelle à ce que la voix humaine soit « embiblée[1544]» – c'est-à-dire traduite par l'humain en y « comprenant l'écoute du rythme dans le poème-Bible (…) comme parabole du rythme dans le langage[1545]». Ce rythme se veut l'essentiel de la langue afin qu'elle y trouve sa respiration, à l'instar de la Bible qui « ne connaît ni vers ni prose » et est ainsi « tout entière poème[1546]». Cependant, Meschonnic souligne aussi combien le poème ne s'oppose pas à la prose mais qu'il rejoint plutôt la pensée qu'en proposa le jeune Boris Pasternak lors du premier congrès de *l'Union des écrivains soviétiques*, en 1934, pour qui « la poésie est la prose, […] la prose même, la voix de la prose, la prose en action, et non en récit[1547]». Cette définition peut alors

[1538] BUTOR Michel, *L'Utilité poétique*, Saulxures, Circé, 1995.
[1539] Et à ne surtout pas confondre avec l'utilitarisme, dès lors.

[1540] BUTOR Michel, *ibid*., p. 40.
[1541] MESCHONNIC Henri, *Le rythme, prophétie du langage*, Dossier « Pourquoi donc retraduire? », Revue de traduction « Palimpsestes », 2004, p. 11.
[1542] La langue dite « véhiculaire » désigne une langue servant *systématiquement* de moyen de communication entre des populations de langues différentes. Par exemple, le français servit de langue *véhiculaire* pour l'aristocratie européenne du XVIIe siècle jusqu'à la fin du XIXe siècle, mais aussi pour la diplomatie en Europe dès 1648. Le français a tout d'abord supplanté le latin puis à été lui-même remplacé par l'anglais en 1919 lors du *Traité de Versailles* (langue anglaise dont la pratique s'est désormais étendue internationalement). Une langue « véhiculaire » pourrait ainsi être comparée à une langue de pouvoir, si ce n'est « du » pouvoir dominant, lequel assoit sa domination par le biais d'un langage uniformisé, régenté et vidé progressivement de tous ses archaïsmes : c'est-à-dire de ses spécificités, de ses complexités et, donc, de ses potentialités individuantes. C'est pourquoi aussi l'œuvre novarinienne fait figure de résistance dans le contexte d'une neutralisation de plus en plus féroce de l'humain (heureusement faillible) au profit de la machine (idéologiquement infaillible). Une neutralisation de l'individu qui passe notamment par des réformes plus ou moins profondes de l'orthographe (notamment française), afin de niveler son apprentissage ou, selon les circulaires officielles, afin de « faciliter la communication ». Un nivellement, surtout, qui oblige celui qui parle à changer sa prononciation et, de fil en aiguille, à ne plus pouvoir s'affirmer dans sa propre voix.
[1543] *Ibid*.
[1544] MESCHONNIC Henri, *Embibler la voix*, paru dans « Le Français aujourd'hui », n°150, 2005, pages 29 à 32.
[1545] *Ibid*., p. 29.
[1546] *Ibid*.
[1547] *Ibid.*, p. 30. Henri Meschonnic cite ici les propos de Boris Pasternak lors du premier congrès de *l'Union des écrivains soviétiques* qui s'est tenu pendant l'été 1934. Le jeune poète – âgé de 26 ans au moment de son discours et qui obtiendra vingt-quatre ans plus tard le prix Nobel de littérature – y défend alors la liberté d'écriture et de parole contre une instrumentalisation du langage qu'il juge criminelle. Il s'oppose à cette

s'accorder avec la poésie telle que l'envisage Valère Novarina, poésie comme « langage du fait organique, c'est-à-dire du fait avec des conséquences vivantes[1548]». Une poésie novarinienne qui tisse, lignes après lignes, le fait humain, et notamment celui d'un trio auteur-acteur-spectateur qui contribue à ce que le poème soit vécu comme « prose pure, dans sa tension de transfert[1549]». C'est aussi pourquoi l'œuvre novarinienne allie les trois axes fondamentaux que sont le poétique, l'éthique et le politique. Éthique et poétique dans la mesure où la poésie est un appel à l'Autre, puisque le poète est celui qui écoute pour donner sa voix et « garder l'espoir dans les chemins de l'autre[1550]» ; politique puisque tout dialogue entre le poétique et l'éthique favorise un avenir du vivre ensemble, non plus régenté par « la montée de plus en plus impérieuse des codes et des abstractions », mais soutenu par une poésie capable de « répondre à la robotisation générale et à la mécanisation généralisée[1551]». Une poésie pratiquée sous le mode du poème et qui prend dès lors une place importante parce que liante, dans le but de créer cet « ensemble de nos surgissements dans l'imprévisible joie de l'être – fût-elle, cette joie, ténèbres[1552]». En cela aussi la poésie novarinienne, et avec elle la poésie de tout temps, est « contre l'apocalypse[1553]».

Néanmoins, comment l'acteur pratique-t-il cet *écrire poème* singulier à Valère Novarina ? Comment s'approprie-t-il une telle partition sans en suspendre les ouvertures, ni en restreindre les accès au sujet-spectateur ? Comment également favoriser, soir après soir, une parole singulière et libre malgré les difficultés que présente son énonciation ainsi que son apprentissage ? Un apprentissage comme tissu, nous le verrons, de mots qui circulent dans le corps de l'acteur. Comment, enfin, se déplacer hors des dualismes courants responsables de ce qu'Henri Meschonnic nomme « le fascisme de la langue[1554]» pour accéder en tant qu'acteur – et faire accéder pour chaque spectateur – au « rythme du poème, qui est la force du texte[1555]»? Accès, de surcroît favorisé par cet *état de grâce* – pour reprendre ici l'expression de Céline Hersant précédemment citée – lequel ne peut se réaliser sans un « rapport double avec les

occasion au « réalisme socialiste » sur lequel Maxime Gorki bâtit sa carrière d'écrivain. Un mouvement littéraire qui sera également défendu au moment du congrès par l'homme politique Andreï Jdanov (proche collaborateur de Staline et acteur majeur de la politique culturelle de l'URSS...).

[1548] Extrait du discours de Boris Pasternak, *ibid*.

[1549] *Ibid*.

[1550] MESCHONNIC Henri, *ibid*., p. 28.

[1551] DOTOLI Giovanni, *ibid.*, p. 25.

[1552] STETIE Salah, *La parole et la preuve*, avec des encres de Pascale Ravilly, Saint-Nazaire, Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, 1996, p. 42 et 43.

[1553] MAXENCE Jean-Luc, *Psychanalyse et poésie contemporaine*, Bègles, Le Castor Astral, 2015, p. 23.

[1554] MESCHONNIC Henri, *ibid.*., p. 43.

[1555] *Ibid.*, p. 44.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

savoirs[1556]» c'est-à-dire un « rapport de retrait afin de se retirer de ce que l'on sait, et un rapport d'écoute afin d'aller vers ce que l'on entend[1557]». Autres difficultés, donc, mais autres quêtes passionnantes. Voici les jeux d'ombres, d'envers et d'équivoques qui rythment les impulsions de la poétique novarinienne et qu'il nous faut questionner à présent, aidés de surcroît par les recherches universitaires de Joseph Danan portant sur la question non moins polémique du texte théâtral tel qu'il se conçoit, s'entrevoit et se pratique sur la scène contemporaine : « entre théâtre et performance[1558]».

b. Entre théâtre et performance : l'acteur et ses métamorphoses

> « La performance renvoie à l'acte théâtral au présent, dans sa relation avec les spectateurs. (…) Il s'agit donc pour ces artistes de produire un acte vivant à l'intérieur d'un art. (...) Au-delà d'une critique du spectaculaire, c'est tout ce qui fonde ordinairement l'acte théâtral et, plus spécifiquement, ce à quoi pouvait s'attendre un spectateur occidental (…) qui se trouve rejeté. »[1559]

Afin de tenter une approche la plus juste possible de l'acteur novarinien, revenons pour commencer à l'espace scénique dans lequel celui-ci évolue en nous attardant sur les spécificités inhérentes au théâtre de Valère Novarina. S'inscrivant à rebours de la tradition spectaculaire occidentale – et ainsi que nous le souffle Joseph Danan par la précédente citation –, les écritures novariniennes prévues pour la scène se situent dans l'entre-deux artistique du théâtre et de la performance en préférant la distanciation brechtienne à la fable et en se refusant par là-même à la *mimésis*. En cela, la scène novarinienne assume la présence du *vide* et s'éloigne de toute imitation de décor « réaliste », et encore moins « d'objets mimant d'autres objets (…), de ténèbres imitant d'autres ténèbres[1560]». C'est pourquoi le théâtre de Valère Novarina rompt avec l'entièreté des formes théâtrales qui fondent les pratiques du XXe

[1556] *Ibid.*, p. 46.
[1557] *Ibid*.
[1558] DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, Apprendre 35, 2012.
[1559] *Ibid.*, pp. 12 – 14.
[1560] HANDKE Peter, *Outrage au public*, trad. J. Sigrid, Paris, L'Arche, 1968, p. 22.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

siècle, soit avec « le suranné tragique, le *jeu de rêve* strindbergien ou l'onirisme surréaliste, le théâtre documentaire ou encore le naturalisme[1561]», ceci œuvrant plutôt, et dès les premiers écrits de l'auteur, en faveur d'une négation radicale du drame aristotélicien. Soulignons aussi que l'auteur ne renonce pas pour autant au texte de la représentation mais l'inscrit comme centre névralgique de l'événement théâtral en tant que « drame matériel du corps respirant[1562]» par le langage et – ainsi que nous l'avons développé plus haut – partage de l'*écrire poème*. C'est aussi pourquoi l'espace scénique se conjugue chez Valère Novarina au présent de l'énonciation en s'emplissant non plus d'objets mais de mots, lesquels annoncent et appellent, par l'entremise de *L'Historienne*, de *L'Ambulancier Glodon* ou encore du *Coureur de Hop*[1563] la « pieuvre généalogique[1564]» d'entrées et de sorties d'hommes proliférant pour mieux disparaître en questionnant l'origine de la parole, la nomination creusant le vide scénique pour acter un « parler poème » œuvrant à « voir plus haut que le mur[1565]». Un dépassement – si ce n'est un déplacement – du visible de la représentation qui invite aussi à une portée plus « intérieure » du regard, tout en prévenant le public de ce avec quoi il aura « à faire » pendant le spectacle: c'est-à-dire avec les absences du langage poétique novarinien, ses inquiétudes et ses capacités délivrantes. Observons le passage ci-après, extrait de la scène première du *Vivier des noms* et « porté » par l'actrice Claire Sermonne sans autre décor que celui de sa voix. Voix de la poétesse-actrice, dès lors, qui ouvre *Le Vivier des noms* en tant que « poésie, devant nous, comme une étoile[1566]», non pas « une étoile filante qui disparaît dans les abîmes du ciel et de la terre, mais étoile lumineuse, performante, solide, acheminant vers le mystère de la vie [1567]»:

> UNE VOIX DANS LE NOIR.
>
> Le rideau se lève sur un intérieur très en désordre. A gauche, trois premières marches visibles d'un escalier en colimaçon qui mènent au galetas, à droite une porte vitrée donne sur une véranda largement ouverte sur un jardin d'hiver ; au centre, une houppelande beige à carreaux a été

[1561] DANAN Joseph, *ibid.*, pp. 15 – 16.
[1562] NOVARINA V., *Voie négative*, P.O.L., 2017, p. 15.
[1563] NOVARINA V., *Le Vivier des noms*, P.O.L., 2015, pp. 12-13.
[1564] DEMIDOFF Alexandre, article portant sur « Le Vivier des noms », journal *Le Temps*, mis en ligne sur le site de l'éditeur P.O.L., 7 juillet 2015.
[1565] SIRI Françoise, *Le Panorama des poètes*. *Enquête sur la poésie francophone du XXe siècle*, Paris, Broché, février 2015, p. 60.
[1566] SELVAGGIO Mario, *La poésie est une réponse à la vie*, dans « Voix poétiques... », dans « Poésie et Altérité », *ibid.*, p. 35.
[1567] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> négligemment jetée sur les accoudoirs d'une bergère Louis-Philippe. Non loin de l'escalier, un vase contenant une demi-douzaine d'œillets d'Inde semi-fanés et deux amaryllis rose pâle est posé, légèrement de biais, sur un guéridon Louis XIV ; sur une table voisine, du thé est servi dans un service de porcelaine à motifs béarnais, à portée de main de ceux qui viendraient prendre place sur la méridienne Émile Loubet située à proximité. Au mur lointain, sur une console Vincent Auriol, deux livres sont ouverts à la page cent onze : *Les bases pulsionnelles de la phonation* d'Ivan Fonagy et *De L'acédie à l'anxio-dépression* de Bernard Forthomme (...) »[1568]

Si rien de ce qui est dit par l'actrice n'existe dans l'espace scénique, l'avalanche de détails dont procède pourtant son énonciation révèle surtout l'échec d'un décor à fonctionner sur quoi que ce soit d'autre que l'anecdotique, la citation et dès lors l'irrémédiable « grotesquerie » de toute tentative à reproduire le quotidien au sein de l'événement théâtral. Au contraire, *L'Historienne* travaille par le caractère illusoire de sa description à « extraire » le public de ses réductions spectatorielles et le plonge sans ménagements dans les « manquements » du langage et ses nombreuses impostures. Intervient alors ce nécessaire dépassement de l'écoute, bientôt « débordée » par la tirade expansive de *L'Historienne*, laquelle ne cherche plus à fixer une quelconque trame narrative mais bien plutôt à atteindre un au-delà des mots capable d'évacuer la représentation théâtrale de toutes ses prétendues imitations. Ainsi, Valère Novarina par l'entremise des mises en voix de ses personnages, donne à entendre, à voir – et donc à vivre – l'expérience sans cesse actualisée des « actes de la parole[1569]», lesquels agissent de façon souterraine et singulière selon chacun. En cela, les pièces novariniennes rejoignent le domaine de la performance – ainsi que l'entend Joseph Danan – dans la mesure où le public est non seulement pris en compte au sein de la dramaturgie, mais surtout mis au centre puisque sans cesse sollicité par des « adresses permanentes[1570]», le tout participant à « l'acte théâtral[1571]». Le drame ainsi pulvérisé, la performance théâtrale se joue dès lors au présent, accomplie par des acteurs qui ne font plus semblant d'être des personnages. Notons d'une part

[1568] NOVARINA V., *ibid.*, pp. 7 – 8.
[1569] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 32.
[1570] DANAN Joseph, *ibid.*, p. 16.
[1571] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

que les décors accompagnant les mises en scènes réalisées par Valère Novarina sont, à leur tour, *essentialisés* par les gigantesques toiles peintes par l'auteur, lesquelles se dressent au cœur et tout autour de l'espace scénique. Des toiles réalisées elles aussi par des gestes fulgurants, dans l'écoute attentive du rythme de la respiration, et dont la vitalité projette les écartèlements de la figure humaine par traits d'encres sur la surface blanche du support. Le tout crée alors une vie de l'espace scénique qui va accueillir, des murs jusqu'au sol, le drame dans la langue française[1572], et par lui le sacrifice du corps parlant. Cette métaphore convoque ici la performance de l'acteur, lequel s'il ne « représente » plus rien de narratif incarne cependant la parole en train d'être dite et par elle le surgissement d'autres voix, d'autres corps, d'autres vies. Ici également se fonde la performance en tant que « geste » de la parole, *geste* comme acte scénique affirmé, s'imposant comme tel et atteignant dès lors « une puissance (…) excédant l'ordinaire[1573]». Ce geste « vaut pour lui-même et non pour ce qu'il pourrait représenter[1574]». C'est pourquoi Valère Novarina ne s'en prend pas au texte – dans la mesure où celui-ci occupe une place centrale au sein de son œuvre théâtrale – mais bien plutôt au texte dramatique qu'il déjoue en faveur des performativités de la parole et de ses actions sur le public. Ce travail de la matière verbale – et par ce biais de la matière textuelle – Joseph Danan l'entrevoit aussi chez Peter Handke ou encore Antoine Vitez, lesquels portent la parole au devant du spectateur de théâtre par « le jeu de l'adresse et de la prise à partie[1575]» en créant par cette entremise un « théâtre de la frontalité[1576]». L'œuvre de Valère Novarina s'inscrit donc dans le sillage de la *performance théâtrale* ainsi qu'illustrée par Antoine Vitez, lequel cherche avant tout à générer une représentation « vivante et vibrante, reposant sur l'engagement de ses acteurs et mettant ainsi la performance au service de l'acte théâtral[1577]». Il est néanmoins important ici d'émettre une distinction entre la notion de performance telle qu'entendue par Joseph Danan dans son « sens large » – et par laquelle s'entrevoit davantage le création novarinienne –, plutôt que celle proposée par Marina Abramovic, plus restreinte, où l'artiste stipule que pour qu'il y ait *performance* tout doit alors œuvrer dans la « vraie réalité[1578]», à savoir que « le couteau doit être réel, le sang, les émotions, etc. (…)[1579]». Rien de tout cela dans le théâtre novarinien, qui préfère les murs de carton pâte et les mélodies joyeuses à

[1572] NOVARINA V., *Le Drame dans la langue française* fut publié une première fois chez Christian Bourgeois en 1978 puis a été inclus dans le volume « Le théâtre des paroles » chez P.O.L. en 1989.
[1573] DANAN Joseph, *ibid.*, p. 18.
[1574] *Ibid.*, p. 19.
[1575] *Ibid.*, p. 20.
[1576] *Ibid*.
[1577] *Ibid*.
[1578] Robert Ayers en entretien avec Marina Abramovic, 10 mars 2010.
[1579] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

l'écoulement du sang, ainsi que *L'opérette imaginaire*[1580] nous en offre une belle illustration, lorsque les acteurs entonnent soudainement des chants populaires dans un décor proche du théâtre de Guignol, accompagnés par la vive rythmique du musicien Christian Paccoud. Chez Valère Novarina s'entrevoit bien plutôt ce qui tend à « produire un acte qui soit le plus vivant possible dans le présent non reproductible de toute représentation[1581]». Cette exigence rejoint alors le théâtre épique brechtien, lorsque texte et mise en scène s'articulent l'un à l'autre, mais aussi le théâtre de la cruauté artaudienne qui donne lieu à de nombreuses résurgences actualisées au fil du XXe siècle jusqu'à nos jours. Ainsi, l'œuvre de Valère Novarina s'inscrit dans un désir de théâtre distancé à son paroxysme de la scène embourgeoisée et mène à ce que les spectateurs puissent, sur scène, observer non des acteurs en train de « faire semblant » mais réellement « traversés de langage », tout en cultivant l'art difficile du « non-jeu », à entendre ici comme le « jeu d'acteur le plus abouti qu'il soit[1582]». C'est alors seulement que peuvent surgir ce que Joseph Danan nomme « ces moments de grâce, lorsque quelque chose d'unique s'ouvre sous nos yeux comme dans le mouvement même d'une naissance[1583]» Il s'agit dès lors pour le metteur en scène Valère Novarina, soutenu par le savoir-faire et la confiance de ses compagnons, de favoriser les « prises de risques » dans l'événement du spectacle afin que chaque acteur puisse, par le travail du corps – le sien propre mais aussi celui du texte – vivre cet « abandon à l'instant[1584]» tel un lâcher-prise en quête d'authenticité. C'est alors seulement que la poésie novarinienne peut être menée à son incandescence par l'entremise de partitions textuelles *performées* et par là même aptes à « porter au devant de la scène la performance qu'est le théâtre[1585]». De la sorte, le théâtre rejoint son aspiration profonde – et ainsi que formulée par Antonin Artaud[1586] – à « renouveler le sens de la vie par le théâtre[1587]». Une vie qui dès lors s'entrevoit et s'actualise par le jeu de l'acteur novarinien, lequel ne « refait pas deux fois le même geste » et, par là, « brutalise les formes[1588]». Ce renouveau de l'acteur s'inscrit chez Valère Novarina par la démultiplication de personnages entrant et sortant telle une véritable « généalogie », le tout œuvrant à transformer la matière textuelle en une métamorphose permanente qui bouscule les repères dramaturgiques habituels. En effet, le nombre de personnages n'étant plus quantifiable par le spectateur, en résultent des identités

[1580] NOVARINA V., *L'opérette imaginaire*, Paris, P.O.L., 1998.
[1581] DANAN Joseph, *ibid.*, p. 27.
[1582] *Ibid*.
[1583] *Ibid.*, p. 29.
[1584] *Ibid*.
[1585] *Ibid*.
[1586] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Œuvres complètes, Livre IV, Paris, Gallimard, 1964.
[1587] *Ibid.*, p. 17.
[1588] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

instables qui parviennent alors à mettre en scène ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme un *personnage tératologique*, c'est-dire un « personnage incomplet et discordant » lequel « en appelle au spectateur pour prendre forme[1589]». Aussi, cette conception instable du personnage de théâtre, outre le fait de déjouer les principes traditionnels de l'identification, favorise l'impossibilité des corps en scène à représenter quoique ce soit d'autre qu'eux-mêmes dans leur déconcertante humilité. Dès lors, le théâtre de Valère Novarina rejoint aussi l'art de la performance dans la mesure où le corps de l'acteur acquiert – par les déconstructions de la figure humaine duquel il procède – une anatomie singulière par laquelle le spectateur peut se livrer à ce que Joseph Danan nomme « la puissance de l'instant[1590]» : *puissance métaphorisante* du corps de l'acteur par l'entremise du poème novarinien. Observons le passage ci-après où s'entrevoient ces appels lancés aux métamorphoses identitaires, soulignant tel le poète « la difficulté de naître et d'être[1591]» afin de déplacer toujours davantage les certitudes de l'homme à se croire « maître de [lui] comme de l'univers[1592]». Cette volonté mène de surcroît l'acteur à interroger l'étymologie ambivalente du mot « personne », laquelle n'est selon Valère Novarina jamais « sûre[1593]» :

> « Un, deux, trois, l'Animal Salique change de peau, l'Homme de U change de peau, une fois, deux fois. L'un devient l'autre en quittant leurs peaux sous les yeux du public ébahi, car ils ont quitté leur peau au vu et au su. (…) L'Autoscope crime l'Ambride de Panture, naissance de Ranjet. L'Enfant des Cendres crime Viandré, naissance de Tacton. Le Pire crime Dongualoupon, naissance du Léophant Pitriot. Le Doctat crime Voracique, naissance de l'Arbitre de Défaite. L'Oublieux Doret crime Grand Sabrier, naissance du Philosophe du Temps (…). »[1594]

Ces personnages sont dès lors appelés à se métamorphoser sans relâche en *autres* : animaux, créatures, archétypes et autres monstres hybrides qui se démultiplient et s'auto-génèrent pour mieux se « crimer[1595]» dans l'espace du langage. Cette mort joyeuse appelle à toutes les renaissances possibles du corps de l'acteur, lequel ouvre ainsi l'espace mental du spectateur à

[1589] SARRAZAC Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Oberhausbergen, Circé, Poche, 1999, pp. 84-87.
[1590] DANAN Joseph, *ibid*., p. 41.
[1591] DOTOLI Giovanni, *ibid.*, p. 27.
[1592] *Ibid*.
[1593] NOVARINA V., à propos du *Babil des classes dangereuses*, et de la figure d'Adramélech, « Écouter la parole de l'autre », entretien avec Olivier Kaeppelin, L'Autre journal, n° 4, avril 1985.
[1594] NOVARINA V., *Le Drame de la* vie ? Paris, P.O.L., 1984, pp. 10-11.
[1595] HERSANT Céline, *Une radiographie humaine : « Le drame de la vie » de Valère Novarina*, article paru dans « Archive ouverte pluridisciplinaire HAL », Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, novembre 2016, p. 3.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

la puissance des métamorphoses et rejoint par là même ce que Marie-Madeleine Mervant-Roux nomme une « structure symbolisante[1596]» (…) « dans l'expérience du spectateur[1597]». C'est ainsi qu'opère la voix de l'acteur novarinien dans sa quête de l'origine – qu'il s'agisse de celle de l'homme ou de ce qui fonde sa nature « humaine », c'est-à-dire dans la nécessité qu'il fut d'inventer le langage –, et d'un langage dépassant ses limites communicantes au profit de ce que le philosophe, psychanalyste et phonéticien Hongrois Ivan Fonagy nomme la *Vive voix*.

c. La « vive voix » : du langage *existential* au geste vocal

> « Instrument de musique enfoui dans des lieux du corps inaccessibles à l'œil nu, la voix jaillit des méandres du « corps biologique »[1598] pour s'insinuer en d'autres lieux intimes de l'auditeur. Qu'elle se fasse parole, cri, sanglot ou chant, elle engage les couples musiquants-musiqués[1599] dans un corps à corps ; le geste vocal est à la voix ce qu'est le geste amoureux à l'amour. Offrande lyrique, la voix se donne dans un geste qui peut faire dire à l'autre : ton geste me touche ; ta voix est si touchante ! »[1600]

Cette référence est d'importance si l'on en croit Valère Novarina lui-même qui, à travers la tirade de *L'Historienne* citée plus haut, invite l'auditeur attentif à se pencher sur l'ouvrage intitulé *Les bases pulsionnelles de la phonation*[1601], et nous mène par ce chemin à nous interroger sur la nature de cette voix que l'on dit « vive » pour qualifier l'acteur novarinien. Le concept de « vive voix », tel que développé au fil de l'œuvre d'Ivan Fonagy, regroupe en une synthèse magistrale des champs d'investigations aussi complexes et

[1596] MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Un dramatique post-théâtral ? Des récits en quête de scène et de cette scène considérée comme forme moderne de l'action*, L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales, n° 36, automne 2004, p. 16.
[1597] MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 192-193.
[1598] VASSE Denis, *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, 1974, p. 21.
[1599] ROUGET Gilbert, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1980, p. 15.
[1600] GILLIE-GUILBERT Claire, *« Et la voix s'est faite chair... ». Naissance, essence, sens du geste vocal*, texte intégral paru dans les Cahiers d'ethnomusicologie, « Le geste musical », n° 14, 2001, p. 1.
[1601] FONAGY Ivan, *La Vive voix : Essais de psycho-phonétique*, Paris, Broché, 24 janvier 1991.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

passionnants que sont la phonétique expérimentale, la phonostylistique, la psychanalyse, la rhétorique et la linguistique historique, en mettant au jour une réflexion singulière sur le langage et son « double encodage »[1602]. Cette dualité révèle surtout que la parole en général – et son matériel phonétique en particulier – peuvent tout d'abord être utilisés de façon à communiquer des idée ou des sentiments – façon la plus commune de les concevoir – mais portent également « les traces leur origine »[1603], en se transformant en « lieu d'une communication préverbale »[1604] né de « résidus pulsionnels »[1605]. Ici s'ouvre alors une appréhension inédite du langage doué d'un double encodage, dont la nature duale et pourtant complémentaire favorise l'entendement d'une « communication archaïque »[1606] greffée sur le message linguistique. C'est pourquoi la *vive voix* peut se définir comme la source primitive de la parole, traversant le corps énonciateur de données inconscientes dont elle s'origine, voix exprimant les bases pulsionnelles de la phonation comme productions révélatrices du sujet et de sa relation au monde. Dès lors la phénoménalité de cette voix, spécifiquement *vive* en ce qu'elle s'oppose aux pratiques neutralisantes du langage, apparaît bien plutôt comme « dépassement » de la communication verbale institutionnelle et donc réappropriation du langage par le sujet, tout en fondant des ouvertures inédites « d'être-au-monde »[1607] émancipatrices car propres à chaque individu parlant. Les écritures novariniennes favorisent l'accès par le spectateur à des expériences de langage vécues subjectivement, dont les impulsions spécifiques imposent un « faire-silence »[1608] opposé aux bavardages. Un retour aux sources de la parole, dont les propriétés «libératrices»[1609] se révèlent au sujet qui les expérimente, ainsi que l'étude d'André Padoux nous le confirme à l'occasion de sa recherche universitaire intitulée *L'énergie de la Parole*[1610]. Il est alors intéressant d'observer d'impressionnants parallèles entre la pensée du chercheur et celle de Valère Novarina à l'endroit des « actes de la parole »[1611], lesquels dès 1963 se définissent chez André Padoux comme « substance » mais aussi « moyen pour l'homme de cheminer vers la délivrance »[1612].

[1602] KASSAI Georges, *Ivan Fonagy : La vive voix* [compte-rendu], Langage et société, Paris, Persée, 1983, p. 65.
[1603] *Ibid*.
[1604] *Ibid*.
[1605] *Ibid*.
[1606] *Ibid*.
[1607] RACETTE Karl, *Le rôle du langage dans l'ouverture de l'être-au-monde. Interprétation du chapitre V de la première partie* d'Être et temps *de Martin Heidegger*, Faculté de philosophie, Université de Montréal, août 2017.
[1608] *Ibid.*, p. 2.
[1609] PADOUX André, Recherches sur la symbolique et l'énergie de la Parole dans certains textes tantriques, Paris, éditions E. De Boccard, 1963, p. 11.
[1610] *Ibid*.
[1611] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017.
[1612] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

C'est en effet par l'entremise de sa thèse d'État portant sur les caractéristiques du tantrisme, que l'indianiste français nous instruit à propos de cette « Energie-Parole »[1613] capable de réconcilier en un seul embrassement l'humain et le cosmique afin d'accéder à « la connaissance de la Réalité »[1614]. Cette ambivalence fertile mène à l'écriture *sanskrit* et à l'avènement d'une « langue de la révélation »[1615] menant à ce que l'homme revienne aux sources de la Parole et à « la pure spontanéité créatrice »[1616]. Il est d'autant plus intéressant d'observer – en surcroît des accointances spirituelles que nous pouvons établir entre le travail universitaire d'André Padoux et l'œuvre poétique novarinienne –, que le chercheur met également en garde son lecteur à l'encontre de ce qu'il appelle « un langage humain éloigné de ses racines profondes »[1617] et de son « énergie », langage dès lors responsable « des soumissions de l'homme aux conventions »[1618]. C'est pourquoi une telle rencontre avec la Parole comme énergie nécessite une prise de conscience initiale par le sujet quant aux impostures du langage, ce que Valère Novarina parvient brillamment à dénoncer par l'entremise de l'ironie et autres équivoques savoureuses de la partition textuelle. Poursuivons alors avec Georges Kassaï et son analyse des limitations dangereuses contenues dans la langue française telle qu'enseignée actuellement, laquelle procède plus que tout autre par « déplacements de l'investissement libidinal »[1619] en conséquence des frustrations que généra « l'énorme refoulement survenu en France au XVIIIe siècle à la suite d'une réforme fondée sur l'élimination des aspects foisonnants de la langue du XVIe siècle et ainsi des (…) langues régionales définitivement compromises par la centralisation du royaume »[1620]. Ce refoulement toujours actuel se caractérise notamment par une prédilection pour le français dit « correct », « littéraire », lequel évince toujours davantage ce que la langue, dans son rapport intime avec l'individu, peut révéler de singularités et de poésie par l'entremise d'un « laisser les choses se dire d'une nouvelle manière »[1621]. « Lâcher prise » qui peut aussi s'apparenter à la quête introspective de « ce qui court profond dans notre langue »[1622], courant souterrain qui se manifeste chez Valère Novarina par l'entremise du latin[1623] ou du tantrisme pour André

[1613] *Ibid.*, p. 10.
[1614] *Ibid*.
[1615] *Ibid*.
[1616] *Ibid*.
[1617] PADOUX André, *ibid.*, p. 13.
[1618] *Ibid*.
[1619] KASSAI Georges, *ibid.*, p. 66.
[1620] *Ibid.*, p. 67.
[1621] RACETTE Karl, *ibid.*
[1622] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 41.
[1623] Voir pour cela les pages 37 à 45 de *Voie négative*, où Valère Novarina précise notamment « Ma quatrième langue nourricière est le latin (…) Le latin difficile (…) sans lequel jamais je ne pourrais retrouver ni le *sens*,

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Padoux, l'un et l'autre cherchant néanmoins à révéler au lecteur – par le biais de l'écriture poétique ou universitaire – ce que « les sources de la Parole »[1624] contiennent de potentialités délivrantes pour peu que l'individu parlant puisse en éprouver les pratiques renouvelées. Cette possibilité d'écoute *révélante* mène à l'autonomie créatrice du sujet grâce à sa reconnaissance du langage par-delà les apparences – qui semble en outre être favorisée selon Valère Novarina par un « état-d'être » particulier, une mise à disposition de soi telle que le sommeil le permet. Observons ce phénomène « nocturne » de plus près ainsi que les ouvertures qu'il permet :

> « J'ai souvent, par le latin, renversé les mots, je les ai entendus à l'envers et leur ai trouvé, de nuit, des étymologies obliques ou oniriques : des perspectives innommées, des vues traversantes, insaisies. La langue nous travaille beaucoup la nuit. (…) Le sommeil est non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée, sinon dans les illusions passagères dont il l'enveloppe, du moins dans les perceptions qui en dérivent. »[1625]

Ces descentes dans le sommeil – tout comme dans le « puits du langage » – viennent alors délivrer le sujet. Des dispositions de corps et d'esprit particulières qui permettent en outre à l'individu désormais « hors de lui » de rencontrer – par cet état-d'être en suspens – un *autre* lui-même entrant en coïncidence avec « la Parole à l'état naissant (…) [1626]» s'identifiant à l'autonomie dont elle résulte. Un « être-là » du sujet présent aux manifestations de la Parole comme retour au *sentiment du sol*[1627], lequel semble néanmoins ne pouvoir s'exprimer qu'à l'issue du « tourment et du tournoiement d'écrire » que Valère Novarina nomme aussi sa « pratique de l'*égarement* et de la *perdition* méthodiques »[1628] ; « Retour aux sources » pour lequel le philosophe Martin Heidegger propose le néologisme *Dasein.* Revenons alors dès à présent sur la nature de ce terme typiquement heideggerien afin de préciser ces « nouvelles manières de dire que favorise le *Dasein* »[1629], les singularités de l'acteur novarinien et son « geste vocal », que nous aborderons en second point du chapitre. Si le *Dasein* se définit tout

ni le *fil* du français et où il va : comme un menuisier qui travaillerait toujours de travers s'il ne savait tactilement, ou par toucher mental, le sens du bois », *ibid.*, pp. 37 – 38.

[1624] PADOUX André, *ibid*.
[1625] NOVARINA V., *ibid.*, p. 44.
[1626] PADOUX A., *ibid.*
[1627] NOVARINA V., *ibid.,* p. 41.
[1628] *Ibid*.
[1629] RACETTE K., *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

d'abord dans la philosophie heideggerienne en tant qu' « être-là » dans son surgissement, il est d'autre part intéressant de rappeler que le philosophe fut l'un des précurseurs pour renouveler l'hypothèse selon laquelle « le langage apparaît comme première manifestation du sens et de l'être »[1630]. Cette pensée rejoint en cela fortement les potentialités du « parler » novarinien et par lui les destinations de cette *vive voix* des acteurs en scène. Précisons ses acceptions.

Soucieux de renouer avec la question de l'être – laquelle tombe dans un oubli profond à l'aube des années vingt –, Martin Heidegger interroge dès 1927 et par le prisme de l'ouvrage aujourd'hui emblématique intitulé *Être et temps*[1631] les horizons du *Dasein*, c'est-dire la tentative d'expliciter l'être en tant qu'« être-au-monde » ou encore « phénomène unitaire constitué par une pluralité de moments. »[1632] Si le *Dasein* se définit chez Heidegger comme « manière tout à fait singulière pour l'être humain, d'être »[1633], il illustre surtout l'ambition du philosophe à penser la philosophie de façon véritablement *hors du commun* – ce qui le mène pour cette même raison à créer – tel Valère Novarina – une grande quantité de néologismes ainsi qu'un nouvel usage d'idiomes de la langue allemande afin de constituer un « vocabulaire renouvelé, porteur de sens nouveaux aptes à innover dans le domaine de la langue philosophique »[1634]. Ces innovations permettent en l'occurrence d'élaborer une pensée du langage inédite, dans la mesure où celui-ci s'entrevoit désormais comme « modalité d'ouverture de l'être-au-monde »[1635], comme « parler existential »[1636]. Une conception singulière dont la tâche fondamentale revient surtout à « empêcher que la force des mots les plus élémentaires où le *Dasein* s'exprime ne soit rabattue par le sens commun »[1637]. En cela, Heidegger souligne déjà que la langue se doit d'être « parlante »[1638] afin de laisser advenir sa capacité à « dire l'être dans son surgissement »[1639], projet philosophique mais aussi poétique en adéquation avec la posture novarinienne et sa critique d'un réductionnisme langagier qui tend à limiter objet et sujet à la logique du concept. Contre cette tendance, c'est donc le

[1630] GRONDIN J., *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 9.
[1631] HEIDEGGER M., *Être et temps*, (issue de la première publication de 1927 intitulée *Sein und Zeint*) trad. par Emmanuel Martineau, Paris, Édition numérique hors-commerce, 1985.
[1632] *Ibid*., p. 49.
[1633] DUBOIS Christian, *Heidegger : introduction à une lecture*, Paris, Seuil, 2000, p. 210.
[1634] *Ibid*.
[1635] HEIDEGGER M., *ibid.*, p. 53.
[1636] *Ibid.*, p. 54.
[1637] *Ibid.*, p. 178.
[1638] RACETTE Karl, *ibid*.
[1639] MATTEI Jean-François, *Heidegger et Hölderlin. Le Quadriparti*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2001, p. 90.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

langage qui doit être sérieusement transformé afin de « faire saisir sous toute *réduction au logique* l'idée d'une tâche plus originale »[1640]. Si Heidegger précède l'œuvre poétique de Valère Novarina, chacun vise néanmoins à interroger les présupposés logiques de la pensée humaine à travers ses multiples « parler », dans le but de saisir et d'éveiller le langage à ses «singularités »[1641], si ce n'est à ses « originalités»[1642]. C'est aussi pourquoi Valère Novarina favorise par ses écritures une mise au jour nécessaire de nos habitudes linguistiques pour faire entendre au spectateur la naissance de toute parole, laquelle s'origine dans le *logos*.

2. Au *corps-à-corps* : rythmiques des voix en plasticités[1643] équilibristes

a. Les possibles du comprendre novarinien : détruire le logos

Si chez Valère Novarina le *logos* se définit de façon « primordiale », et selon une articulation poétique débarrassée de tout bavardage, la« grammaire » – telle qu'elle s'enseigne et s'institutionnalise aujourd'hui encore – fait rapidement obstacle à l'ambition du philosophe Martin Heidegger, mais aussi au poète, tous deux tendant à « réveiller la question de l'être »[1644] par l'entremise d'un langage « ressourcé ». Se joue dès lors une refondation grammaticale profonde, libérée en cela de la logique comme telle mais aussi de l'énoncé, lesquels se trouvent chez Valère Novarina relégués de façon secondaire au profit d'une nouvelle approche du « parler » comme « mode d'être fondamental du *Dasein* »[1645]. Ce « parler » spécifique, souterrain et originaire, ne peut se donner qu'à travers la destruction du *logos* en tant qu'énoncé. Une destruction minutieuse qui dévoile ainsi les dépendances de tout énoncé à ne pouvoir s'élaborer qu'en regard d'une « conceptualité déterminée *a priori* »[1646]. En cela, Heidegger tend lui aussi à déjouer toute tentative d'objectivation du sujet ou de l'objet afin de ne plus le considérer comme « disponible » mais bien plutôt comme « arraché à la totalité

[1640] HEIDEGGER M., *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, trad. par Frédéric Bernard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2008, p. 8.
[1641] *Ibid*.
[1642] *Ibid*.
[1643] GROTOWSKI J., *Le Nouveau testament du théâtre*, in « Vers un théâtre pauvre », trad. du polonais par Claude B. Levenson, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, 1971, coll. « Théâtre vivant », p. 35.
[1644] RACETTE H., *ibid*., p. 60.
[1645] *Ibid.*, p. 61.
[1646] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

englobante »[1647]. Détachant dès lors la chose de son usage, le « parler » se définit chez Heidegger – et *a fortiori* dans l'œuvre théâtrale de Valère Novarina – comme ouverture aux possibles du « comprendre », c'est-à-dire à l'« articulation de la compréhensivité »[1648] du sujet comme déploiement de son rapport au monde et de sa singularité. Au terme de ces explicitations, nous pouvons ainsi considérer que le langage poétique novarinien, « loin d'être un système de signes objectifs »[1649], favorise le déploiement d'un entendement autonome du sujet, dès lors susceptible d'articuler du sens et de s'approprier « ce qui est compris dans le comprendre »[1650] de la matière textuelle, au moment de sa mise en voix par l'acteur. En cela aussi, le langage poétique devient « le but autonome du parler »[1651] et dès lors « expression spontanée du *Dasein* »[1652]. C'est pourquoi le « parler » novarinien, tel que porté par la *vive voix* de l'acteur vers le spectateur, s'appréhende en tant que *langage existential,* seul capable d'exprimer la « manifestation de tout ce qui se rapporte à la constitution intrinsèque de l'existence humaine », laquelle ne se donne que « dans une existence singulière » et ouvre dès lors la représentation théâtrale à un « être-avec-autrui » comme « autant de manières possibles d'interroger le *Dasein*. »[1653] C'est dans ce sens que toute la scène théâtrale s'anime de paroles, ou de ce qu'Antonin Artaud désigne en tant que « puissance de la sensation »[1654]. Cet espace dès lors « nourri » d'un *parler* spécifique est à même « d'émouvoir l'esprit hors de toute représentation, faisant du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition » pour « inventer des vibrations, des rotations, des tournoiements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit.[1655] » Des paroles portées par l'acteur novarinien en scène et qui par lui animent l'espace scénique, rebondissant jusqu'au spectateur en « mots qui vont profond (…), mouvements de l'onde de la parole » qui « noient et nous renouvellent (…), délivrent de l'ancienne vie sociale engloutie »[1656]. L'acteur est donc le véhicule vivant d'une « apparition de la vie par la parole »[1657]. C'est en outre – et par égard aux phénomènes agissant l'espace entre scène et salle – une attitude inédite qui est désormais requise chez le

[1647] *Ibid*.
[1648] HEIDEGGER M., *Être et temps*, (issue de la première publication de 1927 intitulée *Sein und Zeint*) trad. par Emmanuel Martineau, Paris, Édition numérique hors-commerce, 1985, p. 139.
[1649] RACETTE K., *ibid*., p. 62.
[1650] *Ibid*.
[1651] *Ibid.*, p. 140.
[1652] *Ibid.*, p. 75.
[1653] GREISCH Jean, *Ontologie et temporalité. Esquisse d'une interprétation intégrale de Sein und Zeint*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2000, p. 262.
[1654] ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, p. 117.
[1655] DELEUZE G., *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 16 – 17.
[1656] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 45.
[1657] *Ibid.*, p. 46.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

spectateur, laquelle, plutôt que d'annuler tout mécanisme d'intellection, déplace la compréhension de la représentation dans le temps. Ce déplacement temporel induit non seulement le vécu singulier de chaque spectateur, mais surtout les « agissements » de l'expérience théâtrale– et *a fortiori* du « parler » novarinien – que chacun emporte avec soi jusque dans l'après-spectacle, telle « une somme d'impressions et de sensations en tout point comparables à celles d'une expérience vécue »[1658]. En cela, les créations théâtrales de Valère Novarina œuvrent en faveur d'un « théâtre de l'expérience »[1659], puisque toute représentation novarinienne « exige d'être vécue au présent » afin que « sa valeur se mesure à la trace qu'elle laisse »[1660]. C'est aussi pourquoi le théâtre de Valère Novarina met directement en prise le spectateur avec « des déterminations pures […] agissant directement sur l'âme »[1661,] par le biais du langage. Ces déterminations ne peuvent néanmoins se départir de l'acteur novarinien en tant qu'émetteur d'un « geste vocal »[1662], ce que Claire Gillie-Guilbert entend aussi comme mouvement porteur d'une pensée, d'un sens relevant d'une sémantique »[1663]. Mouvement de l'âme mais surtout du corps de l'acteur *touchant* par son geste vocal le sujet-spectateur, puisque « toute incarnation de la voix a besoin du geste, du mouvement du corps pour se propulser à la rencontre de l'autre dans un espace qu'elle cherche à occuper, à traverser. »[1664] Cet échange de mots mais aussi de sens répond d'une énergie de la parole exceptionnelle entre l'acteur et le spectateur, chacun étant traversé par les potentialités de *l'écrire poème* novarinien. Revenons alors plus précisément sur ce *corps-vocal* de l'acteur pour que « tout sonne vrai »[1665] dans l'instant du spectacle et l'obligeant dès lors à adopter des techniques de préparation proches de la méthode grotowskienne, laquelle tend à placer au centre de la représentation théâtrale « l'acte accompli ici et maintenant dans l'organisme de l'acteur »[1666].

De part ses spécificités, l'acteur novarinien demeure central à l'œuvre théâtrale de Valère Novarina dans la mesure où c'est par lui seul que peut *agir* le langage du poème, acteur incarnant dès lors cet « homme en action »[1667] engagé corps et âme dans « l'acte de la

[1658] DANAN J., *ibid.,* p. 44.
[1659] *Ibid.*
[1660] *Ibid.*
[1661] DELEUZE G., *ibid.*, p. 33.
[1662] GILLIE-GUILBERT Claire, *ibid.*
[1663] *Ibid.*, résumé.
[1664] *Ibid..*, p. 3.
[1665] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 45.
[1666] BORIE Monique, *Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse*, article paru dans la revue intitulée « Études Théâtrales », n° 47-48, 2010, p. 2.
[1667] *Ibid.*

parole »[1668]. Le training est néanmoins nécessaire à ce que le langage novarinien opère véritablement l'espace, et s'inscrivant dès lors comme « œuvre de chair »[1669], geste vocal de l'acteur qui n'en demeure pas moins « geste précis et révélateur »[1670]. Cet équilibre en tensions désigne par excellence l'art de l'acteur selon Valère Novarina, lequel par l'entremise d'une densité textuelle incommensurable qui joue de démesures et autres brouillages sémantiques, offre au travail du corps de l'acteur mais aussi de ses facultés mémorielles la dimension d'un véritable défi en s'appliquant avec opiniâtreté – et tout comme Grotowski le rêvait – au « franchissement des barrières et des limites du visible » dans le but ultime de « s'ouvrir à l'expérience de l'extrême »[1671]. De cette expérience, Valère Novarina nous indique la portée physique mais aussi spirituelle via le médium de l'écriture tout d'abord et jusqu'à son incarnation par l'acteur, quand « lire » revient à « changer de corps ; (…) faire un acte d'échange respiratoire (…), respirer dans le corps de l'autre. »[1672] En cela, les mises en voix du poème novarinien participent à la vie du corps, et vont par la chair se transmettre du sujet parlant à celui qui l'écoute. Cette fabrique de la parole rejoint en outre les acceptions métaphoriques du « geste vocal » dont témoigne la célèbre ethnologue française Germaine Dieterlen à propos du langage des Dogons[1673], lequel assimile chaque élément organique constituant les mécanismes vocaux au savoir-faire d'un artisan qui utiliserait l'eau, le feu ou encore le métier à tisser pour concevoir ses outils. Une appropriation dès lors concrète et matérielle de ce « geste vocal » propre à chacun et qui mène à appréhender singulièrement – si ce n'est poétiquement – les origines de la voix en tant que processus inséparable du corps et de l'esprit. Revenons pour finir sur les observations de Germaine Dieterlen afin d'y lire, en filigrane, les horizons du langage novarinien comme « créateur d'images poétiques »[1674] obligeant l'acteur/lecteur à opérer « des retours systématiques sur lui-même, tel un effort de clarté dans la prise de conscience (…) d'une image donnée par un poète » et le menant dès lors « à tenter une communication avec la conscience »[1675]. Un retour sur soi pour cheminer vers l'autre telles ces opérations du « geste vocal »[1676] que la métaphore seule permet de

[1668] NOVARINA V., *ibid.*
[1669] GILLIE-GUILBERT Claire, *ibid*., p. 4.
[1670] *Ibid.*
[1671] BORIE Monique, *ibid.*, p. 2.
[1672] NOVARINA V., *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 15.
[1673] D'après un documentaire intitulé *Les Dogons : chronique d'une passion*, réalisé par Guy Seligmann en 1997 et diffusé sur Arte le 17 février 1998 ; L'ethnologue Germaine Dieterlen travailla aux côtés de Marcel Griaule chez les Dogons dès 1935.
[1674] BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, Paris, coll. « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine », Quatrième édition, Presses Universitaires de France, 1960 – 1968, p. 9.
[1675] *Ibid.*
[1676] GILLIE-GUILBERT Claire, *ibid.*, p. 65.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

décrire, favorisant *in fine* la coïncidence du sujet parlant avec « la conscience créante »[1677] dont tout poème s'origine. Observons alors ces passages par l'entremise de la poétique dogonnaise dont témoigne l'ethnologue Germaine Dieterlen :

> « Pour eux, les viscères sont une forge qui fabrique la parole ; le cœur, c'est le feu de la forge ; le foie la poterie qui contient l'eau qui va être chauffée par le feu, qui va s'élever en vapeur d'eau ; les poumons, c'est le soufflet de la forge qui propulse cette vapeur d'eau sonore chargée de sens et de toutes sortes de qualités dans le corps humain vers le larynx. Et c'est à partir du larynx que fonctionne un métier à tisser, avec les cordes vocales, avec la lunette qui est la poulie du métier à tisser ; la langue qui bouge tout le temps et qui en est la navette ; les dents qui en sont le peigne. Cette vapeur sonore qui n'est pas encore articulée, qui est chargée de sens, se tisse dans la bouche comme une bande de coton ; elle prend couleur, forme, dessin et elle sort à travers les dents qui sont donc comme les peignes du métier à tisser, comme une bande qui est le discours et qui arrive dans un autre individu. Là, elle pénètre son oreille et se transforme en vapeur d'eau qui va irriguer son corps et provoquer toutes sortes d'effets selon la nature même de la parole. »[1678]

Si la poétique de la parole dogonnaise se forme à partir de la vapeur d'eau, laquelle transmet des qualités particulières d'un corps à l'autre selon la nature même de cette parole, elle propose surtout un recours primordial au corps comme « instrument de l'émission de toute voix »[1679], en accordant à la parole une corporéité souvent négligée par la civilisation occidentale. Ainsi, et dans la mesure où le corps de l'acteur comme « geste vocal » œuvre chez Valère Novarina à faire entendre chaque partition textuelle de façon singulière et selon son auditeur, il recèle en cela d'un travail précis pour qu'advienne ce que Saint-Augustin nommait déjà « le pouvoir des voix »[1680]. Un pouvoir né du corps, si ce n'est ancré en lui et néanmoins échappant toujours à la saisie, tant cette voix qui en émane offre de descriptions plurielles. Retenons néanmoins celle qu'en propose Michel Serres, entre poème et philosophie, favorisant surtout l'évocation d'un *paysage parlé*[1681] qui ouvre notre étude au

[1677] *Ibid.*
[1678] Témoignage de Germaine Dieterlen issu du documentaire intitulé *Les Dogons : chronique d'une passion.* (auteurs- réalisateurs : Guy Seligmann et Jean Rouch, production « Sodaperaga, Arte France », 1997).
[1679] *BORIE Monique, ibid.*, p. 66.
[1680] Anne-Isabelle Bouton-Touboulic, *Augustin et le corps de la voix*, article publié dans les « Cahiers Philosophiques, n° 122, 2010, p. 43.
[1681] Valère Novarina et Olivier Dubouclez, *Paysage parlé*, Les Éditions de la Transparence, avec le concours du

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

travail du corps de l'acteur par lequel la voix « porte et retentit au loin. Cymbale dans son thorax de résonance, elle monte comme une colonne au-dessus de la gorge, cône tourbillonnant, devant, pointe plantée derrière la luette, trompette, clairon qui s'annonce et vole dans le volume tout autour et le rend unitaire sous l'emprise de sa force vibrante, donnant au corps une synthèse hâtive et large, globale et pressée, dominante. »[1682] Ce que nous retenons alors de cette digression poétique et non moins vibrante du philosophe, c'est l'implication nécessaire du corps tout entier à produire le geste vocal, « depuis la plante des pieds jusqu'à la racine des cheveux »[1683]. Chacune des parties du corps de l'acteur novarinien contribuant ainsi, et selon des modalités qui lui sont propres, à faire éclore sa voix et par là même à « entrer en résonance »[1684] avec le spectateur tel l'artisan s'évertuant à « tisser un lien avec l'autre »[1685]. Poursuivons alors nos observations à l'endroit de l'acteur novarinien, afin d'y analyser un peu plus ce lien particulier qu'il tisse avec le metteur en scène, et selon une écoute singulière que nous souhaitons aborder maintenant.

b. Se mettre à l'écoute du *savoir enfoui* de l'acteur

> « Le texte, comme les chansons, demande une très matérielle incarnation : les acteurs hongrois ont parfois mis du temps à le comprendre. Comprendre que le texte est porté dehors, à l'extérieur, qu'il faut lutter sans relâche contre le vibrato, contre les conventions et contre toute cartographie de « l'intérieur humain ». L'homme est un animal hors de lui. »

C'est au terme d'une série d'entretiens réalisés entre Valère Novarina et Olivier Dubouclez de janvier 2009 à août 2010 que fut réalisé l'ouvrage intitulé *Paysage parlé*, fruit d'une rencontre entre le philosophe et l'écrivain où l'on découvre notamment les propos tenus par Valère Novarina quant aux exigences du travail d'acteur, alors que *L'Opérette imaginaire* se préparait à être jouée sur la scène du *Théâtre de Csokonai*, en Hongrie. Un projet inédit et

Centre national du livre, février 2011.

[1682] Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, p. 246.

[1683] Claire Gillie-Guilbert, *ibid.*, p. 30

[1684] GILLIE-GUILBERT Claire, *ibid*.

[1685] *Ibid.*, p. 87.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

pour le moins passionnant œuvrant à faire résonner le novarinien dans la langue hongroise, défi de taille où se révèle tout d'abord la difficulté des acteurs à se déprendre de toute signification psychologisante à laquelle le personnage devrait alors se soumettre : « cernable, déterminé et connaissable, comme s'il y avait *une réalité humaine*. »[1686] Bien au contraire, Valère Novarina les invite à pratiquer l'art de la pensée paradoxale, à rejoindre ce qu'il nomme le *théâtre des défigurations* pour qu'enfin l'acteur « cesse de comprendre ce qui arrive »[1687]. En cela, l'acteur ne doit pas construire de personnage « pour lui-même », ni encore moins se demander ce qu'il éprouve au profit de ce que le metteur en scène nomme « la construction d'un objet mental qui s'identifie et respire dans la tête du spectateur »[1688]. C'est ainsi dans ce retrait de toute fixité interprétative – elle-même née du mouvement d'écriture novarinien – que le théâtre selon l'auteur peut « devenir émouvant », en mettant à jour, sur le devant de la scène, les « corps transfigurés et sans défense » d'un acteur qui choisit de subir son rôle et d'être « profondément passif »[1689]. Une passivité comme art de l'acteur novarinien non sans évoquer ce que Flore Garcin-Marou nomme « l'anti-spectaculaire »[1690], « envers de l'acte dramatique »[1691] ou encore la philosophie de l' « inintentionnel »[1692], en reprenant ici l'expression d'Olivier Dubouclez. Il est alors intéressant d'observer par la pensée novarinienne autour du jeu de l'acteur des résonances méthodologiques entre écriture et interprétation, sous l'égide d'une « cure d'idiotie »[1693]. Un art de l'idiotie qui se pratique jusqu'aux instants des répétitions, favorisant un travail de mise en scène comme « science délicate de l'*à peu près* »[1694]. Cette approche se construit dès lors à l'opposée de toute méthode à proprement parler, au profit de ce qu'il nomme « l'écoute du savoir enfoui qui est dans l'acteur »[1695].

Dès lors, la mise en scène des pièces novariniennes opère à l'image des voies d'écritures parcourues par leur auteur, c'est-à-dire selon un *art de la fugue* mais aussi de la métamorphose favorisant les possibles du sens. Une autonomie au cœur même de l'action

[1686] *Ibid.*, p. 72.
[1687] *Ibid.*, p. 71.
[1688] GILLIE-GUILBERT C. *ibid.*, p. 73.
[1689] *Ibid.*
[1690] GARCIN-MAROU Flore, *ibid.*, p. 3.
[1691] *Ibid.*
[1692] DUBOUCLEZ Olivier, *Pour une philosophie de l'inintentionnel. Penser l'acteur avec Valère Novarina et Tchouang-tseu,* article publié sur le site « CAIRN », n° 119, Les Éditions de minuit, « Philosophie », 2013, pp. 78 à 90.
[1693] NOVARINA V., *ibid*.
[1694] Olivier Dubouclez et Valère Novarina, *ibid.*, p. 79.
[1695] *Ibid.* p. 78.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

théâtrale qu'Olivier Dubouclez interroge aussi en tant qu'« autre dimension de l'agir »[1696], laquelle permettrait, en outre, d'introduire la singularité de chaque acteur au centre du *devenir spectacle.* C'est notamment pourquoi Valère Novarina se refuse à pratiquer une traditionnelle « direction d'acteur », préférant à cette expression inappropriée un travail effectué « dans les marges »[1697], une observation attentive et bienveillante menant à « renoncer aux grands principes, à renverser complètement son discours »[1698]. Posture *à contre-courant* nous menant ainsi à entrevoir une action théâtrale non plus dictée par l'intellect ou la conceptualisation, mais guidée par ce qu'Henri Meschonnic nomme « l'épreuve du rythme »[1699]. La rythmicité se manifeste ainsi dès les premières mises en voix de la partition novarinienne, lorsque travailler avec les acteurs n'induit plus nécessairement de comprendre leur langue maternelle – en l'occurrence du hongrois ainsi qu'abordé plus haut – au profit d'une « science de l'oreille »[1700] subtilement pratiquée par Valère Novarina. L'*écrire poème* novarinien s'entend surtout par ses rythmes, telle « une pensée par la voix, par les timbres, (…) par la musique »[1701] et déjoue, même *in extremis*, toute lecture incompréhensible, désincarnée et dès lors « inhumaine car mécanique »[1702]. Précisons en effet que si les écritures de Valère Novarina ne répondent d'aucun systématisme, elles induisent chez l'acteur un passage obligé par le corps, par la chair mais aussi par le « retournement du souffle »[1703], lesquels favorisent ensemble une langue du concret éveillant dès lors la sensation chez le spectateur – si ce n'est la vision – des *actes de la parole* déployés dans toute leur matérialité. C'est pourquoi aussi le poème novarinien se veut surtout « adresse vers », et non abstraction ni imitation. L'auteur le souligne lui-même à l'endroit d'un « phrasé » qui doit être « ancré dans le dialogue quotidien, dans la rythmique des phrases de la rue »[1704], le tout œuvrant à ce qu'Henri Meschonnic désigne comme « homogénéité entre le *vivre* et le *dire*[1705] ». Aussi Valère Novarina encourage-t-il des rapprochements entre la mise en voix du texte par l'acteur et la pratique d'une activité sportive exigeante, lesquelles n'excluent en cela ni la chute ni l'« état de grâce » dont le sportif de haut niveau et l'acteur de théâtre sont parfois *traversés*. Cet événement est appelé par l'entremise d'un travail technique fondamental par lequel toute tentative de parole se veut un « hors

[1696] DUBOUCLEZ Olivier, *ibid.*, p. 78.
[1697] *Ibid.*
[1698] *Ibid.*, p. 79.
[1699] RICHARD Jean-Pierre, *L'épreuve du rythme : le « poème » d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit ?*, Paris, Université de la Sorbonne, Revue de traduction « Palimpsestes », « Traduire la cohérence », 2010.
[1700] DUBOUCLEZ Olivier, *Paysages parlé*, p. 80.
[1701] *Ibid.*
[1702] *Ibid.*, p. 73.
[1703] *Ibid.*, p. 81.
[1704] *Ibid.*
[1705] MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1970, p. 27.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

langage », un épuisement de l'acteur devenu « agi » par le texte. Valère Novarina est un metteur en scène soucieux de l'espace sonore autant que de l'espace scénique où vont se déplacer les acteurs, un guide attentif aux voix afin que celles-ci sonnent de façon « juste ». Fil tacite de l'écoute, toujours discrète et néanmoins rigoureuse, dont Valérie Vinci témoigne à son tour à l'endroit de Valère Novarina qui, au moment des répétitions, se concentre particulièrement sur le phrasé de ses acteurs sans jamais rien imposer à l'endroit de leur interprétation. Il s'agit par là d'accompagner l'acteur dans les ailleurs du dire afin de repousser toujours plus loin ses tentations à s'identifier, à se mettre « dans la peau » du personnage. C'est notamment ce qu'indique Valère Novarina lors d'un échange réalisé le 18 novembre 2009[1706] en compagnie du poète Jean-Michel Maulpoix et alors que la discussion s'ouvre sur les caractéristiques de l'acteur novarinien. Valère Novarina souligne à cette occasion combien le retrait de soi au moment du jeu s'avère nécessaire afin que le théâtre demeure ce « lieu où l'on peut ne plus faire l'homme »[1707] : un lieu de *désengagement* dès lors, et qui induit pour l'acteur la réinvention de la figure humaine désormais bien plus « minérale » que psychologique. Ce paradoxe induit la nécessité pour l'acteur novarinien de maîtriser son texte tout en favorisant son oubli, le tout menant à cet abandon de lui-même en tant que paradigme de l'efficacité théâtrale. Artiste du déséquilibre mais aussi de l'effacement, l'acteur novarinien rejoint l'aporie proposée par Georges Banu dans son « essai en miettes » intitulé *L'Oubli* et pour qui « l'acteur ne peut oublier son texte » cependant qu'il doit « s'oublier, lui »[1708] pour parvenir à son essence. Un paradoxe insurmontable autant qu'incontournable qui reprend à son compte le phénomène d'*écartèlement* de l'acteur tel qu'envisagé par Valère Novarina mais aussi – et pour reprendre ici la proposition d'Anne Ubersfeld – du « théâtre comme corps »[1709]. Cette organicité de l'espace scénique se voit confirmée par Valérie Vinci au moment des répétitions, Valère Novarina considérant le plateau dans toute son imprévisibilité afin d'y exercer des « tensions » pour « mettre en espace la parole »[1710]. Bien plus dans l'écoute que dans l'exercice du regard, le metteur en scène Novarina « perçoit et pressent »[1711] alors la partition textuelle au moment de sa mise en voix par l'acteur afin que celui-ci devienne *réceptacle* mais aussi *vecteur* du « parlé » poétique. L'acteur qui porte ainsi au-delà de lui toute volonté d'agir pour générer ce que Valérie Vinci nomme « un état de présence

[1706] Valère Novarina, invité par la Maison des Écrivains et de la Littérature, à l'occasion du cycle intitulé « La Poésie pour quoi faire ? », 18 novembre 2009, Petit Palais, Paris, entrevue menée par Jean-Michel Maulpoix.
[1707] *Ibid.*
[1708] BANU Georges, *L'Oubli : essai en miettes*, Les Solitaires intempestifs, 2002, p. 15.
[1709] UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Tome 1, Essai, Paris, Corti, 2001, p. 224.
[1710] Entretien réalisé en compagnie de Valérie Vinci, juillet 2019, Paris.
[1711] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

pure »[1712]. Ce phénomène de changement d'état éprouvé par la comédienne renvoie aussi à la notion d'*effet de présence* comme expérience dépouillée de toute volonté à représenter ; présence polysémique grâce à laquelle le théâtre demeure cet espace où l'on peut entendre la parole et venir rencontrer l'Autre ; mais aussi ce lieu où une parole singulière va pouvoir « prendre corps»[1713]. Le corps de l'acteur, par lequel la mise en voix du texte novarinien devient possible, accède dès lors à des fonctionnalités spécifiques qu'il nous revient à présent d'étudier ; matériau essentiel de la création théâtrale, il nous permet d'interroger les modalités d'incarnation de l'acteur novarinien afin d'y entrevoir une poétique de la voix, mais aussi de l'espace scénique, menant à l'avènement du poème comme vecteur d'individuation.

c. Les traversées de l'acteur novarinien : vers l'individuation du sujet parlant

> « Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auraient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées, effaçant le hiatus des voyelles, suffiraient pour les rendre coulantes et faciles à prononcer. En revanche les sons seraient variés, et la diversité des accents multiplierait les mêmes voix ; la quantité, le rythme, seraient de nouvelles sources de combinaisons ; en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de chose à faire aux articulations, qui sont de convention, l'on chanterait au lieu de parler […]. »[1714]

Si Valère Novarina travaille « au corps » les horizons du langage à travers le *parlé-poème*, il nous revient de préciser encore l'incarnation des paroles novariniennes par l'entremise de la voix de l'acteur, comme phénomène que nous pensons individuant. Particulièrement sensible aux voix de ses acteurs – et ainsi que nous l'avons dit précédemment – le travail de Valère Novarina au moment des répétitions procède d'une écoute attentive à l'endroit du phrasé mais aussi de ce que Michel Sandras nomme « le ton »[1715] comme « tissu organique »[1716] du texte. Un ton problématique tout d'abord, dans la

[1712] *Ibid.*
[1713] VIALET-BINE, Geneviève *Corps et langage, quand la parole prend corps. Ou les paroles singulières du corps*, La clinique lacanienne, n° 22, 2012, pp. 107 à 122.
[1714] ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine des langues*, 1781, Paris, réédition Sciences humaines, 2012, p. 485.
[1715] SANDRAS Michel, *La voix, l'écrit : approche du texte poétique*, Littérature, Persée, Numéro thématique « Voix et figure du poème, 1985, p. 48.
[1716] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

mesure où il rejoint l'acception proposée par Paul Valéry en tant que « passages » possibles de la voix du poète à son écrit pour tenter d'accéder à une « parole fluide »[1717]. Une parole poétique qui, pour advenir, doit surtout faire place à cette *autre voix* du lecteur, dont la subjectivité se meut parmi l'architecture des phrases afin d'y trouver son « lieu », sa façon de « vivre » parmi les mots. En cela, l'appropriation du texte par l'acteur novarinien procède tout d'abord d'une rencontre inquiète avec la partition que l'auteur lui assigne, quand au terme d'un travail d'apprentissage monstrueux[1718] peut advenir une « union singulière, exceptionnelle et difficile à prolonger de la voix avec la pensée même. »[1719] Une éthique par le poétique, donc, comme positionnement spécifique de l'acteur « dans » sa partition textuelle afin d'y trouver une nage propre, une façon spécifique de s'y mouvoir. En cela, la mise en voix du texte novarinien rejoint le rapprochement qu'opère Paul Valéry entre « voix, âme et vérité »[1720], nous permettant ainsi d'appréhender la parole novarinienne sous le jour de l'« idiolecte»[1721], c'est-à-dire de l'emploi particulier d'une langue selon la personne qui la pratique. Une appropriation du langage liant l'expérience poétique à celle du vivant, lorsque l'espace scénique novarinien ouvre un dialogue inédit entre la temporalité du réel et celle de la création artistique. Un tissage invisible pour le spectateur mais qui, dans le travail de mise en scène, laisse toute sa place au sujet interprétant ainsi qu'à l'objet de l'écriture, en favorisant ainsi une poésie non plus comme simple « jeu de l'esprit »[1722] mais comme travail du concret, des obstacles et de l'extériorité. Afin d'illustrer ce principe *agissant* de la dramaturgie novarinienne, citons l'expérience dont témoigne Dominique Parent à l'occasion de la répétition de *Vous qui habitez le temps*, spectacle qui inaugure sa collaboration avec Valère Novarina en 1989. L'acteur nous confie tout d'abord son étonnement quant à l'importance accordée par Valère Novarina à l'endroit de « la vie des objets et des vêtements »[1723], dans la mesure où ceux-ci peuvent, selon le metteur en scène, agir de façon souterraine la présence de l'acteur en la nourrissant d'une certaine « énergie du vécu »[1724]. Cette première observation faite, l'acteur énonce alors l'épisode qui suit et que nous nous proposons d'intituler *L'entrée en scène de la veste noire* :

[1717] VALERY Paul, *Cahiers*, t. 2, Paris, Pléiade, septembre 1974, p. 1076.
[1718] Selon les termes de Valérie Vinci.
[1719] VALERY Paul, *ibid*., p. 1090.
[1720] SANDRAS Michel,*ibid.*, p. 49.
[1721] OUELLET Julie, *La rhétorique de l'idiot*, Études littéraires, Volume 33, n° 2, 2001, p. 170.
[1722] REVERDY Pierre, *Poésie*, Le journal littéraire, 7 juin 1924, p. 204.
[1723] NÉE Laure, *Valère Novarina*, entrevue avec Dominique Parent intitulée « La langue de Valère Novarina, une langue maternelle », Paris, Collection Classiques Garnier, 2017, p. 214.
[1724] *Ibid.*, p. 215.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> « (…) je venais toujours aux répétitions avec une veste noire, un peu élimée, un peu lustrée aux coudes, et puis arrive le temps de préparer les costumes du spectacle. On m'avait trouvé un costume en laine de 1930, très beau costume croisé d'homme, et Valère dit : « C'est un peu trop apprêté, mais dis-donc là, tu l'as trouvée où, ta veste que t'as toujours sur le dos ? » Je dis « Bah c'est la veste de mon père quand il s'est marié. » « Ah, alors ! Si c'est la veste de ton père quand il s'est marié, c'est celle-là qu'il te faut ! »[1725].

Ici se révèle ainsi un tissage particulier opéré par Valère Novarina entre un objet du réel et le surplus symbolique dont l'acteur hérite, cet accessoire influençant son jeu comme *ethos* œuvrant à la présence scénique. Jouant de ces « valeurs ajoutées » comme autant d'improbables qui pourtant constituent la « vie » du plateau tout comme la vie du texte, la *manière* novarinienne renvoie aussi à l'architecture de son écriture, laquelle préfère aux « grandes unités phrastiques » les « petites unités lexicales, c'est-à-dire les locutions »[1726]. Une locution dont la nature est ainsi faite de renvois incessants à « ce que la langue a figé de savoirs culturels et symboliques »[1727], mais surtout à ce que le poète invente des rapports inédits entre les mots et mène à ce que Jean-Claude Milner appelle « les voies obliques du sens »[1728]. S'actualise en cela une véritable « vie du langage » évoluant sur la scène novarinienne, laquelle pour se réaliser doit travailler le corps de l'acteur : ancrer sa mémoire, accorder sa gestuelle, agir son organisme tout entier afin de se mettre à la disposition du phrasé novarinien. Un travail physique dont chacun dispose à sa manière et ainsi qu'en témoigne Dominique Parent, lorsqu'il dit « travailler avec toutes les parties de son corps, même dans l'immobilité apparente»[1729]. Ici le corps travaille pour la parole, lui offrant un lieu de résonance mais aussi de déploiement, dans la mesure où Valère Novarina dit « créer des lignes de forces, avec des points d'énergie » dans l'espace scénique, tel un espace « zébré [et] séparé »[1730]. L'acteur doit alors *vivre* l'espace du parlé novarinien tout comme son propre espace intérieur : le parcourir, l'arpenter tel un animal qui traverse son terrain de chasse autant qu'il se laisse traverser par lui. Ici se retrouve également une conception de l'écriture poétique en tant que *Matière-émotion*[1731], un entre-deux subtil que Pierre Reverdy nomme le « lyrisme

[1725] *Ibid.*
[1726] SANDRAS Michel, *ibid.*, p. 50.
[1727] *Ibid.*
[1728] MILNER Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Le Seuil, 1978, p. 10.
[1729] NÉE Laure, *ibid*., p. 218.
[1730] *Ibid.*
[1731] COLLOT Michel, « Le lyrisme de la réalité dans *Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 205 – 215.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

de la réalité »[1732].

Une réalité concrète dès lors, éloignée de tout romantisme béat, mais de toute la matière dont se revêt l'acteur – spirituelle et physique – comme moyen ultime selon Dominique Parent pour se donner, de la façon la plus juste possible, au texte novarinien. L'approche du texte se veut alors « extrêmement sportive »[1733] et mène à ce que l'acteur, au sortir de la représentation, se sente amplifié, oxygéné, « régénéré »[1734]. Une parole performative en cela, et qui offre surtout à l'acteur novarinien une émotion intérieure inédite comme atmosphère à la fois physique et affective capable d'« envelopper le moi et les mots qui résonnent (…) »[1735] , par-delà l'espace de la page blanche, en « cris projetés dans l'air »[1736]. Un rapport charnel avec la partition textuelle, *cruel* aussi, car vécu sur le mode d'un don de soi absolu par lequel l'acteur doit « accepter de se laisser déposséder, non pour disparaître, mais pour être »[1737], en reprenant ici les propos éclairants de Claude Buchvald pour qui l'acteur novarinien doit devenir « danseur de langue »[1738].
Une langue du poète considérée dès lors comme un fluide agissant le corps de l'acteur, dans la mesure où :

> « (…) Il l'a extirpée de là où elle gisait, elle s'est infiltrée dans ses membres ses muscles, sa mémoire, et a jailli par la voix, le corps : d'abord dans le chuchotement, le rythme profond, puis en secousses, jusqu'à devenir aussi fluide que sa circulation sanguine. »

Une circulation comme « passage » qui favorise des phénomènes de « transfigurations, de vertiges et d'éblouissements »[1739] qui nous mène à interroger cette expérience inédite de l'acteur au contact du *parlé* novarinien, lorsque, délesté de toute intellectualisation, celui-ci parvient à atteindre une forme de « délivrance » en modifiant son jeu, son interprétation et finalement sa *présence* scénique.

[1732] Michel Collot à propos de l'émotion poétique selon Pierre Reverdy, *ibid.*, p. 27.
[1733] NÉE Laure, *ibid.*, p. 219.
[1734] *Ibid.*
[1735] Michel Collot, *ibid.*, p. 34.
[1736] *Ibid.*
[1737] Laure Née, *ibid.*, p. 222.
[1738] *Ibid.*
[1739] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

3. Le *corps-en-vie* de l'acteur comme partage du sensible

a. Le *parler* novarinien : mouvements vers un nouvel *ethos*

> « Pour je ne sais quelle raison, je me trouvais dans la Ville sainte d'Avignon pendant le festival de 1994. Ce fut à cette occasion que je vis la version de *La Chair de l'homme,* mise en scène par l'auteur lui-même. (…) Je retrouvai enfin, dans une création contemporaine, ce qui correspondait à ma propre conception du théâtre, et que je cherchais en vain ailleurs : l'incarnation du verbe (…) La parole de Novarina est un fragment du Verbe, le *logos* créateur, et exige l'incarnation. C'est cette opération miraculeuse dont j'ai été témoin (…) qui m'a tellement impressionné. »[1740]

En se penchant sur les expériences dont témoignent certains des spectateurs ayant *rencontré* une création théâtrale mise en scène par Valère Novarina, s'il est un élément qui semble particulièrement les interloquer – si ce n'est littéralement les *impressionner*[1741] – c'est celui de la parole novarinienne et ses modalités de « traversées » par l'acteur en scène. Il est en effet étourdissant de constater l'empreinte que produit le théâtre de Valère Novarina sur tout type de spectateur au fil des témoignages essaimés par nombre de spécialistes et amateurs de l'œuvre novarinienne. C'est notamment l'expérience qu'en fit l'écrivain et cinéaste Eugène Green[1742] en 1994, dont la première rencontre avec le théâtre novarinien témoigne de l'extra-ordinaire « présence»[1743] des acteurs en scène, « lumineux » en ce qu'ils parviennent selon ses termes à « incarner l'homme dans sa totalité »[1744]. Présence qu'il nous faut à notre tour interroger afin d'y entrevoir quelques-unes des destinations œuvrant à l'*agir* de la « parole de poésie »[1745] novarinienne, sur l'acteur puis sur le spectateur.

[1740] NÉE Lauré, *ibid.*, « Le Verbe incarné » selon Eugène Green, Paris, Classiques Garnier, Paris, 2017, p. 157.
[1741] Le nom commun *impression* vient du latin *impressio* qui désigne « l'action d'appuyer sur quelque chose » et dès lors de « laisser une empreinte sur quelque chose ou quelqu'un ». D'autre part, la seconde acception du mot « impression » définit « l'effet que l'action d'une chose produit sur un corps » ou encore « ce qui reste de l'action qu'une chose a exercé sur un corps » : des définitions qui rejoignent les effets du *parlé* novarinien tels qu'évoqués par Eugène Green en introduction.
[1742] Extrait cité en introduction.
[1743] *Ibid.*, p. 158.
[1744] *Ibid.*, p. 159.
[1745] ALLAIRE Suzanne, *La Parole de poésie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Notons pour commencer un travail de plateau spécifique à Valère Novarina en ce qu'il renoue avec ce qu'Eugène Green nomme les « grandes traditions théâtrales »[1746], c'est-à-dire avec un théâtre comme lieu du sacré où l'acteur donne à voir l'incarnation du texte grâce à son étonnant « corps-en-vie »[1747]. Précisons alors ce phénomène, éclairés par la théorie de l'acteur *dilaté*[1748] d'Eugenio Barba ainsi que par les témoignages récoltés au fil de nos entretiens auprès des acteurs accompagnant les créations théâtrales de Valère Novarina depuis de nombreuses années. Le corps de l'acteur novarinien est tout d'abord d'une incroyable densité expressive, si l'on reprend ici les termes d'Eugenio Barba à propos de certains acteurs en face desquels le spectateur ne peut qu'être « attiré par l'énergie élémentaire qu'ils dégagent »[1749]. Nous pouvons ainsi rapprocher ces caractéristiques de celles d'un « corps chaud »[1750] dans son acception scientifique – soit un corps « à chaleur rouge » – , dont le mouvement a été accéléré par ce que Dominique Parent nomme la « sur-mémorisation »[1751] du texte. Ce corps rejoint alors une posture quasiment « animale »[1752] – éloignée cependant d'une forme de bestialité aveugle – qu'il est de mise d'appréhender comme *état d'être* s'approchant de ce qu'Amador Vega nomme la « trans-animalité »[1753], ce qui suggère un travail spécifique du corps menant l'acteur à pouvoir s'affranchir « des limites de l'humain »[1754] et, par ce biais, des limites mêmes d'un langage rivé à la réduction conceptuelle. Un dépassement qui lui permet, par ce chemin, d'appréhender la partition textuelle comme s'il s'agissait d'une proie invisible qu'il revient à l'acteur de *capturer* pour la transmettre – de façon inouïe chaque soir – au spectateur. On retrouve ainsi, au moment de l'apprentissage du texte jusqu'à son *échappée* scénique, un changement d'état corporel et mental chez l'acteur qui procède selon trois états successifs dont Eugenio Barba précise l'oscillation entre « l'altération de l'équilibre quotidien, la recherche d'un équilibre précaire et l'usage d'une cohérence incohérente »[1755.]. Un mouvement rendu possible par les déséquilibres qu'il ne cesse de provoquer, et favorisant dès lors une transformation de l'espace théâtral non seulement en espace du corps mais en espace

[1746] *Ibid.*
[1747] BARBA Eugenio, *Le corps dilaté*, « le pont », Jeu, Revue de théâtre, 1985, p. 41.
[1748] *Ibid.*
[1749] *Ibid.*, p. 43.
[1750] *Ibid.*, p. 42.
[1751] Laure Née, *ibid*., p. 219 ; la « sur-mémorisation » serait selon Dominique Parent une mémoire supplémentaire, octroyée à l'acteur dans la mesure où il *pratique* depuis de nombreuses années le texte novarinien. Une mémoire « en plus », ou « de plus », qui permet ainsi de *retrouver* le texte telle une langue familière, un paysage familier.
[1752] *Ibid.*
[1753] VEGA Amador, *Valère Novarina : une théologie de la brèche*, Armand Colin, « Littérature », 2014, n° 176, p.34.
[1754] *Ibid.*
[1755] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

de sensation. L'acteur novarinien ne fonctionne jamais sur un mode répétitif mais bien au contraire doit apprendre à « avoir la bêtise noble »[1756] – pour reprendre ici les termes de Dominique Parent –, tout en menant par cette dynamique de *pensée par le corps* au jaillissement d'une parole comme vie de l'esprit. Une vie qui, de surcroît, tend à s'amplifier au fil des représentations grâce à la faculté d'attention particulière que l'acteur novarinien se doit de porter – par l'entremise de son corps et de sa voix – à sa qualité d'*être-là*. Cette qualité de présence à soi – cependant toujours guidée vers un au-delà de soi qu'exigent dans leur pratique les écritures novariniennes pour que « le théâtre sonne vrai »[1757] – induit alors ce qu'Eugenio Barba nomme un *training mental* de l'acteur, lequel débute face à une partition fleuve et sa « matière sonore et musicale »[1758], matière première du langage qu'il faut aborder, littéralement, *à bras le corps.* Une intensité de présence au texte, presque viscérale, se déploie dès lors, privée de repères autres que ceux dont l'acteur se voit lui-même pourvu. Un acteur dont l'apprentissage du texte doit être, pour tenter de s'en saisir, bondissant et agile, si ce n'est carnassier. Des terminologies que nous empruntons volontiers au champ lexical de l'animalité et dont la metteuse en scène Claude Buchvald nous confirme l'efficience alors qu'elle observe ses acteurs au travail lors d'une répétition de *Vous qui habitez le temps*[1759] :

> « Le corps animal bondit (…) hors de l'enclos ; (...) s'engage sur des chemins pédestres, grimpe, martèle la parole de ses pieds jusqu'à la brûlure, jusqu'à la réduire en cendres. Il respire, ouvre des cercles, il s'aventure au bord du vide, à la limite du cadre. (…) Et la parole libre de toute attache va son chemin. »[1760]

Ce travail de *corps à corps* entre l'acteur et son texte œuvre ainsi au processus créatif novarinien, tout comme à ce « rapport entre deux rives »[1761] reliant selon Eugenio Barba « l'acteur, le metteur en scène (…) et le spectateur ».[1762] Nous percevons en cela que le métier d'acteur rejoint – tout comme celui du poète – celui de l'artisan à l'épreuve de son ouvrage, lorsqu'aux suites de « beaucoup de travail, de longs mois, voire des années »[1763]

[1756] NÉE Laure, *ibid*.
[1757] Expression de Valère Novarina extraite de son essai intitulé *Voie négative* précédemment cité, P.O.L, 2017.
[1758] BARBA Eugenio, *ibid.*, p. 45.
[1759] *Vous qui habitez le temps*, écrit par Valère Novarina et mise en scène de Claude Buchvald, Le Lavoir Moderne Parisien, janvier 1995.
[1760] NÉE Laure, *ibid.*, «entrevue avec Claude Buchvald », p. 222.
[1761] BARBA Eugenio, *ibid.*, p. 42.
[1762] *Ibid.*
[1763] NÉE Laure, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

d'apprentissage et de pratique, l'acteur novarinien parvient à se libérer du texte en y trouvant « la bonne respiration »[1764]. Une façon également de devenir à son tour « spectateur » de soi-même, en reprenant ici les propos d'André Marcon – grand interprète novarinien – qui confie s'être parfois senti « dépassé » au moment de la représentation théâtrale au terme du temps consacré au travail du texte, mais également du temps qui agit « en-dehors du travail »[1765]. L'acteur novarinien ayant éprouvé la langue du poète garde dès lors en lui une « trace » indélébile, un « savoir enfoui » sur lequel revenir et qui se matérialise selon André Marcon en tant que « visite plus minutieuse du texte, de chaque parole, de chaque syllabe »[1766]. A l'image du musicien et de sa partition, l'acteur doit ainsi *fréquenter* souvent et longtemps son texte, et presque de façon obsessionnelle, afin que de nouvelles énergies en surgissent et que « l'incorporation » des mots du poète devienne « sienne », c'est-à-dire *vécu singulier*. Phénomène que nous pouvons alors adjoindre au « principe de la négation »[1767] développé par Eugenio Barba et qui se définit par le moment où l'acteur ne sait plus distinguer qui de l'auteur ou de l'acteur a fait naître pour la première fois les mots, et qui oblige l'interprète à « perdre la maîtrise du sens »[1768] pour favoriser ce qu'André Marcon nomme un « dévoilement » de tous les sens possibles. Ce *principe de négation* revient alors à adopter une posture capable de « nier tout ce qui caractérise la recherche d'un résultat »[1769] et induit, selon Barba, une « désorientation voulue » qui oblige l'acteur à mettre en œuvre de nouvelles aptitudes menant à aiguiser ses sens. Eugenio Barba reprend pour expliciter son propos l'image du « marcheur en pleine obscurité »[1770], métaphore dont le témoignage d'André Marcon nous confirme la justesse alors qu'il se trouve dans une phase de « découragement profond »[1771] lorsque Valère Novarina lui fait prendre connaissance de sa partition du *Discours aux animaux* :

> « Le contrat était signé, le théâtre retenu, les affiches faites, enfin tout était fait, moi j'ai dit : « J'y arriverai jamais ! C'est trop, je comprends rien. C'est trop difficile ».

[1764] *Ibid.*
[1765] *Ibid.*, «L'énergie de la parole novarinienne », André Marcon, p. 203.
[1766] *Ibid.*
[1767] BARBA Eugenio, *ibid*., p. 47.
[1768] *Ibid.*
[1769] *Ibid.*
[1770] *Ibid.*, p. 44.
[1771] NÉE Laure, *ibid.*, p. 204.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Une appréhension qui, heureusement, n'aura pas raison de l'acteur, puisque celui-ci décidera finalement de « s'attaquer » à ce travail colossal grâce au « rire libérateur »[1772] de son premier spectateur : un ami qui lui demande de lui lire ce texte décrit par Marcon comme « insurmontable ». En cela, André Marcon nous confirme l'importance cruciale de l'Autre pour l'acteur, à commencer par la présence de tout spectateur sans lequel rien du théâtre n'existe et qui insuffle à l'acteur une responsabilité silencieuse, telle une injonction où s'origine l'échange du don de soi. C'est donc par le rire de son ami qu'André Marcon dit avoir trouvé la force de relever ce défi, y mettant alors toute son énergie, toutes ses forces pour que « les choses apparaissent »[1773]. On observe à nouveau ici le processus de négation tel qu'évoqué plus haut et qui mène à ce que l'acteur choisisse de « se déposer » en dehors de tout raisonnement, de toute peur mais aussi de toute limitation, pour enfin « sauter » dans le texte quitte à s'y noyer, s'aventurer dans l'inconnu afin d'y tenter une rencontre, une transformation menant peut-être à une « révélation »[1774]. Si contourner la prise de risques revient à se refuser toute chance de création et, dès lors, à condamner tous les chemins d'une réinvention de soi par l'autre, il n'en est rien pour les acteurs novariniens tout comme pour Valère Novarina lui-même, qui préfèrent aux certitudes confortables de la totalité ce qui est « difficile » mais demeure pourtant ouvert, toute aspérité et ce qu'elles présagent d'épreuves pouvant aussi receler des « passages » nombreux par lesquels « un nouveau lieu à voir sur la terre » se découvre, c'est-à-dire aussi « une autre dimension, une autre façon d'habiter ici »[1775]. Une rencontre avec la langue novarinienne qui peut être vécue comme « insurmontable », « incompréhensible » voire « décourageante », mais qui, une fois *traversée* de façon singulière par l'acteur ou le spectateur, peut mener l'individu à éprouver un nouvel *ethos*[1776]. Des passages vers un autre lieu qui ne sauraient alors se dispenser d'épreuves, à commencer par celles dont témoigne André Marcon à l'endroit d'un énorme travail du souffle et de l'esprit pour mener à bien une opération de « dévoilement » dont procède le *parler poème* de Valère Novarina :

[1772] *Ibid.*

[1773] *Ibid.*, p. 205.

[1774] *Ibid.*

[1775] NOVARINA V., Extrait de *Lumières du corps*, Paris,P.O.L, 2006.

[1776] Un *ethos* que nous entendons selon son étymologie grecque soit une « manière d'être » ou « façon d'habiter le monde ». L'ethos renvoie en outre à l'éthique, à une « position devant l'existence » mais aussi à « une décision » auxquelles Martin Heidegger donnera une acception existentielle définie comme " être-présent-au-monde-et-à-autrui" ». C'est de cette définition que relève, selon nous, l'ethos auquel œuvre la poétique novarinienne : soit de nouvelles modalités d'être-au-monde, en soi et pour autrui, favorisées par un accès renouvelé et singulier à la parole. (cf. définition de M. Heidegger figurant dans l'article de Marie-Thérèse Schmitt, *Habiter: perspectives philosophiques, psychanalytiques et architecturales*, publié le 7 octobre 2016 sur son site professionnel.

> « Et alors les choses apparaissent, enfin ce qui me paraissait obscur ne l'était plus, tout se dévoilait. Et ce qui comptait pour moi, c'est que je voie les choses. Pour citer Valère, qui cite lui-même saint Augustin : « La parole s'entend et la pensée se voit ». (…) Sur telle phrase, sur quelques mots, j'ai passé huit jours, tellement c'est difficile. C'est un travail colossal. »[1777]

Pour transmettre ce *parler* d'une singularité qui affleure, il faut alors que l'acteur use de tout son corps : « ouvre la bouche, mâche les mots »[1778], ce qui mène à se donner une « énergie considérable »[1779] contenue dans le texte même. C'est ce qu'André Marcon observe par ailleurs à l'égard de « tous les grands poètes » : cette énergie contenue dans les mots, les phrasés, les rythmes et qui accorde bien plus de force à l'acteur qu'il ne lui en vole. En cela, le corps en scène accepte littéralement de se faire « traverser » par l'énergie du langage novarinien afin que celle-ci puisse circuler, de la scène à la salle de spectacle. Une faculté surprenante car paradoxale, menant à ce Valère Novarina désigne l'acteur en tant que celui qui se doit d'œuvrer au « vide séparé », devenant par ce chemin un « dédoublé », « un qui assiste à lui, un spectateur de son corps, un homme qui va hors l'homme »[1780]. Dès lors, si l'acteur novarinien est celui qui possède « ce don particulier d'incorporation des mots »[1781] pour ce qu'il ouvre de brèches et de déséquilibres dans son acte de parole, il offre surtout au spectateur un *parler* neuf éloigné de toute sacralisation, et par là aussi de toute limitation. Un espace en soi creusé par la langue de l'autre et qui se désigne dès lors en tant que possibilité, pour chacun, d'« habiter le monde » dans *sa* parole afin d'y choisir une place et d'y être aimé dans la mesure où il peut y entrevoir ce que Daniel Vidal nomme un « commun parler »[1782]. Espace d'un *parler commun* en tant qu'espace du multiple et qui œuvre en cela à « pallier la dissémination des langues humaines »[1783] pour fonder un dialogue nouveau où le « je » se déploie dans tout ce qu'il est de failles et, par là aussi, de singularités. Singularité qui cependant se doit d'être éprouvée par celui qui l'appelle pour en faire la rencontre, quitte à ce que cette épreuve induise chez le sujet une prise de risque que Jocelyne Sfez, reprenant Nicolas de Cues, appelle aussi un « pari »[1784].

[1777] *Ibid.*
[1778] *Ibid.*, p. 206.
[1779] *Ibid.*
[1780] NOVARINA V., *Lumière du corps*, p. 20.
[1781] *Ibid.*, p. 207.
[1782] VIDAL Daniel, *Le « dit » mystique de Michel de Certeau*, Paris, Percée, 2005, p. 193.
[1783] *Ibid.*
[1784] SFEZ Jocelyne, *De la docte ignorance. Perspectives et foi chez Cues et Lacan*, « Questions cruciales pour la psychanalyse, ERES, « La clinique lacanienne », 2005, n°9, p. 209.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Pari qui revient à ce que le spectateur comprenne – physiquement et mentalement – que l'expérience du théâtre novarinien induit celle d'un choc – esthétique mais aussi éthique – le menant à vivre, par la parole traversant le corps de l'acteur en scène, ce qu'Amador Vega nomme les « précipitations »[1785] du langage. Des précipitations menant, dès lors, à balayer d'un flot de mots les points de vues du sujet quant à ce qu'il pensait arrêté à l'endroit du langage et, dès lors, à sa connaissance d'un monde désormais en mouvement. Cette mise en mouvement est vécue comme épreuve et cependant participe – par différentes modalités que nous nous proposons d'observer – à une « sortie d'être »[1786] et, par elle, à la reconnaissance réciproque de l'acteur et du sujet-spectateur en tant que « communauté inspirée »[1787].

b. L'acteur comme vecteur du partage du sensible : l'épreuve de la *docte ignorance*

> « (...) réponse de Lévinas : " l'autre ne me heurte pas seulement mais m'exalte et m'élève, m'inspire. " Il m'inspire parce qu'il ne me réduit pas au silence, mais me donne, malgré moi, de me dire « Me voici ». Il se distingue du « Je suis » car ce « me voici » consiste à *se* dire en se disant. (…) Mais ne me disant qu'en disant les paroles de l'autre, je n'en suis pas moins radicalement individué, parce que le moi qui *se* dit ainsi, c'est moi et pas un autre. L'inspiration par l'autre est élection à une incessible responsabilité pour l'autre qui me donne de m'identifier, d'être proprement moi-même. »

Suivant notre précédente réflexion à l'endroit de *l'agir* du « parler novarinien » sur l'acteur et sur le sujet-spectateur, nous pouvons désormais entrevoir la performance de l'acteur en tant que phénomène physique et mental favorisant le *décentrement* du spectateur au moment de son écoute du poème, c'est-à-dire – pour reprendre ici Emmanuel Lévinas – en tant qu'événement inaugurant une épreuve de l'être dans ses certitudes afin de le pousser

[1785] VEGA Amador, *ibid.*, p. 35.
[1786] CALIN Rodolphe, *Emmanuel Lévinas et l'exception du soi*, Paris, Collection Épiméthée, Presses Universitaires de France, 2005, p. 35.
[1787] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« hors de lui »[1788], soit à « sortir »[1789] de lui-même. Un sujet-spectateur porté par ce phénomène à la reconnaissance d'un autre, à commencer par tous ces *autres* de la salle qui partagent l'instant du spectacle selon un espace de regard et d'écoute commun mais qui, cependant, vont éprouver l'expérience singulière du même événement. Expérience de partage du sensible, donc, vécue de façon inédite en chaque spectateur et pourtant selon une temporalité collective qui est celle de l'événement théâtral. Nous pouvons alors observer par l'entremise de cette dynamique un processus de *double torsion*[1790] dans l'espace de la représentation théâtrale, menant à ce que la parole novarinienne puisse *traverser* chaque sujet-spectateur singulièrement tout en unifiant un ensemble d'individualité, dont les différences se déploient non plus en tant qu'échec de la compréhension mais ratage nécessaire – si ce n'est bienvenu – de l'efficacité théâtrale. La parole agit en chacun de façon singulière parce qu'elle ouvre sur le multiple, et quand bien même celui-ci œuvre au vertige du manque à dire et à comprendre. Ce phénomène – savamment contradictoire – est d'autant plus intéressant à souligner qu'il rejoint la théorie de Nicolas de Cues à l'endroit de sa *docte ignorance*, c'est-à-dire d'un « savoir *autre*»[1791] travaillant à ne pas neutraliser les différends et autres équivocités du sens, dans la mesure où ceux-ci contribuent à *l'ouvert* et, par ce chemin, à un accueil de ce qui est « autre » que soi et qui doit le rester de façon irrémédiable.

[1788] Nous faisons ici explicitement référence à la pièce intitulée *L'homme hors de lui*, écrite par Valère Novarina et publiée aux éditions P.O.L en 2018.

[1789] CALIN Rodolphe, *Lévinas et l'exception du soi*, Chapitre I « Introduction. La voix du soi. », Paris, Collection Épiméthée, 2005, p. 14, à la suite de la pensée d'Emmanuel Lévinas dans « Autrement qu'être ou au-delà de l'essence », p.12.

[1790] SFEZ Jocelyne, *op.cit.* « La torsion de l'espace » et le manque à comprendre (l'expression « torsion de l'espace » est de Michel de Certeau figurant dans son article intitulé « Nicolas de Cues : le secret d'un regard, *Traverses*, Paris, CCI, 30-31, 1984, p. 74.), p. 206. Nous nous référons à ce terme de « torsion » selon l'acception qu'en donne Michel de Certeau dans le contexte de la tradition mystique et son lien fondamental avec les réinventions du langage. Un langage qui doit en effet se tenir dans une nécessaire « fabrication de mots, tournures et styles inconnus » pour qu'advienne une langue dite de « l'évidement », soit d'une langue ouvrant sur de nouveaux lieux, de nouveaux espaces d'entendements, et qui pour cela doivent passer par un *dit* qui « fait tord », c'est-à-dire qui produit une torsion afin que la « force des mots » puisse croître selon leur faculté à faire discorde. La mystique répond ainsi, et essentiellement, d'un travail permanent de refondation du langage, d'une *théorie neuve de l'énonciation* qui renvoie en cela à l'œuvre novarinienne et ainsi que nous avons pu le voir en première partie d'étude. La double torsion permet dès lors – par la langue novarinienne et ses « afflux de barbarismes » et autre « impropriétés » faisant entame aux « parois vives du langage » – à l'invention d'une langue fondamentale où « puissent se ressaisir en un seul geste locutoire celui qui parle et l'autre dont il parle », si ce n'est le lieu d'où il parle. Une *double torsion* qui fait par là aussi « trous » dans le langage, laissant apparaître pour l'interlocuteur un sens dont le référent est la perte même. De cette *coupure* peut alors advenir un *au-delà du dire* capable de « dire le présent » dans « l'absolu d'une présence d'ici et de maintenant ». Tel est le lieu ainsi que l'horizon où s'articule une langue vouée à creuser l'inouï : un *parler* novarinien dont les acteurs-locuteurs ont la charge (par profération ou cri) de transmettre au spectateur la force impressive. (cf des citations entre guillemets : Daniel Vidal, *Figures de la mystique : le dit de Michel de Certeau*, Paris, Persée, 1984, pp. 187-194.

[1791] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Cette poussée vers l'extériorité – de laquelle procède la poétique novarinienne – ouvre dès lors en chacun à un savoir inédit : celui d'une ignorance commune quant au vécu singulier d'autrui, c'est-à-dire à ce *savoir autre* – et aussi à ce savoir « de » l'autre – qui actualise cependant, par cet impossible, la reconnaissance d'autrui dans tout ce qu'il est d'inconnaissable. Ce processus de reconnaissance par la mise en échec de toute connaissance préalable tend surtout à redonner une place éthique et primordiale à la « parole de l'autre »[1792] afin que le spectateur puisse « s'abstraire de sa position particulière de sujet »[1793] pour reconnaître, par l'épreuve d'une signification qui lui échappe, l'échec de toute prétention visant à *se mettre à la place d'autrui.* Un inconnaissable, donc – mais aussi un inaliénable – qui permet dès lors de faire place au «grand Autre »[1794] et à son discours. Ce *tout Autre* – c'est-à-dire ici la parole novarinienne vécue comme énigme[1795] – exige ainsi du spectateur qu'il opère un *mouvement vers* cet Autre dont le sens demeure cependant en perpétuel devenir, soit une oscillation du sujet qui doit sans cesse tenter de sortir de son propre enfermement afin de « se déposer »[1796] en dehors de lui-même pour accéder *autrement* à l'autre et, par ce biais, à lui-même. Une « sortie de l'être »[1797] – pour reprendre à nouveau le vocabulaire lévinassien – qui induit dès lors la possibilité pour le sujet d'échapper au malaise d'un « enfermement absolu en soi »[1798] grâce au surgissement du *tout* A*utre* comme épreuve, mais aussi révélation – par sa simple présence – des limites de tout égoïsme. En cela, le surgissement problématique de l'acteur novarinien sur la scène théâtrale – épreuve qui s'origine chez le

[1792] *Ibid.*, p. 208.
[1793] *Ibid.*, p. 210.
[1794] *Ibid.*, p. 211 : L'expression de l'Autre avec un grand A est selon Jocelyne Sfez « commune aussi bien à Jacques Lacan qu'à Paul Ricœur et Emmanuel Lévinas. Cf. par exemple l'usage de la notion que fait Emmanuel Lévinas, dans Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence, La Haye, Martinus Nijhoff, 1978. Cf. aussi Jacques Lacan, Le Séminaire, « Encore », séance du 16 janvier 1973 : « L'Autre, l'Autre comme lieu de la vérité, est la seule place, quoiqu'irréductible, que nous pouvons donner au terme de l'être divin, de Dieu pour l'appeler par son nom. »). « Cet Autre est bien dès lors ce qui nous relie les uns aux autres, ce qui fait religion (*religere*) . Nous sommes comme un : à la même enseigne et différents. Mais c'est de la reconnaissance de l'autre dans son étonnement, que la réalité du monde est affirmée vraie. »
[1795] Nous utilisons cette expression dans le sillage des propos éclairants de Daniel Vidal et sa brillante lecture de *La Fable mystique* de Michel de Certeau (référence citée précédemment et intitulée *Figures de la mystique : le dit de Michel de Certeau),* où il est notamment précisé à la page 192 que le «dire » mystique est un « dire caché » œuvrant à « faire énigme », soit un dire de l'ineffable qui, pour y affleurer, tend à créer une « herméneutique fonctionnant sur des jeux de sens et de mots ». Une manière qui fait dès lors écho aux dires du novarinien et tout ce qu'ils génèrent d'énigmes chez le spectateur. Un dire qui dit ce qu'il ne montre pas (cf. la réplique d'Adramélech : « Veux pas mordre, veux juste dire », dans *Le Monologue d'Adramélech*, P.O.L, 2009, p. 11.), c'est-à-dire aussi qui « donne à voir tout en distrayant toujours plus radicalement le voir même ». Si l'approche mystique dont il est ici question – une mystique qui en outre s'inscrit dans l'héritage de l'Église primitive mais aussi du néo-platonisme selon Plotin pour qui « rien ne parle » – est le lieu de l'énigme, elle ouvre en cela sur un espace où toute parole énoncée est en « désir de fuite », telle la parole de l'idiot qui détourne – ou tord – l'acte de discours en « termes incongrus » et donc « inouïs ».
[1796] *Ibid.*
[1797] LEVINAS Emmanuel, *Du sacré au saint : cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Broché, 1977, p. 36.
[1798] CALIN Rodolphe, *ibid.*, p. 19.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

spectateur par l'inquiétude d'une parole se dérobant sans cesse à toute compréhension univoque. Un mouvement qui rappelle surtout les injonctions novariniennes à ce que l'humain ne soit jamais capturé, lui préférant bien plutôt une présence « clignotante »[1799] capable de repousser à un peu plus tard encore la catastrophe Occidentale d'une « possession de soi par soi »[1800]. Contre cette présence du moi exacerbée, triomphante et en cela aussi « déjà violence faite à l'autre »[1801], Valère Novarina et ses acteurs inaugurent l'impossible entente consensuelle qui œuvre pourtant à *faire entendre* que tout individu est inaliénable et non reproductible. Un pari, dès lors, mais aussi une réjouissance, dans la mesure où si aucune « recette magique » ne peut assurer l'efficience d'une telle ambition, c'est bien la présence des spectateurs qui, au fil des créations théâtrales de Valère Novarina, atteste d'une rencontre tangible et pour le moins intense avec la parole novarinienne – soit ce « tout Autre » – n'ayant de cesse d'être éprouvé. Un « quelque chose » qui résiste et où s'origine, notamment, notre questionnement. Et que ce *quelque chose* soit peut-être un *presque rien*[1802] y change peu, l'essentiel étant qu'un événement surgit par lui, et qu'il agit le spectateur à l'endroit de son rapport au langage, c'est-à-dire aussi de son rapport au monde, à lui-même et, dès lors, à autrui. Car c'est par le caractère profondément « insensé »[1803] de la parole novarinienne – et par ce que Jocelyne Sfez nomme aussi le « manque à comprendre »[1804] – que se joue une alternative fondamentale pour le sujet qui reçoit cette parole : soit demeurer dans l'angoisse d'un incommunicable, soit partager, par l'éclat du rire, cet incommunicable. Une épreuve de l'indicible qui, lorsque le spectateur choisit de la partager, peut alors mener à cette expérience « miraculeuse » dont témoigne Eugène Green en introduction. C'est aussi ce qu'entend Nicolas de Cues à l'endroit d'une croyance qui lie les individus les uns aux autres en *religere*[1805], c'est-à-dire lorsque l'individu accède au savoir de sa propre ignorance et, par elle, à ce que de Cues et à sa suite Michel de Certeau nomment la « foi »[1806], c'est-à-dire la faculté de « comprendre sans comprendre »[1807] .

[1799] Rodolphe Calin, *ibid.*, p. 18.
[1800] *Ibid.*, p. 20.
[1801] *Ibid.*
[1802] JANKELEVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Tome 1, La Manière et l'occasion, Paris, Seuil, 1981.
[1803] *Ibid.*, p. 18.
[1804] *Ibid.*
[1805] *Religere* vient du latin et signifie littéralement « relier », « faire lien avec ».
[1806] DE CUES Nicolas, *ibid.,* p. 210 : Lettre de Nicolas de Cues à Rodrigue Sanchez de Trèves (archidiacre, orateur du roi de Castille à la Diète de Francfort) du 20 mai 1442, in *Œuvres choisies de Nicolas de Cues* (trad. Maurice de Gandillac), Paris, Aubier, 1942, p. 174.
[1807] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

En cela, si les acteurs novariniens ne cessent de « dire » sans jamais montrer, c'est sans doute parce que seul le *témoignage oral* permet de « croire ce qui échappe à la vue »[1808], en menant le spectateur à vivre intimement et singulièrement l'expérience d'une intelligence qui « vient comme d'en bas, soit du corps profond de l'acteur », afin que, du corps enfermé où chacun périt, nous puissions sortir par la parole. Donner parole revient donc à ce pacte, ce pari proposé par le poète à ses lecteurs, à ses acteurs ainsi qu'à ses spectateurs : le pari d'une délivrance qui se dispense de toute idolâtrie au profit d'un retour aux sens, à tous les sens possibles, sans qu'il s'agisse pour autant d'une « dégradation du sacré »[1809] mais bien plutôt d'une possibilité pour le spectateur – ainsi que pour l'acteur en scène – de percevoir la vérité « par le biais du corps et des sens »[1810] . La poétique novarinienne joue ainsi dans l'élaboration de ce phénomène un rôle d'autant plus fondamental qu'elle permet au sujet-spectateur *désarçonné* par son écoute de renouer avec la vitalité des mots et avec sa propre vitalité de sujet parlant, pensant et agissant. Pour en revenir à certains des fondamentaux du théâtre novarinien, il s'agit pour le poète de renverser toujours davantage les « idoles d'aujourd'hui »[1811], en délivrant tout sujet écoutant – par la respiration de l'acteur et par ses traversées de langage – de tout ce qu'il s'est forgé « à partir des statues invisibles qu'[il] vénère mécaniquement »[1812]. « Remettre au feu » le langage afin de « nous rappeler que nous sommes des animaux de passages »[1813]revient aussi à favoriser « la démultiplication des reflets par le miroir »[1814] où dès lors chacun peut perdre « sa prétention à dire seul la vérité » pour bien plutôt s'élever « à l'écoute de l'autre [et] à la croyance de ce que l'autre dit »[1815]. Une vérité par l'altérité qui tient aussi, cependant, de son inaliénable singularité. La poétique novarinienne relève en cela d'une éthique du sujet par la reconnaissance d'un Autre qu'il se doit d'accueillir, non pour le réduire à l'état d'objet de connaissance mais pour permettre au sujet d'échapper à la neutralisation. Délivrer ainsi le spectateur de ses « fétiches » par ce que Valère Novarina nomme une « opération trans-physique » du langage, conduit à ce que le poème et ses ouvertures sémantiques *agissent* sur le sujet écoutant et son rapport au monde afin que « tout ce qui est devenu chose dans [s]a pensée » puisse être « redressé debout et vivant à nouveau »[1816].

[1808] *Ibid.*
[1809] VEGA Amador, *ibid.*, p. 36.
[1810] *Ibid.*
[1811] *Ibid.*, p. 35 (citant « Lumières du corps » de Valère Novarina, Paris, P.O.L., 2006, p. 26.)
[1812] *Ibid.*
[1813] *Ibid.*
[1814] SFEZ Jocelyne, *ibid.*
[1815] *Ibid.*, p. 211.
[1816] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

A partir de cette épreuve de l'écoute et de toutes les traversées qu'elle inaugure, peut alors se déployer au grand jour la diversité du monde, lequel ne se réduit plus pour le sujet à une totalité qu'il se doit de comprendre mais ouvre sur un infini en soi résolument multiple.

Pour découvrir cette possibilité d'infini, le sujet-spectateur est invité à renouer, à la suite de l'acteur et du poète, avec sa propre idiotie, c'est-à-dire à faire l'expérience de la *docte ignorance* qui selon Nicolas de Cues « constitue un certain savoir, et un savoir certain »[1817]. Une conception du multiple par le singulier qui rejoint les principes d'une théologie dite *circulaire* en ce qu'elle ne se veut « ni affirmative, ni négative, ni dubitative, ni disjonctive, ni copulative, et tout cela à la fois (…) car englobant tous les points de vue représentés par les différents discours possibles »[1818]. Cet ouvert qui reprend les propos de Valère Novarina sur la scène, décrite comme « croix du langage »[1819], ou encore ce qu'il nomme sa « vieille théorie des perspectives croisées », l'auteur soutenant alors que *toute communication est indirecte*[1820] et que l'expérience singulière du spectateur ne peut résulter que de cette double torsion des regards. Un croisement des contraires donc – si ce n'est une dialectique –, qui mène à ce que le sujet devienne à son tour « voyant », c'est-à-dire capable de « voir autre » *parce que* le poète a vu. L'événement de la poétique novarinienne chez le spectateur reposerait alors sur une croyance en ce tout Autre en attente d'être rencontré et qui donne à *voir,* par l'écoute, les réinventions de l'homme dans sa parole. La parole novarinienne semble ainsi rejoindre ce qu'Eugenio Barba nomme une « pensée-en-vie »[1821], c'est-à-dire une pensée ni rectiligne, ni univoque et fonctionnant par déséquilibres afin de maintenir une « vie du langage » dans l'espace scénique. Cette mouvance inhérente à tout art pratiqué de façon authentique rejoint alors le phénomène de « la pensée créatrice », c'est-à-dire une pensée qui œuvre par « bonds à travers une désorientation soudaine qui l'oblige à se réorganiser de manière nouvelle »[1822]. C'est pourquoi l'acteur novarinien se doit d'« abandonner sa coquille rassurante » pour se jeter « corps et âme dans le fleuve du texte » afin de favoriser en lui, puis par ricochet chez le spectateur, cette « éclosion de sens imprévus »[1823]. Un état d'étonnement appelé par l'acteur afin que de son *dire* dont il est le témoin mais aussi le dépositaire soit révélé tout ce qu'un mot peut contenir de mensonges.

[1817] SFEZ Jocelyne, *ibid.*, p. 212.
[1818] *Ibid.*
[1819] VEGA Amador, *ibid.*, p. 36.
[1820] *Ibid.*
[1821] BARBA Eugenio, *ibid.*, p. 49.
[1822] *Ibid.*
[1823] NÉE Laure, *ibid.*, p. 205.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

L'acteur novarinien n'a alors de cesse – de par sa parole débordante et débordée – de « se vider »[1824] des signifiances arrêtées, désamorçant par là tous les *je* de leur fonction identitaire afin de produire, bien plutôt, des équivoques. Avec ce corps qui se laisse traverser de tous « je » dont la destination est un point de fuite, l'acteur novarinien est celui où « ça ne parle qu'au nom de l'autre »[1825]. Une béance qui ouvre sur l'altérité et par laquelle « les mots peuvent couler » afin d'assurer, par le vide qu'ils déploient, un espace où chacun pourra trouver sa « demeure »[1826]. Une pratique de la *docte ignorance* comme retrait et don de soi d'où émerge ainsi, sur le devant de la scène d'un théâtre pratiquant l'extériorité vers de nouvelles intériorités, la figure d'une altérité dépourvue de toute prétention au savoir et préférant faire place, dans ce vide, à tous les autres. La langue novarinienne est un *parler poème* ouvrant dès lors sur tous les espaces de l'imaginaire, soit pour reprendre l'expression lumineuse de Daniel Vidal à l'endroit du *dit mystique* : un imaginaire « comme théâtre de l'intérieur, langue maîtrisée de l'inconscient ou de l'inscience œuvrant à représenter l'irreprésentable »[1827]. Et quoi de plus irreprésentable alors, parmi l'histoire des altérités désœuvrées parce que mises au ban d'un « grand siècle machinique »[1828], que cette figure de l'idiot qui soudain fait face au spectateur et lui adresse une invective ? Une prière ? A moins que ce soit, finalement, encore *autre chose*. Un idiot dans toute sa splendeur – c'est-à-dire *dans* sa présence incandescente et *déséquilibrée* par une parole qui le traverse – auquel nous pouvons alors attribuer sans rougir l'adjectif d'« illuminé » selon une acception à rebours de ce que l'expression usuelle entend. Un idiot qui *est* acteur, un acteur qui *fait* l'idiot, un *être-là* sur scène, avant tout, et qui par la maîtrise de son art donne à voir, par l'écoute, la chute du « mystique » en praticien d'un « nomadisme d'esprit »[1829], dont les espaces sont en perpétuelle mutation. Acteurs novariniens, figures du mystique par renversement comique, « grands imprécateurs »[1830] parfois, figures dont la manifestation commune est cependant celle du mouvement, d'une incapacité à prendre racine, au profit d'un dire toujours en fuite et qui ne peut que passer sans s'arrêter. Éclair, fulgurance, désir de dire et dires de l'excès, la langue novarinienne s'affole pour faire place à toutes les « mises en songe de la parole »[1831].

[1824] VIDAL Daniel, *ibid.*, p. 193.
[1825] *Ibid.*
[1826] *Ibid.*, p. 194.
[1827] *Ibid.*
[1828] *Ibid.*
[1829] *Ibid.*, Daniel Vidal à propos du mystique nommé Labadie et désigner comme « nomade de la famille des « illuminés » bordelais. Une belle anaphore est alors proposée et qui illustre selon nous parfaitement l'attitude mystique, désœuvrée et néanmoins inspirée, si ce n'est inspirante : « Labadie en chute. Labadie au désert. », p. 194.
[1830] *Ibid.*
[1831] *Ibid.*, p. 193.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Car si « dire la défection des systèmes référentiels, clamer dépossession et énoncer toute perte comme surrection d'elle-même »[1832] est le dire mystique, et par lui le dire de l'idiot, alors le sujet novarinien, c'est-à-dire celui qui se dédit en disant « je », est de cette envergure dans la mesure où il tient dans sa parole l'urgent témoignage du « dire de l'un pour porter aussitôt aveu de l'autre »[1833]. Un *dire* qui exige dès lors, dans sa parole, l'un et l'autre comme « parole de raison contemporaine » afin qu'advienne, en ces instants de grâce confiés au spectateur, une *parole nue*[1834] forte de ce qu'elle rallie, endure en tant que fille « de l'entaille et du signe » car « née de nos saccages d'aujourd'hui ». Les acteurs novariniens appellent au renouveau d'une parole comme partage du sensible et font place au tout Autre dont Daniel Vidal, Michel de Certeau tout comme le poète Valère Novarina témoignent : appel à ce que les voix s'entendent par éclats pour venir « troubler le langage » par « déraison des sens et des lieux ». Valère Novarina œuvre à ce que retentisse, dans l'espace scénique jusqu'à celui du spectateur, la parole dérangeante, déraisonnable et hautement inspirée d'une idiotie dans tout ce qu'elle offre de renouveau et de force aux mots. Des mots, tournures, sauts, passages et autres retournements qui révèlent surtout, par leurs combinaisons innombrables, l'éclat joyeux d'une grande discorde toujours préférable à un consensus où toute pensée de l'autre s'arrête. Finissons alors ce passage par le *Monologue d'Adramélech* afin d'y lire – mais surtout d'y entendre – l'éclat d'un idiot, dont la voix porte à s'insurger contre la souveraineté technique de notre siècle et ses « fièvres de mort massive » :

> « Tranche, allez, hoche, parle, travers la bouche, lance-nous d'un mot fièrement lapé, un bon sifflet qu'il nous ébranle; de ton hochet vas-tu languer et percer l'air, réponds ou siffle, satané chant, vibre! Qu'est-ce que tu veux que je réponde? Veux plus répondre quand on m'appelle. Silence, votre voix empêche d'avancer les travaux! Silence, vos travaux empêchent d'avancer le vol vocasson de mes voxes! Silence, Abliblalech, ton babillage m'empêche de te compter les pas! C'est le globe entier qui sombre à toute allure! Épargne à nos oreilles tes jets stupides!

[1832] *Ibid.*, p. 194.
[1833] *Ibid.*
[1834] CHAR René, *La parole en archipel*, « Le nu perdu », Gallimard, 1962 : « Porteront rameaux ceux dont l'endurance sait user la nuit noueuse qui précède et suit l'éclair. Leur parole reçoit existence du fruit intermittent qui la propage en se dilacérant. Ils sont les fils incestueux de l'entaille et du signe, qui élevèrent aux margelles le cercle en fleurs de la jarre du ralliement. La rage des cents les maintient encore dévêtus. Contre eux vole un duvet de nuit noire. »

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

> Qu'est-ce qu'il marmonne çui-ci-là, qu'est-ce qu'il bronche? Rien. Rouspète, gueule agitée. Je ne rouspète pas mais je lance ma clameur géante du trou du bord. Hmmm, hmmm, croyez pas qu'il va mordre? Ça télégraphe, ça télégraphe! Veux pas mordre, veux juste dire. Six cent quatre-vingt-dix mille billiards de milliards de trillions de billions ! »[1835]

c. Les éclats de voix novariniennes : chemins vers une autre écoute

> « Une compréhension qui, selon une tradition de la théologie mystique remontant aux Pères de l'Église d'Orient, ne devra pas nous toucher par la voie de l'entendement abstrait, mais par l'écoute de ce qui est énoncé, annoncé et prononcé : une conception virginale de la Parole. La voix perce les dimensions cordiales de l'écoutant et il s'établit (…) un " moyen de communication " qui prédispose à la véritable naissance de la Parole dans le for intérieur de l'écoutant[1836]. »[1837]

Notons pour débuter ce rapprochement entre voix et corps de l'acteur novarinien, l'importance et la sensibilité particulière à l'endroit de la voix humaine qui se joue chez Valère Novarina au moment de la création du texte théâtral jusqu'aux répétitions du spectacle puis à chacune des représentations, auxquelles le metteur en scène va assister sans exception[1838]. Cette place essentielle accordée à la voix guide alors Valère Novarina au fil des répétitions, lorsque de cette voix s'éveille une énergie particulière, une vie de l'espace scénique animant l'architecture du texte et induisant les mouvements de la mise en scène. C'est alors que peut se

[1835] NOVARINA V., *Le Monologue d'Adramélech*, Paris, P.O.L., 2009, pp. 9-10.
[1836] HAAS M. Alois, *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik* (traduction: « Le mysticisme en tant que déclaration. Expériences, formes de pensée et de langage du mysticisme chrétien »), Francfort, Éditions Suhrkamp, 1996, p. 110.
[1837] VEGA Amador, *Valère Novarina : une théologie de la brèche*, Armand Colin, « Littérature », 2014, n° 176, p. 28.
[1838] Entretien mené en compagnie de Valérie Vinci le 3 juillet 2019 à Paris.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

produire, en ces instants où « tout sonne vrai »[1839], les agissements de cette « autre chose »[1840] dont témoigne Valérie Vinci, lorsqu'aux suites de l'apprentissage de la matière textuelle une « entrée dans le texte »[1841] devient possible et, par là même, une façon singulière de se *laisser agir* par lui. L'acteur novarinien se fait alors le témoin par son corps de ce que Valère Novarina appelle « le souffle »[1842] du texte. Souffle qui n'est alors en rien « création » mais bien plutôt observation attentive, bienveillante et humble de tout ce que le langage recèle de réel quand on le croyait perdu, en dévoilant à l'oreille « ce qui était là et que nos yeux ne voyaient plus. »[1843] L'acteur, l'écrivain, le poète mais aussi le peintre ou encore le musicien, ne sont dès lors pour Novarina nullement créateurs – puisque l'artiste « ne crée rien du tout »[1844] – mais bien plutôt des praticiens de l'écoute par laquelle ils « assemblent, détournent, démontent, retrouvent [et] voient ce qui est »[1845]. La pratique artistique s'entrevoit ainsi chez Valère Novarina comme mise en lumière du réel par le biais d'un regard singulier porté sur « les choses humbles, au sol, jamais regardées, dans la marge... »[1846] ; choses ou êtres « dépourvus de qualités » et retrouvant, par le témoignage de l'artiste, une place dans la communauté des hommes – quand bien même cette place serait celle de la marginalité. L'écoute novarinienne peut alors s'envisager comme activité éthique mais aussi comme posture de l'artiste en idiot. Cette « façon d'être » de l'acteur rejoint l'humilité dont témoigne Valérie Vinci lorsque l'acteur est celui qui doit « essayer d'être là » afin de « regarder le monde à l'envers »[1847]. Ce mode d'être-au-monde singulier laisse entrevoir la propension de l'acteur novarinien à se laisser désarçonner par l'Autre – qu'il soit de matière minérale, animale ou verbale –, énigme œuvrant dès lors à l'efficience de la philosophie de l'éthique appelée par Emmanuel Lévinas en tant que « sens même de l'être humain »[1848]. Une éthique de l'acteur – et *a fortiori* de l'acteur novarinien – que nous nous proposons d'interroger par l'entremise de l'idiotie, laquelle témoigne, au fil des représentations, d'un *être là* qui brille de toutes ses incapacités.

[1839] NOVARINA V., *ibid*.
[1840] *Ibid.*
[1841] Entretien mené avec Valérie Vinci, *ibid*.
[1842] NOVARINA V., *L'artiste n'est jamais un créateur, mais un témoin. Extraits. Valère Novarina Écrivain, peintre et metteur en scène*, La Croix, le 31 mars 2007.
[1843] *Ibid.*
[1844] *Ibid.*
[1845] *Ibid.*
[1846] *Ibid.*
[1847] Rencontre avec Valérie Vinci, *ibid*.
[1848] LEVINAS E., *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana, 1995, p. 73.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Un « chant » des possibles entendu ici comme manque, portée négative agissante en ce qu'elle témoigne des failles, des chutes et autres ratages de l'humain comme matière œuvrant au vrai, et menant pour le savant à la possibilité de renouer avec la sagesse de sa propre idiotie :

> « L'artiste ne sait pas ce que c'est que la Vérité mais il sait que pour lui, être vrai c'est accepter de ne plus savoir, de ne plus savoir comment, de n'y entendre plus rien, de pratiquer son art en ignorance et comme une cure d'idiotie. Si l'artiste est doué de quelque chose, c'est d'un manque : s'il a reçu quelque chose, c'est quelque chose en moins (…). L'acteur vrai est sans défense. »[1849]

Précisons, pour compléter ce passage, que la conception d'un acteur auquel il doit manquer quelque chose pour atteindre au « vrai » rejoint celle amorcée dès la fin du XIXe siècle à l'endroit d'une crise de la dramaturgie et de la sémiologie. C'est ainsi que Robert Abirached[1850] nous rappelle les données naissantes du théâtre moderne, à l'orée du XXe siècle, lorsque du renoncement à la *mimésis* en passant par l'effondrement de la fable, l'action présentée sur la scène théâtrale se dispense désormais de signifiance et interdit par la même occasion au personnage d'acquérir une quelconque épaisseur psychologique. Ce personnage soudainement moderne, dépourvu de raison d'être ou d'action à accomplir, parvient alors à sa totale éviction par l'entremise du théoricien Gordon Craig, désireux de « liquider l'acteur vivant »[1851] au profit d'un théâtre mécanique. En parallèle de ce principe survient également – et de façon contradictoire – la conception grotowskienne misant sur une essentialisation de la présence de l'acteur en scène, quand Antonin Artaud préconise à son tour une « torture systématique du corps par un piétinement d'os, de membres et de syllabes »[1852]. Si nous pouvons entrevoir parmi ces théories une mise à l'épreuve systématique du corps de l'acteur – que celui-ci soit neutralisé ou exhibé à l'excès – Valère Novarina propose quant à lui une conception essentiellement idiote – et en cela profondément vivante – à cet « effacement de l'acteur »[1853], lequel doit s'abstraire de son propre corps tout en maintenant une précision physique intense. L'acteur se fait alors chez Valère Novarina « pure présence »[1854], en étant transformé en ce

[1849] NOVARINA V., *L'artiste n'est jamais un créateur, mais un témoin*, La Croix, le 31 mars 2007.
[1850] ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978.
[1851] CHESTIER Aurore, *Du corps au théâtre au théâtre-corps*, dans Corps, n°2, 2007, p. 2.
[1852] ARTAUD Antonin, *Le théâtre de la cruauté*, p. 15.
[1853] BARBA Eugenio, *Le corps dilaté*, Jeu, Revue de théâtre, Numéro 35, 1985, p. 41.
[1854] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

qu'Eugenio Barba nomme un « corps-en-vie »[1855], corps spécifique qui dilate la présence de l'acteur et la perception du spectateur. La conception du corps de l'acteur comme énergie fascinante renvoie ainsi à l'archétype de l'idiot, c'est-à-dire à sa présence physique dérangeante et familière où devient possible une pensée de l'Autre, favorisée par une propension singulière au retrait de soi.

Si c'est en effet par la voix de l'acteur et son incarnation du texte, ainsi que nous l'avons vu plus haut, que la parole novarinienne peut parvenir au spectateur, penchons-nous encore un instant sur l'opération délicate – et éprouvante – à laquelle doit se livrer l'acteur pour parvenir à ce phénomène de transmission particulier. Si pour Louis Jouvet le texte dramatique doit « cesser pour l'acteur d'être un texte littéraire »[1856] pour devenir « une transcription physique », c'est donc par sa diction et son intonation particulières que l'acteur transmet l'intensité de la parole poétique. C'est donc bien par la corporéité de la voix comme support du texte que le théâtre novarinien s'ouvre sur ce que Philippe Sollers nomme « un théâtre de la pensée »[1857], dans la mesure où le corps de l'acteur parvient à y trouver une autonomie sémantique. En cela, le corps de l'acteur novarinien va se mettre volontairement en retrait, tel ce « corps matériau »[1858] développé par Patrice Pavis et d'où peut naître la matérialité du langage. Le corps se met alors au service du texte, s'accrochant à tout ce qui, en lui, offre de substance afin de s'y tenir en permanent déséquilibre. Cette approche rappelle le phénomène de « penser la pensée »[1859] tel qu'énoncé par Eugenio Barba, lorsque le travail de l'acteur novarinien induit au moment des répétitions un « gaspillage, des changements de directions, des liaisons inattendues » comme autant de voies(x) possibles menant à ce que les paroles trouvent leur chemin d'accès. Le texte devient ainsi une « matière brute » qui peut être « touché » par l'acteur « très concrètement par le souffle, les mains, les pieds, jusqu'à en sentir dans le corps les effets »[1860]. Valère Novarina offre un travail de mise en scène libre et attentif, favorisant une dramaturgie « organique » ainsi qu'une mise en jeu en rapport constant avec l'espace. C'est notamment ce que confirme Valérie Vinci à propos de la grande confiance accordée par Valère Novarina à l'endroit de ses acteurs. Il ne s'agit pas pour lui d'imposer de vision ou de direction spécifique, mais bien plutôt d'orienter « les forces en présence » dans

[1855] *Ibid*.
[1856] JOUVET Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 153.
[1857] SOLLERS Philippe, *Logiques et Nombres*, Paris, Seuil, avril 1968, p. 90.
[1858] PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Broché, 2002, p. 70.
[1859] BARBA Eugenio, *ibid.*, p. 50.
[1860] NÉE Laure, *ibid*., entretien avec Claude Buchvald.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« la mémoire » de l'acteur. Un processus de mémorisation spécifique sur lequel nous proposons de nous pencher en dernier chapitre de cette partie d'étude. Les mises en scènes novariniennes rejoignent ainsi une dynamique de recherche quasi scientifique, c'est-à-dire créative, vivante, où l'essentiel demeure la question et non la réponse. Reprenons pour illustrer ce phénomène l'observation d'Eugenio Barba à l'égard des découvertes scientifiques nées de questions saugrenues et comparées alors à des « sauts dans le noir »[1861].

La création novarinienne, et par extension l'art de ses acteurs, revient ainsi à ne pas avoir peur de sa propre idiotie, voire à y revenir scrupuleusement pour s'offrir une vision neuve de soi et du monde, tout comme des savoirs profonds et imprévisibles enfouis dans le langage. Ainsi que le souligne Claude Buchvald, la pratique de tout art exige alors de ne plus « faire l'intelligent, ni [d']exposer son savoir »[1862], au profit d'un retrait de toute certitude. Une pratique « avec brio » de l'idiotie afin de laisser advenir une pensée inédite « là où on ne l'attend pas »[1863]. Se retrouve à nouveau ici la conception d'Eugenio Barba sur « la pensée créatrice » qui, sans que rien ne le laisse présager, découvre une idée. La parole novarinienne se définit également comme « potentialité » créatrice, dans la mesure où elle laisse place – pour se faire entendre – au vivant et à l'imprévu du tout Autre. C'est à travers cette approche de la parole comme éthique que l'acteur tend à rencontrer l'inconnu, lequel peut se décliner sous de multiples facettes comme autant de souvenirs que l'on retrouve au détour d'un mot ou d'une phrase. Le langage novarinien « résonne » ainsi différemment en chacun selon sa façon de le recevoir mais aussi de le pratiquer, le metteur en scène « aidant les acteurs à ce qu'ils révèlent leur propre oralité. »[1864] L'acteur doit alors trouver sa propre « empreinte rythmique »[1865] comme façon de vivre la parole, s'inscrire en elle pour mieux la transmettre. Par là également, l'acteur ayant trouvé sa « voix » peut ensuite faire revivre son voyage au spectateur, l'un et l'autre s'adonnant à un « échange actif »[1866]. L'œuvre novarinienne, profondément ouverte, favorise en cela de nouvelles modalités d'échanges qui permettent au lecteur tout d'abord, puis à l'acteur et au spectateur, d'être « à l'écoute de sa propre idiotie »[1867]. *Se dessaisir de soi* revient ainsi – par un accès inédit à la blancheur et sur laquelle nous reviendrons dans le troisième chapitre – à se transformer en une manière *autre*

[1861] BARBA Eugenio, *ibid*.
[1862] NÉE Laure, *ibid*.
[1863] *Ibid*.
[1864] *Ibid.*, p. 224.
[1865] *Ibid*.
[1866] *Ibid.*, p. 225.
[1867] *Ibid.*, p. 226.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

d'être, réinventée par le langage. La création théâtrale selon Valère Novarina – et par elle le travail de l'acteur pendant les répétitions – procède alors de ce qu'Eugenio Barba entrevoit à l'endroit d'une dialectique entre deux vies, c'est-à-dire entre « l'ordre mécanique et le désordre »[1868], menant à la vie organique. Une vie autonome qui rappelle aussi la pratique de l'écriture selon Valère Novarina, qui dit souhaiter se soustraire de l'acte d'écrire pour redevenir « innocent »[1869]. En cela, le livre doit « se faire tout seul », processus par lequel le poète cherche à « désapprendre » afin de redevenir ce que Laure Née nomme « le simple d'esprit qui ne sait rien »[1870]. Processus en négatif qui tend aussi au « non-vouloir » et que nous nous proposons d'étudier à présent afin d'y entrevoir, progressivement, la présence et la posture du spectateur en filigrane d'une poétique et d'une éthique de l'idiotie imprégnant l'œuvre novarinienne. Observons alors plus en détail cet art particulier de l'acteur occupé à la mise en échec de ses certitudes, au ratage tout comme à la « disgrâce », pour qu'advienne – selon cette maîtrise du paradoxe que nous lui connaissons désormais – une mémorisation du texte œuvrant de façon polyvalente, entre mémoire corporelle, sensorielle, affective et émotionnelle. Des façons de se mouvoir dans la partition afin que du mot naisse l'action mais aussi d'*autres* manières de « respirer » par la mise en voix du texte novarinien.

[1868] BARBA Eugenio, *ibid.*, p. 51.
[1869] NÉE Laure, *ibid.*, p. 246.
[1870] *Ibid.*, p. 247.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Chapitre VI.

De l'acteur au sujet-spectateur en *limites non-frontières* [1871]

1. Ouvertures à la « pratique » singulière du novarinien

a. Une parole *visible* : dynamiques du « théâtre-poésie » de Valère Novarina

Les dynamiques de la parole poétique telle que pratiquée par Valère Novarina s'initient tout d'abord – et ainsi que nous l'avons abordé précédemment – par le déplacement phénoménologique d'un *entendre* suscitant le *voir* et dont « Entrée perpétuelle[1872] » nous illustre subtilement la portée métaphorique. Par l'entremise des personnages-poètes que sont « Une Quidame », « Une Usagère » ou encore « Un Client », l'auteur dévoile les leurres d'une parole pour toujours décevante car en perpétuel devenir, et jouant « dans tous les sens de la matière verbale[1873] ». Cette polysémie alliée à la polyphonie novarinienne façonne ainsi l'explosion joyeuse des équivoques sémantiques, le tout évoquant la pensée du philosophe John Austin auquel il apparaît que « nos mots usuels sont beaucoup plus subtils dans leurs usages, marquent beaucoup plus de distinctions ignorées des philosophes, et dont les faits relatifs à la perception (…) sont beaucoup plus diversifiés et compliqués qu'on ne le croit.[1874] » Ayant mené des recherches inédites sur ce qui donnera lieu à la « théorie des actes du langage », John Austin va principalement révolutionner la philosophie du langage ordinaire en y introduisant la notion d' « énoncés performatifs», le tout bouleversant la logique binaire d'un langage qui désormais ne fonctionne plus uniquement sur la dialectique du vrai ou faux. Prenant le contre-pied de cette théorie par le biais d'une poésie qui se joue des systèmes linguistiques et de leurs modalités usuelles, Valère Novarina met en scène des

[1871] *Ibid*.
[1872] NOVARINA V., *Entrée perpétuelle*, version pour la scène du *Vivier des noms*, présenté dans « Voie négative », P.O.L., 2017, pp. 175-176.
[1873] NOVARINA V., *Lumières des corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 44.
[1874] AUSTIN J., *How to do Things with Words*, traduit en « Quand dire c'est faire » (publication française en 1970), recueil de conférences données en 1955 à la Harvard University, édité par J. O. Urmson, 1962.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

paroles qui « nient »[1875] ce qu'elles disent et déjouent ce qu'elles sont censé montrer. S'accumulent ainsi les insuffisances du langage à dire le réel, dans la mesure où tenter de rationaliser la subjectivité se révèle une aberrante – si ce n'est dangereuse - tentative. Observons alors le passage ci-après à l'occasion duquel transparaît ce dialogue subtil entre « fait poétique et fait théâtral[1876] » actualisé par l'œuvre novarinienne et défini par Marianne Bouchardon par une formule d'André Breton comme « dynamiques de *limites-non frontières*[1877] » , soit par une *délivrance* par le rire et sa « comédie du Verbe[1878] » :

UNE QUIDAME.

Je nie que je tiens quoi que ce soit qui tienne dans ma main ; je nie que je tienne une main comme ci – qui tiendrait au bout de *celui-ci mon bras* ; je nie qu'elle soit mienne et cependant elle est mienne, même quand je nie que je la parle ! et je nie que je la parle ! Qu'en pense *votre Solitude* ?
UNE USAGERE. – J'ai mal au moi. UNE QUIDAME. – Tue-le ! re-tu-le !
UN CLIENT. – Oui au surça ! Et vive les moi ! QUELQU'UNE. – Ije..., je... ego..., méusse..., bibi, bibiche..., bibi-la-frite. Vive la frite ! (...)

Précisons à la suite de cette énigmatique formule d'André Breton – apparue pour la première fois en 1928 dans l'ouvrage intitulé « Le Surréalisme et la peinture [1879]» – que celle-ci parvient surtout à unir quelques uns des textes majeurs du poète à l'originalité de la collection de Jean Dubuffet, dont la pensée avant-gardiste à l'endroit d'une *inquiétude* essentielle au possible «devenir de l'art [1880]» va influencer considérablement – et ainsi que nous l'avons vu plus haut – les écritures de Valère Novarina. Véritable manifeste de l'art brut, cet ouvrage illustre en effet la bienveillance du peintre à l'égard de ces auteurs « considérés comme malades mentaux [1881] », et envers lesquels il encourage bien plutôt notre « spéciale sympathie » dans la mesure où « l'art de ceux qu'on range aujourd'hui dans la catégorie des inaptes à la vie sociale constitue, de façon *a priori* paradoxale, un réservoir épatant de santé mentale [1882]».

[1875] NOVARINA V., *ibid*.
[1876] BOUCHARDON Marianne, *ibid.*, p. 4.
[1877] BRETON André*, L'art des fous, la clé des champs*, Paris, Les cahiers de la Pléiade, 1948.
[1878] RAMAT Christine, *Valère Novarina : la comédie du verbe*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2009.
[1879] BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1979, publication originale : 1928.
[1880] TALON-HUGON Carole, *L'émotion poétique*, « La philosophie du XXe siècle et le défi poétique », Revue Noesis, 2004, p. 10.
[1881] *Ibid.*
[1882] *Ibid.*

L'expression « limites non-frontières » reprise par Marianne Bouchardon semble ainsi désigner avec justesse ce trait d'union entre le poétique et le dramatique *agissant* l'esthétique théâtrale novarinienne, laquelle honore de ses vœux la pensée symboliste érigée contre « l'usure et la sclérose de la pièce bien faite[1883] ». C'est en effet à partir du mouvement symboliste, apparu en France dès la fin du XIXe siècle par opposition au naturalisme, que surgit un nécessaire renouveau de la dramaturgie par l'entremise du poétique. Dès lors, l'ouverture du théâtre à la poésie va concorder avec la mise en procès du « drame » au sens szondien du terme, le symbolisme inventant pour cela une dramaturgie problématique, soucieuse d'interroger la légitimité de ses fondements et des moyens qu'elle met en œuvre. Il est alors intéressant d'observer que parmi les premiers auteurs à inaugurer cette « crise du drame[1884] » – et dont Valère Novarina souligne aujourd'hui encore la prégnance contemporaine – figure en précurseur l'écrivain français Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, lequel destina l'entièreté de son œuvre à contrer la dramaturgie naturaliste au profit d'un dégagement de la parole théâtrale en « surgissement d'une parole poétique[1885] ». Une accointance forte à l'endroit des écritures novariniennes que nous retrouvons ainsi dès le XIXe siècle à travers le théâtre de Villiers, lorsque l'exigence de poésie œuvre chez l'auteur à défaire le langage de ses contrefaçons au profit d'un édifice verbal « architectural et littéraire, consacrant dans le même temps la gloire et la perte de la forme dramatique [1886]». Tout comme chez Valère Novarina, s'observe ainsi avec Villiers une « théâtralité dévorante » fonctionnant par mouvements contradictoires dépourvus de linéarité, le tout afin que survienne une « parole neuve, inédite et inouïe [1887]». C'est ainsi par le biais d'un désapprentissage scrupuleux de la langue – que Novarina nomme « *traversées* des éboulis du langage[1888] », que le théâtre de Villiers favorise déjà une critique des stratégies énonciatives et discursives dans le but d'éclaircir la parole en un *devenir-poème* illimité. Car si l'écriture poétique se désigne comme « ce lieu de la parole qui, avec les choses, s'anime [1889]» elle se veut surtout interrogation à jamais ouverte et cependant tendue au seuil du réel, parlant – pour reprendre à nouveau ici Pierre Torreilles – « en chacun de façon obscure et pourtant limpide[1890] ».

[1883] BOUCHARDON Marianne, *ibid.*, p. 5.
[1884] *Ibid.*, p. 6.
[1885] NAUGRETTE Florence, *Villiers et le drame romantique*, Revue Littératures, n°71, 2014, p. 11.
[1886] BOUCHARDON Marianne, *ibid.*, p. 6.
[1887] *Ibid.*, p. 7.
[1888] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 42.
[1889] TORREILLES Pierre, *Le langage poétique et le réel,* « Le langage et le réel », Cahiers de praxématique, Presses Universitaires de Méditerranée, 1990, p. 154.
[1890] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

C'est ainsi que Valère Novarina nous précise également les « états » successifs d'une parole devenue « onde creusant la conscience du spectateur [1891]», lequel agit l'événement théâtral. Pour l'auteur, le langage est alors l' « énergie, la matière même[1892] » par laquelle surgissent des « reconnaissances par les spectateurs de choses enfouies, très profondes et très singulières dont on ne leur a pourtant jamais parlé [1893]». Cette pensée ouvre dès lors les écrits de Valère Novarina à ce que Pierre Torreilles nomme « une réalité poétique (…) ayant le non-dit pour fondement[1894]». La parole des poèmes novariniens ne s'adresse ainsi à personne en particulier, tout comme la pierre contre laquelle résonne le coup d'un bâton. La pierre ne « converse pas » comme le dit si bien Paul Celan, elle offre sa résonance mais n'a de fait que d'exister. Et en cela « elle parle, et qui parle, cousin, ne converse avec personne, il parle, il parle, car personne ne l'entend, et alors il parle, lui et pas sa bouche, pas sa langue, lui-même et lui seul (...) [1895]». Une chose en soi, une idiotie en somme et dont Clément Rosset nous précise l'inconvenance en ce qu'elle interdit toute projection illusoire au profit d'une immanence sans détours possibles, et par définition donc : « impérieuse prérogative du réel (...)[1896] ». Cette parole qui n'attend nulle réponse car *sans double possible* est aussi appel sans réponse, « interrogation ouverte à jamais[1897] » qu'Emmanuel Lévinas définit en tant que « niveau pré-syntaxique, pré-logique, mais aussi pré-dévoilant ; au moment du pur toucher, du pur contact, du saisissement [1898]». Il est alors intéressant de remarquer ici les résonances opérées par le philosophe entre « poésie » et « vraie parole », lorsque cette parole favorise un entendement nouveau, si ce n'est originaire, avec une *autre langue* située « au-dessus et au-delà du silence et de l'insignifiance[1899] ». Oscillant entre dévoilement et voilement, le langage novarinien favorise ainsi le rayonnement du réel dans sa diversité , réel qui ne dissocie dès lors plus parole et pensée mais favorise bien au contraire leurs interactions dans l'espace scénique.

[1891] NOVARINA V., entretien avec Wolfgang Asholt, *Saisir le langage sur le vif*, Revue critique de fixxion française contemporaine – XXI –, 2012.
[1892] *Ibid.*
[1893] *Ibid.*
[1894] TORREILLES Pierre, *ibid.*, p. 153.
[1895] CELAN Paul, *Entretien dans la montagne*, traduit par John Edwin Jackson, André Du Bouchet, Montpellier Fata Morgana, 2010, p. 20.
[1896] ROSSET Clément, *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006, p. 26.
[1897] TORREILLES Pierre, *op.cit.*, p. 157.
[1898] LEVINAS Emmanuel, Préface d'*Entretien dans la montagne* de Paul Célan, Lagrasse, Éditions Verdier, 1990, p. 5. : « Au-dessus et au-delà de ce silence et l'insignifiance d'un plissement de terrain dit montagne, et pour interrompre le bruit du bâton frappant la pierre et la répercussion de ce bruit par le rocher, il faut – contre la langue en usage ici – une vraie parole. »
[1899] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Une *vie du langage* comme perception de l'infini en soi, lorsque – poursuivant ici la pensée de René Char – « nous nous trouvons engagés et définis par la libre disposition des choses à travers nous (…) afin d'obtenir notre forme première et nos propriétés originelles[1900] ». Cette promesse peut s'apparenter chez Valère Novarina au phénomène de la transfiguration – ou *métamorphosis* selon son étymologie latine – qui outre le fait d'avoir précédé le titre de « L'Acte inconnu [1901]», demeure une thématique prégnante dans toute son œuvre. Ainsi « métamorphoses », « passages », « traversées », « opérations » mais aussi « frappes » fondent cette poétique de la *transfiguration plurielle* opérée par le langage, et dont le concept désigne initialement le changement d'apparence corporelle du Christ survenu pendant quelques instants de sa vie terrestre afin de « révéler sa nature divine à trois de ses disciples [1902]». Préfiguration qui, en outre, annonce aux croyants la possibilité de leur résurrection. Ce vocabulaire à connotations théologiques existe dans la poétique novarinienne de façon *négative*, à entendre ici comme «renversement de la pensée[1903] » afin que survienne, par ce cheminement des possibles, l'avènement de « pensées paradoxales » chères à Valère Novarina en ce qu'elles se destinent à *défigurer* toutes les mécaniques linguistiques vers le « voyage intense[1904] » du spectacle-poème. Des tensions sémantiques dont l'auteur situe l'origine problématique – et en cela aussi poétique – à l'endroit du mot *logos* et de ses nombreuses acceptions :

> « Comment est-ce qu'on traduit le mot *logos* ? Est-ce qu'on le traduit par le *verbe*, comme la bible catholique, est-ce qu'on le traduit par la *parole*, comme les bibles protestantes, est-ce qu'on le traduit par la *raison* comme Hegel dans La Vie de Jésus : « au commencement était la raison »? (…) J'ai alors été frappé par la réponse d'un théologien orthodoxe, Olivier Clément, à qui j'ai demandé : « Quelle est la bonne traduction de *logos* ? Est-ce que ce que c'est verbe, parole... ? » et qu'il m'a répondu : « Elles sont toutes bonnes et toutes mauvaises.[1905] »

[1900] CHAR René, *La parole en archipel*, Paris, Collection Blanche, Gallimard, parution en 1962, nouvelle édition en 1986, p. 15.
[1901] Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, Paris, P.O.L., 2007.
[1902] L'Univers de la Bible, *La transfiguration* (Luc 9.28-36), « Pierre reconnaît Jésus comme le messie », Segond 21, Société Biblique de Genève.
[1903] NOVARINA V., *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 22.
[1904] NOVARINA V., entretien avec Wolfgang Asholt, *Saisir le langage sur le vif*, Revue critique de fixxion française contemporaine – XXI –, 2012.
[1905] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Ces ouvertures sémantiques innombrables favorisent surtout l'exploration de ce que Novarina nomme « le déploiement de l'éventail des langues [1906]», en permettant désormais de « penser avec des mots pouvant se substituer l'un à l'autre[1907] ». Ainsi, les mots du poète ne sont plus « ces cubes carrés » destinés à « faire des constructions mécaniques, des agencements de concepts », mais se révèlent dans la conscience du spectateur « pris dans quelque chose de plus grand que les mots, quelque chose qui les pense et les respire. » La parole est pour Valère Novarina « matière de l'esprit [1908]», alliant les rythmiques respiratoires de l'acteur, du lecteur et de l'écrivain à celles des « notes de musique ».

b. La parole d'en bas et ses rencontres avec l'acteur

Ce que visent ces paroles vivantes est bien moins le prestige d'une belle tournure que les actions physiques qu'elles exercent sur ceux qui les reçoivent. Actions que Novarina nomme également des « frappes » si ce n'est « creusements en sortie d'humains [1909]» afin qu'advienne ce regard *autre* capable « de ne plus contempler le monde depuis [son] propre corps [1910]». La parole poétique, qu'elle soit ainsi de Valère Novarina, Philippe Jaccottet, Paul Celan, Yves Bonnefoy ou encore René Char, se veut discrète et éclairante ; parole qui agit intimement par l'entremise du poème, et qui nous touche au plus proche et dans l'immédiateté de l'instant. Elle est surtout ce que Maurice Blanchot désigne avec tant d'élégance en tant que « chant du pressentiment, de la promesse et de l'éveil [1911]», unissant les indéterminations de l'homme à celles « d'une parole toujours à venir et [qui] malgré tout nous montre, fût-ce au plus près de notre fin, la force du commencement.[1912] » Une oscillation entre finitude et commencement sans cesse rejouée par les personnages novariniens afin que « se répande du sang en tournant[1913] », ce *Vrai sang*[1914] de la parole devenue véritable à son tour par les

[1906] *Ibid*.
[1907] *Ibid*.
[1908] *Ibid*.
[1909] NOVARINA V., *La Quatrième personne du Singulier*, Paris, P.O.L., 2010, p. 54.
[1910] NOVARINA V., *Voie négative*, « Entrée perpétuelle », Paris, P.O.L., 2017, p. 214, réplique de L'HOMME DE NUE : « J'ai toujours dû contempler le monde depuis mon propre corps : là fut ma grande erreur... Impossible de quitter ce point de vue exécrable. »
[1911] BLANCHOT Maurice, Préface à *La parole en archipel* de René Char, Paris, Gallimard, 1986, p. 3.
[1912] *Ibid*.
[1913] NOVARINA V. *ibid*., p. 223.
[1914] NOVARINA V., *Le Vrai sang*, Paris, P.O.L., 2011.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

« actions d'une physique négative[1915] ». Une physique de l'imperceptible réalisant – selon Valère Novarina – dans la conscience du sujet-spectateur, des « tressages du vide par le plein et du plein par le vide[1916] ». Inversions, ouvertures, échappées, saignées, le langage novarinien est ici comme un animal que le spectateur vient voir « à vif, agissant et capturé vivant » au sein de « l'enclos linguistique » qu'est le théâtre. Un animal humain qui parvient alors, peut-être, à retrouver son souffle et sa souplesse première dans ce « vide vivifiant » qu'est le poème, vide qui débute par l'extinction des « pensées toutes faites[1917] » dans le but de « tuer la mort[1918] », ou lorsque, ensemble, émerge un : « Formons une erreur vivante ![1919] », préférable entre toutes.

Ainsi, les dynamiques du théâtre novarinien s'emploient à « multiplier et fuguer toujours davantage [1920]» les entendements du spectateur, donnant lieu – non sans ambivalences sémantiques qui nous font songer au *Vrai sang[1921]* – à ces « écoulements, dépenses et pertes de sens » nécessaires à ce que « la phrase existe [1922]». Une quête toujours plus approfondie de la « matière parlée [1923]» à travers un langage qui cherche ses ailleurs dans « l'intelligence d'en bas[1924] » : celle du corps de l'acteur. Ainsi en est-il de la dramaturgie novarinienne qui, plutôt que de perpétuer une caduque idéalisation du réel s'évertue à en *dé-signifier* les attraits, en s'ouvrant à toutes les singularités qui constituent un public de théâtre. Et c'est par l'entremise de ces paroles tendues vers le réel, dès lors « sans double possible [1925]», que les écritures de Valère Novarina renouvellent chaque soir le « médium d'une réflexion sans fin [1926]» favorisant l'émergence entre le spectateur et l'acteur d'« une relation esthétique comme processus de compréhension infinie.[1927] » Assister à l'une des représentations théâtrales de Valère Novarina s'apparente dès lors au caractère processuel de toute expérience esthétique digne de ce nom, laquelle encourage selon Adorno

[1915] NOVARINA V., entretien avec Wolfgang Asholt.
[1916] *Ibid*.
[1917] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 206.
[1918] *Ibid.*, p. 207.
[1919] *Ibid*., p. 214.
[1920] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 8.
[1921] NOVARINA V., *Le Vrai sang*, P.O.L., 2011.
[1922] *Ibid*.
[1923] *Ibid.*, p. 9.
[1924] *Ibid*., p. 12.
[1925] ROSSET Clément, *ibid.*, p. 15.
[1926] WELLMER Albrecht, *ibid.*, p. 18.
[1927] ADORNO Théodor, *Théorie esthétique*, « introduction première » trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1970, p. 65.

l'expérimentation par le sujet-spectateur d'une œuvre d'art dite « négative[1928] », c'est-à-dire « authentique [1929]». Une expérience de l'ordre de la « relecture » singulière et qui donne accès, au terme de cette rencontre entre l'individu et l'événement spectaculaire, à ce que le philosophe nomme « une compréhension esthétique intersubjective[1930] ». C'est aussi pourquoi l'œuvre théâtrale de Valère Novarina se désigne comme « en devenir[1931] » permanent, se transformant au gré de ses réceptions et poursuivant ici la pensée de Laure Née à l'endroit d'une « poétique du devenir [1932]». Mais alors, puisque de l'imitation, de la signification ou encore de la réduction il n'est plus question ici, nous pouvons nous interroger sur ce qui est montré dans le théâtre de Valère Novarina. Si pour Laure Née[1933], le théâtre novarinien met en scène ce qu'elle appelle une « poétique du devenir »– en reprenant ici la célèbre notion nietzschéenne – nous parlerons davantage d'un théâtre nous invitant à « rencontrer » ce qu'Emmanuel Lévinas nomme « le mystère de l'autre homme[1934] », décliné en tant que poétique de l'idiotie. Une idiotie qui s'actualise chez Novarina à travers «L'homme à qui il n'est rien arrivé », « Le mort », ou encore « Personne »[1935] lesquels dénoncent par leur discours mais aussi l'ironie de leur nom la propension d'un langage instrumentalisé, dont l'ambition ne serait plus désormais que de commenter une liste d'événements, depuis la météo du jour jusqu'à la dernière atrocité commise à l'encontre de l'espèce humaine. Citons pour appuyer notre propos l'extrait suivant qui met en scène « Le Grand Communicateur » du *Vivier des noms*[1936] et sa logorrhée-communiquante-vertigineuse :

LE GRAND COMMUNICATEUR.

> « Il pleut sur Cluses Carcassonne Sartrouville Châteauroux Montluçon et Aurillac ; sur leurs tarmacs, leurs environs et sur leurs zones tampons. » « Il drache sur les Hauts de France ; le soleil brille sur les Bas. » « Le Haut Observatoire du Commissariat au Langage Équitable, sis à Romans le Vétuste, stipule et recommande qu'il soit préconisé d'établir à partir de demain matin – entre les *chose* et le *langage* – un pacte

[1928] *Ibid*.
[1929] WELLMER Albrecht, *ibid.*, p. 15.
[1930] *Ibid*.
[1931] *Ibid.*, p. 19.
[1932] NÉE-SERNA Laure, *Valère Novarina, l'inactuel : une poétique du devenir,* thèse de doctorat en littérature française soutenue en 2010 à l'Université Paris , sous la direction de François Noudelmann.
[1933] *Ibid*.
[1934] LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier,Fata Morgana, 1972.
[1935] NOVARINA V., *Le drame de la Vie,* Prologue, Paris, P.O.L., 1984, p. 13.
[1936] NOVARINA V., *Voie négative*, « Entrée perpétuelle », Paris, P.O.L., 2017, p. 196.

de réalité. » (…) »« Le terrible diagnostic vient de tomber : l'imitateur Roger Bulot souffre d'un complexe d'œdipe carabiné. »

En dignes «résonateurs» des *idioties novariniennes*, les acteurs contribuent à toutes les *réversibilités* sémantiques et dramaturgiques. Ils sont « Personne » et l'« Outre-ça » lançant des « signaux sans espoir[1937] » de réponses, pantins faits de « bois, d'air et de sang [1938]» n'ayant d'autre mission que celle de dire et de projeter – si ce n'est délivrer – une parole « sans aucun sous-entendu humain[1939] ». Leurs actes de langages se destinent ainsi à « tuer l'homme », à opérer par « détachement et inhumanité », à voyager « aux pertes du moi », le tout menant scrupuleusement à s'offrir en sacrifice afin de permettre au spectateur de « passer à nouveau par [son] animalité ». Ainsi appelant au devenir « séminal, jeté et écartelé en quatre, huit, seize, trente-deux... [1940]», les *idioties parlantes* de Valère Novarina tentent de faire surgir les « abîmes du langage » au devant de la scène pour sitôt s'en retourner dans l'ombre. Réagissant à ce « vide intérieur » menant à sa chute sans cesse renouvelée, c'est le spectateur lui-même qui s'y éprouve, découvrant avec stupéfaction des « matières imprévues[1941] » comme autant de « lumières qui brillent d'humanité négative ». Les acteurs du « drame de la langue » entrent et sortent de l'espace scénique, ils ne sont surtout pas humains mais portent le drame. Et voici l'idiotie revenue, le remède proposé par Clément Rosset et Novarina lui-même contre le narcissisme de « l'homme se mirant dans l'homme» et dont le théâtre actuel s'évertue parfois encore à exténuer les reflets. Si le langage que l'on croit posséder, telle une propriété balisée et jalouse de son territoire, fonde notre être-au-monde, quel choc se produit en l'individu soudainement perverti par son propre langage? Par le surgissement en lui d'une perception nouvelle qui se fait appeler « image poétique[1942] » ? Un mouvement ne peut alors s'entendre qu'à partir d'une écriture poétique singulière, « idiote »et en cela aussi, selon une acception désormais positive : libre et créative. Il est alors intéressant de constater qu'en amont de ces considérations philosophiques et littéraires, ce sont également les sciences physiques modernes et leurs recherches à l'endroit d'une présence/absence infiniment petite – autant que nous pouvons affirmer aujourd'hui que le vide est plein[1943] – qui jalonnèrent ces nouveaux paradigmes de l'idiotie comme poétique de l'altérité. Revenons alors

[1937] *Ibid.*, p. 192.
[1938] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 57.
[1939] *Ibid*.
[1940] *Ibid.*, p. 59.
[1941] *Ibid.*, pp. 30-41.
[1942] BACHELARD Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 25.
[1943] XUAN TUAN Trinh, *La Plénitude du vide, Avant-propos*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 10.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

sur cette période charnière qui fit entrer au devant de la scène les intuitions de la mécanique quantique, lesquelles, il y a cent ans déjà, induisaient l'efficience d'une matérialité qui, bien qu'invisible à l'œil humain, s'avérait pourtant déterminante au devenir de l'individu.

c. *Quantique* novarinienne en phénoménologie du « non-agir agissant[1944] »

> « Les gens sont incapables de sortir du filet des concepts admis, et ne savent que frétiller de façon bouffonne. Toi, par contre, tu contemples la chose de l'extérieur et de l'intérieur à volonté. »
>
> Lettre d'Albert Einstein à Erwin Schrödinger, 8 août 1935[1945].

> « Sensation d'avoir affaire à des atomes, à des molécules en mouvement, des choses vraiment physiques – et d'en subir les forces. On est au travail dans le champ polaire entre l'espace et le langage. Impression de *toucher au langage* comme s'il était la vraie matière. [1946]»

Si les références au champ lexical des sciences physiques s'observent jusque dans les réflexions théoriques de Valère Novarina elles nous encouragent surtout à étudier plus précisément ces résonances scientifiques afin d'y entendre mieux les caractéristiques de l'acteur novarinien, tout comme ses possibles destinations. Nombreux sont en effet les croisements opérés par l'auteur entre le langage et sa matérialité « visible [1947]», tout comme d'une pensée « capable de traverser l'air, rendre le langage ardent, c'est-à-dire d'abord le montrer matériel. [1948]» Il serait alors facile de reléguer la poésie de Valère Novarina à d'uniques critères stylistiques, prétextant par ce biais le caractère strictement « figuré » de ce qu'elle exprime et interdisant dès lors que la « rêverie poétique[1949] » qu'elle initie prenne part

[1944] DEPRAZ Nathalie, C*omprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Malakoff, Armand Colin, 2012, p. 30.
[1945] BITBOL Michel, *Mécanique quantique : Une introduction philosophique*, Paris, Flammarion « Champs sciences », 1999, p. 6.
[1946] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 45.
[1947] *Ibid*., p. 46.
[1948] *Ibid*.
[1949] BACHELARD Gaston, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

au réel. Ce n'est pas le chemin que nous choisissons ici dans la mesure où Valère Novarina nous invite bien plutôt à lire au travers des lignes, à rompre avec le sens commun si ce n'est à entendre au-delà du dire, ceci en pratiquant à notre tour ce chant des possibles à l'endroit du langage et des forces qui l'animent. Car s'il est une qualité – au sens physique du terme – dont disposent les écritures novariniennes, c'est bien celle d'ouvrir la conscience de ses lecteurs, tout comme de ses spectateurs, à une réflexion heureuse unissant – ainsi que trop rarement – la recherche scientifique à la phénoménologie de l'imagination créatrice[1950].

Dans le sillage de Gaston Bachelard, cette union s'est bien souvent révélée l'avenir même de la science, dans la mesure où *La formation de l'esprit scientifique*[1951] répond avant tout du dialogue entre les deux forces complémentaires que sont la science et l'imagination, cette notion reprenant ici les termes du poète anglais Percy Shelley qui propose dès le XIXe siècle l'idée selon laquelle « l'imagination est capable de nous faire créer ce que nous voyons [1952]». Un concept surprenant qu'Albert Einstein, parmi les plus célèbres physiciens du XXe siècle, va néanmoins attester lorsqu'il confie que « (…) les mots ou le langage, écrit ou parlé, ne semblent jouer aucun rôle dans [son] mécanisme de pensée. Les entités psychiques qui servent d'éléments à la pensée [étant], dans [son] cas, de type visuel et parfois musculaire. Les mots conventionnels ou autres signes [devant] alors être recherchés laborieusement dans un second stade (...) [1953] ». Selon le mathématicien Jacques Hadamard, l'imagination – au sens d'une pensée en image –, jouerait ainsi un grand rôle dans l'invention mathématique, dans la mesure où un mathématicien « voit » bien souvent une solution en « imaginant un chemin nouveau pour l'atteindre [1954]» avant même d'être en mesure de la démontrer à ses pairs. C'est ainsi notamment que le théorème de Fermat fut élaboré, la vision primant sur une démonstration désormais secondaire. Notons en passant que le mot « théorème » tire son étymologie du latin *theoreo* signifiant «examiner» à laquelle se joignent également deux autres mots ayant pour racine grecque *théa*, c'est-à-dire « contemplation » et *horao* signifiant « regarder », le tout donnant lieu à la « théorie » mais aussi au « théâtre ». Cette étymologie commune laisse songeur, et invite surtout à considérer cette parenté comme propice au dialogue entre arts et sciences, ce que Gaston Bachelard encouragera fortement par

[1950] *Ibid.*, p. 12.
[1951] BACHELARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie philosophique J. VRIN, 2004, édité pour la première fois en 1938.
[1952] *Ibid*.
[1953] HADAMARD Jacques citant Albert Einstein dans son *Essai sur la Psychologie de l'invention et le domaine mathématique*, Paris, Blanchard, 1959, p. 75.
[1954] *Ibid.*, p. 15.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

l'entremise d'une pensée philosophique anticonformiste inaugurant dans le milieu scientifique la pratique de ce que Vincent Bontems nomme une « éthique de l'ouverture[1955] ». C'est aussi pourquoi l'idée selon laquelle le réel repose sur un fondement immuable et s'exprime selon des normes intangibles n'a aucune place dans la pensée du philosophe, et ouvre bien plutôt la voie à de grandes révolutions scientifiques qui refusent le rationalisme extrême au profit d'une progression « par ruptures et récurrences en se refondant sur des bases plus profondes.[1956] » C'est ainsi également qu'une pensée scientifique moderne voit le jour, fonctionnant désormais par « désordre ordonnant[1957] » et autres creusements, paradoxes, stupéfactions si ce n'est rêveries diurnes et dont l'écriture novarinienne nous offre de formidables résonances :

> « *Sens* : mot vide de sens mais indiquant le principe du mouvement. Retrouver en lui l'appel, la dynamique. Aller vers. Il faut entendre le mot *sens* comme quelque chose qui concerne non la linguistique mais l'espace. Le sens n'arrive pas droit aux spectateurs mais après un rebond dans l'espace. La parole est lancée dans l'air et est sujette aux lois de la gravitation, de la balistique, du billard, de la mécanique des fluides, et non de la « communication », de l'échange marchand. (…) Jean Damascène écrit que l'image est une manifestation de ce qui est caché – le langage est peut-être une manifestation de ce qui est tu. [1958]»

Il en serait ainsi du langage comme il en est de la science dans ce qu'ils sont chacun de recherches, d'incertitudes mais aussi d'intuitions qui peuvent agir le réel. Si Valère Novarina aborde dans l'extrait précédemment cité une « mécanique des fluides » régissant la parole dans l'espace et agissant sur le spectateur, c'est aussi pour y suggérer une étude du langage ne renvoyant désormais plus à la linguistique mais bien plutôt aux sciences physiques. En cela, la pensée novarinienne nous invite encore une fois à en rompre avec d'habituels classements disciplinaires qui s'évertuent à distinguer les processus de la « création artistique» de ceux de l'« invention scientifique» – au profit d'une interdisciplinarité ouverte, dès lors capable de questionner l'énigmatique phénoménalité de ces paroles « opérant l'espace [1959]». Tentons ainsi de nous pencher sur ces nouvelles unions, lesquelles semblent convoquer – de par leur attirance commune pour les forces invisibles d'un langage devenu *matière* – une physique

[1955] YOUSFI Louisa, *Gaston Bachelard : Une philosophie à double visage*, Revue Sciences Humaines, n°242, 2012, p. 10.
[1956] *Ibid*.
[1957] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 49
[1958] *Ibid*., p. 50.
[1959] *Ibid.*, p. 51

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

récente et pour le moins seule appropriée à l'étude de tels phénomènes, à savoir la mécanique quantique.

Précisons tout d'abord que le terme « quantique » fonde son étymologie du latin *quantum* signifiant « petite quantité » et s'oppose en cela notamment à la physique classique, dont les théories déterminaient jusqu'alors un rapport au réel « causal » et « continu » basé sur des faits macroscopiques. Ainsi, la notion de *quantique* inaugure non seulement une physique dite « quantifiée » mais oblige surtout le raisonnement scientifique – aux prémices du XXe siècle – à révolutionner des représentations du monde désormais considérées comme insuffisantes. Attardons-nous alors plus précisément sur les perspectives nouvelles qu'offre cette physique pour le moins «récente» – et dont les physiciens avouent aujourd'hui encore ne connaître qu'une infime partie – le tout ouvrant à l'étude de ce que Valère Novarina nomme la « physique des langues agissant l'espace scénique [1960]», processus favorisant surtout pour les spectateurs, les acteurs et l'auteur lui-même, cette observation « en vrai » de « la *logodynamique* [1961]».

Revenons tout d'abord sur les fondamentaux de ces phénomènes dialoguant avec l'invisible, sur l'entrée en jeu de l'univers microscopique dans le champ des sciences physiques. Aborder ces notions nécessite alors une documentation préalable – de préférence accessible à notre connaissance limitée dans le domaine des théories physiques – en proposant, bien plus qu'un état des lieux de « la mécanique quantique », les problématisations philosophiques que de tels bouleversements scientifiques génèrent. Une entreprise ambitieuse et complexe que Michel Bitbol réalise brillamment à l'occasion de son ouvrage intitulé *Mécanique quantique : Une introduction philosophique*[1962], et par lequel nous comprenons tout d'abord que la physique quantique, en plus de modifier notre perception du réel, oblige à inventer de nouvelles modalités de calculs aptes à expliquer les interactions entre la matière et l'infiniment petit. Parmi les premiers scientifiques à souligner cette nécessité, figure le physicien allemand Max Planck, alors qu'il présentait en 1900 à la *Société Allemande de Physique de Berlin* ses récents travaux sur le rayonnement des corps noirs. Soucieux de comprendre le mécanisme des interactions entre les rayonnements de la lumière et la matière – gazeuse, liquide ou solide –, Max Planck utilisa le modèle du « corps noir » en tant que

[1960] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 15.
[1961] *Ibid*.
[1962] BITBOL Michel, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

notion *thermodynamique*, c'est-à-dire « science de la chaleur » capable de par sa nature – le noir étant la somme de toutes les couleur correspondant au « spectre chromatique » d'un rayonnement lumineux –, d'absorber parfaitement toute l'énergie électromagnétique qu'il reçoit, sans en réfléchir ni en transmettre par phénomène rétroactif. Après avoir été exposé plus ou moins longtemps à un rayonnement chaud, ce corps noir parvient ainsi à émettre ce que Gustav Kirchnoff – inventeur du terme en 1862 – nomme un « rayonnement électromagnétique [1963]», le tout permettant à Planck quelques trente années plus tard de découvrir que les échanges d'énergie entre la matière et le rayonnement se font par « petites quantités finies, tels des grains d'énergie[1964] ». Cette notion de *quantum* d'énergie induit dès lors que l'énergie n'est plus transmise de façon déterminée et ainsi que l'on verserait de l'eau d'un pichet à une vasque par exemple – c'est-à-dire que la masse, tout comme la stabilité de l' « état », peuvent être calculés avec certitude ainsi que nous utilisons aujourd'hui encore la physique classique pour réussir une recette de cuisine –, mais s'apparente désormais à l'indétermination d'une infinité de particules se déversant entre les interstices d'un grillage, sans que la trajectoire empruntée par chacune d'entre d'elles puisse être appréhendée avec exactitude. C'est ainsi qu'incertitude, intrication, dualité mais aussi infinité des possibles entrent soudainement sur le devant de la scène scientifique, sous le regard incrédule des plus éminents physiciens de l'époque. Dès lors, et sans que Max Planck l'ait appelé de ses vœux, surgit à la stupéfaction générale une première rupture d'avec les théories de la physique classique, lesquelles parvenaient pourtant si bien à *décrire* et *expliquer* tous les phénomènes connus d'une Nature jugée pragmatiquement « inanimée [1965]», le tout répondant d'une synthèse harmonieuse et prudemment définitive du monde, si ce n'est de l'univers tout entier. C'est aussi pourquoi introduire la notion d'infinitude dans le domaine de ces sciences dites « exactes » semble alors contradictoire, si ce n'est insurmontable, sans le secours de la mécanique quantique. Exclusivement réservée à l'observation des phénomènes microscopiques, cette physique nouvelle s'origine également dans l'invention des premiers instruments d'optique, lesquels précipitèrent dès la Renaissance l'intuition qu'il existerait, par-delà la voûte immaculée des certitudes, des phénomènes indéterminables capables néanmoins d'agir sur la matière. Parmi les chercheurs à refuser l'abnégation servile aux croyances déterministes, nous retrouvons ainsi le penseur Nicolas de Cuse[1966] – dont Gilles Deleuze

[1963] GENIN Christophe, *Kirchhoff et Bunsen fondent l'analyse spectrale*, Revue des textes fondateurs de la science analysés par les scientifiques d'aujourd'hui - « Bibnum », 2010, p. 1.
[1964] BOUDET Alain, *ibid.*, p. 14.
[1965] *Ibid*.
[1966] HILTENBRAND Jean-Paul, *L'impossible médiation entre fini et infini*, conférence sur Nicolas de Cues,

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

témoignait de l'avant-gardisme philosophique à l'endroit du concept d'idiotie –, Giordano Bruno, Copernic, Galilée, Desargues[1967] , Leibniz mais aussi Descartes, chacun ayant contribué de façon magistrale à ce que soit enfin « percé[1968] » l'écran de l'immuable au profit du firmament infini de la pensée humaine. Ainsi que l'ouvrage d'Alexandre Koyré – intitulé *Du monde clos à l'univers infini*[1969] – nous le confirme, c'est tout d'abord la découverte scientifique de l'infini qui inaugure une modification profonde de la conscience qu'a l'homme de lui-même et de sa place dans l'univers.

2. Retrouver la part d'ombre en soi : l'acteur *négatif*

a. La parole poétique et ses réversibilités quantiques

Un processus irrévocable s'enclenche alors en vertu duquel l'homme « perd ce monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir [1970]», en nécessitant qu'il transforme et remplace « non seulement ses conceptions mais jusqu'aux structures fondamentales de son raisonnement.[1971] » Transformations qui commencent avec l'un des outils primordial à l'expression et au partage de toute pensée : le langage. Comment en effet interroger ou même définir les potentialités qu'un tel univers suppose sans pour cela révolutionner tout d'abord le vocabulaire de l'épistémologie classique, dont les théories s'élaboraient jusqu'alors en regard d'éléments macroscopiques ? Si nous reprenons à cet égard la pertinente – et non moins vertigineuse – interrogation du physicien allemand Anton Zeilinger, la mécanique quantique se distancie fondamentalement de la physique classique-déterministe en remettant surtout en cause notre connaissance du réel, paré soudainement du voile de l'incertitude. Ainsi pour Zeilinger « en quoi existerait-il une réalité autonome de la subjectivité humaine ? [1972]» Si la physique quantique nous indique en effet qu'il est faux de

février 2014.

[1967] BRINI Jean, *Le pas de Desargues*, mathinées lacaniennes, « Études borroméennes », 2014.

[1968] HASENBALG Virginia, *La bouteille de Klein, le langage et le réel*, «L'invention de l'infini », La Revue Lacanienne, n°2, 2007, p. 13.

[1969] KOYRE Alexandre, *Du monde clôt à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1988.

[1970] *Ibid.*, p. 26.

[1971] *Ibid*.

[1972] ZEILINGER Anton, *La physique quantique : aux frontières du réel*, Paris, Flammarion, 2001, p. 25.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

penser que les choses possèdent dans tous les cas de figures des propriétés préalables à leur observation, cela induit en outre que c'est bien l'acte d'observation de l'individu qui produit, en grande partie, la dite réalité. D'où la question fondamentale du physicien quant au monde extérieur, de son existence objective mais surtout du rôle déterminant de l'interprétation humaine.

Dès lors, la description quantique des phénomènes physiques ne peut être stable – ainsi que nous le précise le physicien Alain Boudet[1973]–, puisqu'elle est désormais basée sur un mode d'accès au réel profondément indéterministe et interprétant bien plutôt des « probabilités » que des certitudes. En cela, c'est bien l'aspect même du réel qui demeure intrinsèquement *indéterminé*, dans la mesure où – toujours selon l'interprétation quantique – seule l'observation concrète du phénomène confère à l'objet une réalité objective, laquelle demeure cependant dans un état d'instabilité permanente. Ces nouvelles perspectives vont alors rompre de façon franche avec notre représentation jusqu'alors classique du réel, basée sur la capacité humaine à symboliser visuellement les choses de façon analogique. Cette absence profonde du visuel, autrement dit de la capacité pour l'individu à « posséder » le monde dans la mesure où il perd son pouvoir à le nommer, fait naître le manque mais aussi, de ce fait, la nécessité d'en combler le « vide sémantique [1974]». Un manque qui peut laisser place dès lors à la « rêverie créative »[1975], si nous reprenons ici un concept philosophique cher à Gaston Bachelard. Cette notion de « vide à combler » – dont l'acception peut aisément se prêter à quelques méditations philosophiques – évoque l'une des plus importante découverte de la physique quantique à l'endroit des trois notions complémentaires que sont : l'énergie, le vide et la matière. Si, pour tout physicien déterministe, le « vide » se veut – ainsi qu'énoncé depuis l'antiquité grecque – une valeur « nulle » parente du « néant éthéré [1976]», ce qui suppose de ne lui prêter dès lors aucune incidence dans l'élaboration de ses lois, il n'en est rien pour la physique moderne qui inaugure dès 1927 le principe de « vide quantique », et avec lui la nécessaire révolution du langage mathématique. Un principe initié par le physicien allemand Werner Heisenberg et sa théorie intitulée « le principe d'incertitude », laquelle soutient l'existence d'une limite fondamentale à la précision mathématique dans sa connaissance simultanée de deux propriétés physiques d'une même particule, telles sa

[1973] BOUDET Alain, *ibid.*, p. 5.
[1974] *Ibid*.
[1975] BACHELARD Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 10.
[1976] BITBOL Michel, *ibid.*, p. 105.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

position dans l'espace et la qualité de son mouvement. Une inégalité de précision qui contredit fondamentalement la mécanique newtonienne, désormais reléguée dans le camp des objets macroscopiques. La théorie d'Heisenberg permet surtout de comprendre qu'une particule, dont la masse énergétique est par nature très faible – d'où son caractère microscopique – est « capable d'emprunter de l'énergie au vide pendant un temps très court[1977] », afin de favoriser l'efficacité de son déplacement. Ce mécanisme est à l'origine de ce que les physiciens quantiques nomment « les fluctuations du vide[1978] », dont la formulation semble irrésistiblement inviter à la rêverie du poète et peut-être aussi du physicien. Au-delà de ces expressions pour le moins poétiques se trouvent surtout les nouvelles difficultés qui incombent aux scientifiques à l'endroit des équations, désormais parées d'une vertigineuse indétermination sémantique. On comprend mieux ainsi de quelle façon les crises de la représentation, notamment mises en exergue par les créations artistiques modernes, rejoignent tout autant le territoire de la mécanique quantique, laquelle ne dispose désormais plus de sémantique « définitive » mais bien plutôt « mouvante ». Ce que nous précise également Alain Boudet et nombre de ses confrères physiciens pour qui « les lois de la physique quantique répondent désormais d'une logique instable et fluctuante à mesure qu'elle se découvre [1979] ». Une acception inédite pour des sciences physiques dont les problèmes s'apparentent désormais, selon Henri Meschonnic, à ceux de « la poétique[1980]». Observons cela de plus près.

Dans son article de 1969 intitulé *Sémiologie de la langue*[1981] , Émile Benveniste invite à une réflexion passionnante reprise par Henri Meschonnic en ces termes : si l'art met le langage en crise dans la mesure où toute création se désigne, avant tout, comme manifestation d'une «sémantique sans sémiotique[1982] » – c'est-à-dire comme énoncé auquel il manque des significations définitives – , il semblerait que ce soit dans ce conflit même entre sémantique et sémiotique que travaille la recherche poétique, soucieuse d'inventer afin d'y répondre une « conceptualité du continu [1983]». Problématique que l'on retrouve au cœur même de la physique quantique et sur laquelle se heurtent, aujourd'hui encore, nombre de

[1977] *Ibid.*, p. 106.
[1978] *Ibid*.
[1979] BOUDET Alain, *ibid*.
[1980] MESCHONNIC Henri, *Benveniste : sémantique sans sémiotique*, Revue des linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, « Le programme sémiologique des Sciences Humaines », 1997., p. 1.
[1981] BENVENISTE Émile, « Sémiologie de la langue » (1969), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, tome II.
[1982] MESCHONNIC Henri, *ibid*.
[1983] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

physiciens. Paradoxe *a priori* insurmontable dont Benveniste souligne à l'endroit du langage comme « poétique » mais aussi comme « science » « un grand problème n'ayant pas encore reçu sa forme précise [1984] », dans la mesure où, bien qu'opposés l'un à l'autre, *théorie* et *poétique* se désignent également de façon complémentaire. Ainsi, comment réconcilier la « théorie du langage » avec les contradictions qui la constituent, à savoir l'opposition entre le « monde clos » du signe et celui fondamentalement « ouvert », dans le domaine créatif, de la signifiance ? Surgit alors cette « crise du comprendre [1985]» constitutive de l'histoire des représentations du langage ainsi que de la poésie, induisant pour la surmonter ce que Benveniste nomme « une transformation générale des représentations du langage grâce à la dialectique entre *critique du signe* et *poétique du rythme*.[1986] » Afin de répondre à cette mission, Meschonnic propose ainsi dans le sillage de Benveniste de recourir à cette *poétique du rythme* en tant qu'avenir de toute théorie désormais *inaccomplie*, et dans la mesure où cet inaccompli se veut « le mode même d'activité des œuvres[1987] ». Ces théories, qu'elles soient celles du langage, de l'art ou des sciences physiques, n'ont alors de cesse de « continuer » puisque Meschonnic nous précise que « seules les vraies théories se destinent à la continuité [1988]». Cette continuité rejoint alors le poème selon Meschonnic, dans la mesure où celui-ci privilégie une « sémantique sans sémiotique » et induit au moment de sa réception l'activité singulière d'un observateur pour se faire « connaître et reconnaître[1989] ». Cette formule convoque ainsi l'approche phénoménologique de la réception – si ce n'est de l'interprétation – en tant que « nœud rythmique[1990] », pour reprendre ici Mallarmé, c'est-à-dire comme *déplacement* d'une « pensée du signifiant » désormais ouverte, et en cela capable de réconcilier l'art et la science. Dès lors, si la physique quantique induit l'instabilité de notre compréhension du monde et, par ce biais, oblige au *décentrement* de nos certitudes, elle induit surtout l'existence du vide – et des valeurs négatives – comme entités agissantes, le tout résultant d'une observation humaine nécessairement débarrassée d'*a priori.* A tout cela semble répondre l'attitude du physicien Albert Einstein qui – par l'entremise de sa déconcertante « théorie de la relativité » – parvient notamment à démontrer une expansion de l'univers obtenue par l'entremise des forces répulsives du vide. Ainsi que nous l'abordions

[1984] BENVENISTE Émile, *ibid.*, p. 43.
[1985] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 97.
[1986] BENVENISTE Émile, *ibid.*, p. 59.
[1987] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p.118.
[1988] *Ibid*.
[1989] *Ibid*.
[1990] DELEGUE Yves, *Mallarmé, le sujet de la poésie*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, vol. 101, 2001, p. 5.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

plus haut, si la pensée d'Einstein fonctionne à rebours de la physique classique tout comme de la logique linéaire et de ses systèmes – le physicien ayant été parmi les premiers à réhabiliter dans ses calculs le « vide » en tant que valeur « non nulle » – elle s'apparente par ses dynamiques réversibles et sa nature profondément anticonformiste à la démarche phénoménologique, laquelle se désigne comme « mise en œuvre d'une pensée en mouvement constant (…), renversements permanents et transformations incessantes.[1991]» Ainsi, le praticien phénoménologue – qu'il soit issu des sciences physiques ou des écritures dramatiques – est celui dont l'activité créative résulte « d'une pratique de la pensée en tant que lieu de l'expérimentation[1992] ». C'est-à-dire d'une pensée comme pratique capable de produire – ainsi qu'Einstein et Novarina confirment éprouver des « sensations physiques » pendant le processus de création : *auditives* pour Valère Novarina et *musculaires* pour Albert Einstein – ce que Nathalie Depraz nomme « des gestes internes (conversion du regard, suspension des jugements immédiats, variation des faits), gestes indicateurs de notre situation incarnée dans le monde.[1993]» Dès lors, c'est bien de ce « vide » originel en tant que préambule à toute création que s'originent les « œuvres authentiques [1994]», telles que définies précédemment par Théodor Adorno : œuvres qui inaugurent des approches du réel fondamentalement non machinales et en cela « phénoménologiques », les lieux d'expérimentation de la pensée comme de la pratique se renouvelant à chaque fois qu'elles se remettent en question. De cette conception de la pensée en tant qu'espace propice à cette « plénitude du vide », dont l'ouvrage éponyme de l'astrophysicien Trinh Xuan Thuan[1995] nous précise l'acception en tant que « vide responsable de tout le contenu matériel de l'univers » car « rempli d'énergie mouvante[1996] ». Vide dès lors « créatif » et qui peut tout autant ouvrir – à l'instar du « mot perdu [1997]» de Pascal Quignard – à l'espace du poème. Un espace que seul le lecteur – si ce n'est le spectateur novarinien – peut désormais combler en survivant à l'effroi de l'irreprésentable afin d'accéder aux potentialités créatives qu'offre une « réceptivité ouverte aux choses mêmes [1998]». Ces postures de la réception artistique rappellent la « pratique spectatrice phénoménologisante[1999]» d'Eugen Fink, laquelle semble tout autant *agir* les œuvres dans la mesure où – pour reprendre à nouveau les précisions de Valère

[1991] DEPRAZ Nathalie, *ibid.*, p. 29.
[1992] *Ibid*.
[1993] DEPRAZ Nathalie, *ibid*.
[1994] ADORNO Théodor, *ibid*.
[1995] XUAN THUAN Trinh, *La plénitude du vide*, Paris, Albin Michel, 2016.
[1996] *Ibid*., p. 16.
[1997] QUIGNARD Pascal, *Mourir de penser*, Grasset, 2017, p. 28.
[1998] *Ibid.*, p. 35.
[1999] DEPRAZ Nathalie, *ibid.*

Novarina – il revient au « spectateur-poète (…) d'organiser autrement une perspective très soigneusement bouleversée par l'effervescence du langage, [et ce] à chaque instant de la représentation [2000] ».

Attardons-nous quelque peu sur ce point, lequel introduit dans le processus d'écriture de Valère Novarina l'activité d'un *sujet-spectateur* nécessaire à l'existence de l'œuvre et que nous appellerons – toujours dans le sillage du philosophe allemand Eugen Fink – le « spectateur phénoménologisant [2001]». C'est en effet dès la *Sixième méditation cartésienne*[2002], écrite par Fink au début des années 1930, que le phénoménologue développe une description de l'activité spectatrice en tant que « forme de non-agir agissant [2003]», que le sujet observant l'action scénique sans jamais déployer de synthèse identificatoire quand cette action lui permet d'accéder à l'objet par l'entremise d'une relation distancée et cependant intrinsèque à l'observateur. Dès lors se développe au cours de la « présentation » théâtrale novarinienne l'activité d'un spectateur dont on encourage le « désintéressement [2004]», ainsi que le qualifiait également Edmund Husserl[2005] , ou « abstention à l'œuvre[2006] ». Une posture que nous retrouvons tout d'abord dans l'acte même d'écrire, ainsi que nous le précise Valère Novarina, lorsqu'il parvient à se déposer de ses préconceptions au profit d'une *épochè* nécessaire à faire entendre la « parole vraie[2007] », si ce n'est cette *autre voix* de Philippe Jaccottet.

b. Approche phénoménologique de l'idiot novarinien

Rappelons ainsi que la pratique de l'*épochè* consiste en une suspension des préconceptions de façon à générer l'espace d'un jugement délesté de « toute précipitation [2008]». Il s'agit dès lors, et ainsi que nous le précise Eugen Fink, de provoquer une

[2000] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 55.
[2001] FINK Eugen, *Sixième méditation cartésienne*. « L'idée d'une théorie transcendantale de la méthode », traduit par le Centre Nationale du Livre, textes issus du fonds posthume de Eugen Fink (1932), Bernin, Éditions Jérôme Millon, 1994., p. 3.
[2002] *Ibid*.
[2003] *Ibid.*, p. 5.
[2004] DEPRAZ Nathalie, *Comprendre la phénoménologie : Une pratique concrète*, Armand Colin, 2012., p. 30.
[2005] SERBAN Claudia, *Conscience impressionnelle et conscience réflexive : Husserl, Fink et les critiques phénoménologiques*, Revue Philosophique de la France et de l'étranger, Tome 37, 2012, p. 5.
[2006] *Ibid*.
[2007] BLANCHOT Maurice, *ibid*.
[2008] DEPRAZ Nathalie, *ibid.*, p. 35.

sorte « d'inhibition de notre tendance naturelle à juger[2009] », en fondant par cette attitude de retrait un mode inédit de relation au monde. C'est aussi de cette façon que Nathalie Depraz nous indique la « posture phénoménologique » en tant qu'« attitude d'ouverture, où le sens n'est pas donné mais réside dans l'indécision d'une non-donation toujours possible[2010] ». Dès lors, c'est par l'observation du sujet-spectateur que survient l'agir, telle une action à part entière reliant l'individu de façon « authentique[2011] » au monde, bien que fondée sur un mode de non-connaissance et de non-maîtrise. Cette posture nous évoque alors fortement celle de l'idiot ainsi que décrite par Gilles Deleuze à l'égard du prince Mychkine, un personnage qui « ne sait rien » et qui, pourtant, « comprend tout[2012] ». C'est également ce que précise Valère Novarina dans sa théorisation de l'acteur, lequel doit se décliner en tant que « figure brisée[2013] » qui « montre dans ses mains vides les choses jamais vues » et demeure en cela un « personnage ouvert, offert, en écorché, apparent et sans aucun *sous-entendu humain* [2014]». Le théâtre de Valère Novarina fait ainsi œuvre de qualités phénoménologiques prégnantes depuis le processus d'écriture initial, en passant par le « non-agir agissant » des acteurs en scène qui mène à cette même pratique chez le sujet-spectateur, le tout selon un mode commun de « réceptivité ouverte[2015] » à chaque instant d'une création dès lors en perpétuel devenir. Ainsi, le praticien « phénoménologue » ne se pose aucune question préalable, il *agit* afin que ce soit *à rebours* que « surviennent les questions [2016]». Nous retrouvons au cœur même du processus d'écriture de Valère Novarina les dynamiques d'une « pensée sans cesse recomposée[2017] », laquelle se « remodèle en permanence au gré de ce que le praticien rencontre comme nouvelle expérience[2018] ». Attitude ingénieusement instable dont Novarina nous confirme l'efficience, dans la mesure où « jusqu'au dernier moment des répétitions peuvent survenir des changements dans la partition textuelle[2019] », mais aussi lorsque les mots

[2009] FINK Eugen, *ibid.*, p. 15.
[2010] DEPRAZ Nathalie, *ibid.* « Phénoménologie et non-phénoménologie », p. 31.
[2011] *Ibid*.
[2012] DELEUZE Gilles, *ibid*.
[2013] NOVARINA Valère, *Lumières du corps*, « Baptême comique », Paris, P.O.L., 2006, p. 59.
[2014] *Ibid*.
[2015] DEPRAZ Nathalie, *ibid.*, p. 31.
[2016] *Ibid*.
[2017] *Ibid.*, p. 32
[2018] *Ibid*.
[2019] HIRCH Jean-Paul, entrevue avec Valère Novarina « Une langue maternelle incompréhensible », où Valère Novarina lit un extrait de *l'Envers de l'esprit* (éditions P.O.L) , où il est question d'une langue maternelle incompréhensible, d'une mère, d'un hongrois, du hongrois, de Hongrie, de Bela Bartok, et du lac Balaton, de la langue étrangère et du langage, à l'occasion d'un entretien au Petit Palais (Paris) avec Jean-Michel Maulpoix, à l'invitation de la Maison des Écrivains et de la Littérature, cycle La Poésie pour quoi faire? le 18 novembre 2009.

agissent par réversibilité tel le « splendide anagramme de DIEU [en] VIDE [2020]», encourageant à ce que les langues soient « pensées par anagrammes [2021]» dans le but de faire place à ces « trous d'air dans la phrase[2022] (…) qui offrent à l'esprit son souffle et son juste jeu de mouvements[2023] » ; *Jeu* étant ici à entendre aussi bien à l'endroit de l'acteur qu'à celui du langage, lesquels se doivent ainsi d'être « dépouillés des faux vêtements dont on les revêt (…) afin de ne garder d'eux que l'écartèlement [2024]». Une « transcendance à l'arraché[2025] » par le biais d'un langage en perpétuel chantier, le tout menant selon l'auteur au « toucher » réel du sens en tant qu'il se veut *négatif* :

> « Dans l'épreuve du toucher des sens, il y a une *outrevue*, une traversée, un départ. Les sens – et d'abord le tout premier des sens : le toucher – nous donnent aussi la sensation de l'intangible. Dieu ne peut être vu, ni saisi, ni compris (« Si tu l'as compris, alors cela n'est pas Dieu. » *Si comprehendisti, non est Deus*, écrit saint Augustin), mais il nous touche d'un toucher négatif. (...) [2026]»

Ici affleure un *toucher* au-delà de la sensation physique et néanmoins véritable en ce qu'il se veut « toucher négatif », si ce n'est alors « authentique » pour reprendre l'acception proposée par Adorno à l'endroit de la *négativité artistique*. Ces subtilités d'entendements rappellent tout autant les nombreuses équivoques du mot *sens* telles qu'énoncées plus haut encore, terme auquel Novarina prête – *a contrario* du « toucher » – des qualités tangibles. Le « sens du spectacle » devient alors paradoxalement « mouvements du drame», « dynamiques du langage » si ce n'est « directions multiples et imprévisibles d'une parole « redevenant onde[2027] ». Le langage novarinien retrouve ici son « «état ondulatoire » en agissant à l'image de particules élémentaires sur les spectateurs, et en « rebondissant[2028] » contre chacun d'entre eux afin d'y ouvrir « d'autres canalisations et d'autres réseaux[2029] ». Ces ouvertures sémantiques se destinent en outre à ce que le spectateur « retrouve la joie de sa parole, si ce

[2020] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 62.
[2021] *Ibid*.
[2022] *Ibid.*, p. 63.
[2023] *Ibid*.
[2024] *Ibid*.
[2025] *Ibid*., p. 64.
[2026] *Ibid*.
[2027] *Ibid.*, p. 56.
[2028] NOVARINA V., *Le langage à vif*, entretien avec Wolfgang Asholt.
[2029] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

n'est une sorte de souplesse perdue[2030] », par le biais de ce que Valère Novarina nomme « la matière même[2031] » dont serait constitué un langage pour cela nécessairement « inadéquat[2032] ».

Ainsi, et dans la mesure où le langage selon l'auteur se décline en tant qu'*élément premier*, si ce n'est « essence même[2033] » de toute chose, comment entendre ces termes au regard des héritages de la physiques traditionnelle mais aussi moderne ? Si les premières conceptions de la matière furent inaugurées dès l'antiquité grecque, elles virent surtout s'affronter la théorie avant-gardiste de Démocrite à celle plus ésotérique – et longtemps plus influente cependant – d'Aristote et Platon, chacune se définissant *a priori* de façon inconciliable. La première, ainsi élaborée par le philosophe matérialiste Démocrite en 460 avant J-C, propose une interprétation de la matière *atomiste*, se rapprochant ainsi bien avant l'heure de la compréhension du XIXe siècle quant à la structure atomique de la matière, tout comme de l'efficience du vide. Pourtant largement ignoré dans l'Athènes antique, Démocrite devint bientôt l'un des ennemis notoires d'Aristote puis de Platon, lesquels allèrent jusqu'à souhaiter que tous ses livres soient brûlés. Ainsi, et bien que Démocrite soit aujourd'hui encore considéré comme « le père de la science moderne[2034] », aucune de ses théories ne sera entendue de ses contemporains au profit de ses détracteurs. C'est donc la philosophie aristotélicienne, et à sa suite platonicienne, qui imposeront jusqu'au haut Moyen-Âge une vision de la matière en tant qu'« élémentaire », c'est-à-dire fondamentalement composée des quatre éléments que sont l'eau, la terre, le feu et l'air et auxquels vient s'ajouter une « quintessence », ce cinquième élément qu'est l'Éther. Une « cinquième essence » qui symbolise dès lors cet ultime élément de la matière, lequel s'entend alors comme garant du « grand tout » que doit être l'univers et donnant ainsi lieu aux recherches alchimistes qui s'étendront jusqu'au XVIIe siècle. Si l'alchimie fait aujourd'hui songer à des croyances obscures fondées sur un amas d'inepties, il est néanmoins troublant de constater que nombres de scientifiques dit « modernes » se sont fortement inspirés de la pensée alchimiste, parmi lesquels figurent notamment Robert Boyle – considéré comme le père de la philosophie naturelle moderne –, ou encore Isaac Newton, surtout reconnu pour sa théorie de la

[2030] *Ibid*.
[2031] *Ibid*.
[2032] NOVARINA V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 67.
[2033] *Ibid*.
[2034] GOSSIN Pamela, *Encyclopedia of Literature and Science*, 2002.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

gravitation universelle. A cet égard, le physicien Didier Salvignol[2035] nous apprend que l'une des données fondamentale ayant séparé l'alchimie de ce qui deviendra au XVIIe siècle le territoire de la « chimie » résulte dans la mise à l'écart – pour la seconde – des notions de conscience et d'intentionnalité agissant notre connaissance du réel. Il est alors passionnant de constater qu'en dépit de cette distanciation volontaire exercée par les sciences physiques modernes jusqu'au XXe siècle, ces données seront réintroduites par la physique quantique grâce à la découverte des « états superposés » de la matière – telle la « dualité onde-corpuscule» de la lumière – dont l'état d'onde ou de corpuscule va dépendre de son observateur, tout comme du contexte dans lequel le phénomène sera étudié. La lumière se caractérise ainsi en tant que phénomène ondulatoire – d'où le concept de longueur d'onde –, et comme phénomène corpusculaire d'autre part, telle qu'en témoigne la présence de photons. Dès lors, ce sont bien les notions d'intentionnalité mais aussi de subjectivité – si ce n'est donc de conscience – au moment de l'observation scientifique qui recouvrent leur légitimité au sein des théories de la mécanique quantique, en apposant à toute expérience le pré-requis du « principe d'incertitude » d'Heisenberg, pour qui rappelons-le : « l'idée d'un monde réel et objectif dont les parties les plus petites existent objectivement à la manière dont les pierres ou les arbres existent, indépendamment du fait qu'on les observe ou non, est impossible.[2036] » Une théorie révolutionnaire qui induit alors qu'un passage entre deux états – d'immatériel à tangible – est possible, que la stabilité de ces états demeure réversible mais surtout que c'est bien l'observateur, désormais, qui devient « créateur de sa propre réalité[2037] ». Revenons alors sur ces considérations étonnantes afin de mettre en perspective la pensée novarinienne à l'endroit de ce qu'il nomme « le drame du langage [2038]» :

> « Le drame du langage vient libérer ses jeux d'ondes, ses jeux d'ombres, ce que l'on croyait pourtant avoir saisi, ce que l'on croyait avoir arraisonné. Le langage ouvre un corps creux, en méandre, en galeries. On avance par les cavernes. Dans l'antithéâtre et l'antimatière du langage, les antipersonnes avancent par contre-scènes, en paroles disjointes, en langue déconstruites. (…) Ce n'est plus *aucun des mots* parmi les mots qui comptent mais l'énergie du vide entre eux tous, l'aspiration, l'appel qu'il y a entre (...) »

[2035] SALVIGNOL Didier, *Origine de la vie. Synthèse des théories existantes*, Paris, Broché, 2010.
[2036] HEISENBERG Werner, *La partie et le tout. Le monde de la physique atomique*, Paris, Champs sciences, 2016, p. 22.
[2037] SALVIGNOL Didier, *ibid*.
[2038] NOVARINA V., *ibid.,* p. 65.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Arrêtons-nous sur cet extrait qui révèle les références nombreuses de Valère Novarina aux autres découvertes fondamentales de la physique quantique que sont l'*antimatière* et l'*énergie du vide*, laquelle se décline également en tant qu'énergie dite « sombre », ce qui rappelle la poétique de Novarina et les réversibilités de son langage. Une énergie sombre peuple ainsi l'univers à 73% et se révèle aujourd'hui comme « l'échafaudage sur lequel la matière ordinaire s'est agglomérée [2039]», en autorisant dès lors la possibilité d'une vie sur Terre, la formation du Système Solaire ainsi que des galaxies, le tout en provenance de ce que l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet nomme à la suite d'Heisenberg « vide quantique[2040] » ; vide « riche de toutes les potentialités en ce qu'il se présente tel un océan d'énergie fluctuante dans lequel s'opèrent, en l'espace de millièmes de secondes, des créations et des annihilations de particules et d'antiparticules.[2041] » Accordées à la poétique de Valère Novarina, ces nouvelles données scientifiques offrent au langage et à sa phénoménalité spectatorielle la potentialité du Big Bang... Des accointances entre poésie et sciences de l'infini qui peuvent alors prêter à rire, non plus avec un rire sarcastique cachant la peur mais avec un de ceux qui « lient le réel autrement, nouent le langage à l'envers (…) viennent mettre à vif les plus grandes tensions de la pensée (…) [2042]», rire dès lors conçu comme « exercice spirituel [2043]». Rires aussi en résonances d'une énergie sombre qui « gouverne l'Histoire et le destin de notre univers[2044] », rires capables surtout de « renouveler soudain nos forces psychiques (...)[2045] ». Ainsi, le langage novarinien par ses caractéristiques tout comme ses destinations, semble bien plutôt osciller entre ces deux potentialités de la matière – atomiste et indéterminée –, en lui conférant une perspective très actuelle aux côtés de la théorie de la *gravité quantique*[2046]. Une théorie à l'image de l'énergie paradoxale – et vivifiante – de la pensée de Valère Novarina, et qui se décline en tant que « troisième théorie physique capable, pour la première fois dans l'histoire des sciences physiques, d'unir la théorie de la relativité générale à celle de la physique quantique, laissant place pour l'heure à un interrègne[2047] ». Cette nouvelle théorie prouverait l'existence du *multivers*, c'est-à-dire d'une « gravité à boucles invoquant une atomisation de l'espace-temps et induisant dès lors l'existence de dimensions supplémentaires

[2039] LUMINET Jean-Pierre et LACHIEZE-REY Marc, *De l'infini. Horizons cosmiques, multivers et vide quantique*, Nanterre, Dunod, 2016, p. 15.
[2040] *Ibid.*, p. 16.
[2041] *Ibid*.
[2042] NOVARINA V. *ibid.*, p. 68.
[2043] *Ibid*.
[2044] LUMINET Jean-Pierre, *ibid*., p. 14.
[2045] NOVARINA V., *ibid*.
[2046] LUMINET Jean-Pierre, *ibid*., Entretien avec Lionel Meneghin, « Le perfectionnement du modèle », novembre 2016.
[2047] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

dans l'espace[2048] ». Bien que cette nouvelle théorie présente pour l'heure bien plus d'hypothèses que de preuves tangibles, elle invite néanmoins à interroger dès à présent la notion d'interrègne telle qu'introduite par Jean-Pierre Luminet. Si ce terme désigne en effet classiquement « la période qui existe entre deux règnes, et pendant laquelle il n'y a pas de monarque », l'interrègne induit surtout le vide d'une place vacante, libre, appelant plutôt que d'en combler précipitamment l'espace cette « patience qui est tout [2049]», ainsi que Rainer Maria Rilke l'entend à l'endroit du poète et de sa juste posture. Un poète en ce qu'il est alors celui qui, « ne comptant pas le temps mais se déployant comme l'arbre (…) ne pressant pas sa sève[2050] » peut bien au contraire « résister, confiant, aux grands vents du printemps, sans craindre que l'été puisse ne pas venir[2051] ». Ainsi comme de l'été qui vient il est des réponses, qu'elles soient de l'ordre de l'astrophysique ou de celles du devenir poète, si ce n'est de tous les devenirs du sens, si l'on poursuit ici la pensée de Valère Novarina. L'une comme l'autre découvrant un vide comme appel.

Cependant qu'appelle-t-il ? Peut-être s'agit-il de cette période d'attente propice, ainsi que le préconise Rainer Maria Rilke, à porter sur soi-même un regard neuf capable de se dispenser de jugements extérieurs ? C'est du moins ce que l'auteur conseille à son « jeune poète[2052] » lorsque celui-ci lui demande fébrilement si « ses vers sont bons » et auquel il offre pour solution d' « entrer en [lui]-même, sonder les profondeurs où [sa] vie prend source » dans la mesure où « le créateur doit être tout un univers pour lui-même, tout trouver en lui-même et dans cette part de la Nature à laquelle il s'est joint [2053]». Bien plus alors qu'à une posture introspective, l'écrivain en appelle à cette démarche phénoménologique de l'*époché*, en tant qu'elle se désigne comme « adhésion infrangible à l'expérience dans sa nudité première.[2054] » Cette attitude s'efforce alors à faire moins de projections ou de présuppositions à l'endroit de l'expérience « en train de se vivre[2055] », de façon à « la laisser apparaître pour elle-même dans sa fraîcheur native. [2056]» Ce mouvement spontané par lequel peut dès lors advenir une pluralité de relations inattendues, mène à accueillir, avant toutes choses, cette part d'inconnu

[2048] *Ibid*.
[2049] RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, « Œuvre I : prose », Paris, Grasset, publication originale : 1929, réédition en 1996, p. 21.
[2050] *Ibid*.
[2051] *Ibid*.
[2052] *Ibid.*
[2053] *Ibid.*, p. 12.
[2054] DEPRAZ Nathalie, *ibid.*, p. 64.
[2055] *Ibid.*, p. 21.
[2056] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

nécessaire au devenir. Une posture phénoménologique vers laquelle tendent aujourd'hui les physiciens quantiques dans la mesure où elle seule semble favoriser la compréhension d'un univers dont le fonctionnement n'a de cesse de remettre en cause les systèmes qui tentent de l'expliquer, en obligeant ainsi le chercheur à adopter cette « pensée en mouvement constant, en renversement permanent, en transformation incessante [2057]» à l'instar de l'antimatière. Ainsi en est-il du phénoménologue comme du praticien – astrophysicien, chimiste, mathématicien, poète ou écrivain –, ainsi donc de ces artistes et autres philosophes feignant l'idiotie – si ce n'est la pratiquant tel Valère Novarina comme « cure[2058] » de jouvence – , qui chacun ne présument de rien, ne tiennent rien pour acquis et vont toujours de l'avant en « laissant ouvertes toutes les portes de l'existence. [2059]» Offrant à l'heure actuelle bien plus de questions que de réponses, la mécanique quantique impose en tout cela l'humilité aux théoriciens les plus retors, dans la mesure où elle confirme les limites – si ce n'est les dérives – de la doctrine positiviste. Car si l'attitude phénoménologique – et en cela prégnante des recherches scientifiques et artistiques qui nous intéressent ici – se distingue en tous points de ce que Nathalie Depraz nomme le « non-phénoménologique », elle oppose avant tout le « vital » au « mortifère », si ce n'est la vie subjective de l'objectivant à ses répétitions machinales. Cependant, et bien que la philosophie positiviste s'apparente de prime abord à ce non-phénoménologique en ce qu'elle « établit un système, des concepts et des doctrines (…) en les posant comme des réalités définitives et closes sur elles-mêmes[2060] », s'il n'est pas de rigidité de la pensée, ni de penchant à la fixation et à l'attachement dont on ne puisse inverser les valeurs, il semble alors important pour mieux la comprendre de remonter aux origines de la pensée positiviste afin de pas tomber dans l'écueil d'un jugement trop hâtif – et telle que nous le préconise l'attitude phénoménologique. Une étude qui en passe ainsi, et avant tout, par la personnalité de son inventeur, Auguste Comte, philosophe de l'esquive et acteur bien malgré lui de ce que Valérie Deshoulières nomme « la logique de l'inclusion[2061] » à l'endroit de ceux que l'on qualifiait alors d'êtres « déviants », « différents », pour ne pas dire « fous ».

[2057] *Ibid*.
[2058] NOVARINA V., *ibid*.
[2059] DEPRAZ Nathalie, *ibid*.
[2060] *Ibid.*, p. 22.
[2061] DESHOULIERES Valérie, *ibid.*, p. 25.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

c. Le Positivisme et ses possibles « sorties » d'homme

Fondé par Auguste Comte au XIXe siècle, le positivisme – courant précurseur de la sociologie – s'inscrit dans une double période qui débute avec le positivisme dit « scientifique » dont les théories fondamentales furent rédigées entre 1830 et 1842[2062], et se continue avec deuxième phase désignée comme positivisme « religieux »[2063]. Deux périodes qui mettent surtout en exergue la complexité de son auteur, dont l'approche – que nous souhaitons la plus objective possible en regard de la finesse d'esprit d'Auguste Comte – ne peut être mise en lumière qu'à partir de ses apparentes contradictions, à savoir ici la volonté d'une description « positive » du monde et de la société des humains qui ne peut néanmoins se dispenser d'un postulat subjectif afin d'échapper aux systématismes ainsi qu'aux catégorisations neutralisantes. Ce paradoxe parvient néanmoins, au terme de l'œuvre comtienne, à réhabiliter la question de la déviance mentale[2064] et par ce biais à ouvrir sur l'éthique de l'altérité, en reprenant l'un des postulat fondateur de la philosophie lévinassienne. Il semble en effet qu'à prôner l'ordre et la causalité par l'entremise du système positiviste, Auguste Comte ait surtout conduit – bien que paradoxalement nous le verrons – la pensée occidentale du XIXe siècle à s'interroger sur les limites de la causalité mais aussi de la norme, et ce en inaugurant par l'entremise d'une œuvre singulière – entrecoupée de fortes crises délirantes – la reconnaissance d'une dualité en soi comme pré-requis à toute construction personnelle, et dès lors comme capacité à se réaliser. C'est ce que nous tenterons d'étudier ici avec l'aide notamment du travail de recherches passionnant réalisé par Luc Beaubien, lequel porte sur l'expérience mystique selon Carl Gustav Jung en tant que voie vers la réalisation du Soi[2065]. Nous cheminerons ainsi, en filigrane de nos observations, vers les potentialités des écritures novariniennes en ce qu'elles permettent, selon notre hypothèse, de « porter sur soi un regard neuf »[2066] pour s'individuer.

[2062] COMTE Auguste, *Premiers cours de philosophie positive : Préliminaires généraux et philosophie mathématique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, (1er éd.1830).

[2063] COMTE Auguste, *Système de politique positive : ou traité de sociologie, instituant la religion de l'Humanité*, Paris, Hachette Livre, BNF, avril 2013, date d'édition originale : 1851.

[2064] Auguste Comte ayant lui-même souffert de ces « déviances mentales » à quatre reprises au cours de sa vie.

[2065] BEAUBIEN Luc, *L'expérience mystique selon C.G. Jung, La voie de l'individuation ou la réalisation du Soi*, Thèse présentée à la faculté de Laval dans le cadre du doctorat en philosophie, Québec, 2009.

[2066] RILKE Rainer Maria, *op.cit.*

De prime abord, le positivisme s'inscrit comme la tentative de penser une société universelle fondée sur l'acceptation d'une vérité commune à tous les hommes, le tout afin de créer ce « lien social nécessaire à l'Humanité[2067] ». Ainsi, en ne reconnaissant qu'en la science cette « vérité » essentielle à l'efficience de son « grand projet unificateur[2068] », Comte déclina tout d'abord la théorie positiviste en tant que philosophie puis religion selon une pensée préconisant de « ne s'attacher qu'aux certitudes les plus immédiates et aux biens les plus concrets[2069] ». La philosophie positive se doit ainsi d'être « utile » et de « renoncer aux stériles spéculations [2070]», et constitue par ce biais une science indépendante de toute métaphysique inscrite dans un réel observable et « appréciable à notre organisme[2071] ».

Dérivant du latin *ponere* qui signifie « poser » ou « déposer » et du participe passé *positus,* le terme « positif » désigne depuis le XIIIe siècle ce qui est « établi », généralement par institution divine ou humaine[2072]. Alors qu'il permet de caractériser jusqu'au XVIe siècle une « connaissance fondée sur des faits et qui induit dès lors un principe de certitude[2073] », le terme s'impose rapidement au XVIIIe siècle afin de désigner les « sciences positives » ainsi que nous pouvons le constater dans les *Essais sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts[2074]* de Juvenel de Carlencas, publiés en 1740. En outre, si ce caractère « positif » permet de conférer aux sciences du XIXe siècle une capacité inédite à « l'admiration de la grandeur, de la bonté et de la sagesse[2075] » divine, pour le philosophe anti-clérical Jacques-André Naigeon, ce terme permet surtout de définir quelque chose d' « incontestable[2076] », fondé sur l'induction et la vérification. Rejetant ainsi les méthodes non expérimentales pour décrire la réalité – telles que l'introspection ou l'intuition – le positivisme déploie une forme de philosophie mécaniste fondée sur la rationalité. De généralisations en classifications et selon une parfaite symbiose avec la physique dite « classique-déterministe », la philosophie

[2067] BRAUNSTEIN Jean-François, *La religion des morts-vivants. Le culte des morts chez Auguste Comte*, Revue des sciences philosophiques et théologiques, Tome 87, 2003, p. 10.
[2068] *Ibid*.
[2069] PICKERING Mary, *Le positivisme philosophique : Auguste Comte*, Revue interdisciplinaire d'études juridiques, volume n° 67, 2011, p. 5.
[2070] *Ibid*.
[2071] *Ibid*.
[2072] *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1981, p. 1490.
[2073] WRIGHT Terrence, *The Religion oh Humanity : The Impact of Comtean Positivism on Victorian Britain*, Cambridge, University Press, 1986, p. 18.
[2074] DE JUVENEL DE CARLENCAS Félix, *Essais sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts*, 2e éd., vol 2, Lyon, 1757.
[2075] *Ibid.*, p. 86.
[2076] NAIGEON Jacques-André, *Encyclopédie méthodique : Philosophie ancienne et moderne*, vol. 1, Paris, 1791, pp. XXIII, 420.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

positiviste s'impose jusqu'au XXe siècle comme prolongement indiscutable des sciences exactes. Basées sur l'observation du macroscopique, les sciences dites « exactes » fonctionnent selon les principes d'« explication » et de « réduction » des phénomènes visibles à l'œil humain, sans pour cela recourir aux outils de l'optique. Si l'explication scientifique se base ainsi sur l'asymétrie temporelle – allant d'une cause à ses effets démontrables et reproductibles – la réduction consiste quant à elle à prouver qu'une pluralité de lois particulières découlent de lois ou de principes plus généraux. Loin alors de la structure rhizomatique deleuzienne telle qu'abordée précédemment, la réduction scientifique se borne au mode asymétrique de présentation des faits, allant « du général au particulier, du fondamental au dérivé, du simple et de l'universel au composé et au local[2077] ». Des lois qui peuvent alors s'étendre à tous les domaines de la connaissance, depuis les structures du langage où « l'incorrection » de telle phrase va pouvoir s'expliquer en raison de sa « non-conformité » à une règle grammaticale, jusqu'à cette «classification de l'humain[2078]» dont Claire de Ribeaupierre nous rappelle les dangereux écueils, dans la mesure où c'est encore une fois « l'idiot qui servit d'étalon noir à l'aliéniste pour définir ce que devait être la normalité humaine [2079]». C'est pourquoi le positivisme se révèle bien plus complexe qu'il n'y paraît si l'on constate qu'à l'ombre de la doctrine qu'il inaugure, figure l'un des plus grands penseurs du XIXe siècle qui, victime d'une première crise de démence en 1826, sera lui-même contraint de séjourner dans la maison de santé du psychiatre Esquirol. L'exemple d'Auguste Comte semble ainsi tenir lieu de modèle à cette tentative de « réhabilitation de la folie dans la raison[2080] », d'autant plus que l'intéressé avait lui-même décidé de la rendre publique afin de lui donner sens dans l'ensemble de son œuvre. Dès lors, Comte va s'évertuer à ériger ses crises de folie – quatre au total entre 1826 et 1842 – au cœur de son système de pensée. Des crises dont il va dès lors s'évertuer à revendiquer le « caractère non étranger à l'état normal » mais considérées plutôt comme « simple oscillation entre le dehors et le dedans »[2081]. Une tentative qui se révélera pourtant vaine – si ce n'est dangereuse – selon Jean-François Braunstein, lequel souligne très justement que « si Comte, dont la folie est avérée, tente de toutes ses forces de réintégrer la folie dans la raison (…), Foucault va au contraire essayer une autre méthode qui consiste à exclure la folie de la pensée [2082]», précisant

[2077] HORWISH Paul, *Asymmetries in Time*, Hoboken (New-Jersey), Éditions John Willy & Sons , 1987, p. 55.
[2078] DE RIBAUPIERRE Claire, « Le langage de l'idiot », dans *Les figures de l'idiot : Rencontre du Fresnoy,* Paris, Broché, 2004, p. 43.
[2079] *Ibid*.
[2080] BRAUNSTEIN Jean-François, *ibid.*, p. 38.
[2081] *Ibid*.
[2082] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

enfin qu'il s'agit là – et nous ne saurions le contredire – d'une méthode « sans doute plus efficace. » C'est donc pourtant bien un fou, si ce n'est un « idiot » – au sens artistique du terme – qui parmi les premiers dénonça les insuffisances théoriques des psychiatres de l'époque, dans la mesure où lui-même les avaient subies. Auguste Comte dénonce en substance leurs « inintelligibles accumulations de prétendues merveilles, qui éloignent toute idée de rapprochement positif avec l'état normal. Incapables qu'ils sont, d'ailleurs, à déterminer ce qu'est ce « véritable état normal.[2083] ». Comte critique ici une confusion regrettable et pourtant fréquente commise par les médecins psychiatres à sous-estimer chez leurs patients le rôle des facultés affectives, ne reconnaissant aux maladies mentales qu'un déséquilibre lié aux facultés rationnelles. Ainsi donc des psychiatres – si ce n'est de l'ensemble de la profession médicale du XIXe siècle en regard de la perspective comtienne – qui répondent de la physique matérialiste et préfèrent dès lors « réduire le supérieur à l'inférieur, le moral au physique afin de ne pas comprendre l'unité que forment ensemble cerveau et corps[2084] ». Une pensée nouvelle émerge ainsi par l'entremise d'Auguste Comte qui, plutôt que de réduire – comme on l'assigne généralement au positivisme – toute compréhension de l'individu en regard de ce qui le distancie de la « normalité », considère « l'irrationalité nécessaire des conceptions relatives à l'homme individuel[2085] » comme résultante d'une vision trop « séparatiste » de l'être humain au profit d'une « intime connexion du moral vers le physique et inversement.[2086] » S'éloignant ainsi progressivement d'une conception réduite à la linéarité des causes et de leurs effets, Comte invite progressivement à repenser le soin médical – et par ce biais de la communauté humaine toute entière – selon un principe primordial d'interaction entre l'individu et ses semblables. Il semble alors logique que la philosophie comtienne se soit par la suite revendiquée comme partie de la « religion », dans la mesure où son fondateur entendait par ce terme la racine latine *religare* signifiant « lien » en lieu des habituelles références divines. Ainsi, Auguste Comte inaugure en 1846 la phase dite religieuse de sa pensée par ce qu'il nomme la « religion de l'Humanité[2087] ». Ici pourtant s'expose une contradiction primordiale d'avec le raisonnement comtien préalablement exposé, puisque ladite « Humanité positiviste » entend exclure de ses rangs tous les individus considérés par Comte et ses adeptes comme « d'indignes parasites

[2083] COMTE Auguste, *Cours de philosophie positive*, tome I, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 877.
[2084] BRAUNSTEIN Jean-François, *ibid*., p. 28.
[2085] COMTE Auguste, *Système de politique positiv*e, tome I, Ed. UQAC « Les classiques des sciences sociales », date de publication originale : 1954, p. 79.
[2086] *Ibid*.
[2087] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

humains[2088] », lesquels ne sauraient alors figurer parmi ce classement exclusif et pour le moins totalitaire. C'est notamment pourquoi l'un des plus fidèles disciples du mouvement, Antoine Baumann, explique allègrement en 1903 que les « idiots » ne peuvent faire partie de l'Humanité, dans la mesure où il « constate que ce sont des humains avortés et qui ne comptent pas au point de vue où [il se] place [2089]». Il est alors flagrant de constater ici l'ambition comtienne à passer sous silence la folie dont il fut victime, ce que Michel Foucault soulignera en 1978 dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*[2090], rendant ainsi le « positivisme » responsable du silence qui se fait sur la folie au début du XIXe siècle et appréciant de ce fait que Freud ait repris « la folie au niveau de son langage [2091]». Notons d'autre part que la religion comtienne tombe « à point nommé » dans le contexte trouble de la France post-révolutionnaire, en répondant plus largement encore à une crise de l'industrialisme qui, ainsi que nous le rappelle Andrew Wernick, « rompt avec tous les liens de la société traditionnelle[2092] ».

Entrant ainsi en résistance contre ce qu'il nomme l' « anarchie occidentale[2093] » et « toutes ces doctrines plus ou moins subversives qui poussèrent graduellement les vivants à s'insurger contre l'ensemble des morts », Comte choisit de réinstaurer comme valeur fondamentale la gouvernance des vivants par les morts, imposant en cela un état de stabilité absolu du présent afin que « les morts gouvernent de plus en plus les vivants, en introduisant leur fixité caractéristique au-dessus de la versatilité propre à l'existence directe [2094]». Une stabilité qui ne saurait être perturbée par la vie elle-même ni, de fait, par la fin de celle-ci dans la mesure où Comte se propose de réinventer jusqu'au principe biblique de l'immortalité, se transformant pour ainsi dire en un « Dieu idéal » potentiellement digne d'idolâtrie en ce qu'il « répond à ce que demandent les hommes : être réel, immense et éternel et avec qui ils sont en rapport immédiat (...) [2095]». Rappelons surtout que la religion de l'Humanité naît chez Comte d'une nécessité affective marquée par le décès de « l'amour de sa vie »[2096], Clotilde de Vaux,

[2088] *Ibid.*, p. 5.
[2089] BAUMANN Antoine, *La religion positiviste*, Paris, Ed. Perrin, 1903, p. 203.
[2090] FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1978.
[2091] *Ibid.*, p. 360.
[2092] WERNICK Andrew, *Auguste Comte and the religion of Humanity. The post-theistic programm of french social theory*, Cambridge University Press, 2001, p. 87.
[2093] COMTE Auguste, *Catéchisme positiviste ou Sommaire exposition de la religion naturelle*,Chalon-sur-Saône, Ligaran, 1852, p. 79.
[2094] COMTE Auguste, *Système de politique positiviste*, tome II, Ed. UQAC « Les classiques des sciences sociales », date de publication originale : 1954, p. 79.
[2095] BRAUNSTEIN Jean-François, *ibid.*, p. 8.
[2096] *Ibid.*, p.1.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

événement qui détermina ainsi « le positivisme religieux ». Un décès qu'il s'évertue dès lors à nier en inaugurant à la place du deuil un « culte du souvenir »[2097] et, par cette entremise, une négation de la mort elle-même, pour l'intégrer plus tard en tant que nécessité. Un désir de maîtrise d'autant plus irrationnel qu'il rejette des rangs de cette Humanité idéalisée ceux qui ne sauraient entrer dans la vision comtienne, à savoir les « idiots ». Cette conception peut sembler paradoxale en regard de la définition du positivisme émise par son auteur quelques années auparavant, laquelle se revendique avant tout comme « relativiste », dans la mesure où selon le philosophe et précurseur de la sociologie, « aucune statistique ne saurait reconnaître la complexité et la variation de l'individu ou de la société, dont le comportement ne peut être quantifié [2098]». Ainsi, exclure une certaine catégorie d'individus de l'Humanité telle qu'entrevue par la religion positiviste ne peut apparaître de prime abord que comme contradiction insurmontable, anomalie mais aussi résistance à toute tentative de définition univoque contre laquelle Auguste Comte – et par extension le positivisme – semblent échapper « singulièrement »[2099].

Ce que nous révèlent surtout les débordements opérés par la religion de l'Humanité – et qui interviennent dans la dernière période du système comtien – c'est avant tout l'acte manqué de son auteur qui, plutôt que d'emporter l'adhésion de ses disciples quant à la religion positiviste, met finalement en lumière les limites d'une conception du monde prétendument « objective » au profit de la subjectivité affective de son observateur – et en l'occurrence ici de Comte lui-même – induisant dès lors « l'impossibilité de ce que nous entendons par observation directe »[2100] , notamment dans le champ des sciences humaines. Cette remise en question se déploie en outre dans ce que René Louriau nomme « la seconde carrière d'Auguste Comte »[2101], laquelle s'opère entre 1851 et 1856, période pendant laquelle le philosophe subit de violentes crises de démences. La religion de l'Humanité apparaît dès lors – et bien malgré les faits éprouvés par Auguste Comte et ses « expériences de la folie » – comme une tentative de réhabiliter ce phénomène dans le processus d'intellection, non plus considéré comme « maladie » mais bien plutôt comme « déviance », laquelle ne s'exclut plus d'une humanité qu'il ne peut qu'idéaliser dans la mesure où ses multiples crises l'en ont

[2097] *Ibid.*, p. 2.
[2098] LE BLANC Guillaume, *L'esprit des sciences humaines*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, dir. Jean-François Courtine, Collection « Problèmes et controverses », 2005, p. 21.
[2099] *Ibid.*, p. 22.
[2100] LOURIAU René, *ibid.*, p. 58.
[2101] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

progressivement « exclu ». C'est aussi ce qu'exprime Michel Foucault à l'endroit de Don Quichotte, lequel favorise l'acceptation d'une « vie originale du langage »[2102] par la reconnaissance institutionnelle d'une écriture dont « les mots errent à l'aventure, sans contenu, sans ressemblance pour les remplir »[2103]. Dès lors, la folie ainsi qu'elle se manifeste chez Don Quichotte par son expérience du langage, prend sens dans l'espace culturel de la langue et peut par conséquent être considérée selon l'analyse du sociologue en tant que « (…) marque d'une nouvelle expérience du langage et des choses »[2104]. Il est ainsi intéressant de rappeler à quel point le second système comtien parut à ses contemporains d'une «déviance » *a posteriori* utile en ce qu'il parvint – malgré l'état purement « hallucinatoire »[2105] dans lequel son auteur le rédigea – à résoudre le problème de « l'implication » efficiente du chercheur dans le domaine du savoir, autrement dit de la subjectivité de l'observateur dans l'élaboration de théories qui se revendiquent « objectives ». Dès lors, notons que le positivisme tel qu'élaboré par Auguste Comte rejoint – en dépit de sa seconde période – une conception relativiste de la science ainsi qu'avancée par les physiciens Niels Bohr ou Heisenberg, laquelle consiste à « observer la théorie », ou plutôt « des théorisations en train de se faire et de se défaire »[2106].

Comte pose ainsi – par l'entremise de sa religion de l'Humanité et des « failles » qu'elle génère quant au premier système positiviste – la question de l'observation notamment liée à celle de l'observabilité, c'est-à-dire de la possibilité ou non d'observer scientifiquement des phénomènes ressentis intérieurement, si ce n'est affectivement. Une possibilité réduite à son paroxysme lorsqu'il s'agit d'observer autrui, face auquel tous les systèmes ne peuvent que défaillir. Ainsi, et plutôt que « d'objectiver l'Autre » en ranimant « la vieille opposition sujet/objet » [2107]il devient nécessaire d'interroger l'acte d'observation qui, selon Comte, se situe « aux antipodes de la posture scientifique »[2108]. Il est dès lors important d'accorder au positivisme ce qu'il fut à son origine : une méthode qui « ne rejette pas l'imagination mais la subordonne » afin de « préparer l'observation au moyen de l'hypothèse »[2109], ce qui relativise dès lors toute spéculation. Une réhabilitation du positivisme en tant que science qui ne

[2102] FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 1966, p. 61.
[2103] *Ibid.*, p. 16.
[2104] *Ibid.*, p. 61.
[2105] *Ibid.*, p. 59.
[2106] *Ibid.*
[2107] LOURIAU René, *ibid.*, p. 60.
[2108] *Ibid.*
[2109] *Ibid.*, p. 62.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

consiste en aucun cas à « magiquement » proclamer la validité d'un discours auto-référentiel neutre »[2110]. Bien au contraire, Comte – et d'autant plus en regard de sa seconde période et de la subjectivité affective qu'elle manifeste – nous permet de mettre en relief l'implication du chercheur dans sa recherche et, par ce biais, d'interroger la folie et ses délires non plus en tant qu'arrêt brutal de la pensée mais comme potentiel de « déplacements tantôt faibles, tantôt brutaux, du texte institutionnel (...) »[2111], c'est-à-dire de déplacements à l'endroit de la connaissance de l'esprit humain et de ses potentialités.

Une inquiétude qui tient en éveil la pensée, lorsque d'elle peut également naître d'un chemin vers soi ou, pour reprendre Luc Beaubien : une nécessité d'accueillir « les symptômes d'ombre en nous »[2112] pour que se développe l'entièreté du potentiel créatif de l'individu. Une acceptation qui recèle aussi d'une mise en dialogue entre les différents pôles qui constituent l'individu, sans qu'il s'agisse de faire primer un soi-disant « positif » afin d'étouffer ce que chacun porte de « bagage négatif »[2113]. En cela, Jung écrit précisément en 1939 que « ce n'est pas la névrose qu'il s'agit de guérir »[2114] car c'est « elle qui nous guérit ». Une part d'ombre et peut-être aussi de « folie » – à entendre ici comme contraste visible avec la normalité – qui lorsqu'elle peut être intégrée à « l'ensemble de la personnalité » de l'individu favorise un « accomplissement de soi-même » par lequel peut se déployer ce que Luc Beaubien appelle la « nature plus instinctive ou plus complète de notre humanité »[2115]. Parcours d'inclusion de la déviance – si ce n'est de la part d'ombre dont chacun recèle –, jusqu'alors inédite dans l'histoire de la psychiatrie moderne, où s'entrevoit aussi l'efficience d'une poétique novarinienne comme « cure d'idiotie »[2116] à l'écoute des manques à dire du sujet qui parle, autant que de celui qui écoute. Des manques qui traversent ainsi l'acteur en scène et le sujet-spectateur à travers lui. De ce processus du « manque à dire » nous pourrons alors observer les prémices d'une possible individuation du sujet acteur et du sujet spectateur, par le biais de ce que nous appelons la « poétique de l'idiotie novarinienne ». Une poétique dont nous souhaitons préciser ici les horizons individuantes afin d'y ouvrir la conclusion de notre étude.

[2110] *Ibid.*, p. 61.
[2111] *Ibid.*
[2112] BEAUBIEN Luc, *ibid.*, p. 254.
[2113] *Ibid.*, p. 255.
[2114] JUNG Carl Gustav, *La guérison psychologique*, Paris, Broché, 1990, p. 206.
[2115] *Ibid.*
[2116] NOVARINA V., *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 62 : « J'ai toujours pratiqué la littérature non comme un exercice intelligent mais comme une cure d'idiotie ».

3. La poétique de l'idiotie comme processus d'individuation

a. Les spectaculaires indéterminations de l'idiotie novarinienne

> « Les valeurs positives que l'on prône tant ont pu entraîner une mise à l'écart de ce qui est essentiel chez un individu. (…) Ce n'est probablement ni en réprimant leurs affects, ni en leur imposant une normalité que les patients guérissent. »[2117]

> « La plupart des gens ont une vision conventionnelle de la vie, or il faut s'affranchir intérieurement de tout, de toutes les représentations convenues, de tous les slogans, de toutes les idées sécurisantes, il faut avoir le courage de se détacher de tout … alors la vie devient infiniment plus riche, elle déborde de dons même au fond de la détresse. »[2118]

Il est troublant de constater que si le fou – et par extension l'idiot – incarne avant le XIXe siècle un individu exclu de la société, c'est à partir de 1800 et de la formation de l'ordre asilaire que s'ancre conjointement à la psychiatrie moderne une « absorption des exclus du signe[2119] », ou ce que Valérie Deshoulières désigne également en tant que « logique de l'inclusion[2120] ». Un phénomène inédit qui en dehors de participer à la mutation culturelle amenée par la souveraineté du peuple et l'égalité des conditions sociales, inaugure en outre l'existence d'un lieu « inter-humain [2121]» où pour la première fois dans l'histoire de la psychiatrie est prise en considération une « dissymétrie intersubjective supposant la sortie du système classique de la réciprocité »[2122]. C'est ainsi aux prémices du XIXe siècle, conjointement à la parution en 1800 du *Traité médico-psychologique sur l'aliénation mentale ou manie* de Pinel, que survient une sorte d'« éthique de la folie » laquelle, sans pour autant

[2117] *Ibid*.
[2118] HILLESUM Etty, *Une vie bouleversée*, Journal, (1941 – 1943), Paris Seuil, 1985, cité par Alain Delaye dans « Sagesses concordantes. Quatre maîtres pour notre temps : Etty Hillesum, Vimala Thakar, Prajnânpad, Krishnamurti », Vol. II, Préface d'André Comte-Sponville, Paris, Éditions Accarias L'Originel, 2003, p. 193.
[2119] SWAIN Gladys, *Dialogue avec l'insensé. Essais d'histoire de la psychiatrie*. Précédé de : *A la recherche d'une autre histoire de la folie* par Marcel Gauchet, Paris, Collection Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 1994, p. 124.
[2120] Valérie Deshoulières, *ibid.*, p. 25.
[2121] *Ibid*.
[2122] *Ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

nier l'écart nous séparant de l'aliéné, du fou ou de l'idiot, vise désormais à « apprendre, grâce à lui, à nous regarder et à mieux nous comprendre par-delà cet écart. [2123]». Ce rapport inédit à l'altérité de l'idiotie, qui se distingue alors médicalement en tant que « normalité » humaine, instaure à partir de 1805 une considération anthropologique inédite où l'idée de l'homme ne se veut plus déterminée par ses manifestations extérieures mais selon une approche intersubjective basée sur la non-réciprocité. Dès lors, l'Autre n'est plus le Même ni même un objet stable capable d'appréhension. De sorte que l'idiotisme, de part son caractère « incomplet » ou partiel, favorise l'apparition d'une posture relationnelle jusqu'alors exceptionnelle : celle d'une intersubjectivité « absolument indéterminée *a priori*[2124] ». Cette posture, nous la retrouvons aujourd'hui encore dans le dispositif analytique, lequel déploie une parole à la limite de ce même principe de non-réciprocité, lorsque l'analyste entend ce que les mots de son patient révèlent au-delà du dire. Un au-delà des mots non sans rappeler la poétique novarinienne, laquelle joue des registres et des équivoques sémantiques afin de bousculer chez l'auditeur – et *a fortiori* le spectateur - les « contenus inconscients »[2125] de sa relation au langage, lesquels recèlent selon Luc Beaubien d'une richesse symbolique nécessaire à l'accomplissement de l'individu dans toute sa singularité, et dès lors de son humanité. Une *ombre intérieure*[2126] que Valère Novarina trouve à l'endroit des origines latines de la langue française, racines qui viennent « dédoubler, approfondir, *creuser* notre langue » en tant que « perspective déstabilisatrice »[2127]. Il est alors saisissant de constater des similitudes opératoires entre les propos tenus par C. G. Jung à l'endroit du déploiement de l'inconscient comme « contenus compensateurs et complémentaires » permettant d'équilibrer – si ce n'est de contrer – « l'unilatéralité de la conscience »[2128] , et les destinations de la poétique novarinienne comme potentialités du langage à dévoiler, « creuser à l'aveugle »[2129] une connaissance de soi jusqu'alors insondable que précède un rapport charnel, vivant, avec des mots qui :

> « (...) murmurent dès qu'on les touche et s'ouvrent sur des paysages engloutis ; (...) dévoilent souplement, dans leurs jeux, les mouvements de l'onde de la parole...(...) nous noient et nous renouvellent, (...) délivrent l'ancienne vie vocale engloutie. »[2130]

[2123] *Ibid.*, p. 26.
[2124] *Ibid.*, p. 27.
[2125] Luc Beaubien, *ibid.*, p. 256.
[2126] NOVARINA Valère, *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 44.
[2127] *Ibid.*, pp. 44 – 45.
[2128] JUNG C. G., *ibid.*, p. 114.
[2129] NOVARINA V., *ibid.*, p. 47.
[2130] *Ibid.*, p. 45.

Cette rhétorique de l'ouverture, du dévoilement mais aussi de la délivrance et du renouvellement évoque fortement cette « voie vers l'individuation » ainsi exposée par Jung lors d'une conférence donnée en 1935, où le médecin précise qu'une prise en compte des manifestations inconscientes du patient favorise l'intégration de sa singularité et mène dès lors à la découverte plus juste – si ce n'est plus complexe – de sa vie psychique. Une dialectique de l'ombre avec la lumière dont résulte notamment la prise en compte des rêves, des lapsus et autres suggestions où le langage joue le rôle de « révélateur », en permettant surtout, selon Jung, de compenser des « régulateurs collectifs en faillite » qui englobent « les conceptions traditionnelles, les habitudes [ainsi que] les préjugés de nature intellectuelle et morale. »[2131] Ce chemin vers soi en passe dès lors par une prise en compte nécessaire – pour ne pas dire vitale et non moins courageuse – des limitations qu'induisent « les opinions arbitraires du conscient »[2132], opinions contenues dans un principe de « totalité » décrié par Emmanuel Lévinas, lequel tend non seulement à éliminer le particulier du commun mais surtout à « induire l'individu en erreur en le détachant de la terre nourricière des instincts individuels. »[2133] Valère Novarina perçoit également ces dangers à l'endroit d'un français clos sur lui-même, réduit dès lors à n'être plus qu'un « parc terminologique, une panoplie, un répertoire d'outils, un abécédaire sec. »[2134] Il s'agit bien alors de « raviver les forces instinctives » du sujet, afin que celui-ci aspire à « devenir ce qu'il est »[2135]. Notons sur ce point qu'à l'encontre des limitations du conscient précédemment citées, Valère Novarina va – entre autres passages de résistances par le comique du Verbe – s'attaquer au phénomène avilissant du culte, et en particulier à celui du culte de la mort, lequel plongea notamment l'Occident dans l'une des plus grandes « maladie du XIXe siècle finissant » et désignée par Jean-Luc Braunstein comme « nécrophilie généralisée »[2136]. Un penchant morbide et d'autant plus terrifiant qu'il fait prévaloir la mort sur le vivant, le concept sur l'ouverture, et la totalité sur l'infini, en interdisant par ce biais toute tentative d'élargissement de la conscience qui – ainsi que nous le rappelle Jean-Luc Beaubien – s'effectue par la coopération des dualités constitutives de la psyché, lesquelles tendent à équilibrer les postures du conscient avec les possibles de l'inconscient. Contre le triomphe de la mort et du culte de « la raison calculatrice »[2137], Novarina jette alors sur la scène les figures dansantes de ses acteurs comme

[2131] JUNG C. G., *ibid.*, p. 93.
[2132] *Ibid*.
[2133] *Ibid*.
[2134] NOVARINA, *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 49.
[2135] BEAUBIEN L., *ibid*., p. 259.
[2136] BRAUNSTEIN Jean-Luc, *ibid.*, p. 30.
[2137] NOVARINA V., *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

des « idioties » inhumaines capables de « nous sortir – par instants fulgurants – du commerce humain »[2138] et parvenant ainsi à nous faire voir « l'homme très au loin, de dehors, hors de nous, hors de lui », tel un « animal parlant hors de lui-même »[2139]. Ces «animaux parlants» peuvent se nommer « Le Néanthrope », « L'Avaleur Plus Bas », « L'Homme d'Outre-Ça », « L'Homniaque » ou encore « La Mâcheuse Polycarne » ; ils dévoilent surtout l'incongruité du culte de l'*obje,* lequel outre le fait de séparer l'individu de sa nature instinctive, le soumet à la nécessité qu'il croit sienne de célébrer ce qui n'est pas vivant. Ainsi, et pour contrer les « ouï-dire» de l'homme en « au-delà du dire » animal, Valère Novarina accentue ce trop plein de mots afin que le verbe « parler » soit proche de « manger » comme acte de vie projeté dans l'inhumain, mouvement joyeux vers le « langage animal [2140]» : cette « parole-même[2141] » retrouvée comme « parole vraie[2142] » de la poésie. Cette délivrance par les inventions poétiques novariniennes dénonce en outre les dangers du concept à outrance tels qu'observés par Jean Clair à l'endroit des musées d'art contemporain transformés en « abattoirs culturels[2143] » afin d'y perpétrer le « culte de la culture[2144] » : cette « dernière aventure collective [2145]» promise à « un public incapable de comprendre les œuvres d'art du passé (…), composé de gens solitaires qu'aucune croyance commune, ni religieuse ni sociale ni politique ne réunit[2146] ». Un public destiné peut-être alors – ainsi que la mise en garde novarinienne semble l'annoncer – à ne plus distinguer la mort de la vie, si ce n'est à « vénérer » – pour peu qu'ils se consomment – les cadavres. Observons cela de plus près[2147] :

LE NEANTHROPE.

Silence, nous allons maintenant vénérer un *obje*...Ô noble nobje, nous te vénérons !

On apporte le mort – et on se passe, de main en main, un *polycuiseur autodévorant*.

[2138] *Ibid.*
[2139] *Ibid.*, p. 48.
[2140] *Ibid*, p. 191.
[2141] HANSEL Georges, Maurice Blanchot, lecteur de Lévinas, paru dans « Maurice Blanchot et la philosophie », dirigé par Eric Hoppenot et Alain Milon, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, Collection « Littérature française », décembre, p. 316.
[2142] *Ibid*.
[2143] CLAIR Jean, *L'Hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011, p. 15.
[2144] *Ibid.*, p. 16.
[2145] *Ibid.*
[2146] *Ibid.*
[2147] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 217, pp. 187-188.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

L'AVALEUR PLUS BAS.

Vénérons.

L'HOMME D'OUTRE-ÇA

Oh le produit !

L'HOMNIAQUE.

Ah Vénus !

LA MACHEUSE POLYCARNE.

Vénus me dit : ceci est un aspirateur au bionoxyde de rouille : il nous empuantira jusqu'à l'os pendant huit cents générations !

Exit du saint objet.

Si pour Jean Clair les artistes d'aujourd'hui ne ressemblent ainsi en rien aux avant-gardes du XXe siècle dans la mesure où ces « nouveaux venus sur le marché[2148] » ne rêvent désormais que d'entrer au musée « avec la mine contrite et réjouie du roturier admis dans la noblesse [2149]», on ne constate heureusement rien de tout cela dans l'œuvre théâtrale de Valère Novarina, laquelle s'apparente bien davantage aux préoccupations de ses prédécesseurs avant-gardistes, en pratiquant une science du déséquilibre par aller et retour constants dans la mémoire du langage afin d'en encourager les mouvements mais aussi les révélations.

[2148] CLAIR Jean, *ibid.*, p. 26.
[2149] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

b. Philosophie des « pieds sur terre »[2150] : le novarinien en *docte ignorance*

> « *Corollaire III* : Les pieds sont la seule partie du corps à posséder la science de l'appui. C'est une science très considérable et singulière, qui renferme beaucoup d'intelligence (…), et qui est métaphysiquement remarquable par ceci que l'on accepte l'état du monde (…), et par ceci aussi que l'état du monde, si on l'accepte, nous vient en aide (...) »[2151]

> «*Proposition II* : Étant un animal marcheur, l'homme se déplace : il se meut dans l'air et prend appui sur terre (…) Il se déplace, mais il se déplace par un déséquilibre constamment renouvelé. »[2152]

Il est intéressant d'observer des rapprochements saisissants entre la posture novarinienne et la pensée de Nicolas de Cues, théoricien et praticien de théologie négative au XVe siècle dont la philosophie singulière permit d'envisager la sagesse sous le mode de l'humilité et du concret à travers la figure de l'idiot. Cette démarche rejoint celle de Valère Novarina, dont les écritures favorisent une sorte de folie du *logos* capable de bousculer les principes traditionnels de la « raison », du « verbe » et de la « parole » afin que surgisse, par-delà les mots, le dépassement des silences du dire. Dépassements évoquant ainsi la théologie négative de Nicolas de Cues qui développe ses enjeux à travers l'ouvrage intitulé *La docte ignorance*[2153] : concept du retour « des pieds sur terre »[2154] qui se transpose chez Valère Novarina en *cure d'idiotie*. Ce principe fondamental du langage novarinien fonctionne ainsi par négatifs, paradoxes et inversions, chacune des répliques fonctionnant sous le mode de l'équivoque, et invitant à nier au moment d'affirmer, si ce n'est à « creuser toujours plus bas [2155] » afin de nous donner davantage de hauteur. Ainsi notamment de ce nouvel extrait d'*Entrée Perpétuelle* lorsque « L'Engloutisseur De Tout » propose un « Egorgeons-nous les

[2150] MALHERBE Michel, *Premiers principes d'une métaphysique du pied (Essai)*, Séminaire « Le pied sur terre » : l'esprit nous vient-il d'en bas?, Rencontres philosophiques « Matière et esprit », Langres, septembre 2013.
[2151] *Ibid.*, p. 3.
[2152] *Ibid.*
[2153] DE CUES Nicolas, *La Docte Ignorance*, Traduction et présentation par Pierre Caye, David Larre, Pierre Magnard et Frédéric Vengeon, édition originale de 1440, Paris, texte réédité chez Flammarion, Collection GF – Philosophie, 2013.
[2154] MALHERBE Michel, *ibid.*
[2155] NOVARINA V., *Le langage à vif*, entretien avec Wolfgang Asholt.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

uns les autres pour voir si la chose nous fait quelque chose ! »[2156]. Les acteurs de Valère Novarina se font dès lors les opérateurs d'une « transfiguration comique »[2157] ou, pour reprendre la pertinente réflexion de Flore Garcin-Marou dans son étude portant sur « l'état de grâce de l'acteur novarinien »[2158], les figures clownesques mais aussi mystiques qu'agit la dépossession des mots dans le but de revenir à « ce que nous avons de plus profond et d'irréductible, à la matière qui nous constitue et nous environne »[2159]. Cette approche mystique de l'acteur tend surtout à œuvrer sur les chemins de la théologie négative telle que mentionnée précédemment en tant qu' « approche se soustrayant à la prétention de définir le divin de quelque façon »[2160], mais aussi comme tentative de générer une expérience du divin « au plus intime de chacun d'entre nous »[2161]. Cette expérience, nous la retrouvons également chez Jung, lequel actualise par l'entremise du renouvellement de la méthode psychanalytique la question de l'existence de Dieu comme « fait transcendant qui se présente en chacun comme image archétypique »[2162] sans qu'il soit néanmoins possible d'en rendre compte de manière empirique tant cette expérience se manifeste comme « vécu intime de l'individu »[2163]. Approche jungienne qui permet en outre d'interpréter l'expérience mystique comme « mouvement de l'énergie psychique (…) » afin de « traduire cette expérience universelle sur un plan psychologique, permettant (...) à tous ceux pour qui la religion ne répond pas à leurs attentes d'épouser la voie de l'individuation[2164]». La voie vers l'individuation en passe ainsi par l'expérience du divin en soi, laquelle prend acte chez Valère Novarina « dans la parole », puis dans le corps de l'acteur, pour qu'advienne l'incarnation du verbe. Ce corps n'est pas celui du commun pourtant, dans la mesure où celui-ci « se constitue à partir de la parole »[2165], en étant investi par Valère Novarina d'une « anti-logique », d'un « laisser parler », toutes méthodologies utiles à ce qu'advienne une rencontre avec l'« autre en soi »[2166], un *Autre* que les mystiques nomment « Dieu » lorsque Novarina l'appelle « Vide », l'un et l'autre répondant cependant d'une infinitude similaire qui favorise « tous les dénouements du corps et de toute

[2156] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 186.
[2157] NOVARINA V., *Le Théâtre des Paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 196.
[2158] GARCIN-MAROU Flore, *La mise en scène de l'état de grâce dans le théâtre de Valère Novarina*, Revue Littérature portant sur le dossier thématique « Valère Novarina : une poétique théologique ? », n° 176, 2014.
[2159] *Ibid.*
[2160] BEAUBIEN Luc, *ibid.*, p. 262.
[2161] *Ibid.*
[2162] JUNG C. G., *La vie symbolique. Psychologie et vie religieuse,* Paris, Broché, 1989, p. 139.
[2163] BEAUBIEN Luc, *ibid*.
[2164] *Ibid.* p. 268.
[2165] GARCIN-MAROU Flore, *ibid*., p. 6.
[2166] BEAUBIEN Jean-Luc, *ibid.*, p. 268.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

la matière - par la parole »[2167]. Ces dénouements en passent tout d'abord par l'écriture chez Valère Novarina, puis par la pratique d'une langue nouvelle sur le devant de la scène – nouvelle en ce qu'elle n'est plus « réductible à la *connaissance* »[2168], en acquérant surtout une dimension concrète tant elle se veut performative et induisant dès lors une présence intense de l'acteur à son élocution. Cette pratique de langage oblige ainsi à ce « retour des pieds sur terre »[2169], expression que nous souffle Jean-Marie Nicolle à l'endroit d'une philosophie de l'utile et de l'humilité telle qu'énoncée par Nicolas de Cuse en 1450 par l'entremise de son œuvre intitulée *De Idiota*[2170]. Composée de quatre livres, le troisième chapitre de cette œuvre nommé *De Mente* met singulièrement en exergue une théorie de la connaissance inédite en ce qu'elle se fonde non seulement sur la dialectique de « l'idiot » et du prédicateur mais surtout sur la réhabilitation de « l'homme simple » – à entendre ici comme dénué de connaissances encyclopédiques – alors haussé à la figure du sage. L'originalité de la démonstration repose ainsi dans l'inversion des valeurs traditionnelles de la raison, puisque la leçon de sagesse y est dispensée par un personnage « idiot » dont il faut alors comprendre le nom comme archétype antithétique directement opposé à un interlocuteur qualifié d'*orator,* terme renvoyant au métier de « prélat » mais surtout – ironie de plus – à la profession même de Nicolas de Cuse au moment de la rédaction des trois ouvrages. C'est pourquoi il est important d'entendre avec l'emploi du mot *idiotae* le procédé ironique auquel il renvoie – mais aussi l'humilité de son auteur comme directive de conduite – telle une antiphrase qui fonctionne sous un mode inversé dans la mesure où « l'idiot » du Cusain – artisan qui fabrique des cuillères en bois – s'avère très vite bien plus sage que le théologien qui lui fait face. En cela, *De Idiota* promeut une sagesse qui contraste avec celle des savants : plus modeste, utile, dépourvue d'artifices de langage et en cela finalement « beaucoup plus féconde que l'érudition livresque »[2171], ce que Jean-Pierre Nicolle désigne comme « philosophie ayant les pieds sur terre »[2172]. Cette conception rejoint en outre celle exprimée par Valère Novarina lorsque « l'acte de la parole »[2173] doit permettre de réactiver des « sources »[2174] cachées en nous, lesquelles « survivent, opèrent en notre corps, œuvrent au fond de notre *souffle* (c'est-à-dire de notre

[2167] NOVARINA V., *ibid*., pp. 35-36.
[2168] GARCIN-MAROU Flore, *ibid.*, p. 11.
[2169] NICOLLE Jean-Pierre, *Nicolas de Cues, un philosophe qui reprend pied sur terre*, communication effectuée à l'occasion du séminaire intitulé « Les pieds sur terre : l'esprit nous vient-il du bas ? », Rencontres philosophiques « Matière et esprit », Langres, septembre 2013, p. 4.
[2170] DE CUES Nicolas, *La sagesse de l'idiot : Idiota sapienta,* Traduction du latin par Françoise Coursaget, Broché, 2009.
[2171] NICOLLE Jean-Pierre, *ibid.*, p. 4.
[2172] *Ibid.*
[2173] NOVARINA V., « L'acte de parole », chapitre second de *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 31.
[2174] *Ibid.*, p. 34.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

esprit) (...) »[2175] afin de faire l'expérience d'une « chimie spirituelle ». Cette « ouverture par le souffle »[2176] qui mène à expérimenter l'immanence du divin au sein de la psyché est aussi ce que Jung désigne en tant qu'« inconnu agissant en nous »[2177] mais dont le travail ne peut s'effectuer qu' « au-delà de la rationalité »[2178]. S'entrevoit ici une autre acception commune entre la pensée jungienne et la poétique de Valère Novarina à l'endroit de l'expérience mystique, lorsque celle-ci, par l'entremise d'une méthode spécifique – tant pour le psychiatre que pour le poète – doit en passer par un *laisser advenir.* Cette attitude est empruntée à la philosophie taoïste, posture que Jung définit en tant qu'« expérimentation de l'abandon à cette force intérieure qui transcende infiniment le moi, lors de la confrontation de l'individu avec son inconscient »[2179]. Cette posture qui, dès lors, ouvre celui qui en fait l'expérience au processus d'individuation comme opération «d' « auto/éducation » et d' « éveil supra-personnel »[2180]. Ce processus se confronte néanmoins chez Jung aux limites du langage tel qu'utilisé par ses contemporains, dans la mesure où une telle méthode visant le « dépassement de la psychologie »[2181] doit alors imaginer – si ce n'est retrouver – un « langage pleinement et ouvertement mystique »[2182] pour atteindre une expérience intérieure considérée par le psychiatre, et à la suite par Marcel Gaumond, comme « expérience de Soi vécue dans le corps »[2183]. Ces limites rappellent ce langage « amnésique »[2184] – pour reprendre ici l'expression novarinienne – que le poète parvient à transgresser par l'entremise d'écritures théâtrales performatives générant une mobilisation physique absolue de l'acteur. Valère Novarina actualise en cela ce que Michel de Certeau nomme « la fable mystique »[2185], c'est-à-dire la fable qui « articule le *mot* au *corps* sur une scène de l'énonciation » [2186]. Ces modalités s'inscrivent dans le travail de la partition textuelle par l'acteur mais aussi au moment de sa réception par le spectateur, en induisant des activités de métamorphoses, d'improvisations, de reconfigurations dépassant toujours davantage les significations induites afin que le texte soit *performé* depuis l'acteur jusqu'au spectateur, l'un se réappropriant ainsi le texte de l'autre. L'action théâtrale devient dès lors réinvention de chaque instant, lieu d'échanges et de

[2175] *Ibid.*
[2176] *Ibid.*
[2177] BEAUBIEN Luc, *ibid.*, p. 168.
[2178] *Ibid.*, p. 169.
[2179] *Ibid.*
[2180] *Ibid.*
[2181] *Ibid.*, p. 170.
[2182] *Ibid.*
[2183] GAUMOND Marcel, *Du corps à l'âme. Eutonie et psychologie analytique*, Paris, Broché, 2005, p. 172.
[2184] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 49.
[2185] GARCIN-MAROU Flore, *ibid.*, p. 7.
[2186] *Ibid.*, p. 11.

constructions symboliques allant de l'acteur au spectateur en tant qu' « état de grâce »[2187], mais aussi comme « activité d'appropriation de quelque chose que l'on fait advenir »[2188]. Activité qui transforme – pour ne pas dire transfigure – l'acteur autant que le spectateur, et que Michel Simondon[2189] désigne en tant que phénomène de *transindividuation*, concept clé du processus d'individuation par l'entremise ici d'une poétique de l'idiotie déployée par Valère Novarina au cœur de son œuvre théâtrale. Penchons-nous ainsi sur les modes opératoires auxquels répond le processus jungien menant à la réalisation du soi, toujours en filigrane des écritures pour la scène de Valère Novarina, entendues désormais comme *agissantes* et, de ce fait, individuantes pour le spectateur qui parvient à en faire l'expérience par ces instants de « grâce ».

c. Métastabilité, transduction et singularité : le langage acteur

> « Par le concept de *métastabilité*, Simondon cherche à détacher le problème de l'individuation du modèle de la stabilité. Il écrit : « en tous domaines, l'état le plus stable est un état de mort ; (...) »[2190] Dès lors, dans la mesure où la réalité première est celle des « régimes d'individuation », il faut substituer à la stabilité des notions telles que « potentiels », « tensions », « instabilité », etc., qui visent à mettre en évidence les possibilités de transformation inhérentes à chaque élément du réel. »[2191]

Pour synthétiser notre pensée, nous pouvons dire que les écritures novariniennes procèdent selon une dynamique du lâcher prise, qui opère telle une « polyphonie complexe »[2192] sur l'acteur, oscillant néanmoins entre une attention consciente portée à l'écoute et un *laisser advenir* du langage dans ce qu'il contient de réminiscences mais aussi de rencontres avec « l'autre voix »[2193] de l'écriture poétique. C'est notamment ce que l'auteur

[2187] *Ibid.*
[2188] *Ibid.*
[2189] DEBAISE Didier, *Le langage de l'individuation*, Paris, Revue Multitudes, n°18, 2004.
[2190] SIMONDON Georges, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p. 49.
[2191] DEBAISE Didier, *ibid.*, p. 2.
[2192] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 14.
[2193] LEOPIZZI Marcella et SELVAGGIO Mario (dir.), Voix poétiques. Vers...à la rencontre de l'Autre, collection

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

nous précise en lieu d'une pensée qui « œuvre sans nous »[2194] et d'un langage plutôt *acteur* à son tour qu'outil de communication. Langage comme matière, « onde » et « mémoire »[2195], conçu dès lors comme sujet œuvrant qui favorise le laisser faire. Il semble ainsi légitime de nous interroger dès à présent sur les modalités d'*agissements* du langage novarinien comme acteur à part entière du processus poétique, notre réflexion nous menant progressivement à nous intéresser aux potentialité de leurs effets sur l'individuation du sujet-spectateur de théâtre qui, chez Valère Novarina, se décline en tant que sujet parlant en étant dès lors irréductible à toute définition figée. Procédant par déséquilibres sémantiques, équivoques et autres dynamiques visant à provoquer chez le sujet parlant des instabilités d'entendements, incertitudes et autres *creusements* dans ce « puits de langage »[2196] dont chaque individu se voit constitué par héritage et expérience personnelle, les écritures pour la scène de Valère Novarina s'apparentent ainsi à un processus qui fait fortement écho au concept de la « métastabilité »[2197] tel que développé par Georges Simondon afin d'expliciter l'individuation en tant que mode opératoire du développement humain. Il semble dès à présent légitime, en regard des chemins mouvants par lesquels se forment et se transforment les écritures novariniennes pendant leur processus de gestation – en « amont » de la pièce ou du livre – de questionner leurs modalités opératoires, et d'envisager la façon dont les écritures sont capables d'agir sur celui qui en fait l'expérience, qu'il soit acteur ou spectateur. Si établir les caractéristiques de l'écriture novarinienne revient à notre première partie d'étude, il est de mise d'en interroger à présent les potentialités, postulat induit par les notions d'ouvertures, de déséquilibres et de digressions qu'elles mettent en exergue par l'entremise d'une poétique de l'idiotie spécifique à l'art novarinien. Cette poétique s'entend dès lors comme « expérience artistique » de l'idiotisme, vécue à terme comme processus d'individuation. Pour cela, penchons-nous plus précisément sur ce concept complexe de l'individuation tel que développé par Carl Gustav Jung et repris par Georges Simondon à travers notamment une réflexion singulière axée sur *L'individuation psychique et collective*[2198]. Nous nous aiderons de son étude et des précisions conceptuelles qu'elle offre pour tenter d'approcher, à la fin de notre étude, les possibles interactions – si ce n'est intrications – qu'engendre la mise en relation du langage novarinien avec le sujet-spectateur de théâtre. Un événement dont

« Vertige de la langue », Paris, Éditions Hermann, 2017.

[2194] *Ibid.*

[2195] *Ibid.*, p. 16.

[2196] *Ibid.,* p. 15.

[2197] COMBES Muriel, *Simondon. Individu et collectivité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 11.

[2198] SIMONDON Georges, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Georges Simondon introduit la nature phénoménale mais surtout tangible, tout d'abord par l'entremise de ce qu'il nomme « la métastabilité »[2199].

Revenons sur le déploiement de ce premier élément de compréhension. Un système physique se dit en équilibre *métastable* lorsque certaines variations peuvent entraîner une rupture de son équilibre, rupture qui dès lors n'est possible qu'à la condition d'un système physique sur-tendu, c'est-à-dire confronté à l'apport d'une « singularité »[2200] , laquelle libère des potentiels qui dès lors « peuvent produire une brusque altération conduisant à une nouvelle structuration, elle-même répondant d'un équilibre métastable »[2201]. Cette *surtension,* nous pouvons alors assimiler à l'état d'instabilité intellectuelle provoqué par la pluralité d'entendements du langage novarinien, lorsque le spectateur de théâtre se trouve confronté aux multitudes de l'« œuvre ouverte »[2202] interdisant toute « lecture de consommation » ou de « passivité » au profit d'une suractivité d'interprétations. Notons alors que l'intérêt de la notion d'équilibre métastable est qu'elle confirme l'inefficience d'une lecture linéaire cause/effet de l'œuvre théâtrale novarinienne, laquelle répond – ainsi que nous l'avons développé dans les chapitres précédents – d'approches polymorphes et polysémiques œuvrant à ce que Simondon nomme une « confrontation entre l'individu et de brusques impulsions externes »[2203], le tout ayant pour but « la rupture d'un équilibre initial » au profit du développement d'une nouvelle « singularité »[2204]. Nous pouvons en ce cas observer une conception commune entre Georges Simondon et Valère Novarina à l'endroit des potentialités de l'humain, lequel s'entrevoit selon ces dynamiques d'actions en tant qu'« être instable et capable d'expansion à partir de lui-même » ; ou comme être qui « ne se réduit pas à ce qu'il est » mais s'observe bien plutôt en tant que « structure et énergie »[2205]. Ce qui nous mène à la seconde strate d'individuation dont on retrouve l'efficience au moment de la « mise en voix » du langage novarinien et répondant au phénomène de *transduction*. Ce phénomène s'entend ici comme événement induit par l'équilibre métastable précédemment défini, dans la mesure où la transduction se définit avant tout comme « apport local d'une singularité »[2206], et en l'occurrence comme singularité du langage novarinien se propageant de l'acteur au spectateur.

[2199] DEBAISE Didier, *ibid.*, p. 103.
[2200] *Ibid.*
[2201] SIMONDON G., *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 285.
[2202] ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
[2203] DEBAISE Didier, *ibid.*, p. 103.
[2204] *Ibid.*
[2205] SIMONDON G., *ibid.*, p. 284.
[2206] DEBAISE Didier, *ibid.*, p. 104.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Simondon nous confirme ce phénomène dans la mesure où la transduction permet de réaliser « une transformation qui se propage »[2207] , et rejoint par ce biais la pensée de Valère Novarina à l'endroit d'une activité autonome des mots qui, par leur mise en voix, « reviennent (…) au pluriel de l'espace, à [leur] chair »[2208], ce qui favorise en outre la perception du langage novarinien « comme onde ou fluide »[2209]. C'est également pourquoi Valère Novarina voit en chaque spectateur un *interprète-performer* de la partition textuelle, responsable conscient et inconscient de sémantiques singulières nourries pendant le déversement du langage par « ce qui est éparpillé, cassé, mystérieux »[2210]. Ce phénomène de transformations, mais aussi de vectorisation de l'autonomie du spectateur traversé par le langage poétique de Valère Novarina, le concept de *transduction* le précise en tant qu'il serait « opération physique, biologique, mentale et sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine »[2211]. Opération qui ne peut s'effectuer qu'en présence de ce que Simondon nomme des « régimes d'individuation »[2212], milieux par lesquels des individus se constituent singulièrement à partir de dimensions collectives ; ces partages de la représentation par l'assemblée des spectateurs qui génère néanmoins des vécus singuliers, des « traversées de langage » desquels procède l'individuation. Ces deux milieux hétérogènes que présentent le collectif et le singulier ne sont pourtant pas à opposer : ils forment plutôt l'un avec l'autre le phénomène de la *disparation* entendue comme la « création d'un ensemble unique de degré supérieur à partir de deux ensembles jumeaux non totalement superposables – telles les images rétiniennes gauche et droite qui, saisies ensemble, fondent un système intégrant tous les éléments –, lesquelles vont alors générer une liaison unique du fait de leurs différences »[2213], de l'hétérogénéité même des éléments en présence et de leur « mise en tension »[2214]. De l'acteur au spectateur, de la scène à la salle, des mots à leur pluralité sémantique, chaque élément du théâtre novarinien semble ainsi fonctionner selon des phénomènes de *disparations*, créant et recréant par « vagues » – de rires, de mots –, une multitude d'ensembles se faisant et se défaisant au rythme des échanges dont procède l'hétérogénéité inhérente à tout événement collectif. Nous pouvons ainsi observer des résonances efficientes entre le processus d'individuation, tel qu'élaboré par Georges

[2207] *Ibid.*
[2208] COMBES Émilie, *Le corps du verbe*, article paru dans la revue « L'intermède », janvier 2017, p. 2.
[2209] *Ibid.*
[2210] *Ibid.*, p. 3.
[2211] SOMONDON G., *ibid.*, p. 25.
[2212] *Ibid.*
[2213] DEBAISE Didier, *ibid.*, p. 105.
[2214] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Simondon, et la phénoménalité des écritures novariniennes au moment de leur mise en voix, le tout étant capable d'opérer des transformations sur le spectateur de théâtre par l'entremise d'un langage poétique pluriel et en cela « ouvert ». De l'équilibre métastable à la transduction jusqu'à leurs renversements, les écritures pour la scène de Valère Novarina se veulent ainsi *agissantes* et *réversibles* dans le but de favoriser le déploiement de singularités *traversées*, *agies* puis *transformées* par la poétique novarinienne.

Cette singularité opère dès lors par « ruptures d'équilibres », si ce n'est par «désœuvrements » – pour reprendre ici l'expression novarinienne – ce qui révèle surtout que toute transformation implique une rencontre s'effectuant entre « des systèmes surtendus, chargés de potentialités, et un élément qui brise ce système »[2215]. État mouvant donc, procédant par déséquilibres constants et métamorphoses par l'entremise de la matérialité fluide du Verbe, et agissant d'un corps à l'autre. Pour finir, si l'individuation est un processus généré par le langage poétique de Valère Novarina du spectateur, ce phénomène rebondit en outre par le phénomène de réversibilité allant du sujet-spectateur à l'acteur, en générant ce que Simondon nomme le *transindividuel*. *Transindividualité* qui procède ainsi d'une « véritable opération d'individuation réalisée sur des *individus-milieux*, c'est-à-dire des individus dans lesquels se trouve une charge de possibles qui les fait communiquer au-delà de leur identité »[2216]. Cette interrelations au moment du spectacle novarinien favorisent dès lors l'ouverture sémantique sur le mode du partage et de l'autonomie dans la mesure où, et pour qu'adviennent ces « moments où tout sonne vrai »[2217], des modalités de mises en œuvre semblent nécessaires. Entre dispositions et prédispositions (qui en passent notamment par le *lâcher prise* mais aussi par un investissement de soi courageux), il apparaît ainsi que le processus d'individuation procède de l'écriture et de la performance d'acteur – ce que nous avons développé précédemment. Il revient alors d'interroger les pré-requis nécessaires à l'avènement de ces transformations, lesquelles construisent à partir de leurs différences un environnement favorable à ce qu'Henri Meschonnic voit à l'endroit de la poétique comme un « révélateur de l'éthique»[2218]. Cette destination présente dans les écritures novariniennes nous permet de poursuivre puis de conclure notre réflexion sur l'étude de la « mise en voix du

[2215] *Ibid.,* p. 106.
[2216] *Ibid.*
[2217] NOVARINA V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 14.
[2218] MESCHONNIC Henri, *Le poème, l'éthique, l'histoire*, article paru dans la revue intitulée « L'homme et la société », Paris, L'Harmattan, 1984, p. 95.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

poème »[2219] novarinien comme possibilité de réinvention du sujet parlant, et *a fortiori* du sujet-spectateur, au moment de la représentation.

d. L'individuation du sujet-parlant par l'entremise du poème novarinien

Si les écritures novariniennes favorisent le processus d'individuation du sujet-spectateur ainsi que nous venons de l'entrevoir – tout comme la performance de l'acteur en tant que « porteur » de la parole – c'est notamment parce qu'elles génèrent une liberté des signifiants du langage par l'entremise d'une poétique spécifique à l'œuvre. Cette poétique se vit dès lors comme subjectivité du poème, laquelle se manifeste au travers d'un processus de « ré-énonciations »[2220] qui procède de l'auteur à l'acteur, et ce jusqu'au sujet-spectateur. Ces réénonciations arborescentes et singulières créent ce qu'Henri Meschonnic nomme le « trans-subjectif »[2221]. Ce phénomène se distingue en tous points de l'individualisme en ce qu'il n'advient que par la rencontre d'une subjectivité avec les ouvertures du poème, lesquelles ne se réduisent plus à produire – ni imposer – de l'émotion, mais à rendre « visible » le langage comme espace œuvrant à la réinvention du sujet. Précisons cependant que le mot *sujet* – et ainsi que le développe Henri Meschonnic – ne signifie pas qu'il s'agit alors d'un être exceptionnel dans la mesure où il serait « seul à être », mais bien plutôt « l'homme réellement en train de parler ». Ce « tout sujet» est alors constitué d'unicités subjectives capables de s'individuer grâce à la vie du langage, dans la mesure où ce dernier n'est plus envisagé comme un instrument de domination mais comme un outil façonnant l'inter-subjectivité, ou les voies de l'altérité. Nous comprenons alors ce qu'entend Henri Meschonnic à l'endroit du poème – et par extension des écritures novariniennes – quant il écrit qu'il œuvre aux délivrances du sujet par l'entremise d'une écriture apte à « porter l'éthique » mais surtout à « la montrer ». La poétique des écritures novariniennes procède en cela d'un état de crise du langage, et par cet intermédiaire d'une crise du sujet lui-même, dès lors indissociable de la question éthique dans la mesure où : « la postulation d'une implication réciproque et nécessaire entre la poétique et l'éthique est (…) le seul statut vivable du langage ». Ce statut offre surtout au langage la possibilité de « ne pas se réduire à la communication, à

[2219] *Ibid.*
[2220] *Ibid.*
[2221] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

l'instrumentalisme, au pragmatisme ». En cela, l'acte d'écriture de Valère Novarina se révèle aussi acte critique et par là-même « souci du sujet-langage» en n'acceptant plus de cantonner ni le sujet ni le langage « aux catégories vétustes du rationalisme »[2222]. C'est également pourquoi les écritures novariniennes invitent à questionner le langage comme fondement de toute société, tel que l'entrevoit Émile Benveniste pour qui :

> « (…) seule la langue permet la société. La langue constitue ce qui tient ensemble les hommes, le fondement de tous les rapports qui à leur tour fondent la société. »[2223]

Dès lors, les écritures de Valère Novarina travaillent contre l'arbitraire dans le langage ou contre ce qu'Henri Meschonnic nomme le « binaire »[2224] : binaire du bonheur et de la vertu, binaire du signe induisant « des morales, des lois, des consciences. Des règles et des fins. »[2225] Il s'agit alors d'opérer par la poétique une critique de l'unité dans la mesure où celle-ci se déploie sous le règne du totalitaire ou de la vérité en annonçant la mort programmée de l'individu. Les écritures poétiques novariniennes – et la poétique en général – ne peuvent exister sans donner la parole, à travers leurs critiques, à l'éthique en tant que théorie et pratique du sujet. Cette alliance entre poétique et éthique favorise surtout le « langage de l'individuation » comme *utopie de la différence*. C'est pourquoi Henri Meschonnic entend placer l'utopie de l'éthique et du politique – c'est-à-dire l'idéal d'un vivre ensemble où la dignité humaine soit irréductible à toute instrumentalisation – dans une poétique du sujet, qui entend justement créer de la particularité. Utopie de l'individu et du social en somme, qu'Henri Meschonnic désigne surtout comme pratique urgente de l'écriture en tant que « poétique en acte », qui dès lors « refuse les choses comme elles sont » et fait de la subjectivité à la fois « son éthique et son écriture »[2226]. C'est notamment ce qu'accomplit à travers les médiums de l'écriture, de la mise en scène mais aussi de la peinture et du dessin le poète Valère Novarina, dans la mesure où « l'organe de la pensée est la main »[2227], ce qui favorise dès lors le dessaisissement de la figure humaine, les réinventions du sujet par la mise en espace, en voix, en chair et en « vrai sang » du langage afin que le sujet-spectateur –

[2222] *Ibid.,* p. 97.
[2223] BENVENISTE Émile, « Sémiologie de la langue » (1969), *Problème de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 62.
[2224] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 98.
[2225] *Ibid.*
[2226] *Ibid.*
[2227] CHENETIER-ALEV Marion, *L'organe du langage, c'est la main*, Paris, Argol, 2013.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

entendu dans sa singularité de sujet-parlant – puisse « annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé »[2228]. Précisons par là que l'utopie novarinienne ne correspond ainsi en rien à l'utopie rationnelle qui « bascule irrémédiablement dans la Terreur »[2229], soit à une utopie du bonheur, de la vérité ni de la vertu, lesquelles font de l'avenir une prison en ce qu'elles reproduisent « la prison de la raison »[2230]. Au contraire, la poétique novarinienne est de celles qui délivrent l'individu dans la mesure où elle viennent remettre la parole en liberté.

Ainsi, lorsque les acteurs du *Vivier des noms* portent l'annonce d'une élimination de l'homme retardée, à travers eux le poète souligne surtout les actes dont une société peut se rendre coupable à l'encontre de l'intégrité individuelle. C'est aussi ce que déplore déjà en 1965 André Leroi-Gourhan à l'endroit d'un « homo-sapiens de la zoologie (…) probablement arrivé à la fin de sa carrière »[2231]. Constat qui invite surtout au questionnement lucide du théoricien sur une société qui préfère le progrès à l'individu, lequel « serait déjà un organisme désuet, utile comme le cervelet du rhinencéphale, comme le pied et la main, mais laissé en arrière-plan, infrastructure d'une humanité à laquelle « l'évolution » s'intéresserait plus qu'à l'homme »[2232]. Cet anéantissement de l'individu comme spéculation de la raison sur le vivant, vivant dès lors considéré en tant que « masse indifférenciée »[2233], soumet le sujet à sa déshistoricisation. C'est aussi pourquoi Valère Novarina revient à l'histoire du langage, à ses origines grecques, latines ou encore aux déplacements sémantiques pluriels que le patois inaugure. Retour aux mémoires du langage et à la vitalité du langage alors pensé comme retour à l'historicité du sujet, à son inscription dans l'espace et dans le temps, et dès lors vécu comme « contre-utopie de la raison et de la société organisée par la raison »[2234]. C'est également par ces éléments que le théâtre de Valère Novarina peut être considéré comme un art subversif – notamment par la pratique des subversions de la pensée rationnelle et par là du langage qu'elle engendre, l'un et l'autre étant inscrits dans une société de la logique – « logique de l'identité, logique coloniale, logique du racisme. »[2235] Ces actes subversifs tiennent à la subversion du langage dont Henri Meschonnic reconnaît en première heure le rôle déterminant qu'y jouent les poètes. En cela, l'éthique et la poétique, telles qu'elles se

[2228] NOVARINA Valère, *Le Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2017, p. 232.
[2229] MESCHONNIC Henri, *ibid*.
[2230] *Ibid.*
[2231] LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin-Michel, 1965, p. 266.
[2232] *Ibid.*, p. 58.
[2233] MESCHONNIC Henri, *ibid.*, p. 100
[2234] *Ibid.*
[2235] *Ibid.,* p. 101.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

déploient au sein de l'œuvre novarinienne, apparaissent comme des actes permettant l'historicité du sujet qui expose alors au devant de la scène « une vie dans le langage comme nulle part ailleurs »[2236]. Ce travail de la contradiction opère l'espace mental des spectateurs, et favorise la sortie de la totalité, cette *sortie d'homme* préconisée par Valère Novarina pour mieux se délivrer, se réinventer. L'altérité se fait alors « construction de l'inconnu »[2237] par la pratique poétique.

Ainsi, la poésie novarinienne « montre comment se fait un sujet »[2238], mais redonne surtout au langage poétique sa qualité de « langage ordinaire »[2239] et en cela singulier, comme unique moyen de le déplacer à nouveau dans le champ du quotidien et, dès lors, de la pratique individuelle. Cette conception rappelle la poétesse Marina Tsvetaïeva qui dit laisser la poésie aux spécialistes de la littérature, en précisant que sa spécialité est bien plutôt « la vie. »[2240] En cela, la poétique et l'éthique telles qu'elles se travaillent dans l'écriture novarinienne puis à travers le travail de ses acteurs, fonctionnent *en dehors* des normes, ceci en réconciliant deux concepts *a priori* opposés et qui pourtant se rejoignent en ce qu'ils favorisent une «vie » du particulier en répondant chacun d'une « transformation des règles du jeu au cours du jeu comme condition même de (…) la banalité de l'histoire, où ne cesse de se faire et de se défaire le particulier »[2241]. C'est donc en tant qu'activité historique du sujet que le langage novarinien ouvre les champs d'investigations que sont l'éthique et la poétique, alliance favorisant dès lors une pratique et une théorisation du langage ouvert, pluriel et en cela individuant. Reprenons pour finir les propos éclairants de Paul Ricoeur à l'occasion d'un article portant sur l'herméneutique et l'interprétation poétique[2242]. Le philosophe y distingue notamment la poétique de l'argumentation rhétorique dans la mesure où la première vise à remanier et à bouleverser les présupposés du lecteur en offrant à celui-ci la possibilité de déplacements inédits grâce aux *percées* de son imaginaire :

[2236] *Ibid.,* p. 102.
[2237] *Ibid.*
[2238] *Ibid.*
[2239] *Ibid.,* p.98.
[2240] KHOURY-GHATA Vénus, *Marina Tsvétaïéva, mourir à Elabouga*, Paris, Mercure de France, 2019, p. 34.
[2241] MESCHONNIC Henri, *ibid.,* p. 102.
[2242] RICOEUR Paul, *Rhétorique, poétique, herméneutique*, Paris, Gallimard, 1984, p.487.

> « La conversion de l'imaginaire, voilà la visée centrale de la poétique. Par elle, la poétique fait bouger l'univers sédimenté des idées admises, prémisses de l'argumentation rhétorique. Cette même percée de l'imaginaire ébranle en même temps l'ordre de la persuasion... »[2243]

Ici s'instaure alors la portée éthique de la poétique novarinienne qui vient bouleverser les attentes préalables du sujet-spectateur afin que s'ouvrent, par les multiples voies de l'écriture, de nouvelles possibilités d'être. C'est ensuite aux acteurs de Valère Novarina qu'il revient de rejouer ces ouvertures par leur interprétation du texte dans l'espace scénique en nous permettant d'interroger la voix de l'acteur comme métaphore du drame de la parole : une parole qui « voudrait se dire, mais qui ne le peut ou ne le veut pas »[2244] . Le théâtre de Valère Novarina enjoint donc à la délivrance du sujet par le langage, et façonne le corps de l'acteur avec des *traversées* de paroles qui tendent aux réinventions de ce que parler veut dire. C'est sur cette véritable « physique » novarinienne que nous souhaitons clore notre étude, et à partir aussi du passage suivant qui ouvre sur une pensée du langage ancrée dans le comique et donc dans le réel, là où « les mots n'ont qu'à être mis en bouche pour apparaître »[2245] afin que naisse un éclat de rire vrai et que :

> « Loin du rire plat des médias, ce comique insensé et de bon sens active nos fonctions physiques et rafraîchit le cerveau. Peut-être nous empêche-t-il de mourir idiot. Peut-être nous rend-il au contraire idiot c'est-à-dire au plus près de la matière qui nous constitue (…), renvers[ant] les langues mortes pour les remettre sur pieds. »

Ainsi, les écritures dramatiques du poète et artiste plasticien Valère Novarina concourent à préserver le dialogue intime et mystérieux qui unit l'homme à sa parole, et se dispense pour cela de toute logique aristotélicienne par l'implicite, la réversibilité sémantique et autres péripéties verbales. De l'espace scénique comme *architecture du souffle* à l'espace mental de la page, s'actualise chez l'auteur une quête poétique autant que spirituelle approfondissant ce que parler veut dire et de quelles façons l'individu peut – ou non – vivre dans sa parole.

[2243] Cité par Olivier Abel, *ibid*.

[2244] BONNET Michèle, « La voix éloquente » ou comment dire ce qui ne peut se dire, Première partie : voix parlées, voix chantées, « Poétiques de la voix », Sillages critiques, n° 7, 2005, p. 1.

[2245] NEE Laure, Valère Novarina, *ibid*., « Christine Ramat. Le rire cruciforme de Valère Novarina », Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 52.

Du Verbe à la verve de son *animal acteur*, la dramaturgie novarinienne provoque les *jetées d'hommes* comme autant de façons pour l'acteur de ne plus imiter ou singer le comportement humain, mais bien plutôt de *dire* et *juste dire* combien l'homme est cet être pris – autant qu'épris – de mots : traversé, éprouvé, transformé par eux. L'écriture de Valère Novarina résiste dès lors à la récupération mercantile de chaque vocable humain en opposant au projet d'une « grande désincarnation » de toutes les langues leur liberté sauvage et initiale, que seule la poésie semble en mesure de sauver.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Conclusions et perspectives

La poétique de l'idiotie dans le théâtre de Valère Novarina

1. « Nous ne sommes pas spectateurs[2246] »

C'est par cette phrase prononcée par Valère Novarina à l'occasion de son entrevue avec Jean-Marie Thomasseau en 2006 que nous souhaitons initier la conclusion de notre étude. L'écriture novarinienne, en plus d'inaugurer une parole poétique qui tend à parler en chacun de façon singulière, propose un abandon des attentes jusqu'alors adressées au spectateur de théâtre à l'issue des nombreuses théorisations dont il fut historiquement l'objet. Qu'il s'agisse de le définir, de le faire agir d'une certaine manière au sein de l'événement théâtral ou encore d'observer ses comportements, rien de tout cela ne semble en effet coïncider avec l'œuvre novarinienne, dans la mesure où le spectateur qui se présente à elle ne s'envisage pas en tant que donnée fixe, mais davantage comme impossible à définir et dès lors à théoriser. Cette conception s'accorde ainsi avec la possibilité d'un sujet dépassant et déplaçant sa posture de simple « spectateur » pour retrouver sa place de sujet pensant et « engagé dans un processus infini de gestation de soi, au travers des événements qu'il rencontre [2247]».

En somme, le théâtre de Valère Novarina, par l'entremise de ce que nous avons décliné en tant que *poétique de l'idiotie*, favoriserait l'émancipation individuelle d'un « sujet-spectateur », s'individuant au gré de l'événement théâtral sans en arrêter le sens. Ainsi, il ne s'agit aucunement pour Valère Novarina de « commanditer » quoique ce soit à ceux et celles qui viennent au spectacle, ni de se faire le « chef d'orchestre » d'un grand projet social, moins encore d'exhorter le spectateur à se comporter de telle ou telle manière. Au contraire, ce dernier est laissé libre en tout, et même de quitter la salle, l'auteur ne s'invectivant pas *contre* lui sous prétexte qu'il n'aurait pas « compris » le spectacle et qu'il serait alors un «dangereux»

[2246] THOMASSON J. M., *ibid*.
[2247] *Ibid.,* p. 11.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

homo spectator[2248]*,* abruti par « la violence des industries audiovisuelles[2249]», incapable d'assumer sa « lourde tâche de garant d'une démocratie prétendument en péril[2250]» et dès lors responsable « de la barbarie[2251]» du monde.

Précisons cependant que nous reconnaissons l'importance et la valeur d'un tel positionnement intellectuel, dont l'ambition n'est pas d'imposer une « morale » au spectateur bien sûr, mais de creuser les « conditions de sa possible émancipation concrète[2252]». Nous en avons conscience, et de surcroît à l'endroit de la philosophe Marie-José Mondzain dont nous citions l'ouvrage, sa pensée participant depuis de nombreuses années à soutenir l'œuvre novariniennne. Nous souhaitons simplement souligner ici que Valère Novarina ne semble pas accorder de mission particulière au spectateur de théâtre, et qu'il propose plutôt au sujet présent dans la salle de vivre une expérience avec le langage en se laissant « traverser », voire « transformer » par le biais de cette expérience à chacun singulière. En cela, Valère Novarina précise que « nous ne sommes jamais spectateurs[2253]» mais partie prenante de son œuvre, dont la nature est profondément autonome et en cela incalculable. L' œuvre novarinienne tend ainsi à faire voir, sentir et éprouver « la dynamique (…) focale, polydirectionnelle et réversible du langage[2254]», le spectacle devenant alors « matière », « croisement d'ondes » et « d'*inquiétude rythmique*[2255]». Il s'éloigne ainsi de tout discours urgentiste qui s'adresserait à un concept d'individus formant une totalité *type d*e spectateurs, totalité pour laquelle metteurs en scène, acteurs et dramaturges contemporains auraient alors le devoir d'en « redresser » les valeurs civiques afin que ce spectateur, *trop idiot* sans doute, sache « enfin » assumer comme il se doit son « devoir de citoyen[2256]».

Si le sujet exprime quelque chose d'idiot au moment du spectacle novarinien, il s'agit plutôt de l'intensification de sa *différence,* c'est-à-dire de sa *singularité* traversée de paroles. Une idiotie, dès lors, qui ne peut faire totalité et résiste ainsi à tout endoctrinement conceptuel, Valère Novarina précisant à cet égard qu'au moment du spectacle « le spectateur

[2248] MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator,* Paris, Bayard Jeunesse, 2007.
[2249] *Ibid.*, quatrième de couverture.
[2250] MOLINIER Quentin, *ibid.,* p. 9.
[2251] MONDZAIN M. J., *ibid*.
[2252] MOLINIER Quentin, *ibid*.
[2253] THOMASSEAU J. M., *ibid.*, p. 169.
[2254] *Ibid.*
[2255] *Ibid.*
[2256] MOLINIER Quentin, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

n'est pas *devant* une œuvre » mais qu' « il *est* du voyage[2257]», en étant invité par lui à éprouver « la *tectonique du langage*[2258]». Cette expérience procède en « glissements, substitutions progressives et dérapages[2259]» afin de nous « déplacer insensiblement » de nos habitudes, tel « un plancher que l'on changerait peu à peu sous nos pieds[2260]». Le spectateur redevient alors un « sujet » attentif, singulier et *agi* par les mouvements du langage dont les dynamiques sont agencées par Valère Novarina, et confronte alors sa relation habituelle aux mots avec l'« expérience effrayante du chaos » par laquelle le langage, pris dans l'architecture novarinienne, vient tout « décomposer[2261]». Il n'est ainsi plus question de théoriser le spectateur, de lui suggérer des pensées, des intentions ou de lui imposer des lois, puisque le théâtre de Novarina, au contraire, est ce lieu « de la défaite humaine (…) où nous venons ensemble nous déconstruire[2262]». Plus de missions dès lors, ni critiques d'un spectateur que l'on affubla de nombreuses inconséquences, tantôt « consommateur perdu dans le spectacle par incapacité à exercer la distance élémentaire requise », tantôt « symptôme d'une société en état de déréliction avancé, coupable alors d'abandonner un peu plus chaque jour ses aspirations culturelles et démocratiques à des industriels sans âme (…)[2263]». Aucune sanction chez Novarina, l'auteur ne prétendant pas « réveiller[2264]» le spectateur, ni le punir, ni le sauver, encore moins lui assigner une quelconque responsabilité au devenir de la société, dans la mesure notamment où l'Histoire « est peut-être beaucoup moins l'œuvre des hommes que celle du langage[2265]». Langage par lequel l'homme est *agi* donc, et non le contraire. Ainsi, Valère Novarina crée, ne fige pas, ne sanctifie rien mais propose une expérience physique et poétique au sujet spectateur venu se rafraîchir à la « grande table rase des lieux communs[2266]». Si le poète devait alors entrer en politique, son parti serait sans doute celui du « chaos comique» et de tous les contraires.

Novarina invite par son théâtre à nous défaire de tous les discours et ne semble croire qu'en une seule force : celle de la parole. Une parole comme « lettre qui respire sur scène », « souffle écrit et qui s'imprime » afin de « dresser un théâtre impraticable[2267]». Théâtre où « la

[2257] THOMASSEAU J. M., *ibid.*
[2258] *Ibid.*
[2259] *Ibid.*, p. 170.
[2260] *Ibid.*
[2261] *Ibid.*
[2262] *Ibid.*, p. 168.
[2263] MOLINIER Quentin, *ibid.*, p. 10.
[2264] *Ibid.*
[2265] THOMASSEAU J. M., *ibid*., p. 170,
[2266] *Ibid.,* p. 169.
[2267] *Ibid.*, p. 171.

représentation est interdite[2268]» et qui se décline dès lors comme « impossible passage à l'acte », « rébus »,« énigme » ou autres glissements sémantiques permettant que ce « livre » reste grand ouvert. Livre comme matière, où « l'énergie du langage » vient se faire respirer au moment de son « passage dans l'espace[2269]», « zigzaguant » de l'acteur au spectateur. Comme une onde qui agit, « sort d'une bouche », « rebondit sur le mur[2270]», revient de loin, la parole répond aux mots prononcés bien avant elle et fonde ainsi une « édification du vide » telle une architecture aux « volutes contradictoires[2271]». Architecte au sein de laquelle nous pourrions alors pratiquer cette c*ure d'idiotie* telle qu'elle se décline en de nombreuses manières au cœur de l'œuvre novarinienne, et renouant par elle avec ce que Christian Ruby appelle une « philosophie de l'essai[2272]». Une philosophie comme « façon d'être » et de s'essayer au monde, fondée sur une observation scrupuleuse de soi avant de s'attaquer à celle des autres, une observation du vivant et de ses mouvements aussi, le tout contribuant à une expérience du sensible qui remet au cœur de la pensée de l'humain – et de l'art à travers lui –, un peu de cette « ancienne sagesse de l'ignorance[2273]».

Ce savoir ne vise plus dès lors à théoriser ni à conceptualiser outrancièrement l'humain, mais à lui proposer de savoureux « envers de l'esprit[2274]» par l'entremise de l'énigme, de l'intuition, de l'intelligence du cœur ou, pour reprendre Denis Grozdanovitch, par cette pratique du « sens commun[2275]» qui permet de creuser infiniment la subjectivité de l'individu et de nous réconcilier ainsi avec l'*Ens Communae*[2276]. Un « en commun » qui ne peut alors exister sans la possibilité pour chacun d'y « faire jouer des manières de dire, de voir et de faire singulières, comme autant d'écarts et de jeux d'altérités possibles par rapport à un commun de référence[2277]». En cela, le travail de l'acteur est ce qui vient « somatiser[2278]» le texte et, par lui, redonner à la parole sa force vive[2279]. Ainsi, le théâtre façonné par Valère Novarina est ce lieu où l'on vient « assister à l'exercice périlleux du langage[2280]» pour y

[2268] *Ibid.*
[2269] *Ibid.,* p. 172.
[2270] *Ibid.*
[2271] *Ibid.*
[2272] MOLINIER Quentin, *ibid.*, p. 11.
[2273] GROZDANOVITCH Denis, *Le génie de la bêtise*, Paris, Garnier, 2017, p. 181.
[2274] NOVARINA V., *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009.
[2275] GROZDANOVITCH Denis, *ibid.*, p. 262.
[2276] *Ens Communae* soit « en commun », ou « Espace Naturels Sensibles ».
[2277] RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 69.
[2278] THOMASSEAU Jean-Maris, *ibid.*, entrevue avec Claude Buchvald, p. 81.
[2279] *Ibid.*
[2280] *Ibid.,* Entrevue avec Valère Novarina, p. 161.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

retarder le jour où « il nous sera interdit » de pratiquer « ce sport dangereux » du langage « pris sur le vif[2281]». Interdiction que Valère Novarina pressent aussi en tant que menace contre tout ce qui, dans l'humain, doit demeurer irréductible au concept. Contre cette menace, Novarina lutte aux côtés de ses acteurs par l'entremise d'une écriture ouvertement équivoque qui vient désamorcer les « conceptualisations outrancières[2282] » du sujet humain, lesquelles nous exhortent « de manger tous le même réel à la même mangeoire (…) Et de ruminer tous d'un même rythme[2283]». L'humain est chez Novarina cet « inadéquat, cet impossible[2284] » pour lequel le théâtre doit opérer une résistance afin de venir contrarier ce qu'Herbert Marcuse annonçait déjà à l'endroit d'un Homme devenu « projet » de sa propre perte – soit « Homme unidimensionnel[2285]». C'est pourquoi le théâtre de Valère Novarina interdit toute volonté à théoriser le spectateur pour que celui-ci demeure « cet impossible qui n'est pas d'ici[2286] ». Il est celui qui traverse, vient au spectacle pour en repartir exténué quelques fois, dubitatif, excédé ou ravi, scandalisé, stupéfait voire même incrédule, mais auquel il aura été offert d'« éprouver la joie ou la souffrance de saisir encore une fois le langage sur le vif [2287]». Ce théâtre ne « s'ouvre pas sur des histoires humaines » mais sur « le drame de la matière », soit sur le corps et le langage venus se faire « brûler » dans l'espace scénique.

Le spectacle se décline ainsi comme lieu « atopique et insensé » où le corps du spectateur est lui-même mis à « l'épreuve du feu », afin d'être à son tour « disséminé, rendu au vide[2288]» et mené à extinction. Défiguration du sujet parlant par l'entremise du langage novarinien, et par laquelle peut alors survenir cette subjectivité individuante que nous développerons en point final de notre étude. Ainsi, le spectateur novarinien, nous le verrons, ne détient aucun « rôle », ni « destin politique[2289]» au sein de la représentation théâtrale. Il est celui qui vient et qui s'en va. Il est celui qui passe. Entre ces deux temporalités, la parole novarinienne portée par les acteurs lui aura été adressée ; libre à lui cependant de l'entendre ou non. S'il a un statut dans l'œuvre novarinienne, c'est celui de l'extension libre et non d'une intention qu'il incomberait à Valère Novarina de manipuler ; et s'il a une fonction, ce serait celle d'être là, tout simplement. Car la parole novarinienne n'est pas un « truc », ni une

[2281] *Ibid.*, p. 162.
[2282] GROZDANOVITCH Denis, *ibid*.
[2283] THOMASSEAU Jean-Marie, *ibid*.
[2284] *Ibid.*, p. 163.
[2285] MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Editions de minuit, 1964.
[2286] THOMASSEAU Jean-Marie, *ibid.*, p.164.
[2287] *Ibid.*
[2288] *Ibid.*, p. 165.
[2289] MOLINIER Quentin, *La « French Theory » du spectateur,* Revue « Nonfiction », publié en mai 2015, p. 1.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

formule qui fonctionne « coups sur coups». Elle procède par ricochets, parfois percute, parfois s'éloigne ou rate ses envolées, chaque spectacle représentant en cela un « défi » à relever autant qu'un exercice de haute voltige pour l'acteur, afin que « la parole sonne vrai[2290]».

Nous aurions pu nous pencher à cette occasion sur les nombreux et passionnants travaux de recherches qui viennent interroger le spectateur de théâtre[2291], en contribuant ainsi à une approche érudite de cet élément essentiel à « l'événement théâtral ». Cependant, notre intuition fut telle que le spectateur novarinien – s'il devait exister – ne s'y inscrivait qu'en négatif. Négation tout entière à l'œuvre dans le théâtre novarinien, et telle cette réversibilité de l'esprit à laquelle Valère Novarina nous convie « nous autres, hommes parlants[2292] », afin d'y rencontrer une énigme.

2. De l'énigme à l'étonnement, de l'étonnement à la recherche

L'énigme qui nous a interpellée s'est ainsi originée dans une expérience de sujet parlant ayant *rencontré* la parole novarinienne le 24 novembre 2009, alors que se jouait au Théâtre de la Bastille *Le Monologue d'Adramélech,* mis en scène par Valère Novarina et interprété par Jean-Yves Michaux. Expérience qui, si elle ne voulait prétendre à l'universel, s'est imposée à être « creusée » afin, nous l'espérons, de contribuer de façon singulière à approcher l'œuvre complexe et multiple de Valère Novarina. En cela, notre étude n'a aucunement cherché à faire « école », ni prétendu qu'il existerait *une* compréhension du théâtre de Valère Novarina, ce qui nous semble non seulement aberrant mais aussi contraire à

[2290] *Ibid.*, p. 162.

[2291] Pour n'en citer que certains, notons pour exemples : *Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XIIe-XXe siècle),* sous la direction de Fabien Cavaillé et Claire Lechevalier, Collection Le Spectaculaire dans les Arts de la scène, Presses Universitaires de Rennes, 2018), *La pratique du spectateur. La médiation des regards dans le théâtre de Thomas Corneille* (Gaël Le Chevalier, Classiques Garnier, 2017), *Comme au théâtre...pour une école du spectateur* (Valérie Contet, Philippe Coutant, Bernard Martin, Poche, 2006), *Lire le théâtre. Tome 2, L'école du spectateur* (Anne Ubersfeld, Belin, 1999), *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, (Marie-Madeleine Mervant-Roux, CNRS, 1998), *Le Jeu du Théâtre. Le Spectateur en dialogue (Bernard Dort, Collection Essais*, P.O.L, 1995).

[2292] THOMASSEAU Jean-Marie, *ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

la dynamique de son œuvre, profondément ouverte, paradoxale et poétique. Nous avons souhaité étudier l'œuvre de Valère Novarina en tant qu'événement vécu de façon singulière, donc, telle cette rencontre soudaine qui surgit entre un sujet lambda et ce que Suzanne Allaire nomme « la Parole de poésie[2293]». Rencontre qui peut aussi s'apparenter selon Pierre Reverdy à ce « choc » appelé par la poésie, choc ou coup porté à l'autre qui n'est en rien violence mais plutôt soutien, main tendu qui extirpe d'un monde vers un autre et procure à celui qui en est saisi une « émotion neuve, proprement poétique[2294]». Cette émotion suppose une « authentique création[2295]» afin de faire accéder celui qui la rencontre à une expérience que Michel Collot appelle « la poésie en acte[2296]». La poésie novarinienne, et ainsi que nous avons tenté de le préciser au fil de notre étude, semble en effet rejoindre en de nombreuses façons la proposition de Pierre Reverdy à l'endroit d'une poésie comme *fait nouveau[2297]*, lorsque d'un façonnage singulier des mots et de la réalité, le poète va « ressortir un métal tout neuf [et] méconnaissable[2298]». Cette transformation place dès lors l'acte d'écriture de Valère Novarina du côté de la *poïesis*, c'est-à-dire de cette création en actes dont une parole renouvelée peut advenir ; parole dès lors « intensément présente à l'énigme de l'humain, dans la tension de ses interrogations et dans la nudité de ses silences[2299]». Cette matérialité autant que cette efficience de la parole fait en tout point écho à celle que nous avons *éprouvée* au contact de l'œuvre novarinienne, soit une parole qui nous insuffla de nouvelles façons d'être tout comme cette volonté de « lutter sans fin avec le vide[2300]». De la parole vient le geste donc, tel un surcroît de forces qui vient s'offrir au sujet par l'entremise d'un *Tout Autre*. C'est ainsi de cette rencontre que partit notre désir de recherche, par laquelle nous avons souhaité interpeller à notre tour l'œuvre novarinienne en tant que « travail de la langue inséparable du mouvement de la vie[2301]» et qui, « à travers les mots », s'aventure à creuser une pensée « en quête d'ouverture[2302]». Pour toutes ces raisons, la parole novarinienne se donne comme « parole vive » qui sait maintenir en nous son « pouvoir d'éveil[2303] », et ce jusqu'à initier le présent travail d'écriture et de réflexion.

[2293] ALLAIRE Suzanne, *La Parole de poésie*, paris, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
[2294] COLLOT Michel, *« Cette émotion appelée poésie » (Pierre Reverdy*), Dossier thématique « L'émotion, puissance de la littérature, article publié sur le site Fabula, juin 2016, p. 1.
[2295] *Ibid.*, p. 3.
[2296] *Ibid.*
[2297] *Ibid.*
[2298] *Ibid.,* p. 4.
[2299] ALLAIRE Suzanne, *ibid.*, Présentation de l'ouvrage.
[2300] *Ibid.*
[2301] ALLAIRE Suzanne, *ibid.*
[2302] *Ibid.*.
[2303] MALAVAL Frédérique, *ibid*.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Ce travail s'est proposé de revenir sur la parole novarinienne – et par elle, sur l'œuvre théâtrale de Valère Novarina – afin d'y interroger ceux qui viennent « l'agir » : l'auteur bien sûr, mais aussi l'acteur. Duo qui s'est également décliné en trio, puisque le troisième élément initiant les deux premiers demeure le langage, tour à tour acteur et auteur d'une dynamique singulière que nous avons nommée « poétique de l'idiotie », ou poétique qui « donne à vivre parce qu'elle fait don d'une présence[2304]». Présence de l'auteur tout d'abord, attentif aux autres voix qui accompagnent son écriture – et que nous avons étudié en première partie –, présence de l'acteur auprès de sa « partition », afin que la parole puisse parvenir au spectateur soir après soir et opérer en lui des voies de transformations individuantes, selon notre hypothèse de départ. Pour répondre à cette hypothèse, nous avons développé une réflexion à l'endroit de l'auteur et de son écriture, puis de l'acteur avec son texte, afin d'y proposer l'esquisse d'une ultime présence, celle du sujet humain spectateur : sujet parlant et pourtant tenu au silence, auditeur mais surtout témoin de la parole poétique novarinienne dont les actions se déclinent en tant que « cure d'idiotie[2305] » aux vertus individuantes. Cette individuation infinie du spectateur remet alors en question la possible théorisation d'un spectateur dit « novarinien » dans la mesure où celui-ci, entendu dans l'œuvre novarinienne comme sujet singulier, échappe à toute définition figée.

Si notre recherche a trouvé son origine dans une tentative d'introspection quant à cette expérience vécue au contact de la parole, elle a souhaité interroger dans son parcours les modalités de cette parole, de l'écriture jusqu'à son incarnation par l'acteur, afin d'entrevoir de quelles façons l'œuvre de Valère Novarina offre au spectateur la possibilité d'une subjectivation infinie. Elle déplace, en cela, la posture du spectateur de théâtre traditionnel, qui ne vient plus dès lors se divertir ni s'émouvoir mais faire « éclater tous ses lieux communs[2306]», de sorte qu'il n'y ait au moment du spectacle plus de *choses*, ni d'*objets*, mais « une réalité ondulaire, pulsive, respirée » dont le spectateur devient le témoin afin de pouvoir, à son tour, « tourner le dos à toutes [ses] habitudes et façons de penser[2307]». Aussi, pour alimenter notre étude, nous avons eu recours aux matériaux tangibles que sont les écrits théoriques et dramatiques de Valère Novarina, ainsi qu'aux témoignages des acteurs et collaborateurs artistiques ayant travaillé avec lui au fil du temps, qu'il s'agisse de ceux que

[2304] *Ibid.*
[2305] NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, P. 62.
[2306] THOMASSEAU J. M., *ibid.*, p. 170.
[2307] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

nous avons récoltés au cours de notre recherche, ou de ceux menés depuis de nombreuses années par nos prédécesseurs[2308].

Maintenant que nous nous relisons, cette dynamique du témoignage semble avoir accompagné chacune des pages de ce travail de thèse en s'inscrivant dans le partage d'expériences du vivant, et ce sans que cette volonté ne prétende à la vérité ni moins encore à s'imposer à l'autre en tant que dogme. Au contraire, le témoignage nous semble davantage relever d'une posture éthique, qui outre le fait de placer celui qui parle en devoir de sincérité – et quand bien même cela l'expose aux failles de sa mémoire –, induit pour celui qui l'écoute une attention particulière quant à ce qui est dit, mais aussi à ce qui se dit au-delà des mots. Et comme l'œuvre théâtrale de Valère Novarina relève d'une certaine éthique de l'écoute et de la parole selon une relation intersubjective particulière, nous atteignons ainsi les rives de ces *paroles de poésie*. Cette expression, nous l'avons empruntée à l'ouvrage éponyme écrit par Suzanne Allaire en 2005, dans lequel la chercheuse propose un état des lieux quant au travail de poète, aujourd'hui. Cette étude se penche en particulier sur ceux que l'auteure nomme « les poètes du repli intérieur »[2309] et dont nous souhaitons reprendre ici la définition tant elle nous semble s'approcher de notre conclusion à l'endroit de l'œuvre du poète Valère Novarina, qui compte parmi :

> « (…) ces battants en lutte contre l'inertie de la langue et contre la sclérose des règles et des conventions discursives (…) Poètes du « dedans », persuadés que dans l'aventure du poème (le *poiein*) s'engagent les forces de réflexion de l'être (…) poètes pour qui l'écriture est une « orientation de l'être à la recherche du plus profond foyer » (Jaccottet) ou, selon le mot de Perros, « une manière d'habiter, de s'habiter » dans « l'indifférence à ce qui manque de réalité ». (…) épreuve du doute, du manque, de la perte (…) parole-acte d'être mouvement et mouvement affronté à la nuit, à l'incertain, à l'illisible. [2310]»

[2308] Notons principalement les nombreux témoignages récoltés par Marion Chénetier-Alev auprès de Valère Novarina ainsi que d'un grand nombre de ses acteurs. Nous nous sommes également penchés sur les entrevues réalisées par Jean-Marie Thomasseau avec les artistes ayant travaillé avec Valère Novarina ou sur son œuvre, dont la metteur en scène Claude Buchvald et le scénographe Philippe Marioge, soulignons aussi son entrevue réalisée avec Valère Novarina entre 2001 et 2002 et intitulé « L'homme hors de lui » (contenu dans le recueil intitulé *« Valère Novarina »,* Collection Poètes de Croatie, Revue littéraire mensuelle « Europe », partie « Entrevues », 2002, pp. 69 à 96 et pp. 162 à 175). Nous nous sommes également nourris des témoignages de Valère Novarina réalisés à l'occasion de sa participation lors de colloques et de journées d'études organisés autour de son œuvre théâtrale, soit que nous y assistions, soit que ces événements aient été diffusés via la publication d'articles. Enfin, nous avons lu « Valère Novarina », ouvrage collectif dirigé par Laure Née et qui recèle de nombreuses témoignages « novariniens », dont celui de Dominique Parent, Claude Buchvald ou encore de Valère Novarina (ouvrage publié aux éditions « Garnier classique », 2017).

[2309] ALLAIRE Suzanne, *ibid.*, p. 9.

[2310] ALLAIRE Suzanne, *ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

3. Rappel de notre cheminement vers la parole novarinienne

Notre étude s'est dans un premier temps penchée sur la génétique de l'écriture novarinienne, que nous pouvons décliner à présent comme spécifiquement tendue vers l'oralisation[2311], soit vers cette *parole-acte* qu'est le poème et dont chacune des « paroles d'exilés » – à commencer par celles du personnage d'Adramélech[2312] – viennent éclairer « l'opacité du monde, et de l'autre et de soi[2313]». Nous avons cherché à questionner, dans un second temps, la nature de cette oralité novarinienne qui, au fil du *Monologue d'Adramélech* notamment, nous a littéralement traversée et suite à laquelle nous avons éprouvé la nécessité d'initier le présent dialogue. Un questionnement que la pensée de Jacques Ellul est aussi venue accompagner, tout particulièrement à l'endroit d'une parole qu'il considère comme expression de liberté mais surtout appel lancé à l'interlocuteur afin qu'il « s'affirme lui aussi en parlant[2314] ». Notre ambition a également été guidée par l'ouvrage de Marion Chénetier-Alev[2315], dans lequel la chercheuse observe les formes et les pratiques de l'oralité dans le théâtre contemporain. Par ces chemins, nous avons essayé à notre tour de parler *de* et *avec* la parole novarinienne, en nous inspirant avec humilité des recherches de nos prédécesseurs. Essayé aussi « d'entendre » cette parole et peut-être même d'en témoigner sans la trahir, en regard des innombrables interactions qu'elle noue entre celui qui écoute et celui qui parle, soit entre le sujet parlant qui assiste au spectacle, l'acteur et le poète.

[2311] *Ibid*., Soit d'une écriture « tendue vers ce qui est énoncé de vive voix, sonore, diffusée par la parole ». Ou encore « que l'on se passe de génération en génération, de bouche en bouche. »

[2312] Rappelons à ce propos qu'*Adramélech* est le nom du 8e des 10 archidiables (ou version démoniaque de l'archange), soit celui qui a pour mission d'annoncer les plus grands événements. L'Adramélech de Valère Novarina s'apparenterait dès lors à un messager du souterrain, son monologue étant issu de la pièce intitulée «Le Babil des classes dangereuses » et dans laquelle l'auteur nous fait entendre les « parole d'en bas », paroles de ceux qui ne l'ont jamais, de ceux qui sont généralement, tout comme Adramélech, sous terre.

[2313] ALLAIRE Suzanne, *ibid*.

[2314] ELLUL Jacques, *La parole humiliée*, « Simplismes », première parution Le Seuil, 1981, Éditions de La Table Ronde, Paris, 2014, pour l'édition utilisée présentement, p. 10.

[2315] CHENETIER-ALEV Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010.

Née d'une qualité d'écoute particulière à l'endroit des choses tues, la parole novarinienne passe de l'un à l'autre de ses interlocuteurs pour les emmener « bien au-delà »[2316]. Elle fait et défait l'entendement, joue et s'amuse à déjouer les signifiances, ne se capture pas autant qu'elle ne saurait être caractérisée par la transmission d'informations. Où se trouvent alors ses domaines de présences ? Notre postulat s'est proposé d'approcher certains des lieux où elle séjourne, à commencer par le poétique, dont la nature plurielle a permis d'accueillir des champs d'investigations transversaux, et en cela propices à enrichir le domaine des études théâtrales. Car si la parole novarinienne est mouvante, elle est riche d'une écriture foisonnante où transparaît la culture littéraire impressionnante de son auteur, tout comme sa fine lecture des théologiens et de la mystique du haut Moyen-Âge. C'est ainsi par son érudition transpercée d'un style proprement Rabelaisien que l'œuvre de Valère Novarina trace une voie singulière, en appelle à toutes les voix et touche au plus près notre humanité, tout en rejoignant ce qu'Ellul exprime à l'endroit du *langage parlé* humain « d'une autre nature et incomparable »[2317]. La langue de Valère Novarina n'invite en effet à aucune comparaison ni équivalence symbolique tant elle déborde les tentatives à la définir. Elle est multiple, elle est un acte et, d'un même mouvement, le dépassement de cet acte. Elle chemine vers la parole de l'autre et accueille, pour faire entendre cette parole singulière, tous les excès en marges du sens. Notre travail s'est proposé d'étudier ces « paroles de poésies[2318]» et, peut-être alors, d'approcher grâce à elles ce qui demeure essentiel dans la parole humaine.

Qu'est-ce *à dire* alors, parler le poème ? Et par là, parler le *novarinien* ? Il ne s'agit pas ici de définir la parole en termes technicistes, ni moins encore de dire « ce que le langage humain *est* »[2319], mais d'approcher une pensée de la parole humaine par l'entremise de la poétique novarinienne, et, ce faisant, de déployer une réflexion qui s'autorise à interroger, au cœur des sciences humaines, ce qui fait la différence[2320]. Différence alors conçue comme ce qui est « en trop », « de trop » ou juste « trop », telle l'écriture fleuve de Valère Novarina. Différence comme *autre* de la parole aussi, lorsque le signifiant demeure en reste, en attente

[2316] ELLUL Jacques, *ibid.*, p. 10.
[2317] ELLUL Jacques, *ibid*.
[2318] ALLAIRE Suzanne, *ibid.*
[2319] ELLUL Jacques, *ibid*., p. 11.
[2320] *Ibid*., reprenons à cet égard les propos éclairants de l'auteur : « (…) le langage humain *est* cela, me paraît être ce biaisage auquel les sciences humaines en particulier nous ont trop accoutumés ! « L'important, c'est la différence. » L'a-t-on assez souvent entendue cette formule, en linguistique et ailleurs. Mais alors appliquons-la ! Retenons donc avant tout ce qui différencie, ce qui spécifie le langage humain, et c'est le jeu entre signifiant et signifié. (…) Ainsi pour moi le langage parlé de l'homme ne peut être ramené à n'importe quel assemblage cohérent de signes compréhensibles à l'aide d'un code. »

de sens. Parole en dépôts, en ombres, en incompréhensibles. Les écrits pour la scène de Valère Novarina sont une nourriture de mots souterrains qui posent problèmes à ceux que le poète nomme avec humour les « grands communicateurs »[2321], ces grands guignols qui dans l'espace cruellement joyeux du théâtre novarinien déambulent en caricatures du *logos* publicitaire, affolés de tout dire une fois pour toutes afin qu'il ne reste plus rien de la parole. Heureusement, et plutôt que de suivre une tendance à la neutralisation générale, la parole redevient libre chez Valère Novarina pour que l'homme tarde à se faire capturer. Sa part d'ombre est au cœur de ce que les écritures novariniennes se proposent d'approfondir, d'étendre et d'entendre, en luttant par d'ingénieux *envers de l'esprit*[2322] contre le lissage de toute complexité inhérente au langage humain, quand on prétexte une communication « encore plus fluide » et finalement toujours plus pauvre. Pour le poète Novarina – aux côtés duquel nous pourrions rencontrer Pierre Reverdy, Yves Bonnefoy, Rimbaud, Rilke, Mallarmé, Rabelais ou encore Antonin Artaud –, la parole n'a rien à voir avec une suite de zéros et de uns, elle n'est pas un code binaire mais un fluide, une onde qui ouvre, découvre, agit de près comme de loin sur celui qui dit tout comme sur celui qui écoute. Elle est un engagement. Là nous semble exister l'un des lieux où peut résister la parole humaine – et dans son sillage la parole novarinienne –, soit dans cet indescriptible du poème, cet *atopos* du sensible qui peut alors faire place au « babil des classes dangereuses »[2323]. Babil comme langage *autre* de celui qui parle, indescriptible enfance de la parole que les acteurs de Valère Novarina déversent dans les oreilles parfois trop ronronnantes de la cité. Le novarinien est ce grand mélange de « boucan animal » et de « concerts de tuyaux »[2324], cette forme brute se distingue alors, pour y disparaître parfois, le masque blanc de l'idiot en ouvrier du drame qui porte la parole. Un acte difficile à tenir, mais vers lequel chemine pourtant l'œuvre inquiète de Valère Novarina. Inquiète de ce que *parler* vient dire de l'humain, soit de cet événement du *parlé* qui *agit* sur le monde et que nous avons souhaité interroger en tant que « poétique de l'idiotie ». Une poétique singulière à l'œuvre novarinienne, dont la portée individuante fait entendre la parole du *Tout Autre*[2325] et, par ce chemin, ce qui fait *différence*. Une façon dès lors de renouer avec

[2321] NOVARINA Valère, *Voie négative*, « Le Vivier des noms », Paris, P.O.L., 2017, p.
[2322] NOVARINA Valère, *L'envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009.
[2323] NOVARINA Valère, *Le Babil des classes dangereuses*, Paris, éditions P.O.L., 1978, paragraphe de présentation extrait du site de la maison d'éditions P.O.L.
[2324] NOVARINA Valère, *ibid.*
[2325] Un « Tout Autre » qui peut s'apparenter à l'idée de Dieu dans la théologie philosophique moderne, mais aussi à une altérité absolue ou encore à l'infini, selon l'acception proposée par Emmanuel Lévinas. C'est notamment à cette définition que nous souhaitons renvoyer l'expression du « Tout Autre », que nous utilisons à plusieurs reprises au fil de notre étude. Un « Tout Autre » entrevu comme « visage de l'autre » dans la philosophie lévinassienne, soit d'un événement qui induit que « lorsque je regarde l'autre, il ne se dégage pas une identification mais une relation profondément dissymétrique par laquelle l'autre m'ouvre à la

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

notre propre idiotie afin, tout comme l'acteur novarinien, d'avoir la « bêtise noble[2326]».

Nous avons vu ainsi que l'écriture de Valère Novarina se décline au pluriel afin d'entrer en résistance contre ce qui, dans l'écriture, signe l'arrêt de toute parole[2327]. Car pour Novarina, écrire est d'abord écouter, soit se mettre à disposition de soi pour l'autre au moment de l'écriture afin d'accueillir toutes les voix qui appellent à être nommées grâce au médium poétique. Dès lors tendu vers « la manifestation de ce qu'il y a de plus secret en l'homme[2328]», le poème novarinien s'accomplit dans son oralisation et fait feu de toutes équivalence entre les mots et les choses. Cette résistance en mouvements donne ainsi matière à penser au sujet-spectateur, notamment quant à sa relation aux mots et à sa façon d'exister dans son acte de parole. Exercice de la subjectivité où s'entrevoit l'horizon de rencontrer cet *autre* à qui toute vraie parole s'adresse, dans la mesure où parler induit une altérité et donc une création[2329]. L'autre est alors cet interlocuteur qui provoque le déplacement de l'écoute, mais aussi l'« au-delà [2330]» de la représentation théâtrale, désormais vécue comme expérience singulière et émancipatrice. Car si pour Valère Novarina l'acte de parler s'entend comme le dépassement de notre langue usuelle afin d'en revenir à ce qu'il nomme « la ressassée langue muette du rythme : la langue toute neuve des enfants [2331]», il s'agit là du point d'arrivée, mais surtout de partance, de ce voyage dans la parole auquel nous invite le poète. Une langue tellement multiple chez l'auteur qu'elle se dérobe sans cesse à l'entendement et plonge son auditeur dans la stupéfaction, le malaise, si ce n'est l'inquiétude d'une *déterritorialisation*[2332] inattendue. Dessaisissement de tout repère afin qu'advienne la joie comique d'une autodérision jubilatoire, si ce n'est le traumatisme silencieux d'avoir été jeté, brutalement, sur le seuil d'une demeure que l'on croyait sienne.

transcendance. En cela, le « visage de l'autre » est aussi « parole de l'autre » que les acteurs novariniens offrent lors de la représentation théâtrale, vécue par le spectateur en tant qu'expérience. Nous préciserons ce phénomène au cours des parties 1 et 3.

[2326] NEE Laure, *ibid*., entretien avec Dominique Parent.

[2327] Si ce n'est à l'arrêt de tout ce qui dans la parole œuvre à l'être l'humain.

[2328] ELLUL Jacques, *ibid*., p. 89.

[2329] *Ibid*., sur ce rapprochement entre parole, altérité et création, l'auteur précise que Paul Beauchamp démontre déjà à quel point la parole est cohérente à l'idée même de création dans la mesure où : « La parole est plus proche du sentiment de l'altérité inhérente au concept de création : on *pense* seul, on *parle* à quelqu'un. Elle connote destination, passage ou même effraction et certainement décision (…). », p. 86.

[2330] *Ibid*.

[2331] NOVARINA Valère, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012, p. 26.

[2332] DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, tome 1, Paris, Minuit, 1980, p. 30.

Ce bond hors de soi, nécessaire et éprouvant, peut alors s'approcher de ce qu'Emmanuel Lévinas nomme dès 1982 un « désir d'évasion [2333]» alors favorisé par les au-delà de la langue novarinienne, lesquels induisent des prédispositions tant mentales que corporelles de la part de l'acteur que nous avons d'étudié dans la deuxième partie de notre développement. Un *état-d'être* particulier qui se manifeste aussi par le consentement muet du spectateur à ne pouvoir ni comprendre ni saisir ce qui déferle au moment de la représentation, lorsque les écritures de Valère Novarina se matérialisent dans la performance des acteurs et leur virtuose capacité à témoigner de toutes les dimensions de la parole. Ce témoignage comme dynamique des écrits novariniens mène dès lors à la création d'un « texte métaphore[2334]» qui, pour se transmettre, « doit être parlé[2335]». Il nous fut important, et ainsi que nous le soulignions plus haut, de nous pencher sur ces témoins de la parole, les acteurs novariniens, dont la dépense sur scène – verbale et donc corporelle – fait performance. En cela, l'écriture de Valère Novarina – et par elle son *théâtre des paroles[2336]* – induit un investissement total de l'acteur afin de transmettre de la façon la plus fluide possible les mouvements du langage parlé comme « seul lieu où l'authenticité de l'homme peut s'éprouver [2337]». Cette « vérité de parole à dire » est écrasante, car vécue « intégralement » par celui qui s'y met « tout entier », tenu en équilibre comme « sur le fil d'un rasoir[2338]». Mise en difficulté nécessaire dont témoigne l'auteur au moment de l'écriture – lequel dit ne jamais savoir par avance ce qu'il s'apprête à écrire – mais aussi l'acteur dans sa mémorisation du texte. Comment dire cette parole sans la trahir ? Ce questionnement rejoint rapidement l'épreuve de corps et d'esprit que nombre d'acteurs novariniens ont su traverser de façon singulière, ainsi que nous l'avons observé en deuxième partie. Car si l'œuvre de Valère Novarina a su se préserver des modes et de leurs compromissions, elle se veut à l'image de ses acteurs, dont l'engagement total auprès du texte, soir après soir, porte les respirations d'une parole libre. Cette fidélité au travail de Valère Novarina peut alors se définir, pour

[2333] LEVINAS Emmanuel, *De l'évasion,* Paris, Poche, 1998, p. 3.

[2334] ELLUL Jacques, *ibid.*, sur la vie que toute parole, mise en voix, insuffle au texte : « Quand je lis le texte, j'y réintroduis du sens, je lui redonne la parole. Ce texte m'appelle à redire, réinventer le mythe. Il m'oblige à écouter la Parole. (…) Et cette procession insécable implique que le texte ne doit jamais être figé, être réduit à des structures, enfermé en lui-même (…), p. 169.

[2335] *Ibid*., p. 170.

[2336] Nous nous inspirons pour cette expression du recueil de pièces écrites par Valère Novarina et intitulé « Le théâtre des paroles », publiée aux éditions P.O.L. en 1989.

[2337] ELLUL Jacques, *ibid*.

[2338] ELLUL Jacques, *ibid.,* : « (…) je suis écrasé, brisé, broyé par cette vérité de parole à dire. Kierkegaard l'a vécu intégralement. Mais Luther...et Augustin...Le témoin ne peut pas dire à la légère une telle énormité (…) Mais qui pourrait garantir que je ne me tromperai pas...Je suis sur le fil du rasoir. », p. 173.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

certains d'entre eux, en tant que véritable « profession de foi[2339]», expression qui renvoie aussi bien à la dimension théologique parcourant l'œuvre novarinienne sur laquelle nous sommes penchés dans un premier temps. Revenons maintenant sur ce que notre étude nous permet à présent d'entrevoir, à l'endroit des potentialités individuantes des paroles novariniennes menant à une « poétique de l'idiotie ».

4. La poétique de l'idiotie comme parole novarinienne *individuante*

Il nous apparaît, au terme de notre étude, que les paroles novariniennes – en ce qu'elles relèvent d'une *poétique de l'idiotie* – participent à l'émergence de ce que Jacques Ellul nomme le « Tout Autre [2340]», soit de « cet invisible insaisissable[2341]» qui renvoie à ce qui fait *différence*. Précisons alors que ce *différent* est pour nous cette « idiotie novarinienne », *idiotie* que nous envisageons comme altérité incompréhensible et indépassable et qui vient poser problème à tout système bien huilé – lequel englobe les principes de l'identification et de la compréhension conceptuelle. L'idiotie novarinienne est une parole authentique portée sur le monde, une parole dans laquelle celui qui parle s'engage totalement et qui vient générer un « choc poétique» chez le sujet-spectateur à l'endroit de sa relation aux mots, au langage parlé mais aussi à cet « autre » qui lui fait face. Ce « Tout Autre » est un problème, une épreuve et finalement une rencontre, dont l'expérience s'apparente à un « vécu immédiat » au moment du spectacle novarinien, à l'instar du *Erlebnis*. De cette expérience peut alors surgir une parole vive, telle cette physique des fluides[2342] qui se déplace au moment de l'événement théâtral : de la scène à la salle, de l'acteur au spectateur, de la vue au regard, de la parole à l'entendement[2343].

[2339] Propos recueillis auprès de Valérie Vinci à l'occasion d'un entretien audio réalisé à Paris, été 2019.

[2340] ELLUL Jacques, *ibid.*, p. 175.

[2341] *Ibid.*

[2342] Citons à cet endroit Valère Novarina, pour qui il est urgent de « rendre les mots à l'espace, au pluriel de l'espace, à sa chair. Percevoir à nouveau le langage comme une onde, un fluide. J'ai toujours pensé la linguistique comme une partie de la physique des fluides. Je vois le théâtre comme le lieu du redressement du livre. », extrait de l'article intitulé *Avignon : Le ragtime de Valère Novarina illumine le cloître des Carmes*, rédigé par Fabienne Arvers et paru dans le magasine culturel *Les Inrockuptibles*, le juillet 2015.

[2343] Nous reviendrons sur cette formule « triadique » grâce notamment à l'ouvrage intitulé « Le langage s'entend, la pensée se voit », écrit sous la direction de Louis Dieuzayde et qui rapporte les actes du colloque éponyme tenu en mars 2005 à l'Université de Provence. L'avant-propos rédigé par Dieuzayde précise l'importance de questionner aujourd'hui la présence d'un spectateur « inscrit dans un dispositif de perception marqué par un

Un va-et-vient comme façon *autre* de se tenir dans la parole, de parler en poète et, par là, de renouer avec l'antique sagesse de l'idiot[2344]. Cette idiotie, désignée par nous en tant que « Tout Autre » dont la parole novarinienne favorise le surgissement, est donc ce qui, sur la scène novarinienne, ne peut se faire capturer, ni ramener à des fins utilitaires dans la mesure où « inassimilable, incommensurable et inutilisable », elle demeure parole libre, parole idiote prononcée par un idiot produisant « une ouverture, une débâcle, un espace non comblé[2345] » qui vient pulvériser la chape de plomb de nos certitudes. Voici où notre réflexion a voulu progresser : à l'endroit de la parole vive novarinienne, de ceux qui la portent, de ceux qui l'entendent et, finalement de l'endroit où elles agissent chez le sujet humain. Parole « liée à la vie », qui « ne peut jamais être cristallisée » et dès lors « jamais devenir pur objet[2346] ». Pour tout cela, l'œuvre théâtrale de Valère Novarina entre en résistance contre le triomphe de l'idole sur la Parole, soit contre une image aujourd'hui triomphante et qu'il semble de plus en plus nécessaire d'interroger, si ce n'est de contrer, notamment à l'endroit du regard humain et de ses prétentions à tout voir – si ce n'est à tout savoir. C'est aussi pourquoi le spectateur que l'on dirait « novarinien » ne peut répondre d'aucune théorie du spectateur de théâtre à proprement parler, dans la mesure où l'œuvre novarinienne s'évertue à en «détruire[2347]» les tentatives, tout comme l'idée d'une « identité » à laquelle il lui faudrait correspondre.

Au contraire, chez Novarina il n'est aucune identité qui tienne, l'auteur désignant plutôt l'homme comme apparenté à la complexité du « faux atome[2348]», complexité lui permettant de se multiplier autant que de se diviser, mais non de tendre à la fixité. Ce sujet peut alors s'abstraire, par ce même mouvement, des croyances et des dogmes dont on l'abreuve, grâce notamment à la capacité de *niement* que la parole lui octroi. En cela, « le langage d'un seul » recèle une force considérable car en un seul mot il « peut tout nier, réduire le monde en poudre : nier même qu'il parle ». C'est aussi pourquoi « de toute situation et

va-et-vient sensible entre ce qu'il voit et ce qu'il écoute ». Un dispositif qui, en cela, peut faire « surgir une bascule de la vue au regard, de l'écoute à l'entendement » soit une « expérience ou rencontre singulière qui produit (…) une pensée », *Le langage s'entend, la pensée se voit*, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 7. C'est à cet endroit du surgissement d'une pensée provoquée par l'expérience théâtrale que nous semble agir les paroles novariniennes – et *a fortiori* le théâtre de Valère Novarina –, que nous souhaitons interroger en tant que poétique de l'idiotie.

[2344] GROZDANOVITCH Denis, *Le Génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017, p. 180.

[2345] ELLUL Jacques, *ibid.*

[2346] *Ibid*.

[2347] THOMASSEAU Jean-Marie, *« Valère Novarina »*, Poètes de Croatie, Revue Europe, 2002, p. 165.

[2348] *Ibid.*

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

même de la fosse de mort, la parole nous tire[2349]». Une parole comme possibilité de *délivrance* en passe néanmoins par la destruction scrupuleuse de toutes les idoles humaines afin de rappeler au sujet parlant cet « étonnement comique du naître[2350]» et cet *être là* qui, en dépit de toutes les théorisations possibles et imaginables quant au sens et aux destinations de cette stupéfiante venue au monde, ne nous préserve pas moins de ce que Novarina appelle « la salutaire chute humaine[2351]». Une chute de l'homme est ainsi appelée à survenir au cœur du théâtre novarinien et de sa poétique, « idiote » en ce que la chute dont elle procède est non seulement « un début à tout[2352]» mais qu'elle est aussi ce qui désarçonne autant celui qui en est victime que celui qui l'observe.

Idiotie, incongruité, à moins que ce ne soit aussi le « dépouillement » et l'humilité qui soient convoqués dans le théâtre de Valère Novarina pour que, de cette « chute comique » où nous venons « nous abîmer dans le rire », le théâtre puisse surtout « nous réapprendre à mordre la poussière[2353]». Dès lors, le spectateur est cet individu laissé seul face à lui-même, en exil de sa langue, en exil de ses croyances, tombé dans la parole comme pour la première fois afin d'y reconnaître « les limites de l'esprit humain[2354] ». Le théâtre novarinien nous invite ainsi à la chute comique de la figure humaine, délivrante mais aussi cruelle car lucide, les pieds bien sur terre. La parole telle qu'elle se *pratique* dans la création novarinienne, vient « délivrer » le sujet-spectateur de toutes les images qu'il se fait de lui-même et du monde, pour que de cette grande table rase contre l'idolâtrie – par le biais d'un terrible « bain de langage » – celui-ci puisse en sortir comme « personne ». Un mot dont Valère Novarina relève, de surcroît, la nature « magnifiquement vide[2355]». Appel au vide, ou peut-être aussi à l'évidement, que nous avons précisé à l'endroit de la pratique de l'écriture, du travail de l'acteur avec son texte et, *in fine*, du « spectateur » de théâtre qui, par l'entremise des créations de Valère Novarina, n'est plus exhorté à s'identifier à partir de ce qu'il voit et entend, mais au contraire appelé à se subjectiver par son écoute, les mots d'un autre venant alors *agir* en lui.

[2349] *Ibid.*, p. 166.
[2350] *Ibid.*, p. 167.
[2351] *Ibid.*
[2352] *Ibid.*, p. 168.
[2353] *Ibid.*, p. 167.
[2354] *Ibid.*
[2355] Ibid., : « L'atome est la personne : et ce mot est magnifiquement vide. », p. 165.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

5. La parole *individuante* : vers l'éveil d'un sujet désarçonné

Cette action est un éveil du sujet mais aussi un traumatisme nécessaire, afin qu'opère une « déroute[2356]» en celui qui se laisse traverser par le rire, la parole, le poème novarinien et tout cela en même temps. Déroute, quête d'un sens qui vient alors faire défaut pour provoquer en celui qui s'en fait saisir un appel d'air, ou ce que Pascal Quignard développa si bien sous l'égide des « désarçonnés[2357]». Cependant, cette épreuve de la chute, du « tout à coup » qui fait basculer un ordre vers un autre, n'appelle à aucune « nouveauté » véritable en soi mais davantage à ce qui, dans le sujet humain, vient être retrouvé, soit ce lieu *atopos* comme lieu « de la terre native et natale[2358]» où personne n'est jamais allé mais dont chacun, pourtant, revient. Un cheminement que Valère Novarina entrevoit aussi à l'endroit de « nous autres les hommes[2359]», rendus par le langage « inadhérents » à tout et dès lors destinés à traverser chaque lieu, chaque paysage et chaque souvenir, sans jamais pouvoir rien fixer.

Ainsi, nous avons observé au fil de notre développement que les créations théâtrales de Valère Novarina ne s'adressent pas à un public en particulier ni à un individu, qui constituent des totalités et dont il serait alors possible de théoriser les attentes autant que les comportements au moment de la représentation, voire de tenter sur eux des « expériences » afin d'en faire un objet d'observation pour le théoricien ou le praticien. Le travail du poète, écrivain et artiste plasticien Valère Novarina se fonde plutôt sur le langage parlé humain et s'adresse dès lors non pas à un « tout » mais à un sujet parlant, c'est-à-dire à l'individu dans ce qu'il a de plus singulier : sa relation au langage, à la vie des mots et à la façon dont ceux-ci viennent construire sa relation au monde autant qu'à lui-même et à l'autre. En cela, le spectateur demeure un « sujet » irréductible à une définition figée, sujet vivant, désarmant et désarçonné qui vient être « agi » par le langage, de façon singulière.

[2356] *Ibid.*, p. 167.

[2357] QUIGNARD Pascal, *Les Désarçonnés*, Paris, Gallimard, 2014 ; « Tout mythe explique une situation actuelle par le renversement d'une situation antérieure. Tout à coup, quelque chose désarçonne l'âme dans le corps. Tout à coup, un amour renverse le cours de notre vie. Tout à coup une mort imprévue fait basculer l'ordre du monde et surtout celui du passé car le temps est continûment neuf. Le temps est de plus en plus neuf. Il afflue sans cesse directement de l'origine. Il faut retraverser la détresse originaire autant de fois qu'on veut revivre », quatrième de couverture.

[2358] MALAVAL Frédérique, *Fondement de la parole et parole fondatrice de l'être. Le Mur de la terre, de Giorgio Caproni*, Paris, Revue Noesis, « La philosophie au XXe siècle et le défi poétique », 2004, p. 8.

[2359] THOMASSEAU Jean-Marie, *ibid.*, p. 164.

Pour le spectateur, l'événement de la parole novarinienne relève ainsi de ce qui demeure « en reste », soit de cet insaisissable de la représentation qui, de par ce caractère qui toujours échappe, maintient l'œuvre en mouvements. Une œuvre qui se place dès lors sous l'égide d'une « poétique de l'idiotie » résolument tournée vers la parole humaine et vers ce qui, dans l'humain, ne peut – ni ne doit – se faire « capturer [2360]». En tout cela, le travail de Valère Novarina avec la matière du poème est ce qui vient creuser la subjectivité au coeur du sujet, sans que cette *subjectivité individuante* ne puisse être assujettie à un objet figé dans le temps. Il a donc s'agi, à travers notre réflexion, de venir creuser, à notre tour, ce caractère paradoxal de la poétique novarinienne afin d'y percevoir cette impossible théorisation du spectateur novarinien.. Un impossible qui semble cependant s'inscrire dans la dynamique novarinienne, soit dans cet « art de la fugue » ou encore cet art de « faire l'idiot », dont les perspectives croisées viennent contrarier tout systématisme. Une contrariété à l'œuvre qui rejoint également les témoignages de Valère Novarina à l'endroit de son écriture, laquelle n'est pas vouée à représenter « comme pour de vrai [2361]» la vie sur scène, mais plutôt à créer un « combat physique, respiratoire » entre l'acteur et les mots afin que, par lui, « tout sonne vrai [2362]».

[2360] NOVARINA V. *Le Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2015.
[2361] THOMASSEAU J. M., *ibid*., p. 161.
[2362] NOVARINA V. ibid., p. 15.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Annexe 1

Témoignage de Nicolas Struve

Rencontré le 23 juillet 2019 « Au Père Tranquille », dans le 5e arrondissement de Paris.

« Ce qu'il y a de plus extraordinaire chez Valère Novarina, c'est qu'il arrive à concentrer l'attention dans un grand espace, à focaliser l'attention sur des choses infimes, sur la façon de les faire entrer et sortir. La scène est un espace temporel, un rythme temporel qui est structuré. Je suis toujours impressionné par le rythme, par le travail d'entrées et de sorties qui donne de la présence aux choses qui sont sur scène. C'est leur succession, comme une composition musicale, temporelle. Valère Novarina nous compare souvent à des pianistes, des solistes. Son travail est d'agencer, sans que ce soit une volonté autoritaire. Comme quelque chose qui se porte au regard et s'impose, quelque chose qu'il faut toucher, atteindre et peut-être qui s'en va aussitôt qu'on l'a atteint. Cependant, le travail n'est pas totalement aléatoire. Pour ma part, je suis arrivé au théâtre sur le tard, et j'ai surtout été formé par ma lecture de la poésie. Quand j'ai entendu les textes de Valère, je me suis dit « voilà quelqu'un qui prend au sérieux le projet du langage, le projet poétique. Quelqu'un qui a vraiment lu Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire... Quelqu'un qui a pris au sérieux le travail des artistes, qui en a fait quelque chose d'intime, de personnel, quelque chose de profond, de ravageant, de bouleversant ». Ça m'a émerveillé. Valère est un grand poète. Avec le travail du texte, il y a quelque chose d'une écriture qui voudrait s'affranchir du discursif, de la justification. Malgré tout, il offre un support aussi de l'ordre de la psychologie, selon moi. Il y a aussi du narratif. Dans *Le vivier des noms*, j'ai entendu une histoire, comme une biographie de Valère. Par exemple, *L'Animal imaginaire* commence par un texte de Madame Guyon, qui raconte comment elle s'est mise à écrire. Bien sûr, ce n'est pas lui, mais c'est tout de même le récit de quelqu'un qui se met à écrire. Cependant, ce n'est qu'une façon de voir les choses, il faut porter partout le *niement,* comme dit Valère. Le *niement* sur son œuvre aussi. Ce sont des histoires qui s'entremêlent, se répondent, se font écho entre elles, offrent des milliers de déviations. Je pense à l'une des représentations du *Vivier des noms* qui s'était donnée à Marseille, où le public donnait l'impression de comprendre tout, de saisir tout. Je me suis dit « les gens reoivent le langage comme un lieu d'inventions ». C'est-à-dire que le langage de Valère n'est pas dogmatique. Il est une possibilité de « dire comme on n'avait pas dit », de

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

sortir de la langue « cuite », de la langue de bois, de la langue des experts, de la langue sans alternatives. C'est quelque chose de libérateur pour le spectateur, et ça ne marche jamais autant qu'avec un public de lycéens, d'étudiants. Parce qu'ils sont plus près d'une langue qui n'a pas de comptes à rendre. Ils sont tout de suite sensibles au fait que tout est possible, parce qu'ils sont encore à l'âge où le « tout est possible » est proche. C'est libérateur, mais ce n'est pas le propos d'un poète de le dire. Je cherche à travailler avec Novarina pour toutes ces raisons, et aussi parce qu'on se connaît depuis longtemps. J'ai toujours l'impression de faire ma musculation d'acteur quand je suis avec lui, c'est difficile à faire mais il y a de l'énergie, de la joie. Comme dans tout bon théâtre. Valère radicalise le travail de l'acteur. J'apprends à jouer lorsque je pratique ses textes, par la difficulté. Avec le temps, j'apprends le texte de Valère plus vite, je fais une italienne par jour au moins. Il faut sans cesse revenir au texte, toujours, le plus souvent possible. Plus on dit son texte moins on y pense, et plus les mots viennent s'éveiller, comme des ricochets sur l'eau. Plus on le répète moins on y opère de résistances. C'est une des grandes problématiques de l'art moderne ou de l'art contemporain. On ne sait pas comment faire mais il faut arriver, toucher ce moment où la pensée est épuisée. Que l'on puisse dire le texte sans y penser, alors qu'on y a beaucoup pensé. Souvent, lorsque les acteurs jouent bien, je n'écoute plus vraiment ce qu'ils disent mais le mouvement global, la rythmique, la musique. Chez Valère, je crois qu'il faut qu'on entende l'ensemble, dans le *Viver des noms* c'était très sensible. On était tous dans une coordination, dans un écho permanent des uns et des autres. Comme une musique qui porte un sens singulier, même venu de loin. Longtemps j'ai voulu comprendre.

Le mouvement de la langue chez Valère est naturel, le phrasé est celui du naturel de la langue. Il faut qu'il y ait du commun, sinon on ne comprendrait rien. C'est partir du réel de la langue, de la réalité de sa pratique. C'est ce qui est très impressionnant chez Valère, parce qu'il a beaucoup lu, beaucoup écouté de quelles façons les gens parlent, notamment ceux de la région de Thonon-les-Bains. Si on veut bien suspendre le besoin de signification, un besoin fermé et garanti, à ce moment-là on s'y retrouve. C'est drôle d'ailleurs, car lorsqu'on va jouer dans la région du lac, quand on joue à Genève, à Thonon, les gens n'entendent pas de la même manière le texte. Ils ne réagissent pas aux mêmes choses. Comme s'ils entendaient quelque chose d'un phrasé qui leur était propre. C'est aussi ce que j'entends dans *La Loterie Pierrot*. Je pense que Valère connaît de manière érudite l'histoire de la langue, qu'il a lu le latin, saint Augustin, les Pères de l'église, les poètes, et qu'ayant traversé tout ça son écriture vient restituer cette mémoire aux gens. Le français n'est pas une langue morte. Et nous, notre travail

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

c'est de trouver le mouvement presque naturel, le mouvement juste de cette langue qu'il retranscrit. De donner quelque chose qui n'est pas de l'ordre de notre psychologie, ni de notre interprétation, mais qui relève d'un mouvement, du mouvement même de la langue. Peut-être que ça renvoie aux gens le fait qu'ils sont les locuteurs de cette langue. Qu'ils sont les locuteurs « autorisés » de cette langue. Il y a quelque chose d'une tradition à la fois populaire et française, quelque chose de l'idiotie dans la langue. Quelque chose des écrivains de la fantaisie, quelque chose de la pure joie de rire, de faire des « coq-à-l'âne », une expression d'ailleurs qui n'est pas traductible dans d'autres langues que celle du français. Dans *L'Animal imaginaire*, on sent par exemple qu'il écrit avec une joie sans fin. Il y a quelque chose qui vient briser l'esprit de sérieux. Il y a une libération dans l'écriture. Je crois que Valère nous dit que le savoir appartient à tous, comme dans *Devant la parole*, où un rabbin vient nous dire que « Dieu n'appartient à personne et surtout pas à ceux qui l'ont toujours dans la bouche ».

Pour finir, je voudrais juste reprendre une image qui s'est glissée tout à l'heure dans ce que je vous disais, celle du texte de Valère comme des pierres ricochant sur l'eau. Dans cette image les comédiens seraient l'eau ! Cela à une allure un peu immodeste mais je pense qu'on peut néanmoins filer un peu la métaphore. Disons que les pierres de Valère sont particulièrement profilées et bien lancées, elles vont loin et éveillent de façon particulièrement complexe, riche, énergique, cette eau qu'est le comédien ou l'eau du comédien (l'eau, l'âme, l'énergie, la cible, le vide, le corps mental, astral, sympathique etc... bref tous les concepts plus ou moins sérieux ou fumeux qu'on voudra).
Et la technique du comédien, s'il y en a une, c'est de se laisser atteindre et mettre en mouvement, d'opposer le moins de résistance (le moins de vagues ?...), afin que les pierres, les ricochets le/la mettent en mouvement de la façon la plus « naturelle », sensible, vivante ; que les cercles produits par les pierres se développent au plus large et se croisent au plus fin. Une sorte de passivité ou de "pâtir" qui pourrait aller avec un "ne pas (trop) penser" ou comme le dit Jouvet un "penser dramatique", un penser avec les pieds, avec le mouvement et (toute l'eau - de mémoire - qui est dans) le corps. Il y a une passivité du comédien (une écoute, une réception etc…) et une action, une plasticité, une fluidité, une « ondularité… »
Mais aussi et peut-être surtout de la ruse, un peu d'idiotie et beaucoup de travail parce que, malgré tout, le comédien ce n'est pas de l'eau et les mots de Valère ce ne sont pas des pierres. »

Annexe 2

Témoignage de Claire Sermonne

Rencontrée le 23 juillet 2019 à Paris, près de l'Odéon-Théâtre.

« Valère écrit beaucoup en pensant aux acteurs. Pour le rôle de *L'Historienne* dans *Le vivier des noms,* c'est en écoutant ma première lecture du texte qu'il m'a proposé le rôle. Il semble travailler avec l'équilibre vocal des acteurs, chercher la musique. Cette approche se ressent dès la lecture, il écoute l'ensemble des voix et dit qu'elles doivent s'accorder. Cependant, ça demeure mystérieux. C'est la première chose dont il nous a parlé au moment de la lecture, l'accord de nos voix. On se dit peu de choses avec Valère mais on se comprend très bien. On n'a jamais eu de grandes explications quant à la « façon » de jouer, mais il répétait souvent pendant les répétitions le mot « idiot » comme une indication aux comédiens. Pas une idiotie en tant que bêtise, mais plutôt comme *L'Idiot* de Dostoïevski, quelque chose de stupéfait, qui surgit sans calcul. C'est la stupeur d'être, l'étonnement d'être là. En tant qu'artiste, c'est un travail qui m'a beaucoup appris, c'est laisser dire sans rien vouloir absolument. C'est aussi la virginité de recevoir, d'être traversé. C'est très difficile. Curieusement, le corps répond au texte de Valère, les mots prennent corps très fortement, en disant le texte je peux sentir quand bouger, même involontairement. Lorsque j'ai vécu cette véritable traversée du *vivier des noms*, je me rappelle qu'au moment des longues énumérations il ne fallait surtout pas que je perde le fil de ma pensée, ni que je sois dans la pensée. Finalement, j'étais dans une espèce de mouvement dansé et continu, une respiration, corps et mots étaient complètement liés et il fallait que je tienne ce texte sur un fil. J'ai pratiqué la danse classique lorsque j'étais enfant, et la pratique du texte de Valère me fait penser aux pirouettes du danseur, qui doit tourner, virevolter sans jamais tomber. Ou lorsqu'avec des ciseaux on tente de couper « droit » et que pour ça on vise un point qu'il ne faut pas perdre. Il faut laisser danser tous les mots en laissant agir naturellement le texte, comme des volutes. Valère nous a dit un jour que notre entrée sur le plateau devait ressembler aux formes libres, circulaires et évanescentes qui apparaissent lorsqu'on verse de l'eau sur de

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

la chicorée. C'est très concret, ça ne cherche pas à impressionner avec de grandes formules, et ça, l'acteur le comprend tout de suite. C'est quelque chose d'organique, de minéral. Ça me parlait beaucoup, ça me faisait penser à ces instants où, enfant, on peut passer beaucoup de temps à rêvasser sur des ombres au mur, où sur la forme des nuages. Pour moi c'était du même ordre, et les personnages m'évoquent des choses aussi indescriptibles, ils m'évoquent toutes les formes possibles, imaginaires, et qui dépassent Valère lui-même. Chacun peut se les approprier. Je m'amusais à les dessiner parfois. Je crois que c'est pour ça aussi que Valère écrit beaucoup en pensant aux acteurs, je sais qu'il travaille avec le souvenir, c'est sa matière. J'aime aussi beaucoup ses indications de jeu, qui parfois se résument à un mot mais que je comprends immédiatement, telle celle d'être « carnivore ce soir, pas trop végétarienne ». Je comprends par instinct, je ne sais pas l'expliquer. On se comprend très bien, et puis ça permet de se détacher de l'orgueil de l'acteur. L'ambiance est toujours très joyeuse au moment des répétitions, on se retrouve comme des enfants, on vit des choses indescriptibles.

Le texte se déploie, tout comme le langage, avec le temps, la voix change, se transforme, quelque chose s'enracine. La physique du langage est perceptible et la parole vient transformer le physique de l'acteur. J'ai beaucoup aimé le lien très fort qui se tisse avec le spectateur, surtout à la fin du *Vivier des noms. S*oudain je sentais que ma parole s'adressait directement au spectateur. Ce qui m'a aussi beaucoup touché chez Valère, c'est un rapport à la mort très lumineux qui envoie promener le lugubre en lançant un joyeux « mort à la mort ! » Pendant toute la pièce, il y a quelque chose de l'incantation, quelque chose qui doit se mettre dans une sorte de transe. J'étais comme une chamane qui invoque tous les noms, et puis soudain, à la fin de la pièce, je pouvais me permettre de m'adresser à l'autre homme qui m'écoute. C'était possible. Pour le travail du plateau l'acteur peut faire des propositions, cependant, dès qu'il s'agit d'une idée explicable, intelligible, ça ne va pas. Valère vient plutôt ajouter des couleurs, des touches, ce qui demande à l'acteur d'être très disponible. De revenir à l'idiot et donc d'être démuni de toute idéologie, de toute pensée. Il faut laisser exister, laisser se déployer. L'idiot est presque une métaphore de l'acteur. Nous sommes sur scène un peu comme des monstres, des créatures étranges. Dès que nous arrivons sur le plateau, nous sommes un peu difformes, il y a quelque chose d'un peu monstrueux, d'un peu étrange. Nous sommes toujours débutants, à chaque spectacle, nous sommes toujours dans l'inquiétude, dans quelque chose d'indicible. Il faut se détacher de tout. Vraiment, l'« idiotie » a été le fil conducteur de mon travail avec Valère. Lui qui me répétait souvent le mot « idiot » et que je

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

comprenais sans pouvoir l'expliquer. Quand j'étais enfant par exemple, dès qu'on me demandait de me concentrer pour interpréter un morceau de musique, alors là, je n'arrivais plus à rien. J'ai besoin de m'abandonner au texte. Pour travailler la partition de *L'Historienne*, j'ai recopié chacun des noms sur des petits cartons que j'ai ensuite disposé sur les murs de mon appartement, dans l'espace, ce qui me permettait d'avoir une vision de l'ensemble. Chacun y avait sa place.

Je retenais mon texte comme un prière. Il y avait parfois des histoires un peu étranges entre les personnages, et je pense que le spectateur se fait lui-même sa propre histoire. Il y a quelque chose de la réminiscence, quelque chose d'ancestral. Les mots disent beaucoup, portent leurs échos, viennent réveiller quelque chose de profond, de presque animal, de minéral en chacun. C'est le langage de la pierre, de la marche en montagne, de la roche. On comprend instinctivement, mais il est difficile de l'expliquer. Les enfants ont ça naturellement. Je trouve aussi que les textes de Valère ressemblent un peu au rap, au « rythm and poetry ». Il y a des accélérations, un « flow », le flot de mots, le flot de l'eau, qui nourrit, traverse, dévaste, permet la vie. Il faut traverser ce flot, ne pas s'y noyer, trouver le juste équilibre. La traversée du texte est éprouvée, l'acteur vient en témoigner. Notre corps d'acteur ne nous appartient plus, c'est quelque chose qui me plaît beaucoup dans mon travail de comédienne. J'ai beaucoup de mal avec les discours que certains comédiens portent sur leur jeu, sur la façon dont ils ont « approché » leur personnage, la psychologie, etc. Même si, bien sûr, chacun travaille intensément, je crois qu'il n'y a pas besoin de longs discours. Au contraire, l'acteur est celui qui vient s'effacer, effacer sa personne, cherche un état de méditation, comme une prière. Jouer avec Valère est un baptême pour l'acteur, on vient s'y désaltérer. Ça lave de beaucoup de faux problèmes, de bruits.

Je n'avais jamais chanté sur un plateau ni devant un public avant *Le vivier des noms*. Et les chants de Christian Paccoud ne sont pas faciles à interpréter. Aussi, je m'inquiétais et lui demandais souvent si « ce n'était pas trop faux », si ma voix était juste. Et alors, Christian m'a dit « quand tu étais petite et que tu chantonnais, est-ce que tu pensais à chanter juste ? Est-ce que tu pensais être fausse ? Non ? Eh bien voilà, c'est pareil ici. Si c'est faux c'est magnifique ». Ces quelques mots m'ont sauvée de toutes mes années de Conservatoire, où petite je chantais des airs lyriques. Chez Valère, chanter est libérateur, c'est une mise à nu sans complexes, une façon de se jeter à l'eau, joyeusement, comme une extraordinaire cure d'idiotie ! »

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Annexe 3

Témoignage d'Édouard Baptiste

Rencontré le 6 octobre 2019 au « Café des Banques », dans le 20e arrondissement de Paris.

« Le mouvement m'aide à retenir le texte de Valère, comme s'il entrait dans mon esprit. Comme un bébé que l'on berce avec un chant, comme une berceuse intime. J'ai rencontré son écriture en Haïti, alors que je collaborais avec Guy Régis Junior sur une mise en scène de « Bobomasouri[2363]», écrit par Franck Étienne. Guy Régis s'est présenté un beau jour, à l'École nationale des arts de Port-au-Prince (l'ENA) où je pratiquais la peinture. C'est un écrivain haïtien que l'on peut comparer à Valère, il est génial et très humble, il réinvente le langage, il écrit d'une certaine façon, très singulière. Quand il écrit, il « déchire » tout. Lorsque je l'ai rencontré, il travaillait sur une mise en scène de « Bobomasouri » et avait besoin de masques pour ses comédiens. Il s'est rendu à l'ENA et m'a alors demandé de réaliser des masques pour son spectacle, en me laissant totalement libre. C'est ainsi que nous avons commencé à travailler ensemble. Alors que je lui apportais les masques, quelques temps après, il m'a demandé si je savais lire le créole. Je lui ai répondu que c'était ma langue maternelle et ainsi il m'a offert l'ouvrage de Franck Étienne, « Bobomasouri ». Aujourd'hui encore ce texte m'accompagne, certaines parties surgissent à ma mémoire, les miennes et celles de mes compagnons de jeu. J'ai une mémoire qui capte le texte, je m'en empare et il devient une partie de moi-même. Il m'a ensuite dit : « Tu es un comédien et avec ta voix je peux faire des miracles. Tu vas travailler avec moi ». J'ai donc travaillé avec lui, et pour la première fois de ma vie je suis entré sur scène, c'était en 2002.

Plus tard, après beaucoup d'autres pièces et de tournées en Europe, je suis « tombé » sur les textes de Valère Novarina, et notamment sur *L'Acte inconnu* . C'est un texte qui frappe fort. Après nos lectures devant Valère, il nous a alors dit qu'il se retrouvait « chez lui », qu'il

[2363] ÉTIENNE Franck (alias Franketienne ou Franketyèn), *Bobomasouri*, Port-au-Prince, Koleksyon Espiral, 1984.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

avait devant lui des acteurs ressuscités, des fantômes rêvés. Le texte de Valère transforme l'acteur, quelque chose se passe. Je ne sais pas si c'est dangereux mais ça tracasse, ça bouleverse. C'est très fort. Il y a des scènes, lorsqu'on veut les surmonter, les pratiquer, les attaquer, une forme de magnétisme surgit, une énergie qui nous transporte. Nous sommes habitués à cette douleur en Haïti et c'est ce qui nous a aidé à surmonter la douleur du texte, lorsqu'il faut le traverser, le surmonter. Je garde des larmes à l'intérieur de moi, je ne veux pas les déverser sur le public. Ce n'est pas la lumière, c'est le gémissement.

J'éprouve le texte, je le ressens, je l'accueille. Je rencontre le texte sur scène mais aussi dans mon sommeil, parfois l'acteur entre en communication avec des « fantômes ordinaires » et fait parler les morts. Sur scène nous sommes des pantomimes, des fantômes, on ne nous bat pas comme à l'école pour « bien apprendre » notre leçon, mais il y a un *autre* fouet à l'intérieur de nous. Il y a toujours un retour sur soi. Sur scène, nous sommes loin de l'humain, on se sent ailleurs mais aussi à l'intérieur, comme submergés. Nous voyageons. Les spectateurs peuvent nous emporter, cependant on ne doit pas s'en occuper, sauf à la fin de la représentation. Lorsque nous les voyons enfin, lorsque les lumières viennent les éclairer. Le moment du spectacle s'adresse à chacun, singulièrement. Cependant, c'est toujours une surprise, on ne sait jamais comment la parole sera reçu. Lorsque le spectacle prend fin, j'aime saluer. Il faut saluer, remercier et libérer ».

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

Annexe 4

Témoignage de Bedfod Valès

Rencontré le 6 octobre 2019 au « Café des Banques », dans le 20e arrondissement de Paris.

« Il n'y a pas de technique pour travailler le texte de Valère, pas à proprement parler. Pour ma part, je suis revenu à celle que j'utilisais lorsque j'étais adolescent et que je devais apprendre mes leçons, lorsque je les apprenais en jouant. Jusqu'à aujourd'hui je fonctionne comme ça, il faut que je bouge, que je fasse de l'exercice, que je me mette en mouvement, physiquement, pour apprendre. La mémoire est aussi quelque chose de physique, pas seulement quelque chose de réfléchi. C'est une mémoire qui prend corps. Il faut que je marche, que je me lève, que je me couche auprès du texte, et ainsi l'apprentissage se fait. Le premier moment est la lecture profonde, la lecture intellectuelle qui cherche parfois à comprendre ce qu'on lit, puis le deuxième moment est la lecture du plateau. C'est là qu'on entre dans le jeu physique, la marche, le mouvement. Valère ne nous impose pas de déplacements, nous proposons des mouvements, on laisse aller. Les principales indications de Valère se font sur les entrées et les sorties, sur les ruelles que l'on pratique dans l'espace scénique, que l'on devrait prendre. Les gestuelles sont de nous. Novarina n'est pas un commandant, ce n'est pas quelqu'un qui « commande ». Il propose et demande à l'acteur s'il se sent à l'aise avec tel ou tel déplacement. C'est un échange, un dialogue. Nous cherchons ensemble la respiration du plateau, sa qualité organique, ses mouvements naturels. Le plateau est une sorte d'organisme vivant que nous venons alimenter et faire évoluer. C'est à l'acteur de faire vivre le plateau.

Parfois, Valère a changé nos textes, beaucoup modifié afin de nous permettre de ne pas rester immobiles. C'est un travail de composition, une mise à l'épreuve qui permet de se libérer, même si c'est très difficile. Il y a une énergie véritable qui se libère. Mais il faut être en mesure, pour l'acteur, de rencontrer ce voyage spirituel, être sur le plateau afin d'effectuer un « bon voyage ». Avoir en soi de la passion et surtout ne pas avoir peur. Car si on a peur, on ne peut pas faire ce voyage. Si on veut faire des choses « faciles » on n'a pas sa place sur le

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

plateau. Travailler le texte de Valère n'est pas quelque chose de facile, il faut l'admettre. C'est ce qui rend noble le travail de l'acteur, il faut y mettre ce qu'on a de plus vrai à l'intérieur de soi, son vécu. Cette énergie, tout le monde l'a, tout le monde peut la partager. Cependant, il y a certaines personnes qui ne s'y risquent pas. Mais c'est aussi l'humanité qui veut ça, nous sommes des lâches et des braves. L'acteur n'est pas forcément brave, il garde ses réserves, il lui en faut. Ce n'est pas quelqu'un qui veut se montrer. C'est aussi ce qui peut toucher le spectateur, le fait que l'acteur ne cherche pas à l'impressionner mais vient se mettre du côté de la parole, dans ce qu'elle a de plus désarmant et de plus authentique. Le langage chez Valère Novarina permet de se libérer d'une réalité moribonde, car si l'on n'est pas en mesure de s'en libérer, on reste esclave. Et être esclave c'est très désobligeant envers la vie, nous naissons libres et nous avons le devoir de rester libres. Tout comme la chanson créole qui dit « je ne m'en irais pas sans la bénédiction qui m'a fait naître ». Je ne veux pas la perdre, c'est du moins ce que je comprends. Je dois repartir avec ma bénédiction. Et, pour cela, il faut se battre. Et pour se battre, il faut en avoir les outils. L'œuvre de Valère Novarina, son travail avec le langage, c'est un outil de combat.

J'ai commencé à faire des recherches autour de l'œuvre de Valère Novarina à partir de la crise politique qu'il y avait chez moi. Il y avait une sorte de mobilisation intellectuelle qui avait pris position contre le peuple haïtien, alors que nous réclamions à la France une indemnité au nom de l'Histoire, de la reconnaissance de cette Histoire. Ces intellectuels-là ont pris position contre nous. À partir de ce moment, j'ai eu besoin de tout recracher, tout ce que j'avais lu. Soudain, je n'avais plus rien pour me nourrir, je ne savais plus vers qui me tourner. J'avais besoin de m'alphabétiser à nouveau et ce n'était pas facile, de me mettre dans la peau d'un illettré pour redevenir ignorant. Alors, il me fallait d'autres lectures. À partir de ce moment-là j'ai commencé mes recherches et découvert *Le Babil des classes dangereuses*[2364]. Ça m'a redonné du courage et de la force. Ça m'a nourri spirituellement. Je suis croyant depuis toujours, mais je ne suis pas religieux. J'ai la foi. Cela me permet de garder une direction, ça permet l'équilibre, ça renforce. La parole dans le théâtre de Valère nous rappelle que nous ne sommes pas seuls, ni physiquement, ni mystiquement. Il faut prendre soin d'autrui et écouter le temps car l'espace n'est pas vide. L'espace scénique est spirituel chez Valère, c'est un lieu d'échanges, de partages. Il y a une communion. Une résistance contre la machine à intérioriser l'homme. Une façon très joyeuse et libératrice de venir rire de l'homme.

[2364] NOVARINA Valère, *Le Babil des classes dangereuses*, Paris, P.O.L, 2011.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus des écrits *de* et *avec* Valère Novarina

1. Publications de l'auteur aux éditions P.O.L

- ***Le Drame de la vie***, 1984.

- ***Le Discours aux animaux***, 1987.

- ***Théâtre***, [*L'Atelier volant, Le Babil des classes dangereuses, Le Monologue d'Adramélech, La Lutte des morts, Falstafe*], 1989.

- ***Le Théâtre des paroles***, [*Lettre aux acteurs, Le Drame dans la langue française, Le Théâtre des oreilles, Carnets, Impératifs, Pour Louis de Funès, Chaos, Notre parole, Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*], 1989.

- ***Vous qui habitez le temps***, 1989.

- ***Je suis, Paris,*** 1991.

- ***L'Animal du temps***, version pour la scène du *Discours aux animaux*, 1993.

- ***L'Inquiétud*e**, version pour la scène du *Discours aux animaux*, 1993.

- ***Le Repas***, version pour la scène des premières pages de *La Chair de l'homme*, 1996.

- ***L'Espace furieux***, version pour la scène de *Je suis,* Paris, 1997.

- ***L'opérette imaginaire***, 1998.

- ***Devant la parole***, 1999.

- ***L'Origine rouge***, Paris, P.O.L., 2000.

- ***L'Équilibre de la croix,*** version pour la scène de *La Chair de l'homme*, 2003.

- ***La Scène***, 2003.

- ***Lumières du corps***, 2006.

- ***L'espace furieux***, nouvelle édition, 2006.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

- ***Le Théâtre des paroles***, [1989], réédition, 2007 en format poche.

- ***Le Monologue d'Adramélech***, |1989], rééd., 2009.

- ***L'Envers de l'esprit***, 2009.

- ***Le Vrai Sang***, Paris, 2011.

- ***La Quatrième Personne du singulier***, 2012.

- ***Observez les logaèdres !,*** [Une pierre vide, Le déséquilibre spirituel, Mercredi des cendres, Le Vrai sang, version pour la scène], 2014.

- ***Le Vivier des Noms***, 2015.

- ***Voie négative***, 2017.

- ***L'Homme hors de lui***, 2018.

- ***L'Animal imaginaire***, septembre 2019.

2. Chez d'autres éditeurs

- ***Le Babil des classes dangereuses***, Paris, Christian Bourgois, 1978.

- ***Lettre aux acteurs. Suivie de quelques dialogues*** (*Lettre aux acteurs, Entrée de l'Homme de Valère dans le théâtre des oreilles, Acteur des langues, Le théâtre de oreilles, Impératifs, Le théâtre séparé*), Saint-Julien-du-Sault, F.P. Lobies, Paris, « Gramma », 1985.

- ***Pour Louis de Funè*s**, précédé de ***Lettre aux acteurs***, Arles, Actes Sud, 1986.

- ***Un chaos très nécessaire***, TXT, n° 21, Rennes, 2e trimestre 1987.

- ***Porter l'homme devant soi,*** Le Monde, Supplément, 19 septembre 1998.

- ***Le Drame de la vie***, [1984], préf. de Philippe Sollers, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003.

- ***Une langue inconnue***, Suisse, Carouge-Genève, Zoé, « Minizoé », n°84, mars 2012.

- ***L'Organe du langage, c'est la main. Dialogue avec Marion Chénetier-Alev***, Paris, Argol, 2013.

- ***Personne n'est à l'intérieur de rien***, Jean Dubuffet, Valère Novarina, préface de Pierre Vilar, Paris, L'Atelier contemporain, 2014.

3. Publications dans des ouvrages collectifs ou des périodiques

- « L'acteur sacrifiant », dans Le théâtre de Valère Novarina, Louis Dieuzayde (dir.), Aix-enProvence, PUP, 2004, p. 197-201.

- *« Perdition 3.14 », dans La Littérature contemporaine et le sacré,* Francine Figuière, Yannick Haenel (dir.), Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, « En actes », 2009, p. 83-91.

- « Paysage parlé », Revue du Théâtre Vidy-Lausanne, n° 24, Lausanne, avril-juin 2009, n. p.

- « L'artiste n'est jamais un créateur, mais un témoin. Extraits », *Valère Novarina Écrivain, peintre et metteur en scène*, La Croix, 31 mars 2007.

4. Entretiens publiés

1982

- DI MEO, Philippe, « Le Théâtre séparé »*, Furor, n° 5, Lausanne, janvier 1982, p. 85-93. Rééd. dans *Lettre aux acteurs suivie de quelques dialogues*, Valère Novarina, SaintJulien-du-Sault, F.P. Lobies, « Gramma », 1985, p. 103-113.

1987

- DI MEO, Philippe, « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », *L'Infini*, n° 19, été 1987, p. 197-208.

2002

- **PLASSARD, Didier**, « L'homme hors de lui. Valère Novarina : réponses à six questions de Didier Plassard », *Alternatives théâtrales*, n° 72, avril 2002, p. 21.

- THOMASSEAU, Jean-Marie, « L'homme hors de lui », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 162-178.

2006

- HAN Jean-Pierre, *L'atelier de Valère Novarina. Éloge de l'acteur*, paru dans le quotidien L'Humanité, samedi 1er avril 2006.

2007

- PERRIER Jean-François, *Entretiens avec Valère Novarina*, Festival d'Avignon, février 2007

2008

- BABIN, Isabelle, « Le langage se souvient »*, *Inculte*, n° 15, mars 2008, p. 9-24. Rééd. dans *Valère Novarina : paroles de théâtre*, *L'annuaire théâtral*, n° 42, Québec, Montréal, automne 2007, p. 69-78.

2011

- COHEN-LÉVINAS, Danielle, « Prends ce qui te chante! »*, entretien avec Valère Novarina et Michaël Lévinas, Opéra de Lille-blog, [en ligne].

- ASHOLT, Wolfgang, « Saisir le langage sur le vif »*, Revue critique de fixxion française contemporaine, [en ligne] n° 2, juillet 2011.

- NOVARINA, Valère, DUBOUCLEZ, Olivier, *Paysage parlé*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2011.

- QUIGNARD, Pascal, « De l'espace », dans *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*, Mireille Calle-Gruber, Gilles Declercq, Stelle Spriet dir., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 213-219.

2013

-NOVARINA, Valère, *L'Organe du langage, c'est la main*. *Dialogue avec Marion ChénetierAlev*, Paris, Argol, 2013.

2014

- DUBOUCLEZ, Olivier, « " Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part " »*, Littérature, n° 176, décembre 2014, p. 12-26.

2015

- NÉE, Laure, « La nature délivrant l'alphabet », dans Valère Novarina, Laure Née dir., Paris, Classiques Garnier, « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2015, p. 237-272.

- HAN, Jean-Pierre, « L'émotion doit toujours être controversée », *Théâtre(s)*, n° 4, hiver 2015, p. 125-128.

2017

- BARTHELET, Philippe, « Le langage est un être vivant », *Vallée de la culture*, n° 14, Nanterre, hiver 2017, p. 72-73.

2019

- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Le salut au théâtre ou comment s'en sortir ? », *European Drama and Performance studies*, n° 12, « Saluts, rappels et fins de spectacle (XIXe - XXIe siècles) », Bénédicte Boisson, Noémie Courtès dir., 2019, p. 167-181.

5. Entretiens filmés

2010

- **ARNAULT, Jean-Jacques, FERRY, Marion, LALLIAS, Jean-Claude**, « Dans l'atelier de Valère Novarina », réalisation Colette Ouanounou, dans *L'Acte inconnu de Valère Novarina*, coffret 2 DVD, livret élaboré par Marion Ferry, Chasseneuil-du-Poitou, SCÉRÉN/CNDP-CRDP, « Œuvres accompagnées », n° 3, 2010.

2017

- **GUÉNOUN, Denis, PERNOT, Marc**, « Pour en finir avec le sacré », dans *Denis Guénoun, théâtre, philosophie, littératures* [en ligne], réalisation Soo Hyun Pernot, groupe « Philosophie et théologie », Oratoire du Louvre, 7 mars 2017 [consulté le 10 mai 2018],

6. Monographies et ouvrages collectifs

-***Valère Novarina. Théâtres du verbe***, Alain Berset (dir.), Paris, Corti, « Les Essais », 2001.

PRIGENT, Christian, « La langue contre les idoles », p. 11-17.
GRANDE, Maurizio, « L'acteur des langues », p. 19-21.
VILAR, Pierre, « Babil et bibale », p. 23-35.
RABATÉ, Étienne, « Le nombre vain de Novarina », p. 37-52., « Valère Novarina et la "poésie active", lecture du Débat avec l'espace », p. 55-66.
BORER, Alain, « Novarina, l'hilarotragédien », p. 67-73.
CHÉNETIER, Marion, « L'architecture du souffle. Réflexion sur la structure de L'Atelier volant et du Babil des classes dangereuses », p.75-96.
DOMINIQUE, François, « Le paradis parlé », p. 97-104.
ALLIO, Patricia, « La passion logoscopique », p. 105-122.
DARRAULT-HARRIS, Ivan, « Évidement de la parole, évitement du narratif », p.123-131.
CENTENO, Yvette, « Valère Novarina et le Théâtre des paroles », p.133-138.
COURTOIS, Jean-Patrice, « Travailler le vide », p.139-151.
SCHEFER, Jean-Louis, « Lettre à Valère sur Novarina », p.153-155. GAY, Annie, « Une spirale respirée" », p. 157-170.
PLASSARD, Didier, « De la neige amassée dans une coupe d'argent. Quelques notes sur Novarina et le nô », p. 171-182.
WEISS, Allen S., « La parole éclatée, le langage en mutation : le théâtre des oreilles de Valère Novarina », p. 183-200.
CHÉNETIER, Marion, « Le rire de l'atelllane », p. 201-211.

GRANDE, Maurizio, « L'insomnie des noms », p. 213-220.
VERSCHUER, Leopold von « Libre chute et danse dans la parole », p. 221-229.
BERSET, Alain, « L'offrande imprévisible », entretiens avec André Marcon, Claude Buchvald, Michel Baudinat, Claude Merlin, Laurence Mayor, Daniel Znyk et Agnès Sourdillon, p. 231-248.
MERLIN, Claude, « Lettre à Valère Novarina dans son Alpe à propos de son livre : Devant la parole », p. 249-251.
VUARNET, Jean-Noël, « Cymbalum Mundi », p. 253-264.
LAROCHE, Hadrien, « Face à la pente », p. 265-274.
FLOC'H, Katell, « Les ravines de l'air », p. 275-282.
ROSSET, Clément, « Le syndrome Novarina », p. 283-288.
HUBIN, Christian, « Une maladie », p. 289-300.
KLEIN, Étienne, « En attendant la matière », p. 301-305.
PARANT, Jean-Luc, « L'infini dans l'infime devant les 2587 dessins », p. 307-314.
MONDZAIN, Marie-José, « "Mort à la mort" (L'Origine rouge) », p. 315-327.
DUBUFFET, Jean, « Correspondance avec Valère Novarina », p. 329-350.
SALVY, Gérard-Julien, « Vie de Valère Novarina », p. 351-366.
LACROIX, Jean-Yves, « Bibliographie des œuvres de Valère Novarina », p. 367-394.

- *Europe*, n° 880-881, Paris, août-septembre 2002, p. 3-178.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « L'entaille du calame », p. 1-5.
STEINMETZ, Jean-Luc, « L'impératif nominatoire », p. 6-14.
JOURDE, Pierre, « La pantalonnade de Novarina », p. 15-25.
PLASSARD, Didier, « La caverne des anthropoglyphes », p. 26-34.
PRADIER, Jean-Marie, « L'anima(l), ou la kénôse de Dieu », p. 35-45.
DEPRAZ, André, « Le grand livre de Jean », p. 46-53.
DI MEO, Philippe, « Le langage comme cosmogonie », p. 54-58.
SCHWARZ-GUYADER, Jacqueline, « Novarina vers Freud », p. 59-68.
GOLDSTEIN, Roséliane, « Au gré du souffle », entretien par Jean-Marie Thomasseau, p. 69-74.
MERLIN, Claude, « Une crucifixion comique », entretien par Jean-Marie Thomasseau, p. 75-78.
BUCHVALD, Claude, « Une voix de plein air », entretien par Jean-Marie Thomasseau, p. 79-85.
MARIOGE, Philippe, « Le jardiniste », entretien par Jean-Marie Thomasseau, p. 86-91.
OMHOVÈRE, Pascal, « L'atelier du doute », entretien par Jean-Marie Thomasseau, p. 92-96. DAURIER, Romaric, « "Autrer." Perspectives pratiques de Valère Novarina », p. 97-106. SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'Atelier volant ou le théâtre de l'origine », entretien par Céline Hersant, p. 117-124.
RAMAT, Christine, « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », p. 125-133.
CHÉNETIER, Marion, « Petit débat avec La Lutte des morts », p. 134-144.
MARTIN, Roxane, « Valère, ou Voyage dans le cristal », p. 145-154.
GAY, Annie, « L'Origine rouge, un sacrifice comique », p. 155-161.
NOVARINA, Valère, « L'homme hors de lui », entretien par Jean-Marie Thomasseau, p. 162-175.

- ***Le Théâtre de Valère Novarina***, Louis Dieuzayde (dir.), Aix-en-Provence, PUP, « Textuelles littérature », 2004.

DIEUZAYDE, Louis, « Avant-propos », p. 5-7.
BOST, Bernadette, « Du corps inouï au verbe impensé », p. 13-21.
THOMASSEAU, Jean-Marie, « Au pied de la lettre ou les indications chienniques de la mysancène », p. 23-35.
HERSANT, Céline, « La fabrique continu du texte : généalogie de La Chair de l'homme et de ses cinq réécritures », p. 37-57.
MITSAKOU, Louisa, « Derrière le logos », p. 61-65.
COSTA, Gioia, « Le dé et l'aimant », p. 67-72.
DMITRIEVA, Ekaterina, « Traduire l'intraduisible : essai de relecture du théâtre de Valère Novarina à travers l'expérience russe », p.73-89.
RAMAT, Christine, « Le carnaval des langues », p. 93-124.
FEUTRIER, Christophe, « L'écriture novarinienne face à l'École de Constantin Stanislavski », p. 127-135.
BROCHE, Nanouk, « Le Jardin de reconnaissance : fragments de répétitions », p. 137-159.
CHÉNETIER, Marion, « Pour ou contre Louis de Funès : ambiguïtés de l'acteur novarinien », p. 161-169.
BASCHERA, Marco, « Pour une pensée dramatique », p. 173-182.
MONDZAIN, Marie-José, « A propos de Valère Novarina : d'un mortel incommensurable », p. 183-196.
NOVARINA, Valère, « L'acteur sacrifiant », p. 197-201.

- ***Le Théâtre et le sacré - autour du théâtre de Valère Novarina***, Enikő Sepsi (dir.), Hongrie, Budapest, Ráció Kiadó / Eötvös Collegium, 2009.

SEPSI, Enikő « L'ordre rythmique de la parole jetée dans l'espace ou le cérémonial novarinien », p. 9-18.
CHÉNETIER-ALEV, Marion, « Les 429 dieux du théâtre de l'homme », p. 19-33.
KOBLE, Nathalie, « L'envers liturgique de la parole novarinienne : L'Opérette imaginaire à l'épreuve du sacré », p. 34-51.
BASCHERA, Marco, « La transsubstantiation et le théâtre », p. 52-69.
DUBOUCLEZ, Olivier, « Un autre usage du sacré. Quelques réflexions sur le concept de profanation et son rapport au théâtre de Valère Novarina », p. 70-84.
BOBAS, Constantin, « Espaces iconographiques, espaces sacralisants ajourés dans le théatre de Valère Novarina », p. 85-98.
DARIDA, Veronika, « Le théâtre de Valère Novarina », p. 99-105.
ZENITER, Alice, « Profane et sacré du langage : exemple d'une utilisation recto-verso des chiffres et des nombres dans l'oeuvre de Novarina », p. 106-120.
LUKOVSZKI, Judit, « L'Opérette imaginaire de Valère Novarina et le quiétisme de Madame Guyon », p. 121-132.
NOVARINA, Valère, RIDEG, Zsófia, PACCOUD, Christian, PRADON, Adelaïde, « Quadrilogue autour d'un pot de jacinthes », p. 133-139.
GEMZA, Péter, « Au-delà du chant sombre », p. 140-141.
NOVARINA, Valère, « Lettre à Enikő Sepsi », p. 142-149.

MÁTHÉ, András, « Représentation de L'Opérette imaginaire à Debrecen », photographies, p. 150-151.

- ***Littérature***, n° 176 :« Valère Novarina : une poétique théologique ? », Olivier Dubouclez, Évelyne Grossman, Denis Guénoun, Alison James (dir.), Paris, Larousse, décembre 2014.

GUÉNOUN, Denis, « Avant-propos », p. 3-4.
DUBOUCLEZ, Olivier, JAMES, Alison, « Valère Novarina : une poétique théologique ? Introduction », p.5-10.
NOVARINA, Valère, « Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part », entretien avec Olivier Dubouclez, p. 11-25.
VEGA, Amador, « Valère Novarina : une théologie de la brèche », p. 26-36.
RAMAT, Christine, « La théomania comique de Valère Novarina », p. 37-46.
DUPONT, Nathalie, « alère Novarina - opus incertum », p. 47-56.
ALLEN, Leigh, « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina », p. 57- 66.
GARCIN-MARROU, Flore, « La mise en scène de l'état de grâce dans le théâtre de Valère Novarina », p. 67-76.
BARBÉRIS, Isabelle, « Histrions novariniens : performer dans l'absence de dieu », p. 77-87. GROSSMAN, Évelyne, « Artovarina : un théâtre résurrectionnel », p. 88-96.
IRELAND, John, « Terreur et théologie : Paulhan, Scarry, Novarina », p. 97-107.
JAMES, Alison, « Distension et dispersion : temporalités dans le théâtre de Valère Novarina », p.108-118.
DUBOUCLEZ, Olivier, « Comment finir ou la prière faite au théâtre (Novarina et Augustin) », p. 119-128.

- ***Valère Novarina***, Laure Née (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Écrivains francophones d'aujourd'hui », 2015.

NÉE, Laure, « L'écriture vive », p. 7-16.
DUBOUCLEZ, Olivier, « Dialectique de l'inattendu. Voies et impasses de la philosophie dans l'oeuvre de Valère Novarina », p. 19-36.
RAMAT, Christine, « Le rire cruciforme de Valère Novarina », p. 37-52.
BABIN, Isabelle, « La main idiote de la parole », p. 53-69.
ARRIVÉ, Michel, « Novarina lecteur, penseur et acteur à l'égard du langage », p. 71-88.
VEGA ESQERRA, Amador, « Éléments de théologie dans la dramaturgie de Valère Novarina. Une herméneutique du souffle », p. 89-98.
CORVIN, Michel, « La place du temps dans le théâtre de Valère Novarina. Un double régime de réception », p. 99-117.
MARIOGE, Philippe, « Ingénieur du vide », p. 119-125.
NÉE, Laure, « Qui vive? », p. 127-146.
ROSSET, Clément, « Valère écrivain », p. 149-151.
BOZONNET, Marcel, « 40 ans d'amitié avec Valère Novarina », p. 153-154.
GREEN, Eugène, « Le verbe incarné », p. 155-165.
MONDZAIN, Marie-Josée, « Petite lettre adressée à Valère Novarina. Sous forme de notes en souvenir d'un lointain voyage qui ne veut pas finir », p. 167-176.

LEVINAS, Michaël, « Prends ce qui te chante », p. 177-183.
ZENITER, Alice, « Éclats d'imaginaire », p. 185-189.
VINCI, Valérie, « L'écriture de Valère Novarina... », p. 193.
STRUVE, Nicolas, « Le théâtre de Valère Novarina... », p. 195.
TURQUOIS, René, « L'interprétation du théâtre... », p. 197.
PIERRE, Richard, « L'homme qui marche le théâtre », p. 199-202.
NÉE, Laure, « L'énergie de la parole novarinienne », entretien avec André Marcon, p. 203-211.
- « La langue de Valère Novarina, une langue maternelle », entretien avec Dominique Parent, p. 213-220.
BUCHVALD, Claude, « Quelques moments des acteurs au travail », p. 221-224.
NOVARINA, Valère, « Le carnet rouge 1972-2014. Extraits. », p. 227-236.
NOVARINA, Valère, « La nature délivrant l'alphabet », entretien avec Laure Née, p. 237- 272.
BABIN, Isabelle, NÉE, Laure, « Biographie de Valère Novarina », p. 273-282.

-HERSANT, Céline, ***L'Atelier de Novarina. Recyclage et fabrique continue du texte***, Paris, Classiques Garnier, « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2016.

7. <u>Documentaires</u>

- O'BYRNE, Raphaël [réalisation], ***Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire***, Paris, Les Films à Lou/ARTE France, diffusion Arte, 15 novembre 2002. Rééd. dans L'Acte inconnu de Valère Novarina, coffret 2 DVD, livret élaboré par Marion Ferry, Chasseneuil-du-Poitou, SCÉRÉN/CNDP-CRDP, « Œuvres accompagnées », n° 3, 2010.

- « **Biographie** », voix d'Agnès Sourdillon, Issy-Les-Moulineaux, La Compagnie des Indes, 2007, dans L'Acte inconnu de Valère Novarina, coffret 2 DVD, livret élaboré par Marion Ferry, Chasseneuil-du-Poitou, SCÉRÉN/CNDP-CRDP, « Œuvres accompagnées », n° 3, 2010.

- OUANOUNOU, Colette, « Dans l'atelier de Valère Novarina », dans *L'Acte inconnu de Valère Novarina*, DVD, livret de Marion Ferry, Chasseneuil-du-Poitou, SCÉRÉN/CNDP-CRDP, « Œuvres accompagnées », n°3, 2010.

8. Etudes et principaux articles en française

- BABIN, Isabelle, « Le "languisme" de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle », *Silène*, [en ligne], Centre de recherches en littérature et poétique comparées, université Paris X-Nanterre, 23 mai 2007 [consulté le 17 novembre 2012].

- « Traduire le “théâtre des oreilles”, l’oralité de Valère Novarina comme problème posé à la traduction », *Traduction et critique : colloque international pour commémorer le 500e anniversaire de la naissance d’Étienne Dolet* (1509-1546), 24-27 septembre 2009, université Korea, Corée du Sud, Séoul, Publications de l’Institut d’études de traduction et de rhétorique, Séoul, Université Korea, 2009, p. 37-52.
- « Les *dramatis personae* de Valère Novarina : des “zones théâtrogènes” », Coulisses, n° 39, Presses universitaires de Franche-Comté, automne 2009, p. 119- 130.

- BASCHERA, Marco, « Pour une pensée dramatique », *LEXI/textes*, n° 7, Paris, Théâtre National de la Colline / L'Arche, 2003, p. 59-66. Repub. dans *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Louis Dieuzayde (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « Textuelles théâtre », 2004, p. 173-182.

- « Le théâtre comme spectre de la réalité. À propos de *La Scène* de Valère Novarina », dans *Le Langage s’entend mais la pensée se voit*, Louis Dieuzayde (dir.), Actes du colloque des 19-20 mars 2005, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, « Théorie et pratique des arts », 2007, p. 107-123.

- « La transsubstantiation et le théâtre », dans *Le Théâtre et le sacré-autour de l'oeuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi (dir.), Hongrie, Budapest, Ráció Kiadó / Eötvös Collegium, 2009, p. 52-69.

- « "Mort à la mort." Réflexions sur un thème récurrent dans le théâtre de Valère Novarina », dans *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Lydie Parysse (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Études dixneuviémistes », 2012, p. 155-168. Republ. dans *Das Zeichen und sein Double* [*Le Signe et son double*], Marco Baschera, Würzburg, Köningshausen & Neumann, 2017, p. 65-76

- BOBLET, Marie-Hélène, « Le théâtre éphâtique de Valère Novarina. Le tact de la parole », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 4, vol. 106, 2006, p. 913-925.

- BOST, Bernadette, « Du corps inouï au verbe impensé », dans *Le Théâtre de Valère Novarina*, Louis Dieuzayde (dir.), Aix-en-Provence, PUP, « Textuelles littérature », 2004, p. 13-21.

- BOUCHARDON, Marianne, « Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours », *L’Information littéraire*, n° 4, vol. 60, décembre 2005, p. 38- 41.

- « Les "paroles dégelées" de Valère Novarina : une sottie contemporaine », *Ritm*, n° 40, « Bêtise et idiotie. XIXe -XXIe siècles », Marie Dollé, Nicole Jacques-Lefèvre (dir.), 2011, p. 45-55.

- BUCHVALD, Claude, « Une voix de plein air », Europe, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 79-86.

- CATALANO Francis, *L'interruption du monde,* revue *Spirale*, « Arts, Lettres, Sciences humaines », dossier thématique « Les folies de Dieu : les lieux du religieux », n° 184, mai-juin 2002.

- CHÉNETIER-ALEV, Marion, « L'architecture du souffle. Réflexion sur la structure de *L'Atelier volant* et du *Babil des classes dangereuses* », dans *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Alain Berset (dir.), Paris, José Corti, « Les Essais », 2001, p. 75- 96.

- *Les mains de la mémoire. Sur la mémorisation du texte par l'acteur*, Revue de la BNF, (n° 51), 2015, p. 37 à 49.

-CIRET Yan, *Valère Novarina : langue perdue, langues sauvées*, Entrevue avec Valère Novarina, Revue « Cahiers du Théâtre », juin 1993.

- CORVIN, Michel, « Pour une réception "musicale" du théâtre contemporain », *Communications*, n° 83, 2008, p. 123-130.

- DEPRAZ, André, « Le grand livre de Jean », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 46- 54.

- DEPRAZ Nathalie, *Pratiquer la réduction : la prière du cœur*, Christianisme et fragmentation, « Laval théologique et philosophique, vol. 59, n°3, octobre 2003.

- DIEUZAYDE, Louis, « Déflagration poétique et chair de l'acteur », dans *La Voix de Valère Novarina*, Pierre Jourde (dir.), Paris, L'Harmattan, « L'Écarlate », 2004, p. 163-171.

- DUBOUCLEZ, Olivier, « Un autre usage du sacré. Quelques réflexions sur le concept de profanation et son rapport au théâtre de Valère Novarina », dans *Le Théâtre et le sacré – autour de l'œuvre de Valère Novarina*, Enikő Sepsi (dir.), Hongrie, Budapest, Ráció Kiadó / Eötvös Collegium, 2009, p. 70-84.

- « La dormition de Polichinelle. Un dispositif théologique pour le témoignage chez Valère Novarina », dans *Le Geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette, Georges Banu (dir.), Actes du colloque de Paris (25 mars 2011) et Louvain-la-Neuve (13-14 mai 2011), Études théâtrales, n° 51-52, 2011, p. 65-71.
- « Pour une philosophie de l'inintentionnel. Penser l'acteur avec Novarina et Tchouangtseu», *Philosophie*, n° 119, automne 2013, p. 78-90.

- **DUPONT, Nathalie**, « Valère Novarina, érudit réducteur et collectionneur d'idioties », dans *Tout peut servir. Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XXe et XXIe siècles*, Nathalie Dupont, Éric Trudel (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 121-135.

- **FERRY, Marion**, « Sur Soliloques », *Théâtre / Public*, n° 109, janvier-février 1993, p. 32-33.

- **GAY, Annie**, « L'acteur suspendu. *Le Monologue d'Adramélech* », *L'Âne*, n° 21, avril 1985, p. 37. Republ. sous le titre « Monologue à trois », L'Avant-Scène Théâtre, n° 776, octobre 1985, p. 26.

- « L'acteur délié. André Marcon dans *Le Monologue d'Adramélech*, *Théâtre/Public*, n° 66, 1985, p. 13-14.

- **GILLIE-GUILBERT Claire**, *Et la voix s'est faite chair*, « Le Geste Vocal », in Le Geste Musical », Cahiers de Musiques traditionnelles, n°14, Genève, 2002.

- **GOLDSTEIN, Roséliane**, « Au gré du souffle », Europe, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 69-75.

- **HERSANT, Céline**, « Une radiographie humaine : *Le Drame de la vie* de Valère Novarina », dans *Zoos Humains ou la créature exposée*, actes du colloque du 16 et 17 mai 2003 organisé par l'École Doctorale de l'Université Paris III (Assic), Paris, Université Paris III- Sorbonne nouvelle, 2003, p. 75-80.

- **HORDÉ, Jean-Marie**, « Lettre à Valère Novarina », *Le Journal du théâtre de la Bastille*, n° 3, avril-juin 2006, p. 2.

- **HOURCADE-SCIOU Annie**, *La question de l'écoute chez Michel Foucault*, Revue « Le Télémaque »,n° 47, 2015.

- **KOBLE, Nathalie**, « L'envers liturgique de la parole novarinienne : *L'Opérette imaginaire* à l'épreuve du sacré », dans *Le Théâtre et le sacré* – autour de l'œuvre de Valère Novarina, Enikő Sepsi (dir.), Hongrie, Budapest, Ráció Kiadó / Eötvös Collegium, 2009, p. 34-51.

- **LOYON Roger**, *Le travail de comédien*, revue *Pratiques*, « Théâtre », 1977.

- **MABILLE Bernard**, *Éloges de la fluidité : Hegel, Bergson et la parole*, dans « Les études philosophiques », n°59, 2001.

- **MALAVAL Frédérique**, *Fondement de la parole et parole fondatrice de l'être*, « *Le Mur de la terre*, de Giorgio Caproni », « La philosophie du XXe siècle et le défi poétique, Revue Noesis, 2004.

- **MAULPOIX, Jean-Michel**, « La parole suractive. Essai sur *Devant la parole* (P.O.L.), de Valère Novarina», *Scherzo*, n° 11, octobre 2000, p. 34-38.

- **MERLIN, Claude**, « Une crucifixion comique », Europe, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 75-79.

- **MERVANT-ROUX Marie-Madeleine**, *Lorsque le souffleur disparaît : le trou de mémoire du théâtre*, Théâtre/Public, n° 201, 2011.

- **MESCHONNIC Henri**, *Embibler la voix*, « Le français aujourd'hui », Paris, Armand Colin, n° 150, 2005.

- *Le rythme, prophétie du langage*, dossier « Pourquoi traduire ? », Revue de traduction *Palimpsestes*, 2004, p

- **PERRIER, Jean-Louis**, « La note Novarina », entretien avec Daniel Znyk, *Mouvement*, n° 58, anvier-mars 2011, p. 82-85

- **PLASSARD, Didier**, « La caverne des anthropoglyphes », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 26- 35.

- **POMMIER Eric**, *La relation à autrui chez Bergson*, article en ligne sur le site « Philonsorbonne », avril 2010.

- **PRADIER, Jean-Marie**, « L'anima(l), ou la kénôse de Dieu », *Europe*, n° 880-881, aoûtseptembre 2002, p. 35-46.

- **RAMAT, Christine**, « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », *Europe*, n° 880-881, aoûtseptembre 2002, p. 125-134.

- « La cure d'idiotie contre le culte de la bêtise : les représentations du non-savoir sur la scène novarinienne », *Ritm*, n°40, « Bêtise et idiotie. XIXe -XXIe siècles », Marie Dollé, Nicole Jacques-Lefèvre (dir.), 2011, p. 29-44.

- « Le non-savoir dans le théâtre de Novarina ou la gai savoir de rien », dans La Pensée sans abri. *Non-savoir et littérature*, Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni, Jean-Pierre van Elslande (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2012, p. 287-299.

- **ROQUES, Sylvie**, « Des organes hors du corps chez Valère Novarina », dans *Projections* : *des organes hors du corps*, actes du colloque international des 13-14 octobre 2006, Hugues Marchal, Anne Simon (dir.), Épistémocritique, littérature et savoirs, [en ligne], septembre 2008 [consulté le 5 août 2011], p. 92-100.

- **SARRAZAC, Jean-Pierre**, « Le geste testamentaire, notes brèves sur les pouvoirs du théâtre», *Alternatives théâtrales*, n° 37, Bruxelles, 1990, p. 12-15.

- *L'Avenir du drame*, Lausanne, L'Aire théâtrale, 1981. Réédition: Belval, Circé, « Poche », n° 24, 1999, p. 140-143.

- « Récits de vie, jeux de mort -à la Comédie de Reims) », dans *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Médianes, « Villégiatures / essais », 1995, p. 213-219.

- **SARRAZAC, Jean-Pierre, HERSANT, Céline**, « L'Atelier Volant ou le théâtre de l'origine », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 117-125.

- **THOMASSEAU, Jean-Marie**, « L'entaille du calame », Europe, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 3-6.

- **ZNYK, Daniel**, « L'orgueilleuse modestie de l'acteur », *Théâtre/Public*, n° 101-102, septembre-décembre 1991, p. 16.

II. Corpus d'œuvres poétiques, dramatiques et de littérature

- **BAUDELAIRE Charles**, *Les Fleurs du Mal*, « Elévation », Paris, Collection « Folio Classique », Gallimard, 2015.

- **CELAN Paul**, *Entretien dans la montagne*, traduit par John Edwin Jackson, André Du Bouchet, Saint-Clément, Fata Morgana, 2010.

- **CHAR René,** *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1983.

- *La parole en archipel*, Paris, Collection Blanche, Gallimard, parution en 1962, nouvelle édition en 1986.

- **DE LA TOUR DU PIN Patrice**, *Le second jeu*, Paris, éd. Gallimard, octobre 1959.

- **DOSTOIEVSKI Fédor,** *Les carnets du sous-sol*, initialement intitulé « La Voix Souterraine » dans sa version initiale de 1864, traduit par André Markowicz, Arles, Éditions Babel (Actes Sud), 2011.

- *L'Idiot*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2 volumes, 1953 pour la traduction l'Albert Monnet, tome 1.

- *Les Frères Karamazov*, Arles, réédition Babel, 2000, paru pour la première fois en 1880.

- **HILLESUM Etty**, *Une vie bouleversée*, Journal, 1941 – 1943, Paris, Seuil, 1985.

- JACCOTTET Philippe, *A travers un verger*, Paris, Gallimard, 1984.

- *La Semaison*, Paris, Gallimard, 1985.

- *La Seconde Semaison*. *Carnets*. (1980-1994), Paris, Poésie / Gallimard, 1996.

- *Paysage avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1970.

- *Éléments d'un songe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, Poche Suisse, 1971.

- *L'entretien des Muses*, « Observations et autres notes anciennes (1947-1962), Paris, Gallimard, 1996 et 1998.

- *Paysages*, « A la source, une incertitude », Revue *Sud*, n°32-33, Paris, ERES, 2014.

- JONGEN Roger, *Variations sur la question langagière*, Publications des Facultés Saint-Louis, Bruxelles, « Lettres », 2002.

- MICHAUX Henri, *L'espace du dedans*, « Le grand combat », Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1966.

- QUIGNARD Pascal, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993.

- *Mourir de penser, Dernier royaume, IX*, Paris, Grasset, 2016.

- *Les désarçonnés, Dernier royaume, VII*, Paris, Folio, 2014.

- RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer* (avril – août 1873), *Illuminations*, M.J. Poot & Cie, édition originale, Bruxelles, Broché, 1873.

- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, « Œuvre I : prose », Paris, Grasset, publication originale : 1929, réédition en 1996.

- ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard Classique, 2010, première publication : 1897.

- TRANSTRÖMER Tomas, *Baltiques*, Paris, Poésie/Gallimard, 1974.

- VALERY Paul, *Poésie perdue*. *Les poèmes en prose des Cahiers*, Préface de Michel Jaretty, Collection Poésie, Paris, Gallimard, 2000.

III. Ouvrages spécialisés

- **ABIRACHED Robert**, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978.

- **ADDA Arielle**, *Une indicible désolation intérieure. Itinéraire de l'adulte surdoué*, Paris, Odile Jacob, 2003.

- **ADORNO Théodor,** *La dialectique de la raison*, parution originale : 1944, Paris, rééd., Bibliothèque des idées, Gallimard, 1974.

  - *Théorie esthétique*, « introduction première » trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1970.

  - *Introduction à la sociologie de la musique*, Paris, Contrechamps, 1976

- **ARISTOTE,** *Poétique*, préfacé par Michel Magnien, Paris, Les classiques de Poche, 1990.

  - *Éthique à Nicomaque*, Paris, Bibliothèque des textes philosophiques, Vrin, 1998.

- **ARTAUD Antonin,** *Le théâtre et son double,* 1935, Paris, réédition Essais Folio, Gallimard, 1985.

  - *Œuvres complètes,* tome XVIII, Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1983.

  - *Van Gogh, le suicidé de la société,* publié pour la première fois en 1947 aux éditions K, réédité aux éditions Gallimard, Collection L'imaginaire, Paris, 2002.

- **AUSTIN John Langshaw,** *How to do Things with Words,* « Quand dire c'est faire », (publication française en 1970), recueil de conférences données en 1955 à la Harvard University, édité par J. O. Urmson, 1962.

  - *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

- **BACHELARD Gaston,** *La formation de l'esprit scientifique,* Paris, Librairie philosophique J.VRIN, 2004, édité pour la première fois en 1938.

  - *La Poétique De La Rêverie*, Paris, Quadrige, réédité aux Presses Universitaires de France, 1968.

- **BALMARY Marie**, *Le sacrifice interdit*, (*Freud et la Bible*), Paris, Grasset, 1986.

GAUDECHAUX, Alexandra. La poétique de l'idiotie dans l'oeuvre théâtrale de Valère Novarina - 2020

- BANU Georges, *L'Oubli : essai en miettes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002.

- *Les voyages du comédien*, Paris, Gallimard, 2012.

- *Mémoires du théâtre : essai*, Arles, Actes Sud, 1987.

- BARTHELET Philippe, *Les mots éclaireurs : Valère Novarina et le drame de la parole*, Paris, Éditions Pierre-Guillaume De Roux, 2014.

- BASCHERA Marco, *La Théâtra*lité dans l'œ*uvre de Molière*, Paris- Seattle-Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998.

- **BATAILLE Georges**, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1947.

- BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la Vie moderne*, « Œuvres complètes de Charles Baudelaire », Paris, Calmann-Lévy, 1885.

- **BAUMANN Antoine**, *La religion positiviste*, Paris, Ed. Perrin, 1903.

- BELLET Maurice, *L'écoute*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 1989.

- BENICHOU Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Folio Essais (Gallimard), 1995

- BENVENISTE Émile, « Sémiologie de la langue » (1969), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, tome II.

- BERGSON Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Félix Alcan, 1900.

- *L'énergie Spirituelle*, Paris, réédition P.U.F, sous la direction de Frédéric Worms, 1916.

- *L'évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907.

- *La Pensée et le Mouvant,* introduit par Pierre Montebello et Sébastien Miravète, 1923, Paris, rééd. Flammarion, 2013.
- *La conscience et la vie*, Édition critique dirigée par Frédéric Worms, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 2e édition, novembre 2013.

- BERNANOS Georges*, La France contre les robots,* Paris, Robert Laffont, 1947.

- BERNE Marie, *Éloge de l'idiotie : pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortàzar*, « Introduction », Amsterdam, Éditions Rodopi, 2009.

- BITBOL Michel, *Mécanique quantique : Une introduction philosophique*, Paris, Flammarion « Champs sciences », 1999.

- **BONNEFOY Yves**, *La présence et l'image*, Paris, Mercure de France, 1983.

- *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, n° 203, 1992.

- **BOILEAU Nicolas**, *L'Art Poétique*, Chant troisième, Paris, Denys Thierry, 1674.

- **BOND Edward**, *La trame cachée. Notes sur le théâtre et l'État*, Paris, Théâtre (Broché), 2003.

- **BOUGNOUX Daniel**, *La crise de la représentation,* Paris, La Découverte, 2006.

- BRETON André,*Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1979, publication originale : 1928.

- L'art des fous, la clé des champs, Paris, Les cahiers de la Pléiade, 1948.

- **BRISSON Luc**, *Cratyle : Platon, Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2008.

- **BUYDENS Mireille**, *L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, « Pour demain », 2005.

- **CELIBIDACHE Sergiu**, La musique n'est *rien : textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, traduit par Hadrien France-Lanord et Patrick Lang, Arles, Actes Sud, 2012.

- **CEYSSON Bernard, DESCAMP Patrick**, *Questions/Peinture : Daniel Dezeuze, Patrick Saytour et Claude Viallat*, Paris, Somogy éditions d'art, 2005

- **CHALIER Catherine**, *Pour une morale au-delà du savoir – Kant et Lévinas,* Paris, Albin Michel, 1998.

- CHENETIER-ALEV Marion, **NOVARINA Valère**, *L'organe du langage c'est la main.* Paris, Collection « Les singuliers », Argol, 2013.

- L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Paris, Université Européenne, 2010.

- CHESTOV Léon, *Kierkegaard et la philosophie existentielle. Vox lamantins in deserto*, Paris, Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie, troisième édition, Paris, Vrin, 2006.

- CLAIR Jean, *L'Hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011.

- CIERZNIAK Bernadette, *La littérature russe au XIXe siècle*, Paris, Desclée De Brouwer, 1965.

- COHEN Jean, *La poésie comme langage autre*, dans « Poésie et altérité », Paris, éditions rue d'Ulm, 2012.

- COLLOT Michel, *Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

- COLLOT Michel et MATHIEU Jean-Claude (dir.), *Poésie et altérité.* Chapitre intitulé « Entre proche et lointain : l' « autre chose » de Philippe Jaccottet », Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1990.

- COMBES Muriel, *Simondon. Individu et collectivité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

- **COMTE Auguste**, *Système de politique positive : ou traité de sociologie, instituant la religion de l'Humanité*, Paris, Hachette Livre, BNF, avril 2013, date d'édition originale : 1851.

- *Catéchisme positiviste ou Sommaire exposition de la religion naturelle*, Paris, Ligaran, 1852.

- *Premiers cours de philosophie positive : Préliminaires généraux et philosophie mathématique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007.

- **CORBIN MICHEL**, *La Trinité selon Hilaire de Poitiers. Volume 2, Livres VIII à XII*, Paris, Cerf Patrimoines, 2017.

- **CORDIER Stéphane**, *L'arc*, Revue Trimestrielle n°66, « Yves Bonnefoy », Paris, Broché, 1985.

- **CORNEILLE Pierre**, *L'illusion comique*, Paris, Ed.princep, 1639.

- *L'illusion comique : Examen,* « Partie 1 / revu et corrigé par l'auteur », Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, Marchands Libraires de Paris, Éditions Maurry, 1663.

- **COUTTE Alexandre, LE GALL Eva et LAKIMOVA Galina***, Cognition incarnée et métaphore*, in « Métaphore et cultures : en mots et en images, Collection « L'univers esthétique », Paris, L'Harmattan, 2012.

- **D'ALEXANDRIE Athanase**, *Sur l'incarnation du Verbe*, daté de 360, introduit et traduit par Charles Kannengiesser, Ed. Sources chrétiennes, Paris, 1973.

- **DANAN Joseph**, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre 35 », 2012.

D'AUREVILLY BARBEY Jules, *Les œuvres et les hommes, XXIII, poésie et poète,* Genève*, S*latkine, 1968.

- **DE CARLENCAS Félix de Juvenel**, *Essais sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts*, 2e éd., vol 2, Lyon, Frères Duplain, 1749.

- **DE CERTREAU Michel**, *La Fable mystique*, *1 : XVIe – XVIIe siècle*, Paris, Poche, 1987.

- **DE COURCELLES Dominique** (dir.), *Les enjeux philosophiques de la mystique*, Actes du colloque du Collège international de philosophie, 6-8 avril 2006, « La sollicitation mystique : parler de l'autre en parlant de soi parler de soi en parlant de l'autre », par Claude Louis-Combet, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007.

- **DE CUES Nicolas**, *La Sagesse selon l'Idiot ou Idiota de Sapienta,* édition bilingue latin/ français traduite par Françoise Coursaget, introduction et commentaires de Roger Bruyeron, Paris, Hermann Éditeurs, 2009.

- *La Docte Ignorance*, Traduction Jean-Claude Lagarrigue, Paris, Cerf, 2010.

- **D'HIPPONE saint Augustin**, *De Trinitate*, « Livre Septième : Unité de Substance », œuvre écrite en 416 ensemble des textes établis par Raulx, L. Guérin, 1868.

- **DELEGUE Yves**, *Mallarmé, le sujet de la poésie*, Paris, Revue d'Histoire Littéraire de la France, vol. 101, 2001.

- **DELEUZE Gille**s, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

- **DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix**, *Mille Plateaux*, tome 1, Paris, Minuit, 1980.

- *Capitalisme et Schizophrénie 1*., *L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972.

- **DELEUZE Gilles et PARNET Claire**, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1974.

- **DE LOISY Jean et NOGUEZ Dominique**, *Transfiguration,* dans « La Beauté », Paris, Flammarion, 2000.

- **DENAT Céline,** *Nietzsche : Généalogie d'une pensée*, dirigé par Alain Séguy-Duclot aux éditions Belin, Coll. « Le Chemin des Philosophes », Paris, 2016.

- **DEPRAZ Nathalie**, *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, 2012.

- **DERRIDA Jacques**, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Broché, 1998.

- *L'écriture et la différence*, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », Paris, Seuil, « Points essais », 1967.

- **DESCARTES René**, *Méditations métaphysiques,* Livre I, édition latine parue en 1641, Paris, rééd. Essais (poche), 2011.

- **DESHOULIERES Valérie-Angélique**, *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Études rassemblées par Valérie-Angélique Deshoulières, Collection Littérature, dirigée par Alain Montandon, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998.

- Le don d'idiotie : entre éthique et silence depuis Dostoïevski – la responsabilité silencieuse, Paris, L'Harmattan, 2003.

- **DEYROLLE François-Marie**, *Personne n'est à l'intérieur de rien, correspondance de Jean Dubuffet et Valère Novarina (1978 - 1985)*, L'Atelier contemporain, édition établie et annotée par François-Marie Deyrolle, préface de Pierre Vilar, Paris, Broché, mars 2014.

- **DIEUZAYDE Louis**, (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina, Une scène de délivrance*, coll. « Textuelles littérature », Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2004.

- *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, sous la direction de Louis Dieuzayde, recueil de texte issus du colloque éponyme s'étant déroulé à l'Université de Provence en mars 2005, Marseille, Publication de l'Université de Provence, 2007.

- **DUBOIS Christian**, *Heidegger : introduction à une lecture*, Paris, Seuil, 2000.

- **DUBOUCLEZ Olivier**, *Paysage parlé. Entretiens avec Valère Novarina*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, avec le concours du Centre national du livre, février 2011.

- **DUBUFFET Jean**, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1999.

- *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1968.

- **DUMOULIE Camille**, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, « Introduction », Paris, Collection philosophie d'aujourd'hui, Presses Universitaires de France, 1992.

- **DUPONT Nathalie et TRUDEL Eric**, *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XXe et XXIe siècles*, « Valère Novarina : érudit réducteur et collectionneur d'idioties », Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2012.

- **ECO Umberto**, *La poétique de l'œuvre ouverte*, Paris, Collection « Points », Paris, Éditions du Seuil, 1965.

- **ELLUL Jacques**, *La Parole humiliée*, Paris, « La petite vermillon » (n° 391), La Table Ronde, 2014.

- **ESTEBAN Claude**, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987.

- **FAULKNER William**, *Le bruit et la fureur*, Paris, Poche, édition de juillet 1972.

- **FINK Eugen**, *Sixième méditation cartésienne*. « L'idée d'une théorie transcendantale de la méthode », traduit par le Centre Nationale du Livre, textes issus du fonds posthume de Eugen Fink (1932), Paris, Éditions Jérôme Millon, 1994.

- **FONAGY Ivan**, *La Vive voix : Essais de psycho-phonétique*, Paris, Broché, 24 janvier 1991.

- **FOUCAULT Michel**, *Histoire de la folie à l'âge classique, Gallimard, 1961.*

- *Les Mots et les Choses,* Paris, Éditions Gallimard, Collection. Bibliothèque des Sciences humaines, 1966.

- **FRIEDRICH Hugo**, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968.

- **FREITAG Michel**, *Dialectique et société*, vol.2 « Culture, pouvoir, contrôle. Les modes formels de reproduction de la société », Québec, Coll. « Connaissance de la société », Ed. Saint-Martin, 1986.

- **GAGNEBIN Murielle**, *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, « Presses Universitaires de France, « Écriture », 1984.

- **GAUMOND Marcel**, *Du corps à l'âme. Eutonie et psychologie analytique*, Paris, Broché, 2005.

- **GRACQ Julien**, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1981.

- **GREISCH Jean**, *Ontologie et temporalité. Esquisse d'une interprétation intégrale de Sein und Zeit*, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2000.

- **GRIMALDI Nicolas**, *A la lisière du réel, dialogue avec Anne-Claire Désescquelles*, Poitiers, Les dialogues de Platon, 2012.

- **GRONDIN Jean**, *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

- **GROTOWSKI Jerzy**, *Le Nouveau testament du théâtre*, in « Vers un théâtre pauvre », trad. du polonais par Claude B. Levenson, Lausanne, La Cité/L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre vivant », 1971.

  - *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971.

- **GROZDANOVITCH Denis**, *Le Génie de la bêtise*, Paris, Grasset, 2017.

- **GUYON Jeanne-Marie** (dite « Madame Guyon »), *Les Torrents Spirituels* (Première Partie), Cologne, Édition Pierre Poiret, de 1704.

- **HABIB Stéphane**, *Lévinas et Rosenzweig. Philosophies de la Révélation*, Collection Philosophie d'aujourd'hui, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

- **HADAMARD Jacques**, *Essai sur la Psychologie de l'invention et le domaine mathématique*, Paris, Blanchard, 1959.

- **HANDKE Peter**, *Outrage au public*, trad. J. Sigrid, Paris, L'Arche, 1968.

- **HEGEL Georg Wilhelm Friedrich**, *Phénoménologie de l'Esprit*, traduit de l'allemand par Gwendoline Jarczyk et Jean-Pierre Labarrière, Paris, Collection Bibliothèque de Philosophie, Gallimard, paru en novembre 1993.

- **HEIDEGGER Martin**, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

  - *Être et temps*, (issue de la première publication de 1927 intitulée *Sein und Zeint*) trad. par Emmanuel Martineau, Paris, Édition numérique hors-commerce, 1985.

  - *La logique comme question en quête de la pleine essence du langage*, trad. par Frédéric Bernard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2008.

- **HEISENBERG Werner**, *La partie et le tout. Le monde de la physique atomique*, Paris, Champs sciences, 2016.

- **HERBRETEAU Hubert**, *Les chemins de l'expérience spirituelle*, Les éditions de l'Atelier/ Éditions Ouvrières, Paris, 2000.

- **HERSANT Céline**, *La fabrique continue du texte : généalogie de La Chair de l'homme et de ses cinq réécritures* , « Le théâtre de Valère Novarina : une scène de délivrance », Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2004.

- L'atelier de Valère Novarina. Recyclage et fabrique continue de texte, Coll. Paris, Garnier, 2016.

- **HOPPENOT Eric et MILON Alain** (dir.), *Emmanuel Lévinas et Maurice Blanchot, Penser la différence*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2008.

- **HORWICH Paul**, *Asymmetries in Time*, Hoboken, Wiley, 1987.

- **JANKELEVITCH Vladimir**, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 1, *La manière et l' occasion*, Paris, Points/Seuil, 1981.

- **JAKOBSON Roman**, *Les fondations du langage. Essais de linguistique générale I*, Paris, Minuit, 1963.

- **JOUANNAIS Jean-Yves**, *L'idiotie : art, vie, politique-méthode,* Paris, Beaux-Arts Éditions, 2003.

- **JOUVET Louis**, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.

- **JUNG Carl Gustav**, *La guérison psychologique*, préface de Roland Cahen, Genève, Georg Editeur, 4e édition, 1984.

- **KEUCHEYAN Razmig**, *Hémisphère Gauche, une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris, Zones, 2010.

- **LACAN Jacques**, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J-A. Miller, Paris, Seuil, 1973.

- *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient,texte établi par J-A. Miller,* Paris, Seuil, 1973.

- *Le Séminaire, livre XIX,...ou pire*, texte établi par J-A. Miller, Paris, Seuil, 2011.

- *L'Éthique de la psychanalyse*, « Le Séminaire », Livre VII, Paris, Seuil, 1996.

- **LA CAPRIA Raffaele**, *La mouche dans la bouteille : Éloge du sens commun. Suivi de « Le sens commun et l'évidence » et « Apologue sur l'évidence niée »*, Paris, Climats, Flammarion, 2005.

- **LE BLANC Guillaume**, *L'esprit des sciences humaines*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, dir. Jean-François Courtine, Collection « Problèmes et controverses », 2005.

- **LE BRETON David**, *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, Paris, Éditions Métailié, 2015.

- **LEHMANN Hans Thies**, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

- **LEIRIS Michel**, *Simulacres* (1925), reprit dans *Mots sans mémoire* (1969), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1998.

- **LE PICHON Alain**, *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, dans « Connaissance et réciprocité », (dir.), Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve, 1988.

- **LE RIDER Jacques**, *La Postmodernité*, Paris, Plon, 1991.

- **LEROI-GOURHAN André**, *Le geste et la parole, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin-Michel, 1965.

- **LEVI-STRAUSS Claude**, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

- **LEVINAS Emmanue**l, *Système et Révélatio*n, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961.

- *Difficile liberté, Albin Michel*, Paris, 1963.

- *Totalité et infini : essai sur l'extériorité,* Quatrième édition, La Haye, Nijhoff, 1974.

- *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence,* Paris, Le Livre de poche, 1974.

- *Altérité et transcendance*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, Collection « Biblio essais » dirigée par Jean-Paul Enthoven, 1995.

- *Éthique et infini*, Paris, Arthème Fayard, 1982.

- *De l'évasion,* Paris, Biblio essais, Poche, 1998.

- *En découvrant* l'e*xistence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Étude Broché, octobre 2002.

- *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1998.

- *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993.

- *Dieu, la mort et le temps*, dir. Jacques Rolland, Paris, Livre de Poche, 1995.

- *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.

- **LUCET Sophie, LEMONNIER-TEXIER Delphine et PROUST Sophie**, *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (PUR), novembre 2017.

- **LUMINET Jean-Pierre et LACHIEZE-REY Marc**, *De l'infini. Horizons cosmiques, multivers et vide quantique*, Paris, Dunod, 2016.

- **LYOTARD Jean-François**, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- **MARCUSE Herbert,** *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, 1968.

- **MARGEL Serge**, *Corps et âme. Descartes, du pouvoir des représentations aux fictions du Dieu trompeur*, Paris, Collection « La philosophie en effet », Galilée, 2004.

- **MARION Jean-Luc**, *Sur la pensée passive de Descartes,* Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

- **MATTEI Jean-François**, *Heidegger et Hölderlin. Le Quadriparti*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2001.

- **MAULPOIX Jean-Michel**, *Essai sur Devant la parole (P.O.L), de Valère Novarina*, « La parole suractive », Paris, Éditions José Corti, 2010.

- *Le poète perplexe,* Paris, Essai critique, Éditions José Corti, 2001.

- **MAURON Véronique et DE RIBEAUPIERRE Claire** [dir.], *Les figures de l'idiot. Rencontres du Fresnoy*, Paris, Léo Scheer, 2004.

- **MAXENCE Jean-Luc**, *Psychanalyse et poésie contemporaine*, Bègles, Le Castor Astral, 2015.

- **MELVILLE Herman**, *Bartleby, the Scrivener – A Story of Wall Street*, Paris, Gallimard, traduction de Michèle Causse, Le Nouveau Commerce, parution française de 1976.

- **MERLEAU-PONTY Maurice**, *Le visible et l'invisible*, publication originale : 1964, réédité chez Gallimard, Paris, 1994.

- **MERVANT-ROUX Marie-Madeleine**, *L'Assise du spectateur. Pour une étude du spectateur*, CNRS, 1998 et du même auteur *Figurations du spectateur*, Paris, L'Harmattan, 2006.

- **MESCHONNIC Henri**, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, publication originale 1975
- *Parole rencontre*, avec six dessins de Catherine Zask, Mont de Laval, L'atelier du Grand Tétras, 2008.

- *Dédicaces proverbes*, Paris, Gallimard, 1972.

- *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1970

- **MICHELET Jules**, *La Sorcière*, rééd. de la version originale de 1862, Paris, Ligaran, 2015.

- **MILNER Jean-Claude**, *L'amour de la langue*, Paris, Le Seuil, 1978.

- **MOREAU DE TOURS Jacques-Joseph**, *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'Histoire. Ou de l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Librairie Victor Masson, 1859.

- **NAIGEON Jacques-André**, *Encyclopédie méthodique : Philosophie ancienne et moderne*, vol. 1, Lille, Panckoucke, 1792.

- **NAUGRETTE Catherine**, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004.

- *Le contemporain en scène*, Paris, L'Harmattan, 2011.

- *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016.

- **NEUSCH Marcel**, *Initiation à Saint Augustin, un maître spirituel*, Paris, Le Cerf, 2003.

- **NICKELL Joe**, *Looking for a Miracle : Weeping Icons, Relics, Stigmata, Visions and Healing Cures*, Lyon, Prometheus, Decitre, 1999.

- **NIETZSCHE Friedrich**, *Fragments Posthumes*, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », Paris, Gallimard, Collection Œuvres Philosophiques Complètes IX, I.2, 1997.

- *Le Gai Savoir*, *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, Société du Mercure de France, Paris, 1901.

- **PADOUX André**, *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la Parole dans certains textes tantriques*, Paris, éditions E. De Boccard, 1963.

- **PLATON**, *Gorgias*, Paris, Collection GF, sciences humaines, Classiques Garnier, 2004.

- **PASCAL Blaise**, *Pensées diverses*, « Misère n° 92 », Paris, Ed. Savantes, Faugères, 1669.

- **PAVIS Patrice**, *Le théâtre contemporain : Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Lettres Supérieures, Arts du spectacle, Paris, Armand Colin, 2e édition, 2011.

- *Dictionnaire du théâtre*, Paris, 4e édition augmentée, Armand Colin, 2019.

- **PICON Gaétan**, *Histoire des littératures III*, Paris, Éditeur Queneau R., Gallimard, 1958.

- **PROUDHON Pierre-Joseph**, *La Guerre et la Paix*, Tome 1, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven éditeurs, 1861.

- **QUIGNARD Pascal**, *Mourir de penser,* Paris, Folio, 2016.

- **RAMAT Christine**, *Valère Novarina : la comédie du verbe*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- **RAMBERT Eugène**, *Corneille, Racine et Molière. Deux cours sur la poésie dramatique française au XVIIe siècle*, Lausanne, A. Delafontaine, 1861.

- **RANCIERE Jacques**, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, La Fabrique, 2000, et du même auteur *Le spectateur émancipe*, Paris, La Fabrique, 2008.

- **REVERDY Pierre**, *Cette émotion appelée poésie,* Paris, Éditions *Poésie* / Gallimard, publié en 1974 et réédité en 2003.

- *Poésie*, Le journal littéraire, 7 juin 1924.

- **RICHARD Gildas**, *Nature et formes du don*, Paris, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2000.

- **RICOEUR Paul**, *Le texte et l'action*, Paris, Le Seuil, 1986.

- *Rhétorique, poétique, herméneutique*, Paris, Gallimard, 1984.

- **ROSSET Clément**, *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, éditions de Minuit, 1977.

- *L'objet singulier*, Paris, Minuit, 1979.

- *Anti-nature*, Paris, Presses universitaires de France, 1973, coll. Quadrige, n°89.

- *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006

- **ROUGET Gilbert**, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1980.

- **ROUBINE Jean-Jacques**, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, « Aristote et le classicisme », Paris, Armand Colin, 2004.

- **ROUSSEAU Jean-Jacques**, *Discours sur l'origine des langues*, 1781, Paris, réédition Sciences humaines, 2012.

- **SARRAZAC Jean-Pierre**, *L'avenir du drame*, Belval, Circé, Poche, 1999.

- **SARRAZAC Jean-Pierre**, *Poétique du drame moderne. De Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

- **SARTRE Jean-Paul**, *L'Être et le Néant*, Paris, Collection Bibliothèque des idées, 1943.

- *L'idiot de la famille*, Tome II, Paris, Gallimard, 1971.

- **SCHELLING Friedrich Wilhelm**, *Philosophie de la révélation*, Livre I, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Epiméthée », novembre 1989.

- **SCHELER Max**, *Nature et formes de la sympathie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, n° 459, 1971.

- **SCHERER Jacques**, *La dramaturgie classique*, Paris, Armand Colin, 2014.

SCHULZ Bruno, *La mythification de la réalité*, traduit du polonais par Thérèse Douchy, Collection « L'imaginaire » (n° 509), Paris, Gallimard, février 2005.

- **SELVAGGIO Mario et LEOPOZZI Marcella** (dir.), *Voix poétiques. Vers...à la rencontre de l'Autre*, collection « Vertige de la langue », Paris, Éditions Hermann, 2017.

- **SENGES Pierre**, *L'idiot et les hommes de parole*s, Montrouge, Bayard, 2005.

- **SERRES Michel**, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985.

- **SERVANDONI Jean-Nicolas**, *Observations sur l'art du comédien*, Seconde Édition, Aux dépens d'une Société Typographique, 1774, Kessinger, 2010.

- **SIMONDON Georges,** *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989.

- *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

- **SIRI Françoise**, *Le Panorama des poètes*. *Enquête sur la poésie francophone du XXe siècle*, Paris, Lemieux éditeur, février 2015.

- **SOLLERS Philippe**, *L'Écriture et l'expérience des limites,* Paris, Seuil, « Points », 1971.

- *Logiques et Nombres*, Paris, Seuil, avril 1968.

- **SPILL Frédérique**, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, « L 'exacerbation de la sensation », Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

- **STETIE Salah**, *Archer aveugle*, avec des calligraphie de Mohammed Saïd Saggar, Montpellier, Fata Morgana,1986.

- *La parole et la preuve*, avec des encres de Pascale Ravilly, Saint-Nazaire, Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, 1996.

- **SWAIN Gladys**, *Dialogue avec l'insensé. Essais d'histoire de la psychiatrie*. Précédé de : *A la recherche d'une autre histoire de la folie* par Marcel Gauchet, Collection Bibliothèque des Sciences Humaines, Paris, Gallimard, 1994.

- **TORRELL Jean-Pierre**, *La théologie catholique.t*. 14, 11939, Paris, Éditions du cerf, 1994.

- **TUAN Trinh Xuan**, *La Plénitude du vide, Avant-propos*, Paris, Albin Michel, 2016.

- **UBERSFELD Anne**, *Lire le théâtre*, Tome 1, Paris, Essai, Corti, 2001.

- **VAN BOXSEL Matthijs**, *L'Encyclopédie de la stupidité*, Paris, Payot, 2010.

- **VARELA J. Francisco**, *Invitation aux sciences cognitives*, traduit de l'anglais par Pierre Lavoie, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Sciences », 1996.

- **VASSE Denis**, *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, 1974.

- **VIALLETON Jean-Yves***, Lecture du jeune Corneille*. *L'illusion comique et Le Cid*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

- **WERNICK Andrew**, *Auguste Comte and the religion of Humanity. The post-theistic programm of french social theory*, Cambridge, Presses universitaires de Cambridge, 2001.

- **WITTGENSTEIN Ludwig**, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001.

- **WRIGHT Terrence**, *The Religion oh Humanity : The Impact of Comtean Positivism on Victorian Britain*, Cambridge, University Press, 1986.

- **ZEILINGER Anton**, *La physique quantique : aux frontières du réel*, Paris, Flammarion, 2001.

- **ZINK Michel**, *Les troubadours : une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013.

IV. Articles scientifiques et recherches universitaires

ABEL Olivier, *Du sujet lecteur au sujet éthique*, « De la poétique à l'éthique », Revue internationale de philosophie, n° 225, sur « Philosophie analytique et religion », Bruxelles, 2003.

ANTENAT Nicolas, *Respect et vulnérabilité chez Lévinas*, Le Portique, Revue de philosophie et de sciences humaines, n°11, Le Respect, 2003.

ASHOLT Wolfgang, entretien avec Valère Novarina, *Saisir le langage sur le vif*, « Revue critique de fixxion française contemporaine » – abrégée : XXI – , 2012.

BABIN Isabelle

- *Le « languisme » de Valère Novarina*, « Crimer la langue ! », Revue Silène, Littérature et poétique comparées, 2007.

- *Le langage se souvient ». Entretien,* paru dans « L'Annuaire théâtrale, Revue québécoise d'études théâtrales, n° 42 portant sue « Valère Novarina : paroles de théâtre », automne 2007.

BADIOU Alain, *Éloge du théâtre, lieu métaphysique*, publié dans *Le Monde*, 16 juillet 2012.

BARBA Eugenio, *Le corps dilaté*, « le pont », Jeu, Revue de théâtre, 1985.

BEAUBIEN Luc, *L'expérience mystique selon C.G. Jung. La voie de l'individuation ou la réalisation du Soi*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Laval, doctorat en philosophie, 2009

BENSUSSAN Gérard, *Lévinas et l'exercice de la philosophie*, « Revue Internationale de Philosophie », cairn.info, n°235, 2006.

BERNIER Jean-François, *Transcendance et manifestation, La place de Dieu dans la philosophie d'Emmanuel Lévinas*, Revue Philosophique de Louvain, 1996, Volume 94, n°4.

BLOUIN Philippe, *Sur la distinction entre le vivre et le percevoir chez Husserl et l'idée d'épochè phénoménologique*, Article extrait du « Bulletin d'Analyse Phénoménologique », n°10, février 2011.

BOBINEAU Olivier, *Qu'est-ce que l'agapè ? De l'exégèse à une synthèse anthropologique en passant par la théologie*, Revue du MAUSS, 2010, n° 35.

BOBLET Marie-Hélène

- *L'Animalitude en Scène : Le Théâtre des Paroles de Valère Novarina*, Contemporary French and Francophone Studies, Volume 16, 2012.

- *Le théâtre éphâtique de Valère Novarina*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, Presses Universitaires de France, Vol. 106, 2006.

BOLARD Laurent, *Augustin, du songe à la lumière. Sur La vision de saint Augustin, de Carpaccio*, Revue de l'histoire des religions, 2005.

BONNET Michèle, « La voix éloquente » ou comment dire ce qui ne peut se dire, Première partie : voix parlées, voix chantées, « Poétiques de la voix », Sillages critiques, n° 7, 2005.

BOLTANSKI Luc, *L'Amour et la Justice comme compétences*, Archives de sciences sociales des religions, Volume 74, N°1, 1991.

BORIE Monique, *Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse*, article paru dans la revue intitulée « Études Théâtrales », n° 47-48, 2010.

BOUTON-TOUBOULIC Anne-Isabelle, *Augustin et le corps de la voix*, article publié dans les « Cahiers Philosophiques, n° 122, 2010.

BRINI Jean, *Le pas de Desargues*, mathinées lacaniennes, « Études borroméennes », 2014.

CAMUS Audrey, *Une éthique de l'idiotie : l'œuvre de Pierre Senges*, article inspiré par « L'idiot et les hommes de parole » de Pierre Senges, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

CASTAREDE Marie-France, *L'écoute créative*, Revue Française de Psychanalyse, Vol. 71, 2007.

CHENETIER-ALEV Marion, *Les mains de la mémoire. Sur la mémorisation du texte par l'acteur*, Revue de la BNF, n° 51, 2015.

CHESTIER Aurore, *Du corps au théâtre au théâtre-corps*, dans Corps, n°2, 2007.

CHESTOV Léon, *Dostoïevski et la lutte contre les évidences*, Nouvelle Revue Française, t. 18, 1922.

COLLOT Michel, *« Cette émotion appelée poésie » (Pierre Reverdy)*,ensemble coordonné par Alexandre Gefen et publié grâce au soutien de l'ANR « Pouvoirs de l'art », reprend en partie le volume publié sous la direction d'Emmanuel Bouju et d'Alexandre Gefen « Modernité, n° 34, 2012 : L'émotion, puissance de la littérature ?sous la direction d'Emmanuel Bouju & Alexandre Gefen, Fabula, article publié le 4 juin 20Q14.

COMBES Émilie, *Le corps du verbe*, article paru dans la revue « L'intermède », janvier 2017.

DEBAISE Didier, *Le langage de l'individuation*, Revue Multitudes, n°18, 2004.

DEPRAZ Nathalie, *L'épochè phénoménologique comme éthique de la prise de parole. Deux terrains pratiques : l'écriture poétique et l'intervention psychiatrique*, « Revue Expliciter », n°61, septembre 2005.

DESHOULIERES Valérie, *L'idiotie : l'arme fatale contre la bêtise ?*, Le Magazine Littéraire, n° 466, juillet-août 2007, p. 16.

- *Métamorphoses de l'idiot*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005.

- *Paul Valéry : l'esprit par la main*, Médium n°18, (dir.) Régis Debray, 2009

DUBOUCLEZ Olivier et JAMES Alison, *Valère Novarina : une poétique théologique. Introduction*, Revue de Littérature, 176, 2014.

- *Pour une philosophie de l'inintentionnel. Penser l'acteur avec Valère Novarina et Tchouang-tseu,* article publié sur le site « CAIRN », n° 119, Les Éditions de minuit, « Philosophie », 2013.

ELIE Maurice, *Éthique et poétique de Philippe Jaccottet*, Revue Noesis « La philosophie du XXe siècle et le défi poétique », juillet 2004.

FIERENS Christian, *L'exercice de la jouissance. L'enjeu du séminaire Encore*, ERES « La revue lacanienne », n°13, 2012.

FORSTER Siegfried, *L'énergie haïtienne de « L'Acte inconnu »*, entretien avec Valère Novarina, Les Voix du Monde, 2015.

GARCIAZ Sylvain, *L'inconscient, c'est le discours de l'Autre.* (titre issu d'une citation extraite des *Écrits* de Jacques Lacan), article publié dans la revue « Ironik ! », n°25, 2018.

GARCIN-MAROU Flore, *La mise en scène de l'état de grâce dans le théâtre de Valère Novarina*, Revue Littérature portant sur le dossier thématique « Valère Novarina : une poétique théologique ? », n° 176, 2014.

GENIN Christophe, *Kirchhoff et Bunsen fondent l'analyse spectrale*, Revue des textes fondateurs de la science analysés par les scientifiques d'aujourd'hui - « Bibnum », 2010.

GILLIE-GUILBERT Claire, *« Et la voix s'est faite chair... ». Naissance, essence, sens du geste vocal*, texte intégral paru dans les Cahiers d'ethnomusicologie, « Le geste musical », n° 14, 2001.

GUEY Nicole, *Le sujet et l'Autre*, article scientifique publié dans la revue numérique « Ironik ! », UFORCA (Pour l'Université Populaire Jacques Lacan), n° 25, 2018.

HASENBALG Virginia, *La bouteille de Klein, le langage et le réel*, «L'invention de l'infini », La Revue Lacanienne, n°2, 2007.

HERSANT Céline, *Médiatisation du corps et de ses discours : l'acteur novarinien et ses doubles*, revue Études Théâtrales, n° 60 – 61, 2014.

- *Une radiographie humaine : « Le drame de la vie » de Valère Novarina*, article paru dans « Archive ouverte pluridisciplinaire HAL », Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, 28 novembre 2016.

JEANMART Gaëlle et PIERET Denis, *Pourquoi ne pas être un peu plus idiot ?*, article publié dans la revue « PhiloCité », décembre 2015.

JOSSUA Jean-Pierre, *La parole de poésie selon Yves Bonnefoy. La poésie, la poétique, le sens d'une création, article paru dans «* Revue des sciences philosophiques et théologiques, Tome 86, 2002.

KHOURY-GHATA Vénus, *Marina Tsvétaïéva, mourir à Elabouga*, Mercure de France, 2019.

KASSAÏ Georges, *Ivan Fonagy : La vive voix* [compte-rendu], Langage et société, Persée, 1983.

KOYRE Alexandre, *Du monde clôt à l'univers infini*, Gallimard, 1988.

LABARRIMACARY-GARIPUY Pascale, *L'existence de la déité chez Maître Eckhart,* « Psychanalyse », n°20, 2011, ERES.ERE Pierre-Jean, *Hegel : le spéculatif ou la pensée rationnelle*, Faculté de philosophie, Université Laval et Faculté de théologie et de sciences religieuses, Université Laval, erudit.org, vol. 37, n°3, 1981.

LAPOUJADE David, *Intuition et sympathie chez Bergson*, Revue Eidos, n°9, 2008.

LAURENT Marie, *Le rire d'Éole*, édito revue « Ironik !, *Poétik ?*, n°3, 2014.

LONGUENESSE Pierre, *Yeats et le mélange des genres : du texte à la scène*, « Le théâtre en dialogue », Revue Sillages critiques, 2014.

LOUETTE Jean-François, *Revanches de la bêtise dans L'Idiot de la famille*, article publié par UGA Éditions, n° 71, 2007.

MAGNIONT Gilles, critique littéraire de *L'idiot et les hommes de paroles,* article paru dans le mensuel de littérature contemporaine « Le Matricule des Anges », n°064, Juin 2005.

MALAVAL Frédérique, *Fondement de la parole et parole fondatrice de l'être. Le Mur de la terre, de Giorgio Caproni*, Revue Noesis, n°7, « La philosophie du XXe siècle et le défi poétique », 2004.

MALHERBE Michel, *Premiers principes d'une métaphysique du pied (Essai)*, Séminaire « Le pied sur terre » : l'esprit nous vient-il d'en bas?, Rencontres philosophiques « Matière et esprit », Langres, septembre 2013.

MARMASSE Gilles, *Hegel : les enjeux de l'anthropologie*, « Revue de métaphysique et de morale », n°52, 2006.

MATTEI Jean-François, *Le rame et le couteau : la question de l'autre chez Lévinas*, Revue Philosophique de la France et de l'étranger, Tome 130, 2005.

MAULPOIX Jean-Michel, *Introduction à la lecture de l'œuvre d'Yves Bonnefoy*, article rédigé en 2005 sur le site de l'auteur.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine*, Un dramatique post-théâtral ? Des récits en quête de scène et de cette scène considérée comme forme moderne de l'action*, L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales, n° 36, automne 2004.

MICHAUX Henri, *Le poème, l'éthique, l'histoire*, article paru dans la revue intitulée « L'homme et la société », 1984.

MONET Gabriel, *La Pastorale d'engendrement : appel à un regard chrétien nouveau sur la naissance et le développement de la foi*, Études Chrétiennes, Mai 2010.

NAUGRETTE Florence, *Villiers et le drame romantique*, Revue Littératures, n°71, 2014.

NEE Laure, *Valère Novarina. L'acte inconnu ou l'événement à venir*, Revue de littérature générale et comparée « Trans », 2010.

NICOLLE Jean-Pierre, *Nicolas de Cues, un philosophe qui reprend pied sur terre*, communication effectuée à l'occasion du séminaire intitulé « Les pieds sur terre : l'esprit nous vient-il du bas ? », Rencontres philosophiques « Matière et esprit », septembre 2013.

NIMIS Jean, *Mensonge du langage, vérité de la poésie*, revue Cairn, n° 117-118, 2006.

OUELLET Julie, *La rhétorique de l'idiot*, Études littéraires, Volume 33, n° 2, 2001.

PARISSE Lydie, *La Révolte. Une écriture vers la scène. Théâtralité et métathéâtralité*, « Dossier : Villiers de l'Isle-Adam. Le théâtre et ses imaginaires. » , Revue Littératures, 2014.

PERRIER Jean-François, *Entretiens avec Valère Novarina*, Festival d'Avignon, février 2007.

PICKERING Mary, *Le positivisme philosophique : Auguste Comte*, Revue interdisciplinaire d'études juridiques, volume n° 67, 2011.

POL-DROIT Roger, *Le toucher de Lévinas, ou l'énigme de la caresse*, Le Monde des Livres, 2009.

POUSSEUR Henri, *La nuova sensibilità musicale*, in « Incontri musicali », n°2, mai 1958, p.25 ; repris sous le titre *Vers un nouvel univers sonore*, in « Esprit », janvier 1960.

RACETTE Karl, *Le rôle du langage dans l'ouverture de l'être-au-monde. Interprétation du chapitre V de la première partie* d'Être et temps *de Martin Heidegger*, thèse en philosophie, soutenue à l'Université de Montréal en août 2017, sous la direction de Jean Grondin.

RENAUDE Noëlle, « Novarina : l'écriture, le livre et la scène, De *Pendant la Matière* à *Je suis* », entretien avec Valère Novarina, *Théâtre / Public*, n° 101-102, septembre-décembre, 1991.

REUILLY Céline, *Poétique de l'étrang(èr)eté chez Antonin Artaud : des phénomènes « glossolaliques » à la question d'identité*, Université Paris 8, 2011.

RICHARD Hélène, *Remarques psychanalytiques sur le jeu de comédien*, revue Érudit, Numéro 68, « Tragédie », 19 août 2018.

RICHARD Jean-Pierre, *L'épreuve du rythme : le « poème » d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit ?*, Revue de traduction « Palimpsestes », « Traduire la cohérence », 2010.

RIGETTI Giordano, *Naissance de la Modernité*, Séminaire d'Histoire de la Littérature, Université de Bologne, 2005.

RIVIERE Jean-Loup, *La matière noire. Génétique et théâtralité*, Genesis (Manuscrit-Recherche-Invention), numéro 26, 2005.

ROQUES Sylvie, *Des organes hors du corps chez Valère Novarina*, Actes du colloque international « Projections : des organes hors du corps », 13-14 octobre 2006, Paris 8, UMR 8037.

SANDRAS Michel, *La voix, l'écrit : approche du texte poétique*, Littérature, Persée, Numéro thématique « Voix et figure du poème, 1985.

SAPIRO Gisèle, *Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien*, Nouvelle Revue d'Esthétique, n°6, 2010.

SAUVANET Pierre, *Comment peut-on être idiot*, Revue Critique, n° 690, Éditions de Minuit, 2004.

SCHAEFFER Jean-Marie et DUCROT Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* article « Poétique », Paris, 1995.

SERBAN Claudia, *Conscience impressionnelle et conscience réflexive : Husserl, Fink et les critiques phénoménologiques*, Revue Philosophique de la France et de l'étranger, Tome 37, 2012.

SLIMANE Taos Aït, retranscription du cours de Valdimir Jankelevitch intitulé *«Discours sur l'existence et l'immédiat »*, Sorbonne 1960, *Textes philosophiques*, La Fabrique de Sens, 2015.

SOFIA Gabriele, *Mémoire phonique « incarnée » du théâtre. Prolégomènes d'une approche cognitive,* « L'Écho du théâtre », Revue Science/Lettres, numéro 5, 2017.

SZONDI Peter, *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, édité par Mayotte Bollack, 1982.

- *Théorie du drame moderne*, publié pour la première fois en 1956, traduit par Sibylle Muller, rééd. Circé, 2006.

TALON-HUGON Carole, *L'émotion poétique*, « La philosophie du XXe siècle et le défi poétique », Revue Noesis, 2004.

TERESTCHENKO Michel, *La littérature et le bien (II.) Le prince Mychkine, l'homme parfaitement beau*, Revue du MAUSS, n° 41, 2013.

TORREILLES Pierre, *Le langage poétique et le réel,* « Le langage et le réel », Cahiers de praxématique, Presses Universitaires de Méditerranée, 1990.

TRUCHOT Pierre, *Figure de la singularité : l'idiot et ses rythmes*, revue en ligne « Rhuthmos », Plateforme internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts, 11 novembre 2010.

VASSEUR Fabien, *Jaccottet, voix de Purcell*, [article], Percée Littérature, Volume 127, Numéro 3, 2002.

VIALET-BINE Geneviève, *Corps et langage, quand la parole prend corps. Ou les paroles singulières du corps*, La clinique lacanienne, n° 22, 2012.

VIART Dominique, *Avons-vous commencé d'écrire ? Penser l'art et l'écriture selon Jacques Dupin*, Persée, Volume 104, Numéro 4, 1996.

VINCENT Bruno, *Le dire de l'étourdit*, synthèse des échanges réalisés par un groupe de travail issu du Cercle Freudien autour de « L'étourdit », texte rédigé par Jacques Lacan en juillet 1972 à la suite du séminaire « Ou pire », 2011-2012.

WELLMER Albrecht, *Autonomie et négativité de l'art. L'actualité de l'esthétique d'Adorno et les points aveugles de sa philosophie de la musique*, Avant-propos par Olivier Voirol, Revue Cairn, n°166, Lavoisier, 2011.

WILLIAMS Patrick, *Le déni d'Adorno*, Revue L'Homme, Éditions EHESS, 2005.

YOUSFI Louisa, *Gaston Bachelard : Une philosophie à double visage*, Revue Sciences Humaines, n°242, 2012.

V. Ressources audiovisuelles

- **SOLLERS Philippe**, *Parler la parole. Bussy-Rabutin, Maître Echkart, Paradis II*, Un film de Laurène L'Allinec, communication prononcée le 15 décembre 1992, mise en ligne sur le site de l'auteur le 7 décembre 2015.

VI. Thèses et mémoires universitaires

- **BAUBIEN Luc**, *L'expérience mystique selon Carl Gustav Jung : la voie de l'individuation ou la réalisation de soi*, thèse dirigé par Thomas de Koninck et co-dirigé par Yves Laberge pour l'obtention du grade de *Philosophiae Doctor*, Faculté de philosophie, Université Laval, Québec, 2009.

- **MOULARD Estelle**, *Le jeu de l'acteur dans le théâtre contemporain : entre créations de textes dramatiques et écritures scéniques*, Mémoire en musique, musicologie et arts de la scène, dirigé par Alice Folco, soutenu en juillet 2012 à l'Université Stendhal Grenoble 3.

UNIVERSITE ARTS
UNIVERSITE ARTS
BRETAGNE LETTRES
LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

Titre : La poétique de l'idiotie dans l'œuvre théâtrale de Valère Novarina

Mots clés : Valère Novarina, esthétique théâtrale, écriture poétique, idiotie, parole, individuation

Résumé : Si pour Valère Novarina « l'organe du langage, c'est la main » [Chénetier-Alev, 2013], il renoue selon plusieurs champs d'investigations avec la phénoménale fécondité du Verbe telle qu'initiée par les théologiens du haut Moyen-Âge, parmi lesquels Nicolas de Cues et sa méditation quant à la sagesse de l'idiot. Une idiotie que nous proposons de faire dialoguer avec l'œuvre novarinienne depuis l'écriture jusqu'à ses agissements sur l'acteur et le sujet-spectateur. Un phénomène que nous préciserons en tant que rencontre avec le « Tout Autre » dont le choc vient renouer avec l'éthique comme philosophie première [Lévinas, 1986] et rejoindre « l'ancienne sagesse de l'ignorance » [Grozdanovitch, 2017]. Cette idiotie se définit dès lors comme « parole de poésie » érigée contre la capture de l'humain et de sa parole.

Valère Novarina met pour cela en jeu dans l'espace scénique les architectures du poème et nous propose, depuis l'écriture jusqu'à ses « traversées » par l'acteur, une parole en liberté menant à l'individuation infinie du sujet-spectateur. Notre progression nous permettra notamment d'observer un artisanat de l'écriture que Valère Novarina dit pratiquer comme « cure d'idiotie » [Novarina, 1991], une expression que nous avons alors prolongée en poétique de l'idiotie afin d'en étudier les déclinaisons et les enjeux jusqu'à entrevoir à la fin de notre étude la conclusion selon laquelle, par l'entremise de l'œuvre novarinienne et des accès à la parole du sujet qu'elle ne cesse de renouveler, « nous ne sommes pas spectateurs » [Novarina, 2002].

Title : The poetics of idioty in the theatrical work of Valère Novarina

Keywords : Valère Novarina, theatrical aesthetics, poetic writing, idioty, speech, individuation

Abstract : If for Valère Novarina "L'organe du langage, c'est la main" [Chénetier-Alev, 2013], it revives according to several fields of investigation with the phenomenal fruitfulness of the Word as initiated by the theologians of the high Middle Ages, among which Nicolas de Cues and his meditation on the wisdom of the idiot. An idiocy that we propose to dialogue with the novarinian work from writing to his actions on the actor and the subject-viewer. A phenomenon that we will specify as an encounter with the « Other » whose shock comes back to ethics as the first philosophy [Lévinas, 1986] and join "the old wisdom of ignorance" [Grozdanovitch, 2017]. This idiocy is then defined as "word of poetry" erected against the capture of the human and his word.

Valère Novarina puts this into play in the scenic space the architectures of the poem and offers us, from writing to its "traverses" by the actor, a free speech leading to the infinite individuation of the subject-spectator. Our progress will allow us to observe a craft of writing that Valere Novarina says practice as "cure of idiocy" [Novarina, 1991], an expression that we then extended into poetics of idiocy to study the declensions and the stakes until, at the end of our study, we come to the conclusion that, through the novarinian work and access to the word of the subject that it keeps on renewing, "we are not spectators"[Novarina, 2002].

Imp. Service Reprographie - Rennes 2