



La catharsis par la parole dans l'œuvre de Valère Novarina

Inhye Hong

► To cite this version:

Inhye Hong. La catharsis par la parole dans l'œuvre de Valère Novarina. Littératures. Sorbonne Université, 2021. Français. ⟨NNT : 2021SORUL040⟩. ⟨tel-03955901⟩

HAL Id: tel-03955901

<https://theses.hal.science/tel-03955901v1>

Submitted on 25 Jan 2023

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.



HAL Authorization



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III

Laboratoire de recherche CELLF 19-21

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature et civilisation française

Présentée et soutenue par :

Inhye HONG

le 23 septembre 2021

**La catharsis par la parole dans l'œuvre de
Valère Novarina
(Volume 1)**

Sous la direction de :

M. Michel MURAT – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Marco BASCHERA – Professeur, l'Université de Zürich

M. Renaud BRET-VITTOZ – Professeur, Sorbonne Université

Mme. Catherine BRUN – Professeur, l'Université Sorbonne-Nouvelle

Mme. Marion CHÉNETIER-ALEV – Maître de conférences, l'École Normale Supérieure

Mme. Mirielle LOSCO-LÉNA – Professeur, l'École Nationale Supérieure des Arts et
Techniques du Théâtre

À ma famille

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de recherche, monsieur Michel Murat, pour la confiance qu'il m'a accordée depuis ma deuxième année de Master, mais aussi pour sa constance, sa bienveillance, ses encouragements et ses conseils.

Je remercie vivement madame Marion Chénétier-Alev, pour son engagement sincère dans la direction de ma thèse. Sans ses accompagnements chaleureux et attentifs, sans parler de ses regards critiques, l'aboutissement de ce travail aurait été beaucoup plus difficile.

Je remercie chaleureusement les membres du jury, messieurs Marco Baschera, Renaud Bret-Vitoz, mesdames Catherine Brun et Mireille Losco-Lena pour l'évaluation de ce travail et pour leur éclairage.

Je pense également aux participants du colloque de Cerisy, pour les beaux souvenirs qu'ils m'ont laissés. Ils ont nourri mes réflexions, d'abord par des discussions passionnantes, mais aussi par des remarques judicieuses qu'ils m'ont apportées à un moment crucial de la rédaction de cette thèse. J'exprime ma gratitude particulière à mes anciens professeurs de l'Université Yonsei, qui m'ont donné le premier goût de la recherche, et à monsieur Denis Guénoun, directeur de recherche de ma première année de Master, qui m'a fait découvrir l'univers de Valère Novarina.

Merci Anne-Sophie, Aurélien, Ariane, Léa, Maxime, Aurore, Vilaine pour leur relecture attentive. Le soutien moral et intellectuel de mes amis doctorants (et docteurs) a été très précieux durant cette aventure. Je pense particulièrement à Hyeli Kim, avec qui je nourris, depuis le premier semestre du Master 1, ce rêve littéraire, et Cédric Chambru, mon éternel camarade, qui partage avec moi cette odyssée de recherche.

De très grands remerciements à Benjamin, qui m'a beaucoup soutenue pendant les deux dernières années de la thèse. Sa présence était un réconfort solide pour moi. Enfin, mes pensées les plus affectueuses et sincères vont à ma famille, sans qui cette thèse n'aurait jamais pu être réalisée. Malgré la distance qui nous sépare, ils étaient toujours là pour moi. L'enfant de deux ans, qui empêchait son papa de rédiger sa thèse, en lui demandant sans cesse de jouer avec elle, présente, trente ans plus tard, sa propre thèse. Au terme de ce travail, j'exprime ma reconnaissance – pourtant ineffable – à mes parents.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	1
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION. Sur la catharsis.....	7
PREMIÈRE PARTIE. LE DRAME DE LA PAROLE ET LA CATHARSIS	
PAROLESQUE	49
Introduction. Le changement de paradigme	51
Chapitre premier. L'« Opérette », théâtre non-aristotélécien.....	60
1. Le théâtre dédramatique	60
2. Le théâtre désactionnel	84
3. Le théâtre au temps déshomogénéisé	93
Chapitre 2. Le drame de la parole derrière le drame	108
1. Le drame de la parole : la logodynamique des logaèdres.....	108
2. Le logodrame comme errance	113
3. Le logodrame comme combat	121
4. <i>L'œil écoute</i> : voir le drame de la parole	127
Chapitre 3. Le « sentiment inconnu » comme une catharsis	132
1. Le logodrame et la nouvelle modalité de l'expérience théâtrale.....	132
2. Le « sentiment inconnu » curieusement joyeux	144
3. Le « sentiment inconnu », comme une autre catharsis.....	161
PARTIE II. LE TEMPS, LA NARRATIVITÉ ET LA CATHARSIS	
ANTHROPOLOGIQUE	183
Introduction. <i>Temps et récit</i> (hommage à Ricœur)	185
Chapitre premier. Défaire le lien entre temps et récit.....	196
1. À la recherche du temps non mimétique	196
2. L'expérience du temps empirique	221
3. Le théâtre de l'appel : activer le temps.....	242
Chapitre 2. Destabiliser l'expérience temporelle.....	275
1. L'architecture circulaire du temps.....	275
2. Le temps élastique, l'instant dilaté.....	297
Chapitre 3. Sortir du temps, sortir du récit : vers une catharsis anthropologique.....	319
1. Sortir du temps	319
2. Sortir du récit.....	358
3. La délivrance cathartique : l'hôm libéré.....	380

PARTIE III. LE REMÈDE POÉTICOMÉDICAL POUR LE FRANÇAIS ET LA CATHARSIS COMIQUE	413
Introduction : « Tu n'élimines pas le rire en éliminant ce livre ».....	415
Chapitre premier. Contre la logocratie : le comique mimétique et le rire subversif.....	441
1. Le drame de la langue comme lutte des langues	441
2. Renverser la logocratie	457
Chapitre 2. Le comique créatif et le rire comme épanouissement.....	485
1. Les jeux d'optique de la langue française	485
2. Le cirque parlé : pour le vertige de l'esprit des spectateurs	509
3. La clownerie langagière	528
Chapitre 3. Le rire salubre : vers la catharsis comique.....	550
1. La « cure d'idiotie » : traiter le mal par le mal.....	550
2. Le rire comme signe de délivrance.....	571
3. Le rire jubilatoire de Lou Ravi	583
CONCLUSION. Penser un nouvel humanisme à l'ère de la communication de masse	605
BIBLIOGRAPHIE.....	621
I. AUTOUR DE VALÈRE NOVARINA.....	623
1. ŒUVRES DE VALÈRE NOVARINA.....	623
2. ÉTUDES CONSACRÉES À VALÈRE NOVARINA.....	624
II. OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES GÉNÉRAUX	629
1. MONOGRAPHIES	629
2. COLLECTIFS	640
3. ARTICLES	641
III. OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES THÉÂTRAUX	643
1. MONOGRAPHIES	643
2. COLLECTIFS	647
3. ARTICLES.....	647
IV. AUTRES.....	648
1. THÈSES	648
2. DICTIONNAIRES	648
3. JOURNAUX	649
4. SITOGRAPHIE.....	649
ANNEXE.....	651
ENTRETIEN AVEC DES SPECTATEURS	653
ENTRETIEN AVEC DES ACTEURS.....	761
INDEX DES AUTEURS.....	827
TABLE DES ILLUSTRATIONS	831
1. Figures	831
2. Tableaux	831
TABLE DES MATIÈRES.....	833

INTRODUCTION

Sur la catharsis

Les enjeux autour de la définition de la catharsis

Borges imagine, dans sa nouvelle intitulée *la Quête d'Averroès*, Ibn Ruchd, célèbre exégète d'Aristote, arrêté sur le point de commenter deux termes jumeaux, *tragoedia* et *comoedia*. Ancré dans la culture arabe, dont la tradition ne connaît pas l'art dramatique, il admet qu'il serait incapable de saisir la réalité de ces deux mots. Cependant, sous ses yeux, les enfants, en « jou[ant] évidemment le rôle d'un muezzin¹ », reproduisent l'art de la représentation. Sans savoir que, lors de la soirée, un participant lui a révélé la vérité cachée, à travers l'anecdote de sa drôle de rencontre avec les gens qui « étaient en train [...] de représenter une histoire² », Averroès, « *che'l gran comento feo* (qui fit le grand Commentaire)³ », se contente de comprendre *tragædia* et *comædia* comme deux modes de rhétorique : « Aristû (Aristote) appelle “tragédie” les panégyriques et “comédie” les satires et anathèmes. D'admirables tragédies et comédies abondent dans les pages du Coran et dans les mu'allakas du sanctuaire⁴. » Dans l'imagination de l'auteur argentin, Ibn Ruchd laisse sa plume à ce moment, cédant au sommeil. Par conséquent, on ne peut pas savoir comment ce transmetteur de connaissances aurait pu interpréter, en commentant le chapitre 6 de *La Poétique*, la notion arcane de *catharsis* (κάθαρσις)⁵.

Ce fut trois cents ans après la mort d'Averroès, très précisément, que *La Poétique* connut sa première traduction latine à la Renaissance, avec le travail de Giorgio Valla. Pour trouver l'équivalent du mot *catharsis* en latin, cet humaniste italien choisit *purgatio*, « purgation ». Le terme sera repris quasi systématiquement tout au long des siècles, jusqu'à ce que Goethe prononce la rupture avec cette tradition en proposant de le remplacer par *Ausgleichung*, qui signifie accord ou équilibre, surtout par compensation. Dans ses « Remarques supplémentaires sur la *Poétique* d'Aristote⁶ » (1827), Goethe traduit la dernière partie du fameux passage dans lequel Aristote dessine le portrait de la tragédie comme « après avoir suscité la compassion et la frayeur [la tragédie] s'achève par l'équilibre⁷ de ces passions.⁸ » Ce grand écrivain

¹ BORGES Jorge Luis, « La Quête d'Averroès », tr. CAILLOIS Roger, *L'Aleph*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 617.

² *Ibid.*, p. 620.

³ DANTE Alighieri, *L'Enfer*, Chant IV, 144, *Divine Comédie*, in *Œuvres Complètes*, tr. PÉZARD André, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 906.

⁴ BORGES Jorge Luis, « La Quête d'Averroès », *op. cit.*, p. 622.

⁵ On sait bien, pourtant, qu'Averroès lui-même n'a laissé aucun commentaire sur ce point, même dans son *Middle Commentary on Aristotle's "Poetics"*, tr. BUTTERWORTH Charles Edwin, New Jersey, Princeton University Press, 1986.

⁶ GOETHE Johann Wolfgang von, « Remarques supplémentaires sur la Poétique d'Aristote », in *Écrits sur l'art*, tr. SCHAEFFER Jean-Marie, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 293.

⁷ Et un peu plus tard, dans le même écrit, « l'équilibre et la réconciliation »

⁸ ARISTOTE, *Poétique*, 1449b 24-28, cité in *Ibid.* Ou selon la traduction apportée par Patrick Dandrey, lors du colloque sur la catharsis, « Aristote entend par catharsis ce peaufinage apaisant ». DANDREY Patrick, « La

weimarien contribue ainsi à la fondation d'une nouvelle doctrine qui, dans les querelles postérieures d'interprétation autour de la *catharsis*, s'attribuera l'épithète d'*esthétique*. Entièrement convaincu que la théorie que propose Aristote, fidèle à l'esprit d'analyse, ne saurait envisager de construire une esthétique de l'effet, il cherche à élucider la catharsis sous un jour purement esthétique. « Par *katharsis* [Aristote] entend cette conclusion (*Abrundung*) réconciliatrice⁹ », écrit-il.

Ce point de vue goethéen sera perpétué en France notamment par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Inspirés par le travail de Pierre Somville¹⁰, ils nous donnent à lire un commentaire sur le fameux passage en question : « La représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotion.¹¹ » Afin de démontrer que la catharsis relève foncièrement du domaine de l'esthétique, Somville s'appuie sur la symbiose entre la *mimèsis* et la catharsis. Plus précisément, selon ce commentateur qui propose de regarder de plus près le texte original en grec, « c'est, littéralement, la Mimesis [...] qui réalise cette libération des affects constitutive de la définition tragique.¹² » Il s'explique : « C'est en effet cet aspect d'actions, dites, représentées et comme mimées, qui permet au spectateur de transgresser la réaction univoque d'accablement ou de révolte que produirait sur lui la saisie d'une situation tragique qui ne serait pas filtrée par la distance qu'instaure la fiction mimétique.¹³ » Voilà que se concrétise une interprétation qui mène les deux commentateurs vers l'épuration des passions, et qui permet au spectateur d'éprouver un plaisir intellectuel sinon cognitif.

Pour justifier leur thèse, Dupont-Roc et Lallot recourent aux chapitres 4 et 14 de *La Poétique*, où Aristote éclaire successivement le plaisir gisant dans l'instinct mimétique de l'homme et les éléments qui doivent entrer en ligne de compte dans la construction du *muthos* : « il faut agencer l'histoire de façon qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et qu'on ait pitié devant les événements¹⁴ ». Les deux collaborateurs remarquent que « pitié et frayeur sont à entendre, non comme l'expérience pathologique du spectateur, mais comme des produits de l'activité mimétique, des éléments de l'histoire qu'une élaboration spécifique a mis en forme pour en faire des paradigmes du pitoyable ou de l'effrayant.¹⁵ » Autrement dit, le

catharsis aristotélicienne : processus ou procédé ? D'un problème récurrent et des conditions de sa résolution », in *Littérature et thérapeutique des passions*, DARMON Jean-Charles (dir.), Paris, Hermann, 2011, p. 69.

⁹ GOETHE Johann Wolfgang von, « Remarques supplémentaires sur la Poétique d'Aristote », *op. cit.*

¹⁰ SOMVILLE Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, J. Vrin, 1975.

¹¹ ARISTOTE, *La Poétique*, tr. DUPONT-ROC Roselyne, LALLOT Jean, Paris, Seuil, 1980, p. 53.

¹² SOMVILLE Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, *op. cit.*, p. 93.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ ARISTOTE, *ibid.*, 1453 b.

¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

travail d'un poète consiste à articuler des événements représentés – c'est-à-dire des événements qui s'éloignent de leur modèle par la distance mimétique – tout en envisageant de présenter la forme épurée de la pitié et de la frayeur. Il s'agit donc du plaisir de reconnaître, dans la représentation, les troubles sous leur forme purifiée, voire quintessenciée, plaisir qui trouve sa source dans notre goût naturel pour la *mimèsis* : « Si [...] la tragédie peut “épurer” les émotions qu'elle éveille chez le spectateur et ainsi lui donner du plaisir et non de la peine, c'est en tant qu'elle offre à son regard des objets eux-mêmes épurés¹⁶ », concluent-ils.

De l'équilibre de Goethe à l'épuration de Dupont-Roc et Lallot : au lieu de chercher dans la catharsis un effet que la tragédie pourrait produire directement sur le spectateur, les adhérents du camp esthétique placent la catharsis à l'intérieur même du mécanisme esthétique du drame tragique. Elle n'est nullement l'objectif final vers lequel se projette l'ensemble des règles poétiques aristotéliennes, mais s'intègre dans le processus poétique.

Cependant, *purgatio*, le mot latin introduit par Valla pour traduire κάθαρσις, ouvrira ultérieurement la voie à deux interprétations, « purgation » défendue par Jacob Bernays et « purification » développée chez Gotthold Ephraim Lessing, *purgare* signifiant : « nettoyer, rendre propre en débarrassant des impuretés ». Deux couches sémantiques du terme sont entrées en ligne de compte : le dernier situe la catharsis au milieu de l'éthique aristotélienne du « juste milieu » pour l'intégrer dans sa propre conception morale, tandis que le premier s'attache à ce que Somville appelle la « couche hippocratique¹⁷ », une strate sémantique immédiatement médicale.

Grand penseur et dramaturge de l'*Aufklärung* (philosophie des Lumières), Lessing essaie de comprendre la catharsis dans la droite ligne de l'effet moralisateur de la tragédie aristotélienne. Autrement dit, cet auteur qui croit que « [t]ous les genres poétiques ont pour destination de nous rendre meilleurs¹⁸ », cherche dans la catharsis le « but moral qu'Aristote assigne à la tragédie¹⁹ ». Dans les soixante-dix-septième et soixante-dix-huitième livraisons du journal de critique théâtrale réunis dans la *Dramaturgie de Hambourg*, il démontre que la tragédie éveille la pitié et la crainte, et ainsi « nous purifi[e] des deux extrêmes de la pitié²⁰ », c'est-à-dire « purifie l'âme de celui qui éprouve trop de pitié mais celle aussi de celui qui en éprouve trop peu²¹ » (et ainsi de même pour la crainte), pour atteindre l'état vertueux du juste

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ SOMVILLE Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, op. cit., p. 73.

¹⁸ LESSING Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hambourg*, tr. VALENTIN Jean-Marie, Paris, Klincksieck, 2010, p. 261.

¹⁹ *Ibid.*, p. 260.

²⁰ *Ibid.*, p. 264.

²¹ *Ibid.*

milieu²². Plus précisément, ce sont nos émotions elles-mêmes qui s'avèrent purifiées pendant la représentation : « la pitié et la crainte qu'éveille la tragédie doivent purger notre pitié et notre crainte²³ » et « cette purification ne consiste en rien d'autre qu'en la transformation des passions en dispositions vertueuses²⁴ », écrit-il. Par conséquent, si on peut le considérer comme le père de l'interprétation éthique de la catharsis, c'est parce qu'il tire de la purification un effet bénéfique moralisateur, qui pourra rendre l'homme meilleur, et plus vertueux en corrigeant ses défauts.

L'effort de Lessing pour proposer une compréhension de la catharsis construite à partir de la notion aristotélicienne du juste milieu subsiste chez des hellénistes modernes, tels que Richard Janko, Martha Nussbaum, ou encore Stephen Halliwell. Alors que Lessing se réfère uniquement à *La Poétique*, ses héritiers du XX^e siècle s'efforcent d'élaborer une interprétation synthétique de la catharsis, en parcourant d'autres ouvrages du philosophe grec – notamment le livre VIII de *La Politique* – ainsi que ceux de ses contemporains, dont Platon. En s'efforçant de construire un pont entre l'interprétation esthétique et l'interprétation éthique, Nussbaum suppose qu'à travers une expérience *clarifiée* de la pitié et de la crainte, « les spectateurs atteignent la compréhension profonde sur le monde dans lequel ils vivent, les obstacles auxquels doit faire face leur bonté, ainsi que les besoins qu'ils ont l'un pour l'autre²⁵ ». Elle entend, en conséquence, par la catharsis « l'accomplissement de la clarification (*clearing-up*) concernant des expériences des espèces des émotions pitoyables et effrayantes, réalisée au moyen de la pitié et la crainte²⁶ », qui entraîne le plaisir lié à la *mimèsis*. Il s'agit d'un plaisir de clarification et d'apprentissage : le spectateur comprend mieux les possibilités de l'être-humain, ses faiblesses et vulnérabilités en éprouvant de la pitié et de la crainte devant la représentation (*mimèsis*) d'un malheur qui frappe les gens qui ne le méritent point.

La connexion entre la clarification des émotions et leur aspect vertueux est développée davantage chez Janko et Halliwell, qui adoptent la notion d'« habitude » pour l'éclaircir. Halliwell souligne la corrélation entre la musique et l'art mimétique, dont relève la tragédie. Si la musique est capable « d'offrir une représentation vivante des émotions qui sont parallèlement ressenties chez l'auditeur et peuvent jouer un rôle dans la formation de sa

²² ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, II, VIII, 1, 1108b 11-13 ; *Magna moralia*, I, VIII, 12, 1186a 28-36.

²³ LESSING Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hambourg*, op. cit., p. 261.

²⁴ *Ibid.*, p. 264.

²⁵ « spectators attain a deeper understanding of the world within which they must live, the obstacles their goodness faces, the needs they have for one another » NUSSBAUM Martha, « Tragedy and Self-sufficiency : Plato and Aristotle on Fear and Pity », in *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, n° 10, ANNAS Julia (dir.), Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 159. *Notre traduction*.

²⁶ « [...] accomplishing through pity and fear a clearing-up concerning experiences of the pitiable and fearful kind » *Ibid.*, p. 145. *Notre traduction*.

sensibilité émotionnelle²⁷ », surtout par sa nature mimétique, comme le démontre Aristote, ne serait-il pas logique, se demande-t-il, de supposer que tous les arts mimétiques exerceraient la même fonction éducative sur les spectateurs ? Il fonde son interprétation de la catharsis sur le passage 1340a 16-18 de *La Politique*, où le philosophe grec précise l'effet bénéfique de la musique sur la vertu : la musique conduit les hommes à éprouver de la joie d'une manière appropriée devant des objets conformes²⁸. En écoutant de la musique, on s'habitue à ressentir *correctement* les émotions, ajoute notre helléniste anglais, et « une telle habitude émotionnelle contribue à l'acquisition de la vertu éthique, puisqu'elle réalise un alignement des émotions qui permet la perception des qualités morales dans le monde²⁹ » ; et ceci de même à travers la *mimèsis* dramatique. Ce lien entre la catharsis et la vertu éthique se voit renforcé chez Richard Janko, qui postule que « nos réactions devant la représentation de l'action humaine peuvent nous habituer à nous rapprocher davantage de la moyenne (du juste milieu) dans nos réactions émotionnelles quotidiennes.³⁰ » Selon lui, l'émotion étant liée au processus cognitif, une bonne habitude émotionnelle acquise en regardant la représentation tragique ne peut que nous conduire à prendre des décisions honnêtes, à réagir d'une manière plus vertueuse dans la vie réelle. Somme toute, les défenseurs de camp éthique s'intéressent à la fonction instructive de la catharsis agissant sur notre morale : par le récit mimétique, un poète dramatique pourrait éveiller les passions chez les spectateurs et rendre leurs dispositions affectives plus vertueuses, en les entraînant à ressentir les émotions correctement, en éduquant, en quelque sorte, leurs réactions émotionnelles.

Héritier direct en français du choix de Giorgio Valla, « purgation » n'obtient des soutiens que très tardivement. C'est Jacob Bernays, philologue allemand, qui fraie les voies de l'interprétation physiologique, avec une thèse intitulée *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (Grandes lignes du traité perdu d'Aristote sur des effets de la tragédie), publiée en 1857. Inspirés par la métaphore médicale à laquelle recourt Aristote pour éclairer la catharsis musicale³¹, les adhérents de ce camp d'interprétation

²⁷ « [...] to offer vivid representations of emotions which are correspondingly experienced by the hearer and can play a part in the training of his emotional sensibilities » HALLIWELL Stephen, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 1986, p. 195. *Notre traduction.*

²⁸ « [...] dans des mœurs honnêtes et dans de belles actions » selon Aristote. *Politiques* VIII, 1340a 17, tr. AUBONNET Jean, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 40.

²⁹ « Such emotional habituation is a contribution to the acquisition of ethical virtue, since it conduces to an alignment of the emotions with the perception of moral qualities in the world » HALLIWELL Stephen, *Aristotle's Poetics*, *op. cit.*, p. 196. *Notre traduction.*

³⁰ « [...] our responses to the representation (mimesis) of human action can habituate us to approximate more closely to the mean in our ordinary emotional reactions » JANKO Richard, « From Catharsis to the Aristotelian Mean », in *Essays on Aristotle's Poetics*, OKSENBERG RORTY Amélie (dir.), New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 341. *Notre traduction.*

³¹ « ὥσπερ ἰατρείας ... καὶ καθάρσεως », *Politique* VIII, 1342a 11.

cherchent dans la catharsis tragique un effet fortement thérapeutique, en se référant souvent à la purge hippocratique, c'est-à-dire un traitement par évacuation des matières nocives³². Effectivement, le résultat de l'analyse des occurrences du terme catharsis effectuée par Elizabeth Belfiore semble justifier l'initiative de Bernays, la purge constituant une pratique médicale courante à l'époque contemporaine d'Aristote : sur 168 occurrences dans l'ensemble des ouvrages aristotéliens incontestablement authentiques, la catharsis et ses apparentés s'inscrivent 128 fois dans un contexte biologique, dont 59 fois pour désigner le flux menstruel et une fois l'éjaculation ; puis 4 fois en lien avec la purge médicale³³. S'intéressant plus particulièrement au soulagement psychologique qu'apportent la musique et la tragédie aux hommes déséquilibrés, « enclins à la pitié ou sujets à la crainte et les tempéraments émotifs en général³⁴ », Bernays réussit à renouer l'âme et le corps dans sa définition de la catharsis : « La catharsis est une définition, transférée du physique au psychique, du traitement d'un (être humain) oppressé, (traitement) qui ne cherche pas à transformer (ou à refouler) l'élément qui oppresse, mais (qui) veut (au contraire) exciter cet élément et le mettre en avant par poussées, pour provoquer par là le soulagement de l'oppressé³⁵ ». Une définition proche de la psychanalyse³⁶, certes, mais qui s'inscrit amplement dans la démarche curative.

William Marx, représentant français actif de ce camp, consacre un chapitre entier de son livre *Le Tombeau d'Œdipe* à éclaircir ce mécanisme physiologico-médical de la catharsis. Afin de reconstruire la catharsis telle que l'entendait Aristote, par un grand déploiement de lecture intégrale, il fait un puzzle avec des passages tirés de plusieurs ouvrages du philosophe grec. Il tient plus particulièrement à l'idée générale répandue dans l'Antiquité grecque. Les Grecs antiques étaient persuadés que les passions – non seulement la pitié et la terreur manifestement mentionnées dans la définition aristotélienne de la tragédie, mais l'ensemble des passions – sont étroitement liées à la qualité des substances physiologiques, telles que la bile noire, la bile jaune, le sang et le flegme ; que leur mélange affecte un individu *corps et âme*, en déterminant son état physique *et* psychologique. Les études philologiques poussent Marx à confirmer le point de vue des Grecs anciens : pour eux, un poète qui éveille par le drame

³² Louis Moulinier classe dans sa thèse les diverses occurrences du mot *catharsis* liées à l'idée d'« évacuation ». MOULINIER Louis, *Le pur et l'impur dans la pensée et la sensibilité des Grecs jusqu'à la fin du IV^e siècle avant J.-C.* (thèse pour le doctorat ès lettres), Paris, 1950, p. 158-161.

³³ BELFIORE Elizabeth, *Tragic Pleasures : Aristotle on Plot and Emotion*, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 292-293. Voir aussi MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, Paris, Minuit, 2012, p. 103-104.

³⁴ ARISTOTE, *Politique* VIII, *op. cit.*, p. 47.

³⁵ Cité in TISSERON Serge, « La catharsis purge ou thérapie ? », in *Les cahiers de médiologie*, v. 1, n° 1, 1996, p. 183.

³⁶ Cette proximité deviendra ensuite la source de la catharsis psychanalytique, que l'on peut retrouver chez Freud et Breuer. Le noyau du traitement psychanalytique gît, effectivement, à *talking cure*, littéralement la cure par le parler : en parlant, le patient se sent débarrassé, purgé – donc, la catharsis – de « l'élément qui [l']opresse ».

tragique la pitié et la terreur chez les spectateurs provoque de brusques changements alternés de la température de la bile noire, si bien que cette agitation compensatoire rétablit l'équilibre humoral pour ainsi soulager les spectateurs des excès. Il postule, par conséquent, que par « une sorte de purgation (κάθαρσιν) et un soulagement (κουφίζεσθαι) mêlé de plaisir », il faut entendre « la purification [qui] s'accompagne d'un soulagement ou d'un allègement³⁷ ». Dans ce processus cathartique qui implique la matérialité de l'esprit, rien n'est évacué. Pourtant, le spectateur est censé se sentir débarrassé des surplus humoraux qui le gênent, *purgé* des émotions désagréables qui le troublent ; voilà un effet véritablement curatif bien valide dans le contexte antique, même si aujourd'hui, plus personne ne croit à l'influence de l'humeur sur notre psychologie. En rapprochant ainsi la purgation et la purification, Marx semble détourner les critiques rigoureuses qui entravent l'interprétation purement médicale de Bernays et de ses disciples, d'abord pour leur naïveté de prendre à la lettre « ὥσπερ ἰατρείας ... καὶ κάθάρσεως³⁸ », *comme traitement et purgation*, sans tenir compte de la métaphore, mais aussi pour leur généralisation hâtive consistant à présupposer l'état pathologique des spectateurs, à envisager tous les citoyens comme des malades qui ont besoin d'intervention thérapeutique.

Épuration, purification, purgation... ces trois traductions ne représentent que trois camps d'interprétation dominants de l'époque actuelle³⁹. En traversant les siècles qui la séparent de la tradition antique, la catharsis est devenue un véritable confluent, voire un carrefour où se croisent les hypothèses de toutes les doctrines et de toutes les philosophies, chacune avec une approche valide dans son contexte, des compréhensions intellectuelle et psychanalytique aux cognitive et structuraliste, pour ne citer qu'elles. Une notion « libre-service » qui peut servir à n'importe qui et dans n'importe quel contexte, ou selon l'expression de William Marx, un « concept fourre-tout [qui] est le miroir de l'idéologie et des présupposés de ceux qui s'y osent frotter⁴⁰ » : quelques-uns cherchent le cœur de la catharsis dans l'influence de la tragédie sur les spectateurs, d'autres dans le processus purement esthétique de la composition dramatique. Si la catharsis reste un champ de bataille toujours ouvert à d'innombrables commentaires, c'est parce que, malgré les effets manifestement bénéfiques – que ce soit du point de vue esthétique, moral ou thérapeutique – qu'elle promet, elle reste mal éclairée chez Aristote. Il s'agit, chez notre philosophe grec, d'un *hapax*⁴¹ inexpliqué malgré la promesse

³⁷ MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, op. cit., p. 105.

³⁸ ARISTOTE, *Politique* VIII, 1342a 11.

³⁹ Stephen Halliwell donne un aperçu de l'histoire des interprétations différentes de la notion en question à la fin de son livre *Aristotle's Poetics*, op. cit., p. 350-356.

⁴⁰ MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, op. cit., p. 92.

⁴¹ Le mot κάθαρσις apparut dans la définition de la tragédie (1449b 28) est la seule occurrence *poétique* sur 168 usages comptés par Elizabeth Belfiore.

faite dans un autre traité sur la politique, la seule référence : « ce que nous entendons par « purgation », terme employé ici en général, nous en reparlerons plus clairement dans le traité sur la *Poétique*⁴² ». Faute d'information directe et autosuffisante, on ne peut que devenir, tous, plus ou moins, Averroès en quête de la catharsis. On en fait l'expérience à tout moment, soit dans un contexte manifestement théâtral, soit dans tout autre contexte, mais sans le savoir, ni sans savoir comment définir cette expérience paradoxalement agréable, presque salutaire. Ibn Ruchd arrêté sur le mot de *tragoedia* dans l'imagination de Borges n'est sans doute pas très loin de la réalité des Averroès du XXI^e siècle, cette fois-ci accrochés à l'effet a-temporel que produit le drame tragique.

Le muthos, la mimèsis, la catharsis

Quelle que soit la valeur défendue, purgation ou purification des émotions ou encore leur clarification, la plupart des interprétations modernes postulent la μίμησις (*mimèsis*), art mimétique, comme condition préalable de la catharsis. Les défenseurs de l'effet moralisateur tels que Halliwell et Janko soulignent l'importance de l'expérience mimétique pour s'habituer à éprouver correctement des émotions. De l'autre côté, en confirmant que « c'est [...] la Mimesis qui réalise cette libération des affects⁴³ », Somville et ses disciples puisent la source de la joie cathartique dans l'instinct de l'homme à trouver le plaisir dans l'imitation. Pour les adhérents du camp thérapeutique représenté par Marx, la fable mimétique déclenche respectivement la pitié et la crainte, et cet équilibre, en quelque sorte allopathique, constitue une purge émotionnelle qui apaise les spectateurs. Somme toute, malgré la querelle interprétative qui les sépare les uns des autres, ils fondent tous leurs arguments sur une base commune : la catharsis ne serait atteinte que par l'intermédiaire de l'art mimétique.

Il s'agit ici, surtout, de la *mimèsis* à double couche déjà impliquée dans l'expression aristotélicienne, μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, « ceux qui imitent représentent des hommes en action⁴⁴ ». En effet, tout genre artistique dans l'Antiquité se réalisait à travers la *mimèsis*. Aristote explique clairement dans le traité que chaque genre, *a priori* mimétique, se distingue des autres par le moyen, l'objet et le mode de *mimèsis* qu'il adopte⁴⁵. Ainsi, la tragédie diffère du tableau par son choix de voix et de langage (moyen) ; de la comédie en imitant l'action des gens de mérite (objet) ; et de l'épopée par sa prédilection pour l'acte plutôt que la narration (mode). Ou encore, on pourrait postuler que μίμησις πράξεως, « imitation d'une

⁴² ARISTOTE, *Politique* VIII, 1341b 38-40, *op. cit.*, p. 47.

⁴³ SOMVILLE Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁴ ARISTOTE, *Poétique*, 1448a 1, tr. HARDY Jean, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 31.

⁴⁵ *Ibid.*, 1448a 24-25, p. 32.

action » produite par des δρώντων, « personnages en action », qui apparaît dans la définition même de la tragédie proposée par Aristote⁴⁶, est le trait distinctif de l'art dramatique qui couvre à la fois la tragédie et la comédie. Sur la *mimèsis* dramatique se rencontrent la *mimèsis*-création par laquelle le poète imite/re-présente le fait dramatique, en constituant soigneusement le *muthos* à partir des *praxis* choisis dans le monde qui nous entoure, et la *mimèsis*-jeu des acteurs qui imitent/représentent par l'action effective des personnages agissants, « en acte »⁴⁷. Pour ainsi dire, la *mimèsis* est, comme le remarque Denis Guénoun, « à la fois représentation d'action et action de représenter »⁴⁸. À cette dichotomie se joint la troisième *mimèsis*, *mimèsis*-empathie, qui permet au spectateur de se projeter sur des personnages imités, de se mettre imaginativement à leur place, de les représenter, en quelque sorte, psychologiquement. L'émotion ressentie chez le spectateur se définit par la position psychologique qu'il prend par rapport au personnage. Par exemple dans *La Rhétorique*, Aristote définit la pitié de la façon suivante :

une peine consécutive au spectacle d'un mal destructif ou pénible, frappant qui ne le méritait pas, et que l'on peut s'attendre à souffrir soi-même dans sa personne ou la personne d'un des siens, et cela quand ce mal paraît proche ; car pour ressentir la pitié, il faut évidemment qu'on se puisse croire exposé, en sa personne ou celle d'un des siens, à éprouver quelque mal [...] ⁴⁹.

Il ajoute un peu plus loin :

en général, il faut admettre ici sans démonstration, la réciproque de ce que nous avons admis pour la crainte, que toutes les choses que nous craignons à notre sujet émeuvent notre pitié, quand elles arrivent à autrui ⁵⁰.

La disposition fondamentale pour éprouver de la pitié, c'est d'être conscient que l'on peut subir ce même mal personnellement, de se mettre, par « l'instinct d'imitation [qui est] naturel en nous ⁵¹ », à la place même de la victime du mal. Et en s'identifiant au sujet tragique par l'empathie profonde, on se trouve désormais saisi par la crainte – elle-même définie comme « une peine ou un trouble consécutifs à l'imagination d'un mal à venir pouvant causer destruction ou peine ⁵² » – puisque ce n'est plus autrui qui souffre du sort affligeant inattendu, mais soi-même projeté. Dans les ouvrages d'Aristote enregistrés dans le catalogue de notre

⁴⁶ *Ibid.*, 1449b 24 et 26, p. 36 et 37.

⁴⁷ *Ibid.*, 1448a 24, p. 32.

⁴⁸ GUÉNOUN Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Saulxures, Circé, « Penser le théâtre », 2006, p. 20.

⁴⁹ ARISTOTE, *Rhétorique*, II, 8, 1385b 13-18, tr. DUFOUR Médéric, Paris, Les belles Lettres, 2002, p. 81.

⁵⁰ *Ibid.*, 1386a 27-29, p. 83.

⁵¹ *Id.*, *Poétique*, *op. cit.*, 1448b 20, p. 33.

⁵² *Id.*, *Rhétorique*, II, 5, *op. cit.*, 13826a 21-22, p. 72.

bibliothèque, on ne trouve nulle part, parmi les couples des passions (πάθος) contraires tels que la colère et le calme ou l'amitié et la haine⁵³, celui qui est destiné aux spectateurs devant la comédie. Pourtant, cette lacune ne modifierait point l'essence de l'expérience théâtrale ou littéraire, voire artistique : l'émotion vient du fait de sentir *comme si* l'événement représenté « me » concernait, d'éprouver *comme si* l'agitation sentimentale ressentie par le sujet était la « mienne ». En somme, la *mimèsis*-empathie par laquelle on superpose son propre « je » au « je » représenté est le véritable premier pas de toutes les expériences artistiques.

Afin d'introduire son *Temps et récit*, Paul Ricœur propose la triple *mimèsis*. Ces trois *mimèsis* dénommées successivement *mimèsis* I, II, III signifient, en frayant le chemin vers l'ensemble de sa thèse sur la temporalité incorporée dans le récit désormais reconsidéré dans l'échelle ontologique, les trois stades – ou les trois moments – de *mimèsis praxeôs* (μίμησις πράξεως). Afin de pouvoir raconter une histoire par *comme si* (*mimèsis* II), il faut la « pré-compréhension du monde de l'action⁵⁴ », qui déterminera le choix de *praxis* à représenter (*mimèsis* I). Et l'histoire ne s'achève qu'avec « sa refiguration par la réception de l'œuvre⁵⁵ », qui forme une sorte d'intersection entre le monde raconté et le monde du lecteur ou de l'auditeur (*mimèsis* III). Si le trio ricœurrien de la *mimèsis* construit un pont entre *praxis* éthique et *praxis* poétique, les trois *mimèsis* impliquées dans μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας – à savoir *mimèsis*-création du poète, *mimèsis*-jeu de l'acteur, mais aussi *mimèsis*-empathie du spectateur – font le lien entre le *pathos* et le *muthos*. Elles fonctionnent comme les trois éléments nécessaires pour dégager du *muthos* l'effet émotionnel, si on peut définir la catharsis comme l'expérience émotionnelle déclenchée au moyen de la *mimèsis*-empathie par rapport au *muthos*, d'abord agencé par la *mimèsis*-création puis représenté par la *mimèsis*-jeu.

Ces trois *mimèsis*, dont l'ensemble livre un passage donnant sur le *pathos*, tournent autour de *muthos*. C'est, sans doute, pour cette raison qu'Aristote définit le *muthos* comme « l'âme de la tragédie⁵⁶ ». De la tragédie, mais aussi de tout autre genre dramatique, pourrait-on supposer sans prendre trop de risque, étant donné que le drame (δράμα), dérivé de δράω (*drao*) « faire, agir, exécuter », signifie étymologiquement l'action et que le *muthos* n'est rien d'autre que « l'assemblage des actions accomplies⁵⁷ ». Et si le *muthos* est l'âme de l'art dramatique, c'est parce que c'est autour de l'action – peu importe, son caractère – que se réunissent les trois sujets de la *mimèsis*.

⁵³ Voir *ibid.*, II, 2-11.

⁵⁴ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1983, p. 87.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁶ ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, 1450a 38, p. 38.

⁵⁷ *Ibid.*, 1450a 15.

À partir de cette interdépendance entre le *pathos*, la *mimèsis* et le *muthos*, on pourrait maintenant reconstituer la structure du fonctionnement de la catharsis, applicable à toutes les hypothèses principales sur la réalité de cette dernière en tant que but recherché de la tragédie, ou bien, sur l'effet qu'elle entraîne auprès des spectateurs. En entrant en scène, les acteurs prêtent leur corps matériel aux personnages présentés par le poète « comme agissant, comme “en acte” (ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας)⁵⁸ ». À travers cette incarnation, le *drama* inerte, figé dans les pages comme une nature morte ou comme un animal empaillé dont toute vitalité est suspendue, prend corps de nouveau, sort de la surface virtuelle plate, s'actualise, et devient une réalité physique dotée de la dimension spatio-temporelle. Or les acteurs sur scène ne sont pas seuls à réinterpréter – ou à reconfigurer si on reprend le terme de Ricœur –, par l'acte d'imitation d'action, les événements en question (πράγματα, *pragmata* d'Aristote). Dans la salle, les spectateurs vivent, en eux-mêmes, les mêmes incidents par le biais de la *mimèsis*-empathie. Autrement dit, l'action identifiée, détachée et isolée, par la *mimèsis*-création, du temps et du lieu du monde pré-littéraire où elle s'inscrit *historiquement*, puis convoquée sur la scène par la *mimèsis*-jeu, s'ancore, par la *mimèsis*-empathie, dans une toute autre temporalité, dans un monde unique mais effectif, dans l'*ici et maintenant* de chaque spectateur, et entraîne des conséquences subjectives. L'expérience dramatique est par conséquent nécessairement indirecte et directe à la fois : on vit l'incident par l'intermédiaire de l'association coopérative des trois *mimèsis* ; pourtant les émotions que l'on éprouve envers cet événement indirectement subi relèvent entièrement de chaque héros-spectateur, en qui elles sont réelles et spontanées, immédiates. Le spectateur se situe, pour ainsi dire, dans la salle et sur la scène en même temps. Et puisque l'on fait l'expérience *à l'avance* des fragments du monde dans lequel on vit, mais seulement avec la distance entre la fiction et le réel que l'on traverse en se projetant, on apprend, s'entraîne et s'habitue à éprouver correctement les émotions ; puisque l'on est soi-même sujet aux mêmes *pragmatas* que les personnages revivifiés sur la scène, on s'identifie aux personnages et on éprouve de la pitié, mais puisque la distance mimétique sépare le moi-projeté du moi-réel, vient la crainte, pour que les émotions bouleversées du moi-réel aboutissent au soulagement par compensation ; puisque l'on subit, en tant que moi-agissant, la forme épurée, quintessenciée des émotions troublées et troublantes, mais sans prendre le risque d'en être touché profondément, on y trouve, en tant que moi-spectateur, le plaisir de la reconnaissance.

⁵⁸ *Ibid.*, 1448a 24, p. 32.

C'est sans doute pour cette raison que non seulement Aristote lui-même, mais surtout les écrivains – théoriciens et dramaturges – de l'âge classique insistaient sur l'importance de la vraisemblance du *muthos* : le *muthos* dépourvu de vraisemblance entrave la *mimèsis*-empathie et, par conséquent, empêche le fonctionnement de la catharsis.

Sur le plan structurel, la catharsis est une expérience, sans doute liée à une valeur très particulière, dont la réalité nous échappe, excepté un seul indice interne : le « soulagement mêlé de plaisir (κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς)⁵⁹ ». Ce processus ne se produit que lorsque, par la magie de la *mimèsis*, s'efface la frontière entre la scène et la salle, s'anéantissent les différences du temps et du lieu, s'entremêlent la fiction et le réel. Dans le cadre du théâtre où il y a un drame qui se précipite vers son dénouement pendant la représentation et qui réunit, autour de lui, les trois *mimèsis*, l'expérience est incontestablement de l'ordre de l'émotionnel.

Pour en finir avec Aristote

La trinité du *muthos*, de la *mimèsis* et du *pathos*, établie par Aristote, constituait une évidence depuis la découverte des textes du philosophe grec durant la Renaissance. On allait au théâtre en attendant une expérience émotionnelle qui naît de la boîte aux illusions. Cependant, si Catherine Naugrette voit l'histoire de l'esthétique théâtrale occidentale comme « un processus d'abandon de l'aristotélisme, une déconstruction progressive du théâtre classique⁶⁰ », c'est parce que le zèle pour l'assimilation de *La Poétique*, dont faisaient preuve les dramaturges classiques, motive de moins en moins, déjà au cours du XVIII^e siècle, la plume des auteurs dramatiques. Qu'ils le veuillent ou non, ils éloignent progressivement leur travail du modèle aristotélicien du théâtre.

C'est, entre autres, la dimension mimétique de la tradition aristotélicienne qui fut attaquée en premier lieu, et de façon définitive. Au Mirzoza de Diderot, qui avoue sa conviction que « la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur trompé sans interruption s'imagine assister à l'action même⁶¹ », s'oppose Mallarmé, enthousiasmé par le drame accompagné de musique de Wagner. En formulant

⁵⁹ *Id.*, *Politique* VIII, *op. cit.*, 1342a 14-15, p. 47-48.

⁶⁰ DUPONT Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007, p. 79 ; « Après en avoir fini avec Aristote et les aristotéliciens, la tyrannie de la *catharsis* et le textocentrisme, fini avec le théâtre occidental et ses dérivés épiciques ou culinaires, avec la *mimèsis* et l'identification, il semblerait qu'on en ait fini aujourd'hui avec les utopies du théâtre. » NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p. 241.

⁶¹ DIDEROT Denis, *Les Bijoux indiscrets*, in *Contes et romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 135.

le point de vue des symbolistes qui lui succéderont, il envisage la fin de l'illusion mimétique au théâtre :

[...] est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! [...] alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est, chaque attitude mimique prise par elle à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant⁶² !

Avec le travail d'Appia, de Craig et de Maeterlinck, une autre dimension de la réalité est entrée en jeu. Au lieu de reproduire le monde réel, ils cherchent à révéler sur scène la réalité irréprésentable – presque onirique – d'un monde du Mystère. À leurs initiations succèdent les surréalistes qui, à leur tour, rêvent le théâtre comme un endroit optique où se matérialise, immédiatement, « une espèce d'ivresse dans l'instant d'émanation pure [de la pensée], dans ce moment où son fluide s'échappe directement du cerveau et rencontre une quantité d'espaces, une quantité d'étages et de plans où s'employer.⁶³ »

Mais c'est avec l'avènement du courant théâtral qualifié – rétrospectivement –, par Hans-Thies Lehmann, de « postdramatique » que la *mimèsis*, en tant qu'élément essentiel du théâtre, commence à être remise en cause pour de bon⁶⁴. S'agissant du théâtre « amené à opérer au-delà du drame⁶⁵ », le théâtre postdramatique se caractérise par le renversement du paradigme de valeurs : « davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information⁶⁶ », et davantage sentiment brut et immédiat qu'émotion détournée par le jeu des acteurs, et dont la limite est dessinée préalablement par le drame soigneusement travaillé. Ainsi, Jean Genet, Robert Wilson et Tadeusz Kantor cherchent à réintroduire la dimension rituelle dans le théâtre, jusqu'à remplacer « l'action dramatique par la cérémonie avec laquelle, autrefois, à ses débuts, l'action cutuelle/dramatique était intrinsèquement liée.⁶⁷ » La performance, ainsi que le happening des Living Theatre, TPG, Squat Theatre, qui théâtralise l'irruption du réel, de façon à souligner la dimension événementielle, enrichissent le paysage du théâtre postdramatique. À cela s'ajoute

⁶² MALLARMÉ Stéphane, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Divagations*, in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 157-158.

⁶³ « Lettre de Jacques Rivière à Antonin Artaud, le 25 mars 1924 », in ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 76-77.

⁶⁴ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, tr. LEDRU Philippe-Henri, Paris, L'Arche, 2002. D'après lui, le symbolisme et le surréalisme s'inscrivent, eux aussi, dans ce mouvement, à titre de précurseurs.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 106.

la tentative de Michel Vinaver et du Groupov, chez qui la voix vive des témoins, mise en scène telle qu'elle est, constitue la théâtralité.

Dans le théâtre postdramatique, souvent, l'acteur n'est plus sur la scène ni pour imiter le personnage ni pour servir d'intermédiaire à un sens à transmettre. Au contraire, il y existe, agit en tant que corps vivant, en tant que cruauté corporelle, sinon « *corporalité autosuffisante*⁶⁸ » : il ne nécessite plus un langage poétique par lequel il définirait son identité scénique. Là où le modèle mimétique prend fin, « la stupeur mêlée d'intimité qu'éprouve une assistance devant des mythes⁶⁹ », garantie par la *mimèsis*-empathie, se retire à jamais, et la pure perception sensorielle vient se substituer à l'émotion reproduite dans le cadre de la fiction. Devant la scène où règne le réel en tant que tel au détriment du simulacre, on est convié désormais à *partager* – et non pas consommer à distance – la douleur dont témoigne le corps menacé des acteurs⁷⁰. C'est également une invitation à tolérer la présence physique, plus particulièrement la voix ou le regard gênants des acteurs⁷¹, ou à se donner entièrement au vertige dans le kaléidoscope sensoriel, notamment verbal, sans issue référentielle. En somme, les spectateurs ne sont plus de simples « observateurs » à distance, comme l'étymologie du mot l'exige⁷², mais sont présents à cent pour cent dans l'espace-temps délimité ou engagé par la représentation. L'émotion n'est plus représentée, mais vécue.

Cependant, lorsqu'on regarde de près la nature des émotions que le théâtre postdramatique fait vivre aux spectateurs, on peut tout de suite constater qu'en termes de *pathos*, le registre reste globalement inchangé – ou a connu très peu d'évolution – par rapport au théâtre traditionnel : la plupart du temps, il éveille les sentiments humains habituels. Ainsi, *Rwanda 94* du Groupov exploite la pitié et la terreur à travers la voix calme, mais empreinte de tristesse de Yolande Mukagasana racontant le génocide des Tutsis tel qu'elle l'a vécu elle-même. Quant à *Mount Olympus* de Jan Fabre, il élargit le spectre des émotions, en poussant à l'extrême la déformation de la face la plus sombre et la plus « perverse⁷³ » de l'humanité : la violence, l'outrance (la nudité, la scène de masturbation, la danse orgiaque), la folie, la sauvagerie (le hurlement) se mélangent et se subliment en danse. Au cours du spectacle qui dure 24 heures

⁶⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁹ MALLARMÉ Stéphane, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *op. cit.*, p. 156.

⁷⁰ *Amleto, la veemente esteriorita della morte di un mollusco* et *Orestie (une comédie organique ?)* de Romeo Castellucci.

⁷¹ *Todo el cielo sobre la tierra, Una costilla sobre la mesa : Madre, Una costilla sobre la mesa : Padre* d'Angelica Liddell, *Exhibit B* de Brett Bailey, ou encore *Bestie di scena* d'Emma Dante.

⁷² « Specere » signifie, en latin, regarder (pendant longtemps), observer.

⁷³ « 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. » ARTAUD Antonin, « Le théâtre et la peste », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 520.

d'affilée, les spectateurs chancellent entre le malaise, le dégoût, la rage, la pitié, l'ennui, la surprise, l'admiration et l'extase. Les émotions ne sont pas médiatisées, certes ; pourtant, le théâtre reste toujours le lieu de reproduction de l'homme, l'expérience théâtrale reproduisant *encore* les sentiments reconnus, ce trait humain.

Dans ce sens-là, on pourrait voir, dans les tentatives de Jarry, d'Artaud ainsi que d'autres dramaturges qui ont mené le mouvement littéraire du théâtre de l'absurde, un autre pivot des efforts pour s'éloigner du théâtre aristotélicien : ils conçoivent le théâtre comme un édifice dédié à l'expérience d'un nouveau sentiment qui sort de l'ordinaire. Artaud souhaitait donner au théâtre la force de révélation, jusqu'à ce que la cruauté, que l'homme social cache sans cesse, apparaisse brutalement. Et si Jarry cherchait une nouvelle forme de théâtre, c'est parce qu'il considérait qu'« il est insensé de vouloir exprimer des sentiments nouveaux dans une forme "conservée".⁷⁴ » Les « sentiments nouveaux » que Jarry et ses descendants, dont Beckett, Ionesco, Arrabal et Genet, voulaient provoquer chez les spectateurs regroupent, sous l'étiquette de l'« absurdité », des sentiments prosaïques qui nécessitent une longue explication, à défaut d'avoir un nom précis, sentiments dont on est inconscient dans la vie quotidienne. Il s'agit d'un sentiment d'être jeté au monde, malgré soi, d'un « singulier état d'âme où le vide devient éloquent, où la chaîne des gestes quotidiens est rompue, où le cœur cherche en vain le maillon qui la renoue⁷⁵ ». Il s'agit également d'un sentiment d'« être étranger dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières », d'être condamné à un « exil sans recours, privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise », de subir le « divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor⁷⁶ ».

Or, il semble que dans les pièces qui en finissent avec le régime mimétique, aussi bien que dans celles qui rompent avec le *pathos*, la séparation complète avec le *muthos* s'opère plus difficilement⁷⁷. Toutes les pièces dotées d'une histoire, fil (narratif) à suivre – si rudimentaire soit-elle – sont dramatiques, même si elles ne représentent pas forcément un événement unique *dans* la vie, comme le recommande Aristote. Elles ne se retirent pas entièrement de la structure

⁷⁴ « Maintenir une tradition même valable est atrophier la pensée qui se transforme dans la durée ; il est insensé de vouloir exprimer des sentiments nouveaux dans une forme "conservée". » JARRY Alfred, « Réponse à un questionnaire sur l'art dramatique », in « Textes relatifs à Ubu roi », *Ubu roi*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 414.

⁷⁵ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 227.

⁷⁶ « Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité. » *Ibid.*, 223.

⁷⁷ HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

du *muthos*, ce dernier étant l'*agencement* des faits, capable d'être suivi chronologiquement⁷⁸. Dès lors, il s'avère qu'une grande partie des pièces considérées comme postdramatiques selon Lehmann ne sont, en réalité, pas vraiment *post-dramatiques*. C'est pour cette raison que Jean-Pierre Sarrazac préfère donner un nom de « dédramatique » au théâtre qui se construit autour d'un drame à une autre forme que le drame aristotélicien⁷⁹, sans vraiment rompre avec le *muthos*. Et c'est aussi pour cette raison que Florence Dupont appelle Aristote – inventeur d'« une pratique littéraire de la tragédie [et] de la “purgation des passions”⁸⁰ » – le « vampire du théâtre occidental », qui l'envoûte toujours. Si on a du mal à se débarrasser du *muthos*, c'est parce que, comme on l'a vu, toute l'expérience théâtrale « s'organise à partir de ce centre absolu.⁸¹ »

Avec le concours des efforts de chacun, le théâtre d'aujourd'hui a réussi à s'éloigner d'Aristote, plus loin que jamais, sans doute plus loin que Brecht, pour qui l'objectif était d'établir un théâtre qui s'oppose au drame aristotélicien. Contre le *muthos* aristotélicien, qui représente une action unique en provoquant, à travers l'illusion (*mimèsis*), les émotions aveugles sans esprit critique, l'instigateur du théâtre épique proclame la nécessité de la fable, qui, en rétablissant sur la scène une situation sociale, demande aux spectateurs d'être observateurs critiques et de prendre position par rapport à l'actualité. Cependant, malgré ses ambitions claires et résolues, Brecht n'a pas réussi à tourner – en tout cas, pas entièrement – le dos à Aristote. D'un côté, la dimension mimétique y existe toujours, puisque la *mimèsis* de la situation vient remplacer la *mimèsis* de l'action. La vision du monde transportée sur le plateau ne relève pas de l'imitation fictive (illusion), certes, mais en tant que représentation théâtrale, elle ne peut que calquer le monde réel⁸². De l'autre côté, le théâtre épique n'abandonne pas

⁷⁸ Cette définition du *muthos*, au centre de la thèse ricœurienne sur le temps et le récit, sera questionnée dans l'introduction de la 2^e partie.

⁷⁹ Voir SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

⁸⁰ « Aristote, de cette façon, invente une pratique littéraire de la tragédie, ou plutôt il élabore une théorie de la pratique d'une tragédie utopique. [...] Aristote, lui, s'engage dans un mouvement inverse qui sera celui des philologues d'Alexandrie : il veut unifier la culture grecque et en particulier la poésie, ce qui implique qu'il la coupe des rituels où elle s'énonce et se diversifie. Pour ce faire, il construit une théorie sophistiquée de la tragédie comme texte. Et en la détournant d'une fonction rituelle singulière il lui attribue une autre fin, produite par le texte lui-même et sa lecture : ce qu'on appellera, par la suite, la “purgation des passions”. Ainsi, nous n'hésitons pas à dire que la *catharsis* théâtrale est une invention d'Aristote, une conséquence logique de sa théorie de la tragédie comme texte, l'indispensable clef de voûte qui fait tenir tout le système. » DUPONT Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 60-61.

⁸¹ « [Le *muthos*] est au cœur du système élaboré par Aristote. On peut dire que le “centre de gravité [de la *Poétique*] est l'étude de la tragédie, et le centre de ce centre l'étude du *muthos*”, tout le reste s'organise à partir de ce centre absolu. » *Ibid.*, p. 47. Un peu plus loin, elle suppose une autre cause de cette difficulté : « Le succès de la *Poétique* tient sans doute à ce que le récit est devenu la forme discursive dominante de notre civilisation judéo-chrétienne rongée par le temps historique, un temps qui s'est étendu des sociétés au monde, un temps qui est désormais perçu comme naturel, mesurable par les physiciens. » *Ibid.*, p. 80-81.

⁸² Selon Adorno, l'« art s'efforce bien plutôt d'atteindre la réalité à travers des gestes, pour reculer brusquement dès qu'il la touche », et par conséquent, « [m]ême les œuvres d'art qui se présentent comme des copies de la réalité

totalelement le *muthos*. Bien qu'il ne représente plus un événement unique et décisif de façon dramatique, le récit chronologiquement traçable subsiste, pour éveiller la réaction des spectateurs.

C'est sans doute Artaud qui pousse la logique anti-aristotélécienne plus loin que Brecht, avec son ambition de réaliser le théâtre comme « poésie dans l'espace⁸³ » :

Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des *exigences* de cette sonorisation) soit laissé à l'arrière-plan? [...]

Le dialogue – chose écrite et parlée – n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre ; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé.

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé⁸⁴.

Il souhaite qu'on remplisse l'espace avec un autre langage que le langage articulé, un « langage actif et anarchique⁸⁵ » constitué des « mouvements, formes, couleurs, vibrations, attitudes, cris » qui accèdent au « pouvoir de suggestion de l'esprit⁸⁶ », ainsi que la lumière, la musique, la danse. Il souhaite également que, dans le théâtre, « toute création vien[ne] de la scène, trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots.⁸⁷ » Et surtout, il est persuadé que le théâtre ne doit pas être un jeu, mais une « réalité véritable », où on s'adresse à « toute existence » des spectateurs, et où ils viennent « s'offrir à une opération véritable » :

Ce n'est pas à l'esprit ou aux sens des spectateurs que nous nous adressons, mais à toute leur existence. À la leur et à la nôtre. Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène. Si nous n'avions pas le sentiment très net et très profond qu'une parcelle de notre vie profonde est engagée là-dedans, nous n'estimerions pas nécessaire de pousser plus loin l'expérience. Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une

ne le sont qu'extérieurement ; elles deviennent une seconde réalité en réagissant à la première ». ADORNO Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique*, tr. JIMENEZ Marc, Paris, Klincksieck, 1989, p. 362.

⁸³ ARTAUD Antonin, « La mise en scène et la métaphysique », *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 526.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 524-525.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 527.

⁸⁶ *Id.*, « Sur le théâtre balinaï », *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 537.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 540.

opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. Dans le même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là-dedans intact. Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier⁸⁸.

Or, comme on le sait bien, le rêve d'Artaud sera bientôt avorté, à jamais. Ne pourrait-on pas s'éloigner de l'aristotélisme plus loin que Brecht ou les performeurs ? La possibilité du véritable théâtre post-aristotélicien se trouverait-elle uniquement dans un théâtre populaire, comme le présume Florence Dupont⁸⁹ ? Et si la catharsis est un effet réservé au dispositif théâtral inventé par Aristote, tous les théâtres qui détournent – consciemment ou non – la théorie aristotélicienne se privent-ils naturellement de la catharsis, de ce « soulagement mêlé de plaisir » ? Dans ce cas, comment peut-on expliquer le sentiment d'allègement curieusement joyeux que l'on ressent à la sortie de *L'Orestie* de Romeo Castellucci, qui engage le corps des spectateurs dans la souffrance réelle du corps des acteurs, ou encore le sentiment d'être intimement touché qui nous envahit après avoir traversé la salle sombre d'*Exhibit B* de Brett Bailey⁹⁰ où les noirs, vivants mais exposés comme des mannequins en cire du musée de l'histoire naturelle, regardent silencieusement les spectateurs ? Et le sentiment d'être opéré – surtout lavé et aéré – qui naît au milieu d'une confusion agaçante des spectateurs de *Rhinocéros* d'Ionesco ? S'il ne s'agit pas là de catharsis, de quoi pourrait-il donc s'agir ?

Le phénomène novarinien

Bien que Valère Novarina (né en 1942) apparaisse dans le paysage théâtral en 1974, avec sa première pièce, *L'Atelier volant* (mise en scène par Jean-Pierre Sarrazac, au Théâtre Jean Vilar, Suresnes)⁹¹, c'est seulement en 1998 que son nom commence à être connu auprès du

⁸⁸ *Id.*, « Le Théâtre Alfred Jarry : première année – saison 1926-1927 », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 228.

⁸⁹ « Un théâtre véritablement postaristotélicien ne saurait être qu'un théâtre populaire, où l'événement spectaculaire serait la manifestation émotionnelle d'une culture des mots et des images, de la musique et de la scène, des voix et des corps, qui serait commune ici et maintenant aux auteurs, metteurs en scène, acteurs et spectateurs. » DUPONT Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁰ Festival d'Avignon, 2013 ; reprise en 2018.

⁹¹ Après l'échec de *L'Atelier volant*, Novarina continue sa carrière au théâtre. Mais pendant cette période, ses pièces étaient connues majoritairement par le public du Festival d'Automne (depuis 1985, *Le Monologue d'Adramélech* avec André Marcon ; création en 1984 dans le cadre du Festival de la Rochelle) et du Festival d'Avignon (depuis 1986, *Le Drame de la vie* ; *Pour Louis de Funès*, lecture par André Marcon). *Vous qui habitez le temps*, première pièce mise en scène par Novarina, et surtout avec les acteurs qui constitueraient plus tard la première génération de l'Union des contraires (Michel Baudinat, Roséliane Goldstein, Daniel Znyk, Pascal Omhové, Dominique Parent, Laurence Mayor) fut créée, en 1989, au Théâtre Benoît-XII (Festival d'Avignon), et *Je suis* dans le cadre du Festival d'Automne, en 1991. Pour l'histoire de la troupe novarinienne, voir la sous-section « b) L'histoire des acteurs » de la section intitulée « Le temps de la mémoire » (Partie 2, 1^{er} Chapitre, Sous-chapitre 2).

grand public, avec *L'Opérette imaginaire* mise en scène par Claude Buchvald⁹². Après la création au Théâtre Quartz de Brest (le 21 septembre 1998), la troupe part en tournée. Pendant son odyssée de deux ans et demi, qui passe par le Théâtre de la Bastille (Festival d'Automne, du 18 novembre au 20 décembre 1998), puis le Théâtre Benoît-XII (Festival d'Avignon, du 23 juillet au 31 juillet 1999), pour revenir à Paris (Théâtre des Bouffes du Nord, du 27 février au 25 mars 2001), *L'Opérette* a été représentée plus de 150 fois. Les chansons grivoises au rythme joyeux – comme c'est souvent le cas dans les chansons populaires –, avec les danses naïves, le récit simple avec un dénouement heureux, déroulé avec le texte à l'oralité très élevée, la performance verbale extraordinaire des acteurs – notamment Daniel Znyk en Infini Romancier – et leur jeu burlesque... Malgré la présence explicite du Mort qui nous guette et nous rappelle sans cesse la vanité charnelle, l'ambiance est extrêmement joyeuse et festive ; à Toulouse, à Orléans, à Montpellier, à Bordeaux, à Marseille, à Clermont-Ferrand, à Reims... dans toutes les villes où on chantonne « Non non non non, non non non ! L'homme n'est pas bon⁹³ », les spectateurs éclatent de rire.

Une fois lancé, le bateau novarinien⁹⁴ continue son expédition. Après *L'Origine rouge* (2000, Cloître des Carmes, Festival d'Avignon) et *La Scène* (2003, Théâtre de Vidy, Lausanne), *L'Espace furieux* (version pour la scène de *Je suis*) est accueilli à la Comédie-Française (le 21 et le 22 janvier) en 2006⁹⁵, puis *L'Acte inconnu* dans la Cour d'honneur du Palais des papes, en inaugurant la 61^e édition du Festival d'Avignon en 2007⁹⁶. Avec la création du *Vrai sang* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (2011), Novarina accède au titre exceptionnel de « triple couronné », reçu dans les trois institutions théâtrales majeures.

Objectivement parlant, le théâtre de Novarina n'est ni agréable à regarder – dans le sens traditionnel du terme – ni facile à suivre. Les thèmes lourds y sont prédominants. Tandis que, dans *L'Opérette imaginaire*, la mort ne fait que côtoyer la scène, dans d'autres pièces, elle

⁹² L'histoire de collaboration remonte en 1995. Depuis que Claude Buchvald réinterprète, à sa façon, *Vous qui habitez le temps* (1995, Le Lavoir Moderne Parisien), plusieurs pièces de Novarina, dont *L'Équilibre de la croix* (1995, Tinel de la Chartreuse, Festival d'Avignon), *Le Repas* (1996, Centre Georges Pompidou, Festival d'Automne), *L'Avant-dernier des hommes* (1997, Facques Falguières ; repris au Festival d'Avignon) passent à la scène avec sa direction. Surtout *L'Opérette imaginaire* a été écrite sur commande des acteurs du *Repas*, qui avaient particulièrement apprécié l'expérience novarinienne.

⁹³ Chanson « l'Originelle », in *L'Opérette imaginaire*, p. 88-91.

⁹⁴ Les acteurs de la compagnie « l'Union des contraires » aiment comparer leur travail – volontairement engagé – avec Novarina à un bateau.

⁹⁵ Il s'agit d'une honneur rarissime pour un auteur d'entrer en répertoire de l'institution de son vivant, jusqu'à ce que *Papa doit manger* de Marie Ndiaye (2003) fut la première pièce d'un auteur vivante qui accède au plateau de la Maison de Molière depuis vingt ans.

⁹⁶ En juillet 2020, *Le Jeu des ombres* devait se présenter, avec la mise en scène de Jean Bellorini, à la Cour d'honneur du Palais des papes, mais l'édition a été annulée en raison du covid-19. La création est reportée pour le 23 octobre 2020, à la FabricA dans le cadre d'Une semaine d'Art en Avignon.

accable toutes les présences scéniques, jusqu'à constituer une des principales actions effectives : partout, on se suicide (ou constate son envie de se suicider), ou on crime (*sic*). Si les personnages ne sont pas obsédés par la mort, c'est désormais l'humanisme de l'ère de la communication de masse qui s'avère systématiquement questionné dans chacun de leurs gestes. De plus, dans les déluges verbaux s'ouvrent des volets « philosophiques », où la réflexion sur Dieu, l'essence de la langue, le temps et l'espace, se développe en ondulations et en tourbillons. Le suivi intégral de la pièce n'est déjà pas facile, faute de cohérence interne entre les éléments constitutifs. Rendu encore insaisissable par la langue française, qui, déviée, refuse toute compréhension rationnelle, l'aspect abscons, presque ésotérique de certains passages empêche davantage la pénétration dans la pièce – surtout par la voie intellectuelle. D'ailleurs, les pièces de Novarina sont souvent très longues : une représentation dure 2h 20 pour *La Scène*, 2h 22 pour *L'Acte inconnu*⁹⁷, 2h 20 pour *Le Vrai sang*, 2h 40 pour *Le Vivier des noms*, et 2h 45 pour *L'Animal du temps*. Cette durée excessive entraîne non seulement la perte des repères temporels, mais génère aussi l'ennui chez les spectateurs. Ici s'ajoute la mise en scène brute : le contraste entre les ténèbres et la lumière crue déchire l'espace presque vierge, à peine décoré avec les tableaux aux couleurs extrêmement vives (peints par Novarina), le condamne au déséquilibre permanent. Il ôte de l'espace à jamais la caractéristique d'*a priori* : il n'est plus ni familier, ni invariable, mais étrange et étranger, inconstant.

Par cette esthétique « inhabituelle », à la limite incongrue, le théâtre de Novarina *surprend* les spectateurs. D'après l'entretien avec des spectateurs mené dans le cadre cette thèse, cet aspect insolite, presque audacieux oblige les spectateurs à s'appuyer sur des mots comme « l'ennui, la perplexité, l'agacement, le rejet, la détestation, l'irritation, l'énervement » pour décrire leur expérience novarinienne. Certains se sentent insultés par « un monstre de narcissisme qui écrit mal » (« Trop élitiste », « Je me suis dit qu'on se moquait de moi, que c'était une suite de mots dénués de sens pour les intellos du théâtre » « J'ai perdu mon temps en y allant, ce n'est pas vraiment du théâtre »), certains éprouvent l'envie de sortir, jusqu'à dire que le seul plaisir qu'ils ont pris pendant la représentation était de partir tout de suite (« J'étais bien contente de sortir », « L'un d'entre nous a voulu partir au bout de 2 minutes après le début du *Vivier des noms*, cela lui était insupportable »). Dans l'« incompréhension de la réaction enthousiaste d'autres spectateurs », on se pose la question – « Pourquoi écrire de tels textes ? », voire « Pourquoi du théâtre ? Quel est

⁹⁷ 1h 35 pour la reprise avec les acteurs haïtiens.

le sens ? » – et on remet en question « le droit de représentation de toutes les pièces », avant de « solennellement décider de boycotter le théâtre de Novarina »⁹⁸.

Mais malgré tout, les gens viennent voir le spectacle volontiers, et souvent, y retournent, cette fois-ci avec leurs proches : sur 53 spectateurs interrogés à la sortie de la représentation d'une œuvre de Novarina, 40 répondent être venus avec des amis et de la famille (hors contexte scolaire), dont 27 disent avoir choisi la pièce sur la recommandation de leurs proches. Certes, il y a des moments comiques, dus au jeu exagéré, burlesque des acteurs, à leur bouffonnerie (30 spectateurs), ou au contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte (32 spectateurs). Certains rient devant la sonorité comique et la distorsion tous azimuts de la grammaire et de la langue française (27 spectateurs), tandis que d'autres trouvent du plaisir dans la reconnaissance des cultures populaires parodiées (17 spectateurs). La cruauté ou la déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique amusent une vingtaine de spectateurs (19 spectateurs), et deux spectateurs témoignent du rire lié au souvenir des spectacles précédents.

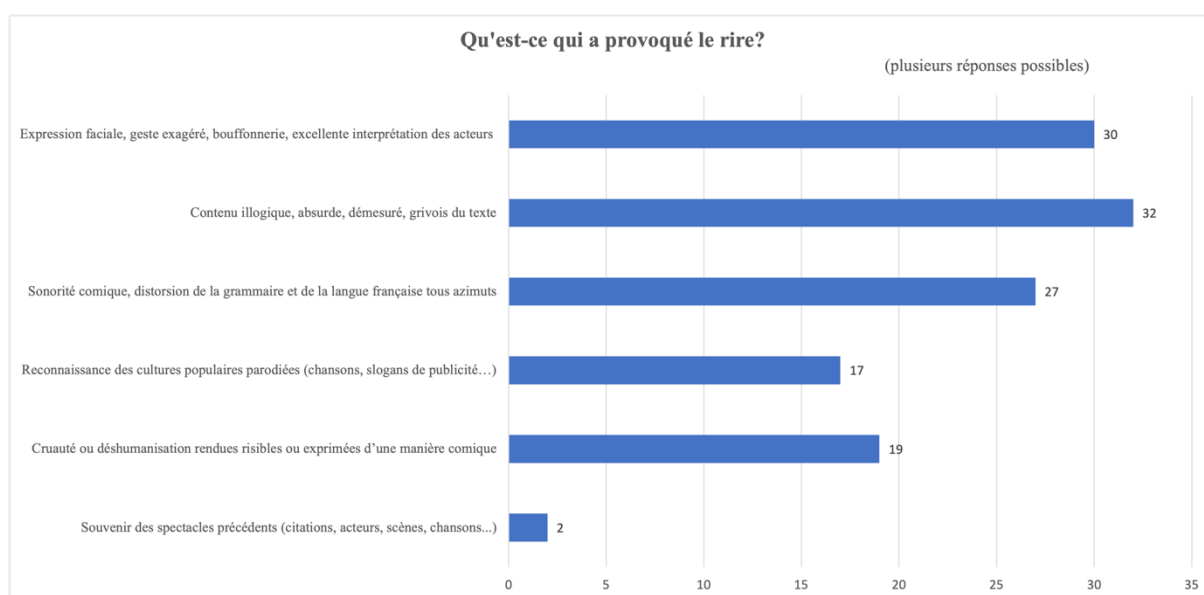


Figure 1. Source de rire

Or, l'aspect comique du spectacle novarinien n'explique pas suffisamment, à lui seul, l'enthousiasme, du moins l'évaluation positive des spectateurs vis-à-vis d'un théâtre qui provoque autant d'ennui et de répulsion chez les autres. Car, malgré l'esthétique du comique populaire très soulignée, le théâtre de Novarina ne constitue pas, en soi, une comédie.

⁹⁸ Toutes les expressions entre les guillemets sont tirées directement des réponses des spectateurs de Valère Novarina.

Pourtant, parmi 53 spectateurs, 31 attestent de leur intention de renouveler l'expérience novarinienne, contre 11 qui s'y refusent (11 ne répondant pas ou différant leur réponse). Qu'est-ce qui les motive à y retourner, *en dépit de* l'étrangeté troublante, dont l'aspect déroutant est souligné par la cruauté des éléments scéniques et les passages gênants et incompréhensibles⁹⁹ ? Qu'est-ce qui a permis au jeune artiste avant-gardiste, qui avait du mal à trouver une maison d'édition pour la publication de ses textes¹⁰⁰, de devenir un personnage important du paysage théâtral contemporain à l'échelle internationale¹⁰¹, 40 ans après l'échec de sa première pièce ?

Parmi les spectateurs novariniens, certains disent avoir vécu un effet concrètement bienfaisant, sinon « une morsure bénéfique », au-delà de la surprise heureuse, l'euphorie, l'enchantement, la fascination et la stupéfaction agréables : « Pendant la représentation, j'ai senti en quelque sorte une fraîcheur exquise », « J'ai eu l'impression de paroles qui troublent mon existence, l'existentialité en général », « À la sortie du théâtre, j'ai éprouvé un sentiment de bien-être », « Je suis sortie réjouie et pleine de pétillance (*sic*) devant l'inventivité, imagination et les prouesses verbales de Novarina », « Moi et mon amie partageons le même enthousiasme en sortant de ce spectacle qui donne envie d'écrire, de s'exprimer fort et dense et juste », disent-ils. Ce plaisir d'être touché et aéré par la parole incompréhensible, cet étonnement agréable, presque amusant d'atteindre le sens derrière l'apparente absence de sens, ce rafraîchissement existentiel accompagné d'un nouvel élan vital qui jaillissent dans la perplexité et l'embarras, doivent se trouver au cœur du mystère – ou de la magie – du phénomène novarinien. Or, dans cette joie paradoxale, dans ce déplaisir débouchant sur un plaisir salubre, ne peut-on voir l'effet cathartique ?

⁹⁹ Une bonne partie des spectateurs qui apprécient le travail de Valère Novarina confirment avoir vécu le renversement du jugement esthétique : « Ma première impression a été de trouver cela très plat, très pessimiste, complètement dénué de sens et s'y complaisant. Puis, peu à peu, j'ai appris à apprécier ce théâtre et le dernier spectacle que j'ai vu m'a enchanté », « Du rire, un mal de tête, puis encore du rire, puis de l'exaspération, puis de la surprise et un moment de véritable relâche et d'émotion pendant la longue partie du violoniste », « Choc, gêne, rire, réflexion », « [J'étais partagé] entre la perturbation et l'intérêt vif », « C'était assez déroutant au début, mais assez prenant »

¹⁰⁰ « Ça n'allait plus du tout et j'étais obligé de me faire planter des aiguilles partout pour tenir : difficultés d'éditions, refus du Seuil, de Gallimard, etc. Je me heurte au mur de l'académisme : on me réclame des canapés, des descriptions, des quais de gares, des histoires, du sirop... Les éditeurs français ne supportent plus que le petit susurrement sentimental et s'évanouissent dès que la voix s'élève... » « Lettre de Valère Novarina, le 11 novembre 1982 », in DUBUFFET Jean, NOVARINA Valère, *Personne n'est à l'intérieur de rien*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2014, p. 63.

¹⁰¹ Ses œuvres sont traduites en plusieurs langues, dont l'allemand, l'anglais, le catalan, le chinois, l'espagnol, le grec, le hongrois, l'italien, le japonais, le portugais et le russe.

Le théâtre le moins aristotélicien

La ressemblance entre la catharsis, clé de voûte de l'expérience théâtrale du drame aristotélicien, et la « morsure bénéfique » dont témoignent des spectateurs de Novarina est saisissante. Cependant, l'aspect résolument incongru du théâtre de Novarina le place aux antipodes de l'art théâtral théorisé par le philosophe grec et lui interdit, en conséquence, de procurer ce plaisir noble à ses spectateurs. En effet, tous les conseils dramaturgiques proposés par Aristote s'avèrent renversés dans le « théâtre des paroles¹⁰² » de Novarina.

La définition aristotélicienne de la tragédie nous permet de comprendre l'essence du drame traditionnel :

Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complet, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la catharsis propre à pareilles émotions¹⁰³.

Le drame est, d'après sa poétique, l'« imitation d'une action, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements (*muthos*), imitation qui est faite par des personnages en action (*mimèsis*) et qui, suscitant des émotions, opère la catharsis propre aux émotions éveillées (*pathos*) ».

Or, dans le théâtre de Novarina, on est tout de suite frappé par l'absence de l'action humaine, unité minimale du drame. La scène novarinienne est débordée par un grand nombre des figures : 275 personnages dans *Le Babil des classes dangereuses*, 2 395 dans *Le Vrai sang*, 2 587 dans *Le Drame de la vie*, puis 3 171 dans *La Chair de l'homme* entrent sur scène. Sur le plateau, les personnages bougent, certes ; mais leurs mouvements restent sporadiques et fugitifs, et n'aboutissent pas à la création d'un sens dramatique. On pourra y voir, au mieux, plusieurs micro-récits (constituant des micro-drames), mais le *muthos* qui sert de colonne vertébrale à la pièce, en offrant une cohérence à tous les événements qui surviennent, n'existe pas. Ne pouvant accomplir d'action, le seul geste auquel les « personnes » novariniennes accèdent *dramatiquement*, c'est de *parler* – ou pour mieux dire, de faire arriver les mots dans l'espace, jusqu'à le remplir entièrement avec la seule présence de la parole, au détriment de leur propre présence.

De plus, l'absence de cohérence entre les événements discordants interdit également l'expérience du temps chronologique, unique et raisonné pendant la représentation. Le temps

¹⁰² Il s'agit du titre d'un recueil des essais de Novarina, publié chez P.O.L.

¹⁰³ ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., 1449 b 24-28, p. 36-37.

morcelé et diversifié, entrecroisé et superposé finit par construire un édifice, *espace* dans lequel les spectateurs sont conviés à se promener librement, sans qu'il n'y ait ni début, ni milieu, ni fin (« les diverses parties » dont parle Aristote).

L'abolition du *muthos* entraîne l'effondrement du régime mimétique chez Novarina, où la parodie des figures langagières – notamment celle du présentateur du Journal de 20 heures – constitue la seule dimension mimétique que l'on peut trouver. L'absence de l'action humaine dans le théâtre des paroles s'observe à deux niveaux : non seulement le contenu de la représentation (*muthos*) en est dépourvu, mais encore le rôle des acteurs ne consiste pas à imiter l'action « de l'ordre humain ». Au contraire, ils brisent l'image humaine prédéfinie et anéantissent le pouvoir de l'homme, font éclater ses limites, et le rendent « inhumain » (dans le sens de sortir des comportements de l'homme social) : on les voit s'agiter sans reproduire les réseaux sémantiques des gestes qui nous sont familiers. Même au moment où l'on trouve des situations habituelles de la vie quotidienne – comme le cas de la maisonnette représentant un foyer ou le passage des automobilistes –, l'action qui s'y déroule est privée de sens humain. L'écart entre le cadre ordinaire et les répliques et actions inhabituelles – car absurdes, démesurées, illogiques et inappropriées – qui s'y déroulent souligne l'absence de l'action humaine. Surtout, il attribue une extrême réalité – une surréalité, une réalité *autre* que *notre* réalité – à tout ce qui se passe sur la scène, pour ainsi retirer définitivement toute dimension mimétique au théâtre novarinien.

En outre, l'épuisement réel des acteurs qui épanchent le torrent verbal, jusqu'à devenir tout blancs, hors d'haleine, prêts à s'évanouir, contribue lui aussi à la rupture avec la *mimèsis*. Là où les acteurs procèdent, au titre de ministres de l'office, au sacrifice de leur propre corps tout au long de la représentation, le théâtre se transforme en appareil liturgique. *Tout y est vrai*. Et les spectateurs ne sont invités ni à se plonger dans l'illusion qu'établit le drame, ni à prendre une distance avec la situation restituée afin de lui apporter un regard critique. Ils sont conviés à *participer* à cette « messe pour marionnettes¹⁰⁴ » et à s'étonner d'« habiter le théâtre avec les acteurs¹⁰⁵ », de « voir la parole sortir en volutes des bouches de chair ou de bois¹⁰⁶ » ; ils sont *dans* l'action. En quelque sorte, comme Artaud l'a rêvé pour son théâtre de la cruauté, une « communication directe [se] rétabli[t] entre le spectateur et le spectacle,

¹⁰⁴ *Le Vrai sang*, p. 243.

¹⁰⁵ « CCLXXXII. Acteurs et spectateurs venus s'étonner d'habiter le théâtre ensemble, venus s'étonner ici de la scène terrestre. » *Pendant la matière*, p. 68.

¹⁰⁶ « 15. Au théâtre il faut être des animaux. Interroger, en l'écartelant dans l'espace, non notre humanité – mais notre *pantinitude*. Voir la parole sortir en volutes des bouches de chair ou de bois et s'en étonner. S'étonner de ce ruban matériel qu'on souffle. » *Lumières du corps*, p. 13.

entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle.¹⁰⁷ »

Dans un théâtre où, au lieu de reproduire mécaniquement et méticuleusement l'homme, on le « reme[t] en cause organiquement [...], ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité¹⁰⁸ », l'émotion ne reproduit pas, elle non plus, la psychologie quotidienne de l'homme. Chez Artaud, aussi bien que chez Novarina, elle naît du fait d'être « secoué et rebroussé par le dynamisme intérieur du spectacle¹⁰⁹ », par l'impulsion physique de la parole qui, en franchissant la rampe, percute – *réellement* – le corps de chacun des spectateurs. Il s'agit moins d'une émotion – claire et intense, mais éphémère – venant du plan immédiatement passionnel, voire psychologique, moyennant la *mimésis*-sympathie, que d'un sentiment – complexe et subtile, mais stable et durable – cru, qui provient d'une réflexion lorsque nos refoulements émergent à la surface par la transe magique du verbe. C'est sans doute pour cette raison qu'un certain nombre de spectateurs relie leur expérience psychologique du théâtre de Novarina au plaisir venant de la réflexion.

Il vient très précisément d'imaginer l'homme en dehors de la réalité minutieusement réglée par la langue sociale, mais aussi de lui rendre le souvenir oublié du premier souffle qui l'a éveillé, de le voir en terre et en parole ; de repenser, autrement dit, l'homme à partir des rapports complexes qu'il a avec la parole, notre matière, notre force vitale. D'où la dimension ontologique du plaisir des spectateurs qui relatent leurs expériences novariniennes en rapport avec la parole qui rafraîchit leur existence. La parole, devenant une action immédiate, un geste violent, touche avec intensité organique l'existence entière du spectateur, opère une « thérapeutique de l'âme¹¹⁰ ».

Chez Novarina, tout est texte, la langue théâtrale constituant la clé de voûte de l'expérience théâtrale. Cependant, paradoxalement, son théâtre marque également la fin du textocentrisme. Car portée par le corps des acteurs, la langue renaît en parole dynamique agissant avec une énergie atroce, en rompant avec le langage humain auquel elle est assujettie. Son élan devient la seule action dramatique de ce théâtre où tout arrive réellement, sur-le-champ. Novarina en finit ainsi avec la poétique aristotélicienne. Et l'écart entre la contrainte théorique inhérente aux pièces novariniennes et la réalité de leur réception auprès des spectateurs nous amène à nous interroger sur la nature de leurs expériences théâtrales à la dimension nettement cathartique. Comment peut-on expliquer cette appartenance incongrue ?

¹⁰⁷ ARTAUD Antonin, « Le théâtre de la cruauté : premier manifeste », *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 563.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 558.

¹⁰⁹ *Id.*, « Le théâtre Alfred Jarry : première année – saison 1926-1927 », op. cit., p. 229.

¹¹⁰ *Id.*, « Le théâtre et la cruauté », *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 555.

Les regards transversaux

Auteur maintenant consacré, Valère Novarina occupe une place considérable non seulement dans le paysage actuel de la pratique théâtrale, mais aussi dans le milieu critique et universitaire.

Héritier de Jarry pour sa recherche d'une nouvelle forme du théâtre pour les nouveaux sentiments, et successeur d'Artaud pour la révélation violente de la cruauté de l'homme ; descendant de Genet pour le théâtre comme dialogue avec des morts¹¹¹ ; adepte de Craig et de Kantor pour son recours aux acteurs-marionnettes procédant aux danses macabres en « état de non-jeu¹¹² » ; pratiquant des principes *dits* postdramatiques, par la « dé-hiérarchisation des procédés théâtraux¹¹³ », la mise en musique de la langue, la mise en valeur de la corporalité des acteurs, l'irruption du réel¹¹⁴ ; participant actif du Festival d'Avignon, manifestation culturelle dédiée au spectacle vivant contemporain, Novarina affirme pleinement sa modernité vis-à-vis de l'esthétique théâtrale classique.

C'est sans doute pour cette raison qu'une grande partie des études menées jusqu'ici sur Novarina soulignent l'extrême-modernité – voire « antimodernité » et « postmodernité », comme le démontre bien un écrit de Lydie Parisse, dans le sens où son écriture est « réfractaire à tout ce qui serait devenu la *doxa*¹¹⁵ » – inscrite dans son travail, qu'il s'agisse des recherches consacrées sur le texte ou des analyses traitant plutôt du passage du texte à la scène.

Le travail de Novarina étant conçu, le plus souvent, comme champ de force où se manifeste le plein potentiel de la parole, la majorité des études réalisées tournent autour du texte : certaines s'intéressent à la langue théâtrale de Novarina, alors que d'autres soulignent l'importance de la modernité observée au niveau de la structure, ou mènent des critiques thématiques. Parmi les études qui observent la langue novarinienne en tant que phénomène poétique, on peut distinguer trois courants principaux. Les travaux universitaires et les critiques littéraires explorant la rhétorique novarinienne¹¹⁶ – souvent en contextualisant son usage de la langue dans un phénomène généralement observé chez un grand nombre de ses

¹¹¹ « [L]'œuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts. » GENET Jean, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, in *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, « Collection Soleil », 1979, p. 43.

¹¹² KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par BABLET Denis, Lausanne, l'Âge d'homme, 2004.

¹¹³ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 135.

¹¹⁴ On pensera ici à la présence de plus en plus visible du régisseur général, Richard Pierre sur la scène novarinienne. Pour la liste exhaustive des caractères stylistiques du théâtre postdramatique, voir *ibid.*, p. 128-170.

¹¹⁵ PARISSÉ Lydie, « Antimodernité et postmodernité : Valère Novarina et Claude Régy », in *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, HUET-BRICHARD Marie-Christine, METER Helmut (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 331-351. Quant à la citation, p. 332.

¹¹⁶ TOULZE Thierry, *Le Sacrifice comique de Valère Novarina. Étude rhétorique de la période 1975-2004*, thèse de doctorat de Lettres et Arts, sous la direction de Bernadette Bost, Université de Lyon II, 2010.

contemporains – s’intéressent avant tout à son aspect subversif, sans doute lié à l’engagement de l’auteur au mouvement TXT¹¹⁷. Ainsi, la thèse de Ghada Nachi met l’accent sur le jeu de la subversion manifestée à travers la langue¹¹⁸, problématique que partagent Christine Ramat, Christian Prigent et Julie Sermon¹¹⁹. On pourra placer, à côté d’eux, la thèse de Marion Chénétier-Alev sur l’oralité du théâtre contemporain¹²⁰, étant donné que la communication par la matérialité sonore de la langue théâtrale constitue une rhétorique à part chez Novarina. Un autre volet important de la critique s’ouvre sur l’étude stylistique, étude comprenant les néologismes, les jeux de langue, la « suractivation¹²¹ » de la parole. Parmi de nombreux articles publiés sur ce sujet, on comptera notamment ceux de Francis Cohen¹²², de Jean-Marie Thomasseau¹²³, de Natalia Buntman¹²⁴ et de Patrick Suter¹²⁵. Cependant, Jiaying Li consacre une partie de sa thèse au jeu verbal observé chez Novarina¹²⁶. Le troisième groupe réunit des études mettant en évidence la force démiurgique de la langue poétique de l’auteur. Elles partagent la même problématique : que peut faire – réellement – la parole dans ce théâtre ?

¹¹⁷ Aussi, il ne faut pas oublier que Novarina est de la génération de 68, époque pendant laquelle il fréquentait la Sorbonne.

¹¹⁸ NACHI Ghada, *Valère Novarina : une écriture de la subversion*, thèse de doctorat de Littérature française, sous la direction de Martine Mathieu-Job et Hedia Balafrej, Université Michel de Montaigne, Tours, 2009.

¹¹⁹ NICOLE Eugène, « Valère Novarina ou le langage à l’invectif », *Critique*, n° 635, avril 2000, p. 288-297 ; RAMAT Christine, « Le carnaval des langues », in *Le Théâtre de Valère Novarina*, DIEUZAYDE Louis (dir.), Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 93-124 ; SERMON Julie, « Slogans, inventaires, informations : de la politique dans l’œuvre de Valère Novarina », in *Valère Novarina : le langage en scène*, DETUE Frédéric, DUBOUCLEZ Olivier (dir.), Paris, Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », vol. 11, 2009, p. 159-179 ; PRIGENT Christian, « La langue contre les idoles », in *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Alain Berset (dir.), Paris, Corti, « Les Essais », 2001, p. 11-17 ; *Id.*, « Supernova contre Big Brother », *La Langue et ses monstres*, Paris, P.O.L., 2014, p. 149-167.

¹²⁰ CHÉNÉTIER-ALEV Marion, *L’Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse de doctorat d’Études théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2004.

¹²¹ MAULPOIX Jean Michel, « La parole suractive », in *Scherzo*, n° 11, octobre 2000, p. 34-38.

¹²² COHEN Francis, « Joussif », in *ibid.*, p. 45-48 ; *Id.*, « Ethnographie du stade d’action et anthropopodulologie de l’acteur dans le théâtre novarinien », in *Valère Novarina. Les tourbillons de l’écriture*, CHÉNÉTIER-ALEV Marion, LE PORS Sandrine, THUMEREL Fabrice (dir.), Paris, Hermann, 2020, p. 189-202.

¹²³ THOMASSEAU Jean-Marie, « Au pied de la lettre ou les indications chienniques de la mysancène », in *Le Théâtre de Valère Novarina*, *op. cit.*, p. 23-35.

¹²⁴ BUNTMAN Natalia, « Dans le cabinet du néologue », in *Valère Novarina, le langage en scène*, *op. cit.*, p. 119-137.

¹²⁵ SUTER Patrick, « Imaginer par la langue, inventer la langue : Gatti et Novarina », in *Langues imaginaires et imaginaire de la langue*, POT Olivier (dir.), Genève, Droz, 2018, p. 537-555.

¹²⁶ LI Jiaying, *Le langage mis en scène et en questions : étude du jeu verbal chez Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Jean Tardieu, Valère Novarina*, thèse de doctorat en Art du spectacle, sous la direction de Christian Biet, Université de Paris X-Nanterre, 2018.

Ainsi, Christian Prigent¹²⁷, Maurizio Grande¹²⁸, Jean-Luc Steinmetz¹²⁹ essaient de démontrer que la parole ouvre l'espace et le remplit.

La réécriture et la parodie relèvent, en soi, de procédés littéraires de très longue date. Cependant, Novarina réussit à les réactualiser, en établissant une poétique rhapsodique : il ôte des textes repris – qu'il s'agisse de ses propres textes ou de citations externes – la hiérarchie hypertextuelle, et rapièce les textes actuels et les textes préexistants (de diverses natures) sur la même surface textuelle, en les juxtaposant. Céline Hersant décrit ce nouveau dispositif d'écriture dans sa thèse, qui a donné ensuite lieu à une publication monographique¹³⁰. La thèse de Laure Née-Serna, s'interrogeant sur la poétique du devenir¹³¹, s'inscrit dans la lignée de cette réflexion. Parfois, c'est la structure dramatique des pièces de Novarina qui est remise en cause, comme signe de (post)modernité. La contribution d'Annie Gay au colloque de Cerisy¹³², dans laquelle elle fait ressortir l'impossibilité de la représentation, est significative. Une partie de la thèse de Ghada Nachi traite également ce passage difficile à la scène sous l'angle de la subversion. Valère Novarina, *La physique du drame* d'Olivier Dubouclez propose d'établir un bilan du renversement de la théâtralité traditionnelle chez Novarina. Ici, le drame naît de la langue, et la poésie se déploie dans le drame. Si un texte théâtral est démuné de drame (ce dernier laissant place au drame de la langue) et de représentabilité, ne pourrait-on pas le lire comme une poésie ? La thèse de Marianne Bouchardon¹³³ ainsi que l'article d'Elena Galtsova¹³⁴ tentent d'explorer la possibilité de cette lecture transversale.

À cela s'ajoutent des études thématiques. La question de l'homme, dont l'animalité est relevée, ainsi que les caractéristiques de son corps reviennent régulièrement dans le débat,

¹²⁷ PRIENT Christian, « La démiurgie comique de Valère Novarina », *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991, p. 294-299.

¹²⁸ GRANDE Maurizio, « L'insomnie des noms », in *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 213-220.

¹²⁹ STEINMETZ Jean-Luc, « L'impératif nominatoire », in *Europe*, n° 880-881, Paris, août-septembre 2002, p. 6-14 ; *Id.*, « L'antédiluvien », in *Valère Novarina. Les tourbillons de l'écriture*, op. cit., p. 161-171.

¹³⁰ HERSANT Céline, *Recyclage et fabrique continue du texte. Valère Novarina*, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu, thèse de doctorat d'Études théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2006 ; *Id.*, *L'Atelier de Novarina. Recyclage et fabrique continue du texte*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

¹³¹ NÉE Laure, *Valère Novarina, l'inactuel – une poétique du devenir*, thèse de doctorat de Littérature française, sous la direction de François Noudelmann, Université de Paris VIII-Vincennes, 2010.

¹³² GAY Annie, « Entrée dans l'impossible avec l'acteur comme objet de désir », in *Valère Novarina. Les tourbillons de l'écriture*, op. cit., p. 29-44.

¹³³ BOUCHARDON, Marianne, *Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, thèse de doctorat de Langue et Littérature françaises, sous la direction de Claude Leroy, Université de Paris X-Nanterre, 2004.

¹³⁴ GALTISOVA, Elena, « Le Théâtre de la parole : remarques sur la "poésie" au théâtre chez Novarina à partir d'Artaud et de Vitrac », in *Valère Novarina, le langage en scène*, op. cit., p. 47-64.

à l'instar de la thèse de Ilham Al-Hamdani¹³⁵ et d'un écrit de Jean-Noël Vuarnet¹³⁶. Et du corps troué de l'homme parlant découle la problématique sur le statut des personnages chez Novarina. À la question « comment définir l'ontologie des personnages novariniens à la fois présents, scéniquement, et absents, dramatiquement ? », Christine Ramat¹³⁷, Marco Baschera¹³⁸ et Julie Sermon¹³⁹ tâchent d'apporter chacun une réponse. La présence très forte des références mystiques et théologiques dans l'œuvre novarinienne, ainsi que sa dimension liturgique ont donné lieu à plusieurs études. En dehors de deux colloques organisés, respectivement, autour de la pensée théologique inscrite dans le théâtre de Novarina¹⁴⁰ et de son aspect sacré¹⁴¹, on citera plus particulièrement deux articles publiés dans *Europe*, l'un de Jean-Marie Pradier et l'autre d'Annie Gay¹⁴², sans oublier la contribution de Constantin Bobas au colloque de Cerisy, où il essaie de croiser la perspective judéo-chrétienne et la tradition byzantine dans l'écriture novarinienne¹⁴³. Quelques critiques traitant, sous plusieurs dimensions, de la mort et de la résurrection entrent en ligne de compte, elles aussi, avec Marion Chénétier-Alev¹⁴⁴, Christine Ramat¹⁴⁵ et Éric Eigenmann¹⁴⁶. Un autre axe important de recherche thématique serait le comique. Deux spécialistes, Christine Ramat et Pierre Jourde, choisissent des chemins différents pour explorer le domaine. Tandis que Christine Ramat se focalise sur le comique grotesque composant le noyau de l'esthétique novarinienne¹⁴⁷, Pierre Jourde essaie de toucher l'essence de la parole à travers les principes de la pantalonnade et de la bouffonnerie observées

¹³⁵ AL-HAMDANI Ilham, *Le Corps dans le théâtre de Valère Novarina*, thèse de doctorat de Lettres modernes, sous la direction de Daniel Leuwers, Université François Rabelais, Tours, 2010.

¹³⁶ VUARNET Jean-Noël, « Cymbalum Mundi », in *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, op. cit., p. 253-264.

¹³⁷ RAMAT Christine, « “Je suis personne” ou la voix lyrique sans sujet », in *La Voix de Valère Novarina*, JOURDE Pierre (dir.), Paris, L'Harmattan, « L'Écarlate », 2004, p. 43-55.

¹³⁸ BASCHERA Marco, « Personne. À propos des personnages dans *La Scène* », in *Valère Novarina, le langage en scène*, op. cit., p. 11-25.

¹³⁹ SERMON Julie, *L'Effet-figure, états troublés du personnage contemporain (Valère Novarina, Noëlle Renaude, Philippe Minyana, Jean-Luc Lagarce)*, thèse de doctorat d'Études théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2004.

¹⁴⁰ *Littérature, Valère Novarina : Une Poétique théologique ?*, n° 176, décembre 2014.

¹⁴¹ *Le Théâtre et le sacré - autour du théâtre de Valère Novarina*, Enikő Seps (dir.), Budapest, Ráció Kiadó / Eötvös Collegium, 2009.

¹⁴² PRADIER, Jean-Marie, « L'anima(l), ou la kénose de Dieu », in *Europe*, n° 880-881, Paris, août-septembre 2002, p. 35-45 ; GAY Annie, « L'Origine rouge, un sacrifice comique », in *ibid.*, p. 155-161.

¹⁴³ BOBAS Constantin, « Valère Novarina, hypothèses pour une écriture synesthésique, expériences d'une culture lointaine », in *Valère Novarina. Les tourbillons de l'écriture*, p. 131-143.

¹⁴⁴ CHÉNÉTIER-ALEV, Marion, « L'Acte inconnu ou Tombeau pour Yoryck : dramaturgie de la mémoire et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina », in *La Bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, TREMBLAY Nicolas (dir.), Montréal, XYZ éditeur, 2005, p. 13-29.

¹⁴⁵ RAMAT Christine, « Les bouffonneries macabres sur la scène novarinienne : un comique Rédempteur », in *Valère Novarina. Les tourbillons de l'écriture*, op. cit., p. 113-127.

¹⁴⁶ EIGENMANN Éric, « Les quatre temps du respir. Poétique et thanatologie selon Valère Novarina », in *ibid.*, p. 131-143.

¹⁴⁷ RAMAT Christine, *Valère Novarina, la comédie du verbe*, Paris, L'Harmattan, 2009.

dans l'œuvre de Novarina¹⁴⁸. Les thèmes principaux ici répertoriés sont perméables entre eux. Non seulement ils accompagnent, souvent, les réflexions sur la langue, mais aussi, ils se croisent entre eux, en condamnant toute tentative de catégorisation hâtive des études à l'échec.

L'aspect extrêmement moderne, voire incongru du texte de Valère Novarina, qui rompt avec les traditions et les évidences de la raison dramatique et théâtrale, pousse certains chercheurs à se référer aux sources externes du théâtre occidental moderne (établi depuis la Renaissance selon Szondi). La théologie en est un exemple. Ainsi, on essaie de trouver plus loin la racine de ce phénomène inédit, comme dans le chamanisme¹⁴⁹, la pratique du nô¹⁵⁰, ou, par la transposition temporelle, dans la tradition littéraire médiévale¹⁵¹.

Quant aux travaux universitaires et critiques réalisés sur le passage du texte à la scène, le corps de l'acteur constitue un sujet important. Après sa thèse, consacrée à la place du corps et de la parole dans la pratique théâtrale du comédien, Louis Dieuzayde continue ses recherches sur le corps de l'acteur novarinien, à la charnière du texte et de la scène¹⁵². Maria Bignamini, Christine Ramat, Marion Chénétier-Alev, Olivier Dubouclez s'interrogent, eux aussi, sur le corps de l'acteur qui est offert comme espace de jeu pour la parole¹⁵³, s'approchant ainsi de la marionnette, de même que la contribution de Marie Garré-Nicoara, intitulée « Voix et dispositifs marionnettiques dans l'écriture de Novarina¹⁵⁴ ». Quant aux études dans lesquelles l'aspect contemporain de la mise en scène est questionné, on remarquera qu'à part l'ouvrage

¹⁴⁸ JOURDE Pierre, « La pantalonnade de Novarina », in *Europe, op. cit.*, p. 15-25 ; *Id.*, « L'opérette de Valère Novarina : la rédemption par l'idiotie », *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, p. 247-272 ; *Id.*, « Ascèse du bouffon », *Littérature et authenticité*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 86-191.

¹⁴⁹ ASSELIN Guillaume, « Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture au chamanisme », in *La Bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina, op. cit.*, p. 65-85.

¹⁵⁰ MINIERE Claude, « Le Nô d'une époque glacière », *+0*, n° 31, Genval-Lac, décembre 1980, p. 34-35 ; PLASSARD Didier, « De la neige amassée dans une coupe d'argent. Quelques notes sur Novarina et le nô », in *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, p. 171-182 ; MARÉ Thierry, « Valère Novarina, avec ou sans Japon », in *Valère Novarina. Les tourbillons de l'écriture, op. cit.*, p. 203-217.

¹⁵¹ KOBLE Nathalie, « "Tout du corpus sans rien pensant." Le Moyen Âge englouti de Valère Novarina », in *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, KOBLE Nathalie, SÉGUY Mireille (dir.), Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2009, p. 99-110.

¹⁵² DIEUYZAYDE, Louis, *Le Corps du comédien : ses traitements et ses fonctions dans l'expérience théâtrale*, thèse de doctorat de Lettres et Arts, sous la direction de Marie-Claude Taranger, Université d'Aix-Marseille I, 1997 ; *Id.*, « Déflagration poétique et chair de l'acteur », in *La Voix de Valère Novarina, op. cit.*, 2004, p. 163-171 ; *Id.*, « "Faire l'animal". Quelques sorties de route dans le jeu de l'acteur Novarinien », in *Valère Novarina. Les tourbillons de l'écriture, p. 59-70.*

¹⁵³ BIGNAMINI Maria Riccarda, « L'espace de la parole », in *La Voix de Valère Novarina, op. cit.*, p. 141-161 ; RAMAT Christine, « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », in *Europe, op. cit.*, p. 125-133 ; CHÉNÉTIER Marion, « Pour ou contre Louis de Funès : ambiguïtés de l'acteur Novarinien », in *Le Théâtre de Valère Novarina, op. cit.*, p. 161-169 ; DUBOUCLEZ Olivier, « Portrait de l'acteur en personnage : l'acteur et ses masques dans le théâtre de Valère Novarina », in *La Bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina, op. cit.*, p. 51-61.

¹⁵⁴ GARRÉ NICOARA Marie, « Voix et dispositifs marionnettiques dans l'écriture de Novarina », in *Valère Novarina. Les tourbillons de l'écriture, op. cit.*, p. 71-88.

Valère Novarina en scène de Claude Buchvald¹⁵⁵, où la metteuse en scène du *Repas* et de *L'Opérette imaginaire* témoigne de ses expériences novariniennes, le sujet est toujours abordé en lien étroit avec la langue théâtrale¹⁵⁶.

La focalisation sur la contemporanéité de Novarina permet aux chercheurs de mieux discerner la place de Valère Novarina dans le paysage théâtral actuel, en rapport avec d'autres écrivains et metteurs en scène de son temps, tels que Noëlle Renaude, Pierre Guyotat, Michel Vinaver, Daniel Lemahieu, Jon Fosse, Daniel Danis et Claude Régy¹⁵⁷. Cependant, cet intérêt privilégié relègue quasi systématiquement dans l'obscurité un sujet atemporel – mais essentiel chez Novarina : le rapport entre la pièce et ses spectateurs. Cette relation entre la scène et la salle peut changer de nature selon l'époque et selon l'appartenance de la pièce à un certain courant. Mais pour le drame aristotélicien provoquant l'immersion dans l'illusion, aussi bien que pour le théâtre épique brechtien incitant à la vision critique sur le monde, et pour le théâtre symboliste à la recherche de l'entrée en contact avec l'absolu, aussi bien que pour la farce dans une foire dont la priorité est d'amuser les spectateurs en explorant toutes les recettes corporelles, le but final de l'art spectaculaire reste le même : l'adresse au spectateur, l'opération de leur expérience théâtrale. D'où la nécessité d'aller au-delà d'une pensée du théâtre à partir de la scène, en déplaçant le concept opératoire de l'analyse du texte au plateau¹⁵⁸. Il faut se pencher sur la communion célébrée entre la scène et la salle.

Par rapport au travail de Novarina, quelques études, comme un article de Didier Plassard¹⁵⁹ ou la thèse de Veronika Darida¹⁶⁰, s'y intéressent, mais sans entrer dans le détail des faits. Didier Plassard aborde le sujet de manière à concrétiser la communication entre les personnages et les spectateurs à travers la parole directement adressée à la salle, et Veronika Darida cherche à théoriser la réception de la représentation à partir de l'approche phénoménologique. On ne s'étonnera pas de la quasi-absence des études consacrées à cet enjeu,

¹⁵⁵ BUCHVALD, Claude, *Valère Novarina en scène*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

¹⁵⁶ PLASSARD Didier, « La caverne des anthropoglyphes », in *Europe, op. cit.*, p. 26-34 ; SUTER Patrick, « De l'illisibilité comme condition de la performance. Listes écrites et jouées chez Valère Novarina », in *Textes en performance*, BARRAS Ambroise, EIGENMANN Éric (dir.), Genève, MétisPresses, « Voltiges », 2006, p. 153-167.

¹⁵⁷ On remarquera que plusieurs études comparatives sont réalisées en vue d'éclairer le lien entre le travail de Novarina et le leur.

¹⁵⁸ KIRKKOPELTO Esa, *Le Théâtre de l'expérience : Contributions à la théorie de la scène*, Paris, PUPS, 2008 ; *Philosophie de la scène*, DEGUY Michel, DOMMANGE Thomas, DOUTEY Nicolas, et al., Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

¹⁵⁹ PLASSARD, Didier, « La scène se joue au présent d'interpellation », in *La Voix de Valère Novarina, op. cit.*, p. 57-76.

¹⁶⁰ DARIDA Veronika, *Approches phénoménologiques de la représentation théâtrale*, thèse de doctorat en Esthétique, sous la direction de Maryvonne Saison et de Mihály Szegedy-Maszák, Université de Paris X-Nanterre, 2008.

la réception du théâtre auprès des spectateurs est, traditionnellement, sous-estimée dans le milieu académique... exception faite de la catharsis. La parole se libère petit à petit, notamment autour du projet *La Haine du théâtre* de la Sorbonne.

Le théâtre de Valère Novarina s'achève dans la salle – ou plus précisément, il s'achève par l'interaction entre la langue théâtrale et la langue de chaque spectateur. Car son texte dégage son sens seulement lorsqu'un spectateur, touché par la langue dont le dynamisme est à son comble, et revivifiée par l'acteur à travers son corps, active une zone responsable de la synesthésie (celle que les surréalistes sollicitaient), et déploie l'imaginaire langagier, presque intuitif. Les témoignages des spectateurs sur le sentiment inconnu curieusement joyeux affirment, en quelque sorte, la légitimité de la poétique transgressive de Valère Novarina : ils montrent que ce théâtre post-aristotélicien administre toujours une opération bénéfique pour son public, malgré le renversement de la théâtralité traditionnelle. C'est pour cette raison que l'étude sur la réception du travail de Novarina auprès des spectateurs est indispensable pour mettre en valeur les recherches préexistantes.

Vers une autre catharsis... ou la catharsis de la catharsis

Dans le théâtre de Novarina, les spectateurs rient. Ce rire est parfois léger, comme un sourire passager, parfois tonitruant, avec de grands applaudissements ; parfois moqueur, parfois gai et frais, presque enfantin ; parfois strident, parfois gras ; parfois solitaire, parfois partagé... Et en sortant de la salle de spectacle, après avoir ri devant une pièce plutôt perturbante, qui refuse le suivi par l'intelligence, faute d'intrigue (sauf *L'Atelier volant* et *L'Opérette imaginaire*) et de langue favorisant une communication frontale, le spectateur se sent aéré, allégé, rafraîchi, voire affranchi – du moins, *mieux*. Le rire est curieusement cathartique dans le théâtre novarinien, théâtre si moderne qu'il échappe aux anciennes normes de la poésie dramatique. Curieusement, parce que la catharsis définie par Aristote recourt à l'entendement, au travail de la raison. Est-ce que cette insoumission aux conditions structurelles de la catharsis signifie la privation du même effet pour le théâtre de Novarina, mais aussi pour celui de tous les artistes qui, depuis le XVIII^e siècle, ne cessent de s'écarter de la poétique aristotélicienne, de déconstruire et détrôner l'esthétique théâtrale « classique », jusqu'à ne plus s'attacher ni au drame aristotélo-hégélien, ni au régime mimétique ? La catharsis serait-elle un mythe littéraire aujourd'hui terni ?

Il n'en est rien. Un phénomène que l'on peut observer tous les jours permet d'affirmer que la catharsis n'est pas cantonnée aux théâtres antiques et classiques, dont la dramaturgie ne se pratique plus guère de nos jours. L'effet salutaire que provoque la poésie dramatique

tragique, à savoir la catharsis, attire encore aujourd'hui les spectateurs au théâtre. Visiblement, la catharsis ne se localise pas uniquement dans la tragédie aristotélicienne, elle existe aussi dans les théâtres contemporains, qualifiés souvent de dédramatiques ou de postdramatiques, malgré des expérimentations qui les éloignent du modèle théorisé par Aristote. De plus, c'est aussi ce sentiment inconnu curieusement joyeux, cette relation concrète et vivante entre la scène et la salle qui distingue le théâtre du cinéma. La catharsis n'est pas un fantôme, mais elle est toujours d'actualité.

La catharsis est morte : vive la catharsis ! Ou pour mieux dire, vive le cathartique aujourd'hui ! Si le théâtre au présent ne semble plus devoir être fondé sur les pouvoirs de la mimésis ni sur l'intégrité structurelle d'une catharsis par ailleurs improbable et contestée, il garde me semble-t-il comme horizon ou comme utopie un certain désir rémanent de catharsis [...]¹⁶¹.

Comme le déclare Catherine Naugrette, la catharsis aristotélicienne telle qu'en elle-même est perdue à jamais. Cependant, l'expérience cathartique subsiste, en changeant de paradigmes, dans des pièces marquées par leur « désir de catharsis ». Il faut libérer la catharsis de son joug structurel ; il faut *purger* (kathairō) la notion de catharsis de son trop-plein de contraintes formelles et d'exigences théoriques. Il faut remédier à sa caducité et lui redonner vie.

La question doit se déplacer, donc, de l'opposition vers la réconciliation entre la catharsis antique et le théâtre contemporain. Comment peut-on justifier le sentiment clairement cathartique des spectateurs d'aujourd'hui ? Ne pourrait-on pas rapprocher leur expérience théâtrale de la catharsis « authentique », en détournant les contraintes posées par la théorie historique ? Dans quelle mesure pourrait-on reformuler la catharsis aristotélicienne dans le contexte moderne, voire contemporain, du théâtre de Valère Novarina, apparemment dépourvu de tous les ingrédients de ce plaisir paradoxal ? Comment définir la catharsis novarinienne, s'il y en a une, par rapport à la catharsis d'Aristote, étant donné surtout que Novarina lui-même ne fait pas référence à cette notion ni ne manifeste son inclination pour ce terme ? Si les spectateurs novariniens éprouvent le « soulagement mêlé de plaisir », la joie de la délivrance, de quoi ce drame de la parole délivre-t-il les spectateurs, et par quel processus ? De quelle poétique, de quelle forme dramatique le dramaturge se servira-t-il afin de provoquer un pareil effet thérapeutique ? Enfin, y a-t-il possibilité que la catharsis, *hapax* de *La Poétique*, trouve un moyen d'endosser la modernité, sans perdre son attachement direct au corps des spectateurs, dans la catharsis observée et éprouvée dans le théâtre de Novarina ?

¹⁶¹ NAUGRETTE Catherine, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », in *Littérature et thérapeutique des passions*, op. cit., p. 167.

L'objectif de notre étude n'est pas d'accorder à Novarina le titre d'inventeur d'une nouvelle catharsis, mais de libérer la notion de catharsis de l'exigence de la forme traditionnelle en s'efforçant d'éclaircir, sous cet angle, le sentiment de libération accompagné de plaisir dont témoignent les spectateurs novariniens. Nous tâcherons, à travers cette thèse, de démontrer que le drame de la parole reproduit le schéma opérationnel de la catharsis aristotélicienne, avec un autre ressort cathartique que la représentation – la parole –, pour procéder à la *catharsis*¹⁶² de notre existence, étroitement liée au temps et à la langue. Il s'agira, donc, d'imaginer une catharsis anthropologique par la parole.

Afin d'éclaircir la nature de la catharsis propre au théâtre de Novarina, on commencera par déterminer, dans la première partie, son cadre théorique. Si Valère Novarina considère l'« opérette » – « ossature et forme cruelle du théâtre¹⁶³ », selon l'écrivain – comme le genre idéal pour son théâtre, les trois procédés poétiques auxquels il recourt afin d'enlever le « gras théâtral » se caractérisent par le défi dressé contre les principes aristotéliciens. Ils consistent à anéantir les éléments fondamentaux du modèle aristotélicien du théâtre : la présence humaine, l'action que mène le personnage, le temps cohérent et continu de l'action, se retirent à jamais de l'« opérette », et la dimension fictive, inhérente à la *mimèsis* poétique, n'y intervient plus. Cependant, l'absence du drame humain ne signifie pas l'absence totale du drame. Il est simplement remplacé par le drame de la parole qui se passe derrière la scène directement visible, là où s'agitent des personnages humains, nuls en action. Le drame (δρᾶμα, *drâma*), c'est avant tout le mouvement ; et la parole dont la force vitale – l'auteur dirait printanière ou germinative – est particulièrement relevée chez Novarina, construit le sens dramatique par ses mouvements. Tantôt les phrases errent longuement, en épuisant le souffle, tantôt les mots engagent le combat, pour se disputer la frontière. C'est le mode de signification qui s'avère ici entièrement changé : le sens de la langue n'est pas donné comme un produit fini clair et universel, prêt à consommer, mais s'ouvre *ici et maintenant*, avec la « logodynamique des logaèdres », le dynamisme qui brise la coque dure des mots et les relie avec respiration, par le saut et par l'étoilement propres aux pensées humaines. À la différence du drame humain, le drame de la parole se révèle seul à l'« œil qui écoute » : il déploie la scène dans nos oreilles. Chez Novarina, ce drame de la parole constitue une nouvelle modalité de l'expérience théâtrale. Tandis que dans le drame aristotélicien, l'émotion est générée par la symbiose du *muthos* et de la *mimèsis*, elle naît directement du rapport entre la scène et la salle. D'abord, les spectateurs

¹⁶² Nous préférons le terme « catharsis » à sa traduction française – épuration, purification, purgation – afin de ne pas choisir un camp interprétatif particulier, et notamment, de garder son analogie processuelle avec la catharsis telle qu'elle est conçue par Aristote.

¹⁶³ *Devant la parole*, p. 44.

éprouvent pitié et crainte vis-à-vis des acteurs dont le corps est troué, traversé par la parole, et qui nous rappelle le destin sisyphéen de l'homme parlant. Mais ils sont surtout *touchés* par la parole en mouvement, qui franchit la rampe séparant la scène de la salle, et qui les percute physiquement comme un choc. Pour justifier l'affinité « incongrue » entre le sentiment inconnu curieusement joyeux que ressentent les spectateurs de Novarina et la catharsis utopique, réservée à la tragédie aristotélicienne, on s'inspirera du fait qu'Aristote emploie ce terme comme métaphore, en déplaçant (μεταφέρω, *metaphérô*, « transporter ») la notion médicale dans le domaine esthétique. Dès lors, il devient légitime de reprendre le processus analogique dont Aristote s'est servi, et d'appliquer le schéma opérationnel de la purge (*catharsis*) à l'expérience théâtrale propre au logodrame, en érigeant la parole comme nouveau ressort cathartique (purge), et l'existence humaine liée à la langue et au temps comme nouvelle matière cathartique (maladie à soigner).

À partir de cette structure conceptuelle, nous allons explorer, dans la deuxième partie, la catharsis parolesque opérant sur notre rapport avec le temps. Comme Paul Ricœur le démontre très bien, le temps et l'histoire sont indissociables, et l'homme construit son identité narrative en racontant l'histoire. Or, le temps raconté ne pouvant être que le temps linéaire et cohérent, et supposant le début et la fin, il devient un carcan pour l'homme : dans le temps conçu comme une ligne, les expériences temporelles s'avèrent universalisées, en perdant leur singularité, et notamment, l'homme y est condamné à mort. Cependant, en en finissant avec le récit (*muthos*), le théâtre de Novarina offre aux spectateurs une occasion de sortir du temps plat. On observera que l'expérience temporelle des spectateurs élabore une structure rhizomatique, en interconnectant plusieurs catégories de temps vécu. Pour ce faire, Novarina commence par contester le lien entre le *muthos* et le temps, considéré comme quelque chose de naturel, en faisant entrer sur son plateau les temps qui ne relèvent pas du drame. Au-delà des temps appartenant à la scène, le temps empirique vécu par les spectateurs, ainsi que le temps instauré par le geste lyrique de la parole, entrent en ligne de compte. Non seulement Novarina diversifie la recette des expériences temporelles, mais il joue également avec la rythmicité du temps vécu, en vue de déstabiliser ce dernier. D'un côté, les spectateurs font l'expérience du temps au rythme circulaire, introduit à travers la pratique de l'écriture comme recyclage ; de l'autre, dans leur expérience temporelle alternent un temps fort, pendant lequel leur conscience reste éveillée, un temps de distraction où l'expérience est moins intense, et l'instant qui, par sa dilatation, suspend le cours du temps. Le théâtre de Novarina révèle la réalité temporelle qui existe dans notre vie quotidienne, mais dont nous sommes inconscients, parce qu'elle est irreprésentable au moyen de la langue. La vive expérience d'un autre temps que le temps raconté permet aux

spectateurs de sortir du temps chronique linéaire, de même que les personnages novariniens qui procèdent à la sortie d'abord en renversant le lexique au service du temps, puis en renversant le cours du temps dans leurs paroles et dans leurs respirations. « Mort à la mort » devient leur devise. Sorti du temps, l'homme apparaît sur scène tel qu'il est : irréprésentable et surtout, insaisissable dans le temps. À l'entrée de la nouvelle humanité s'élève le rire des spectateurs. C'est le signe de la libération de leur identité langagière, enfermée dans la représentation *finie* de l'homme, de l'émancipation de leur existence, limitée dans le destin mortel. Ils annoncent, avec le rire de soulagement, que « l'homme n'est pas encore capturé¹⁶⁴ ».

Dans la troisième partie sera interrogée la catharsis comique, question peu traitée, voire considérée comme illégitime, faute d'avoir été développée dans *La Poétique*. Plus précisément, on s'intéressera au processus thérapeutique dans lequel la langue française, exploitant des registres comiques, fonctionne comme ressort cathartique, pour libérer notre identité langagière dont la limite coïncide avec celle de la langue humaine, et soulager notre existence langagière étouffée dans la langue institutionnelle, en nous permettant de retrouver la joie de parler. Le conflit – comique en soi – entre Boucot et des employés de *L'Atelier volant* structure toutes les pièces de Novarina, de sorte à concrétiser deux séries de comique verbal. D'un côté, dans le délire communicationnel de Boucot, ce bourgeois langagier, on reconnaît la langue française plate et mécanique, raide et stérile, devenue un simple outil d'échange. La langue médiatique, les jargons professionnels à tendance néologique, les slogans politiques et publicitaires, qui nous sont familiers, ainsi que l'idolâtrie de la tradition d'érudition (consistant à considérer toute tentative de « dialogue » avec les textes « classiques » comme un sacrilège) reviennent ici ridiculisés, en éveillant, dans le rire méchant, notre vigilance vis-à-vis de l'usage logocratique de la langue. De l'autre côté, la langue dépravée des employés suscite en nous plutôt un rire naïf et franc – comparable à celui des enfants –, en déployant le comique créatif, dépourvu de dimension mimétique. Par l'appropriation des procédés comiques des jeux d'optiques, entraînant l'épanouissement dans l'admiration, du cirque, source d'émerveillement dans le vertige, et de la clownerie, déclencheur de la dilatation dans la multiplication infinie de la plasticité du monde, la langue française retrouve, dans la bouche des petits, la spontanéité et la liberté, réprimées par la langue institutionnelle. Malgré son apparence pathologique – elle modifie la valeur d'échange entre le mot et la chose, et détourne les règles grammaticales – elle sert, en réalité, de « cure d'idiotie » pour notre rapport au langage. Elle traite non seulement de la langue française étouffée dans les exigences communicationnelles, mais aussi de notre

¹⁶⁴ *Devant la parole*, p. 88.

identité en tant que parleur, identité construite dans la langue et avec la langue. Dans le théâtre des paroles, le rire signifie, avant tout, que la langue est *dé-livrée*, qu'elle s'est retirée de la surface plate du livre pour retrouver pleinement son dynamisme, qu'elle touche les spectateurs et les aère en les traversant. Il est également signe de délivrance de notre peur de la mort, Novarina rendant visible, par la voie comique, la vérité refoulée de la finitude de notre corps physique, mais aussi celle de notre corps langagier. Devant cette langue *vivante*, nous sommes ici conviés à désapprendre la langue soumise aux contraintes, pour renouveler la joie de notre enfance, d'être caressés et d'être emportés par le flot de parole sans penser à la signification ; à désoublier le souvenir de la première parole qui nous est offerte, pour redonner à notre parole l'élan poétique, jusqu'à laisser la parole de chacun de nous à la parole. Purgés de l'orgueil de l'homme parlant, maître de la langue et expert en communication, les spectateurs reconstituent leur rapport à la langue qui, au lieu de les enfermer, les libère, les ouvre, et ils s'en réjouissent.

Afin de discerner la catharsis par la parole comme phénomène constant et facteur principal du succès grandissant du théâtre de Valère Novarina, on propose de parcourir l'ensemble de ses œuvres, sauf *Falstafé*, adaptation d'*Henri IV* de Shakespeare, et *Le Jeu des ombres*, publié en octobre 2020. Bien que notre thèse n'ait pas la prétention d'analyser l'esthétique scénique, pour aborder le théâtre de Novarina du point de vue poétique, étant donné que notre sujet porte sur la relation entre la scène et la salle, nous n'éliminerons pas les représentations de notre corpus. En ce qui concerne les pièces créées avant le début de cette thèse, on a recouru aux captations. Certaines sont commercialisées (*La Scène*, *L'Acte inconnu*), d'autres sont retrouvables dans les archives de l'INA (*L'Opérette imaginaire*, 1999 ; *L'Origine rouge*, 2000 ; *L'Inquiétude*, 2006, mise en scène de Christine Koetzel ; *Le Discours aux animaux*, 2014). Quant au *Vrai sang* (2011), la captation est fournie par Valère Novarina. Afin de donner un cadre théorique à l'expérience, en soi subjective, nous nous référons aux philosophes, tels que Bergson, Bachelard, Kant, Penjon, mais aussi aux théoriciens littéraires, notamment Ricœur et Bakhtine, sans parler d'Aristote, ce « vampire du théâtre occidental ». Le nom d'Artaud, qui a beaucoup inspiré notre auteur, ainsi que celui de Mallarmé, avec qui il partage le rêve des « lettres à qui nous redonnons vie en les respirant¹⁶⁵ », apparaîtront régulièrement dans les pages à venir.

Pour que la thèse ne reste pas à l'état d'hypothèse purement théorique, il est important d'établir un état des lieux de la réalité des expériences des spectateurs novariniens. Nous avons

¹⁶⁵ *Voie Négative*, quatrième de couverture.

donc interrogé les spectateurs, au moyen d'un questionnaire distribué soit via *Dramatica* (liste de diffusion et de discussion pour les études théâtrales), soit à la sortie des salles (*L'Acte inconnu*, Maison des Métallos, 2016 ; *L'Homme hors de lui*, Théâtre de la Colline, 2017 ; *L'Animal imaginaire*, Théâtre de la Colline, 2019), soit par correspondance (notamment après le colloque de Cerisy). On ne prétendra pas ici avoir mené l'enquête suivant une méthodologie digne d'une étude sociologique. Au contraire, les spectateurs étaient invités à décrire librement leur expérience novarinienne. On se contentera, donc, de citer directement les mots des spectateurs sans en tirer une analyse de nature sociologique.

Les acteurs qui côtoient depuis longtemps Novarina apportent, eux aussi, leurs témoignages précieux. En annexe, on trouvera la transcription d'entretiens avec Dominique Parent, Manuel Le Lièvre, Laurence Mayor, Valéry Vinci et Christian Paccoud¹⁶⁶. L'échange avec eux nous a permis de confirmer, en dehors de notre thèse, que la catharsis par la parole fonctionne non seulement pour des spectateurs, mais aussi pour des acteurs.

Artaud écrit : « Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, directe, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra.¹⁶⁷ » La catharsis telle qu'elle est théorisée par Aristote ne répondant plus à la réalité de l'expérience théâtrale des spectateurs d'aujourd'hui, il faudrait ne pas avoir peur d'en finir avec ce chef-d'œuvre théorique, et de réactualiser le discours. Le droit de redonner souffle à ce qui est figé, que réclame Artaud, sera le seul garant de la légitimité de notre initiative d'ouvrir la porte de *la catharsis aux catharsis*, aux joies vivantes propres à l'art comme *expérience*¹⁶⁸.

¹⁶⁶ On a échangé également avec André Marcon, Agnès Sourdillon, René Turquois, mais suite à la perte de données, il est impossible pour nous de les citer directement.

¹⁶⁷ ARTAUD Antonin, « En finir avec les chefs-d'œuvres », *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 549.

¹⁶⁸ DEWEY John, *Art as experience*, New York, Balch and Co., 1932.

PREMIÈRE PARTIE

**LE DRAME DE LA PAROLE
ET LA CATHARSIS PAROLESQUE**

Introduction. Le changement de paradigme

L'« opérette » et la dramaturgie des « coups de dé- »

Dans l'ensemble de la bibliographie de Valère Novarina se répertorie une seule opérette : *L'Opérette imaginaire*¹⁶⁹. L'histoire simple qui se termine bien¹⁷⁰, les danses festives, les chants populaires triviaux mais entraînants qui se mêlent aux dialogues parlés... on retrouve, dans *L'Opérette* – même si « imaginaire » – de Novarina, tous les éléments de l'opérette proposés dans *New Grove Dictionary of Opera* (1992) : « A light opera with spoken dialogue, songs and dances » (un opéra allégé, avec des dialogues parlés, des chants et des danses¹⁷¹).

Or, curieusement, il semble que, malgré le désaccord avec la définition générique, toutes les pièces théâtrales de Valère Novarina rejoignent discrètement le répertoire des opérettes. Des pièces les plus simples et rudimentaires structuralement, comme *L'Inquiétude*, *L'Animal du temps*, où il n'y a qu'un seul acteur (sans dialogue), aux pièces les plus longues et les plus chargées, telles que *Le Vrai sang* et *Le Vivier des noms*, y compris *Le Drame de la vie* et *La Chair de l'homme*, pièces jugées utopiques, dont la représentation est impossible, tellement complexes ; il n'y a aucune exception. La plupart sont chantées, certes. Certaines chansons sont accompagnées d'instruments et dotées de trois axes de la musique (rythme, mélodie et harmonie). D'autres sont constituées de rythmes, mélodies et harmonies verbaux, sinon langagiers. Il s'agit plutôt d'une parole qui, par son dynamisme prosodique, s'approche d'un morceau musical. Notamment, par la légèreté comique et par la curieuse gaieté, les chansons des pièces de pseudo-opérette font danser les personnages, en les mettant sans cesse en déséquilibre. Cependant, pour être classifiées comme pièces d'opérette, elles ne sont pas suffisamment allégées, ni au niveau de la forme, ni au niveau du fond. Dans le théâtre de Novarina, où la division en actes et en scènes perd de l'importance¹⁷², les tableaux s'enchaînent de façon irrégulière : *L'Origine rouge* est composée d'une introduction, sept actes, trente scènes (dont deux non numérotées), *Le Vrai sang*, d'un prologue (avec trois scènes), cinq actes,

¹⁶⁹ Cette pièce qui, dès dans le titre, affirme ostensiblement son appartenance générique, est créée deux fois, d'abord en français en 1989 avec Claude Buchvald à la mise en scène, puis vingt ans après, en collaboration avec des acteurs hongrois.

¹⁷⁰ Pour la décrire sommairement, les six personnages – trois hommes et trois femmes – cherchent à se séduire d'une manière tout à fait paillardes en envisageant l'union charnelle, mais au moment où tout ces efforts se précipitent vers le grand final – « Les bagues ! les bagues ! » ainsi que « Sarx ! sarx ! » – l'acte nuptial s'avère impossible. Pourtant, les Enfants de la Colère, qui représentent la nouvelle humanité, apportent le salut sur la scène où résonne partout « Suicidons ! ».

¹⁷¹ Traduction proposée dans ROUCHOUSE Jacques, *L'Opérette*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1999, p. 6.

¹⁷² Contrairement à la convention théâtrale, chez Valère Novarina, le changement d'acte ne signifie pas le changement de lieu et de temps ; et de la même manière, le changement de scène ne signifie pas l'entrée ou la sortie d'un ou plusieurs personnages.

quarante-et-une scènes. *La Chair de l'homme* a soixante-deux tableaux, tandis que *Le Vivier des noms* et *L'Animal imaginaire* durent 2h 40 et 2h 45 respectivement, sans connaître cette distinction. Leur structure est, unanimement, loin d'être simple. De plus, sur la scène, non seulement la voix furieuse est prédominante, mais aussi, les thèmes lourds sont très présents. Notamment, on parle sans cesse de la mort – comment se suicider, qui crime (*sic*) qui, que signifie-t-elle la mort, qu'est-ce qui nous reste après la mort ? Et surtout, l'histoire ne se termine pas « bien » – pire, on se demande, avec beaucoup de doute : est-ce qu'il y a une histoire ?

Or, malgré tous ces défauts « identitaires », si les pièces novarinienne se revendiquent de l'opérette, et si l'impression générale des spectateurs à la sortie de la représentation atteste la légitimité de cette revendication, c'est parce que le motif de ce rapprochement presque incongru ne se trouve pas dans le partage des caractéristiques techniques du genre. Elles se fondent sur le partage du principe organisateur de l'opérette, dont dérivent les techniques de composition. Le principe opérationnel que Novarina souligne serait l'allègement :

Qu'est-ce qu'une opérette ?

C'est un diminutif. Une forme plus courte, d'où tout gras théâtral est enlevé, un drame si concentré qu'il se dépouille du sentiment humain. L'opérette s'obtient par sauts, coupes, épures brusques, par érosion : demeurent les restes durs, les arêtes rythmiques, les croisements de forces, la structure, les émouvants restes humains. [...]

C'est une forme acérée, un théâtre acide et en relief : une eau-forte. La pâte théâtrale humaine a disparu : reste le trait, l'élan, la gravure, le tranchant du geste. Par projections, bonds projetés, par passage d'un plan à l'autre, par pointillés, par découpes, le théâtre vient ici se débarrasser du tendre, du plaintif, des à-peu-près du cœur, du partage ému. Plus rien à déplorer : ossature et forme cruelle du théâtre¹⁷³.

Selon Novarina, l'opérette est, certes, un diminutif. Pourtant, elle n'est pas un diminutif de l'opéra (plus précisément, de l'opéra-comique) quoi que suggère son suffixe « -ette ». Il s'agit plutôt d'un diminutif du théâtre lui-même, d'un théâtre, donc, qui ne garde que la structure ferme que constituent le rythme, la direction – et pourquoi pas la directive – de l'énergie et le mouvement gestuel. L'« opérette », telle qu'elle est conçue par Novarina, c'est, avant tout, le théâtre le moins théâtral et le plus brut, dépourvu de son contenu.

Le contenu « théâtral » dont l'« opérette » à la novarinienne se débarrasse n'est rien d'autre que le drame (moderne, né avec l'avènement de la Renaissance) au sens aristotélo-hégélien du terme. Il s'agit d'une action interhumaine « reproduisant les relations entre les hommes », à travers laquelle on peut « constater et réfléchir son existence¹⁷⁴ »,

¹⁷³ *Devant la parole*, p. 43-44.

¹⁷⁴ « Le drame de l'époque moderne est né à l'époque de la Renaissance. Ce fut le geste intellectuel audacieux de l'homme se retrouvant après que l'image médiévale du monde se fût effondrée, pour construire seul la réalité

action (δρᾶμα) qui se concrétise dans (et s'exprime par) l'« acte de se décider [par] sa liberté, son lien, sa volonté et sa détermination.¹⁷⁵ » Artaud remarque, avec lucidité, que la tradition du théâtre occidental se borne à exprimer les conflits psychologiques et sociaux au moyen de la parole articulée. En effet, le théâtre est considéré, depuis longtemps, comme l'endroit pour *voir l'homme*. Même chez Ibsen, Tchekhov et Strindberg, trois écrivains qui représentent, selon Szondi, la crise du drame, on est toujours convié à voir, sur le plateau, l'homme en conflit (interne), l'homme déchiré et résistant. S'il y a un changement, c'est que la sphère de l'« inter- » ne se limite plus à « entre plusieurs individus, entre un individu et le monde », mais comprend désormais la confrontation « entre plusieurs “moi” » : le « moi » personnel et le « moi » social, le « moi » rationnel et le « moi » émotionnel, le « moi » transcendant, a-temporel et le « moi » vivant, fini... Il en va de même pour le théâtre épique de Brecht, qui prétend s'éloigner du modèle aristotélicien du drame. Il révolutionne, certes, la façon dont on représente l'homme au théâtre (au lieu d'incarner, on raconte ; au lieu d'envisager le développement linéaire de l'action, on lui permet le déroulement sinueux), et la réaction que cet homme provoque auprès des spectateurs (au lieu de susciter les émotions, avec l'illusion, on leur exige une prise de décision). Cependant, l'homme monopolise *toujours* la scène : en tant qu'être social qui se transforme et transforme les relations du monde (interpersonnelles, mais surtout entre l'homme et la société), il est l'objet de l'analyse.

Or Novarina dit : « L'homme, dans l'opérette, est touchant par son absence¹⁷⁶ ». Pour lui, l'homme en tant que sujet d'action (en conséquence, de *muthos*), c'est du « gras théâtral » à enlever, c'est de la « pâte molle théâtrale » dont il faut se débarrasser. Surtout aujourd'hui où l'on est sans cesse requis de « faire l'homme » – Artaud dirait, de « porter le masque de l'homme » –, Novarina est convaincu que le théâtre est le seul lieu où l'on peut en finir avec la reproduction facile et stérile de l'homme, avec sa représentation mécanique ; le seul lieu où l'on dispose de moyens concrets de « rompre tout ce qui est habituel, de crever toutes les croûtes de l'habituel, d'écarter justement la coquille de l'homme social et policé¹⁷⁷ » :

d'une œuvre dans laquelle il voulait constater et réfléchir son existence, en reproduisant les relations entre les hommes. » SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, tr. MULLER Sibylle, Belval, Circé, 2006, p. 13.

¹⁷⁵ *Ibid.* Jean-Pierre Sarrazac propose le résumé de ce chapitre, dans lequel Szondi essaie de dessiner la configuration exhaustive du drame moderne, de façon suivante : « Le principe de ce drame nouveau peut se résumer en trois mots : une *action interpersonnelle* au *présent* (dans sa *présence* même). À travers la représentation d'un conflit entre un certain nombre de personnages, cette action – ce *drama* – est destinée à exhauser la capacité de *décision* de l'homme moderne, c'est-à-dire l'exercice de sa liberté. La forme dramatique ainsi refondée est toute action et tout dialogue. » SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁶ *Devant la parole*, p. 43.

¹⁷⁷ DUBUFFET Jean, *Honneur aux valeurs sauvages*, in *Prospectus et tous écrits suivants*, t. 1, Paris, Gallimard, 1967, p. 222.

247. Aujourd'hui où il se forme de l'image d'homme sans cesse, où l'homme se décline et se réplique à perpétuité, aujourd'hui où se concrétise, se solidifie l'idée de l'humanité – sans air dedans, sans appel, sans trou dedans –, l'humanité comme le ciment d'un mot qui nous prendrait et unifierait d'un bloc, nous ordonnerait en tout lieu de faire l'homme, nous dicterait constamment les sentiments humains – aujourd'hui où partout « de l'homme » prolifère sur même modèle –, aujourd'hui où tout est suréclairé comme dans une devanture saturée de lumières humaines jusqu'à l'opaque, sans plus d'air qui passe au travers, sans plus d'ombre, plus de vide jamais – le théâtre nous offre un très vivifiant jeu de massacre où toute représentation se brise, est mise en pièce¹⁷⁸.

Novarina n'est ni le premier, ni le seul penseur qui ait imaginé le théâtre sans – plus ou moins – la présence humaine. Les symbolistes s'intéressaient moins à la toile de signification tissée par les hommes agissants qu'à l'apparition du sens que chaque geste émane et dévoile dans le monde transcendant. Sans prétendre représenter l'action humaine au moyen de l'incarnation, le théâtre symboliste dirige le regard des spectateurs vers l'extérieur de l'espace dramatique qu'occupent les personnages humains, de l'espace scénique qu'occupent les acteurs humains. Pour Craig, le théâtre doit s'offrir à la concrétisation, voire à la transfiguration du mouvement en tant que force suprême, qui précède le mouvement des individus : le théâtre est un office qui lui est offert. Dans son refus de la présence charnelle de l'acteur, il fait appel à la « surmarionnette » qui symbolise – et non pas figurer – le « corps en état d'extase » :

[La sur-marionnette] ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort. Ce mot de *mort* vient naturellement sous la plume par rapprochement avec le mot de vie dont se réclament sans cesse les réalistes.¹⁷⁹

L'homme est absent sur le plateau – seule son évocation le hante.

Afin de réaliser l'« opérette » en tant qu'« ossature et forme cruelle du théâtre¹⁸⁰ », Novarina procède par le « dé- », préfixe privatif, négatif qui exprime l'éloignement, la cessation, la destruction, la négation, voire l'opposition : déshominisation ou déshumanisation, dédramatisation, désaction ou désactionalisation, déshomogénéisation ou détemporalisation, déséquilibrisation ou déstabilisation, décentralisation ou désorientation, déstructuralisation ou déconcrétisation, désadhésion, désespacement, désinstrumentalisation, désapprentissage...

¹⁷⁸ *Lumières du corps*, p. 137-138.

¹⁷⁹ CRAIG Edward Gordon, « L'acteur et la sur-marionnette », *De l'art de théâtre*, Paris, O. Lieutier, 1951, p. 74.

¹⁸⁰ *Devant la parole*, p. 44.

Tandis que Stéphane Mallarmé fait s'épanouir, avec le *Coup de dés*¹⁸¹, le feu d'artifice de la fiction – à l'opposé du récit de l'ordre du réalisme – dans le ciel, qui serait l'espace du livre¹⁸², Novarina réalise, avec le même « coup de dé- »¹⁸³ martelant toutes les parcelles constitutives du théâtre, un théâtre contre le théâtre conventionnel, un théâtre le moins théâtral, un théâtre tellement réduit en sa structure qu'il déreprésente l'homme.

Le refus de la représentation de l'homme ne se résume pas en un simple refus du drame aristotélo-hégélien. Il remet en cause les fonctionnements principaux du théâtre occidental, à l'instar de la « cellule mélodique du *mimèsis* et du *muthos* » qui, au-delà d'expliquer l'opération créative du poète, définit l'expérience théâtrale du spectateur. Que ce soit d'ordre émotionnel (dramatique) ou rationnel (épique), l'expérience que fait ce dernier – dont la catharsis – s'établit toujours à partir de sa prise de position vis-à-vis de ce qui se passe sur la scène : l'homme en action. On se voit à sa place, on s'oppose à lui ; on le soutient, on le critique... S'il n'y a plus d'action humaine, vecteur de toutes les expériences théâtrales, que peut-on *voir et faire* au théâtre ?

Du domaine psychologique au domaine plastique, physique

La parole dans le théâtre occidental ne sert jamais qu'à exprimer des conflits psychologiques particuliers à l'homme et à sa situation dans l'actualité quotidienne de la vie. Ses conflits sont nettement justiciables de la parole articulée, qu'ils restent dans le domaine psychologique ou qu'ils en sortent pour rentrer dans le domaine social, le drame demeurera toujours d'intérêt moral par la façon dont ses conflits attaqueront et désagrégeront les caractères. [...] Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire¹⁸⁴.

Pour que son théâtre soit un lieu de révélation de la « vérité enfouie », en renouant avec son aspect « religieux et métaphysique », et non plus un « champ de bataille des passions morales¹⁸⁵ », Antonin Artaud formule, d'un côté, la nécessité de repenser l'homme dans son

¹⁸¹ MALLARMÉ Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 366-387.

¹⁸² *Id.*, *La Musique et les Lettres*, note de page 67 §7 « .. En vue qu'une attirance supérieure.. » in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 76. À ce propos, voir aussi la notice de Bertrand Marchal sur *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *id.*, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 1315-1317.

¹⁸³ L'expression employée par Michel Deguy dans « Vérité de révélation et vérités de jugement : axiomatique pour une poétique généralisée » lors de *Conférences Roland Barthes* à l'Université Paris VII-Denis Diderot (le 24 mai 2004). Elle est reprise par Denis Guénoun dans « De Proust à Novarina : les actes des acteurs », *Actions et Acteurs (Raisons du drame sur scène)*, Paris, Belin, 2005, p. 145.

¹⁸⁴ ARTAUD Antonin, « Théâtre oriental et théâtre occidental », *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 547.

¹⁸⁵ « On comprend donc que le théâtre, dans la mesure même où il demeure enfermé dans son langage, où il reste en corrélation avec lui, doit rompre avec l'actualité, que son objet n'est pas de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer objectivement des vérités

intégrité, à savoir son recto « social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes [...] mais aussi le verso de l'esprit ; la réalité de l'imagination et des rêves¹⁸⁶ », ainsi que son atrocité vitale, ou encore son impulsion atroce à la vie. Il va jusqu'à proposer de présenter l'homme dans sa destruction même, dans sa vraie dimension inhumaine, en extériorisant un « fond de cruauté latente par lequel se localiser sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit¹⁸⁷ », au lieu de le placer dans l'illusion vraisemblable du monde reproduit. De l'autre côté, il privilégie le langage concret et physique du théâtre, à savoir « musique, gestes, mouvements, mots¹⁸⁸ » (à condition que les derniers aient « à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves¹⁸⁹ »), à la parole articulée :

De plus ces gestes symboliques, ces masques, ces attitudes, ces mouvements particuliers ou d'ensemble, dont les significations innombrables constituent une part importante du langage concret du théâtre, gestes évocateurs, attitudes émotives ou arbitraires, pilonnages éperdus de rythmes et de sons, se doubleront, seront multipliés par des sortes de gestes et d'attitudes reflets, constitués par l'amas de tous les gestes impulsifs, de toutes les attitudes manquées, de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifeste ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole, et il y a là une richesse d'expression prodigieuse, à laquelle nous ne manquerons pas occasionnellement de recourir¹⁹⁰.

Or, lorsque Artaud présente, à titre d'auteur-metteur en scène, *Les Cenci*, la première pièce conçue de fond en comble selon les principes du Théâtre de la Cruauté¹⁹¹ (création le 6 mai 1935, au Théâtre des Folies-Wagram), bien qu'il ait lui-même considéré intimement que ce fut un « [s]uccès dans l'Absolu¹⁹² », la réaction du public parisien et des critiques fut hostile et violente – non comme Artaud s'y attendait¹⁹³, mais dans le sens de défavorable et agressif – ; du moins, peu accueillante. Les phrases acrimonieuses adressées à l'auteur-metteur en scène des *Cenci* nous laissent imaginer combien la représentation de la première pièce du

secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir. » *Ibid.*, p. 546.

¹⁸⁶ *Id.*, « Le théâtre de la cruauté : second manifeste », *Le Théâtre et son double*, in *ibid.*, p. 580.

¹⁸⁷ *Id.*, « Le théâtre et le peste », *Le Théâtre et son double*, in *ibid.*, p. 520.

¹⁸⁸ *Id.*, « Sur le théâtre balinais », *op. cit.*, p. 541.

¹⁸⁹ *Id.*, « Le théâtre de la cruauté : premier manifeste », *op. cit.*, p. 561.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 562.

¹⁹¹ Le premier manifeste a été publié dans la *Nouvelle Revue Française*, n° 299 (le 1^{er} octobre 1932), le second en brochure de 16 pages en 1933. Il annonce, pourtant, comme le premier spectacle du Théâtre de la Cruauté, *La Conquête du Mexique*. *Id.*, « Le théâtre de la cruauté : second manifeste », *ibid.*, p. 583.

¹⁹² « Mois maudit d'une année maudite, année des déceptions et de l'Échec. Succès dans l'Absolu des CENCI », *Id.*, *Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Gallimard, 1971, p. 92.

¹⁹³ « Le dialogue de cette tragédie est, oserai-je dire, de la dernière violence. Et il n'est rien, qui ne soit attaqué parmi les antiques notions de Société, d'ordre, de Justice, de Religion, de famille et de Patrie. / Je m'attends donc à des réactions très violentes de la part des spectateurs. » *Id.*, « Lettre à André Gide, le 10 février 1935 », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 649.

théâtre de la cruauté fut loin d'être un succès : « Votre désinvolture et votre impolitesse me dégoûtent. [...] Mon pauvre Artaud, on ne peut plus rien pour vous. » ; « C'est que je m'ennuie insupportablement, cher Monsieur, et que cela menace de jurer. [...] S'agisse-t-il que de me signifier que je ne suis qu'un âne ?¹⁹⁴ » Finalement, au bout de dix-sept représentations, *Les Cenci* furent retirés à jamais de l'affiche. L'échec fut définitif. On reconnaîtra le visage d'Artaud comédien sur les écrans du cinéma, mais son nom n'apparaîtra plus jamais sur les programmes de théâtre à titre de metteur en scène. Derrida commentera cet échec, en accusant l'infidélité d'Artaud vis-à-vis de l'ambition du théâtre de la Cruauté, que lui-même avait conçu : « on comprend très vite que la fidélité est impossible. Il n'est pas aujourd'hui dans le monde de théâtre qui réponde au désir d'Artaud. Et il n'y aurait pas eu d'exception à faire, de ce point de vue, pour les tentatives d'Artaud lui-même.¹⁹⁵ »

La transition du théâtre du domaine psychologique et social vers le domaine plastique et physique, dont Artaud a rêvé en vain, se voit réalisée, presque soixante-dix ans plus tard, dans le travail de Novarina. Par la dédramatisation du *muthos* (μῦθος), la désaction des acteurs et la déshomogénéisation du temps, l'« opérette » abolit à jamais l'homme et son hommerie, cette action humaine consistant à multiplier encore et toujours l'image de l'homme. Dans ce vide « dramatique », Novarina instaure le drame de la parole, sans chercher à reproduire les sentiments humains répertoriés. Sur la scène se concrétise « l'impulsion physique secrète qui est la Parole d'avant les mots¹⁹⁶ », si bien que le langage devient capable d'« exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude¹⁹⁷ », qu'il devient tangible, presque visible. Ici, chaque son émis – ou par des acteurs, ou par l'accordéon dans les mains de Christian Paccoud – constitue un geste *parlant*, non parce qu'il signifie dramatiquement quelque chose, mais parce qu'il ouvre violemment l'espace. Partout le dévoilement et la révélation, non pas de la Vérité, mais des entrailles du langage, des dessous du masque humain, de l'Umonde ou de l'aut'monde à l'envers du monde, peuplé d'anti-personnes et rempli d'anti-objets éclairés par l'anti-lumière¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Artaud cite, dans son texte intitulé « Après les Cenci » (publié dans *La Bête noire*, n°3, 1^{er} juin 1935), « deux lettres extraites d'un abondant courrier. » La première est signée par Eugène Gengenbach, et la deuxième par Roger des Zouis. *Id.*, « Après les Cenci », in *ibid.*, p. 645-647.

¹⁹⁵ DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 364.

¹⁹⁶ ARTAUD Antonin, « Sur le théâtre balinais », *op. cit.*, p. 540.

¹⁹⁷ *Id.*, « La mise en scène et la métaphysique », *op. cit.*, p. 531.

¹⁹⁸ « ISAÏE ANIMAL. – Il faut que j'aïlle dans l'antimonde et que je discute avec des antipersonnes et que de l'anti-lumière se répande sur les anti-objets ; il faut que j'entre dans un antihomme, voilà la seule contrefaçon probante de me sortir d'ici.

DIOGÈNE. – Antipersonne, qu'as-tu dans tes mains ?

FRÉGOLI. – Un contre-objet.

DIOGÈNE. – Antipersonne, dis pour de bon, qu'as-tu fait de tes mains ?

FRÉGOLI. – J'ai contrefait un anti-objet et je l'ai jeté de toutes mes forces sur le non-plancher de la contre-scène.

Et surtout, aucune présence humaine, malgré les acteurs humains qui ne cessent de bouger et de parler. Le mouvement de la parole, qui constitue le drame (étymologiquement, δράμα, *drama*, signifie le mouvement) s'inscrit pleinement dans le domaine physique : pas de psychologie, ni d'illusion.

Cependant, on rit abondamment : d'un moment à l'autre, le rire tantôt aigu tantôt ingénument gras, léger ou éclatant, irrigue le mur à 4 000 yeux et 4 000 oreilles de la Cour d'honneur, réunis pour *L'Acte inconnu*. « Seigneur, pardonne aux acteurs qui n'ont pas agi¹⁹⁹ » ; la lumière s'éteint sur la libation de l'Ouvrier du Drame, et le tonnerre des applaudissements s'élève. Si on sort du spectacle de Novarina secoué et bouleversé, ce n'est pas parce qu'on a été émotionnellement « touché » par la représentation du conflit que les acteurs nous donnent à voir avec leur corps agissant. Au contraire, on se sent frappé, affecté, parce qu'il y a, dans le théâtre de Valère Novarina, un toucher corporel et incorporel de la parole. Du premier heurt dans l'oreille, purement physique, dénué de toute activité sémantico-référentielle, au dernier effleurement dans la bouche, juste avant que cet « alcool de la chair » s'évapore « comme une sueur musicale de la chair, vibrante, exsudée, montant dans l'air en vibrant, montant de tout le corps en le faisant vibrer, sortant du corps et montant uniquement pour se perdre²⁰⁰ », la parole traverse le corps du spectateur, l'ébranle.

Cette opération entraîne un « sentiment inconnu » chez les spectateurs, sentiment qui n'est pas répertorié comme typiquement « humain », manipulable dans le théâtre. Inouï, on ne saurait donner de nom à ce « nouveau sentiment » curieusement joyeux, accompagné d'une sensation de libération. Il ressemble à la catharsis, expérience théâtrale normalement réservée au drame tragique.

On assiste à un grand moment de libération de la catharsis. Si, sous sa forme traditionnelle, elle désigne une opération esthétique qui, au moyen de la représentation dramatique, fonctionne sur l'émotion des spectateurs, l'« opérette » dédiée au logodrame, au détriment de toute présence humaine, opte pour un autre mode d'opération, inauthentique, certes, mais vraisemblable de la catharsis. Grâce à la parole dynamique échappant aux conventions socio-linguistiques, son nouveau ressort cathartique, la catharsis réadaptée à l'« opérette » travaille tous les aspects de l'homme liés à la langue. On n'est pas loin de l'émergence d'une nouvelle branche de l'anthropologie, à savoir l'anthropologie langagière ; science de l'homme dont le corps et le cœur se souviennent du toucher de la parole active –

DIOGÈNE. – Faites maintenant entrer un autre humain au lieu de nous ! » *La Scène*, p. 88.

¹⁹⁹ *L'Acte inconnu*, p. 181.

²⁰⁰ *Le Théâtre des paroles*, p. 146.

vivante et agissante – et qui, à travers cette opération théâtrale, subit quelques modifications bienfaisantes, presque salutaires.

Chapitre premier. L'« Opérette », théâtre non-aristotélicien

1. Le théâtre dédramatique

Le sort du drame moderne

Inscrire au fronton des théâtres, non pas « Ici s'assemblent les citoyens » mais « Ici l'homme vient se retirer de l'homme », « Entrée libre aux animaux ». Les antipersonnes s'avancent maintenant dans le théâtre dédramatique en langue muette, à contretemps²⁰¹.

Dans un essai intitulé « Demeure fragile » où Valère Novarina développe l'idée fondamentale qui servira de socle à l'ensemble de son travail, il qualifie son théâtre de *dédramatique*, le privant du modèle du drame.

On connaît une autre occurrence du terme, *dédramatiser*, à l'extérieur de l'écriture novarinienne. Jean-Pierre Sarrazac emploie le mot afin de corroborer son diagnostic de l'état actuel du théâtre moderne qui a subi des modifications importantes, depuis les années 1880 où s'invente la modernité par les symbolistes. Proposer le terme « dédramatiser », c'est un refus délibéré du qualitatif « postdramatique », très à la mode depuis la publication du *Théâtre postdramatique* (*Postdramatisches Theater*) de Hans-Thies Lehmann²⁰². Il le refuse en entendant, dans le préfixe « *post-* », plus la rupture et le terme irrévocables d'un courant que l'« au-delà » ou la transgression de l'horizon comme suggère l'auteur de l'ouvrage en question²⁰³, de même que Denis Guénoun qui affirme, à son tour, qu'« [*a*]près suppose que quelque chose a eu lieu, et a cassé.²⁰⁴ »

Postdramatique ou *dédramatique*, la divergence se produit lorsque les deux chercheurs prennent des positions complètement opposées par rapport à la « crise du drame », formulée dans *La Théorie du drame moderne* de Peter Szondi. Lehmann fait coïncider la crise de la forme aristotélo-hégélienne du drame²⁰⁵ avec la fin du paradigme du drame, ou pour mieux dire, la fin du paradigme de la représentation dramatique. Par conséquent, il voit dans le théâtre contemporain un lieu de présentation spontanée et de partage du processus de création, de

²⁰¹ *Devant la parole*, p. 147.

²⁰² Il serait intéressant de noter ici que le titre de la publication dans laquelle il défend sa position est, justement, « La reprise (réponse au postdramatique) », in *Études théâtrales, La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, SARRAZAC Jean-Pierre, NAUGRETTE Catherine (dir.), n° 38-39, 2007, p. 7-18.

²⁰³ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 35-36.

²⁰⁴ GUÉNOUN Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 31.

²⁰⁵ Il s'agit du « drame absolu » selon le mot de Szondi (SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 71), qui représente un événement fatal comme « un moment exceptionnel de l'existence » (MAETERLINCK Maurice, « Le tragique quotidien », in *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 136) des personnages.

manifestation directe, d'impulsion d'énergie²⁰⁶. Ici, non seulement ὄψις (*opsis*), l'aspect spectaculaire du théâtre, est renforcé, jusqu'à accepter la *performance* dans le périmètre du théâtre, mais aussi divers arts se croisent, pour donner lieu à une perception polyphonique. Pour lui, il y a toujours quelque chose qui réunit la salle et la scène, même en dehors du drame traditionnel.

Au contraire, pour Sarrazac, cette nouvelle tendance qui domine le paysage du théâtre moderne et contemporain est loin d'être le symptôme par excellence de la crise funeste du drame. Il y voit plutôt l'occasion de la régénération : « Plutôt que de crise – une crise ne saurait être que brève et ne peut que déboucher sur une résolution, la mort du drame en étant effectivement une –, je préférerai parler de mutation, voire de mutation lente, et d'un *changement de paradigme* du drame.²⁰⁷ » Selon lui, même si aujourd'hui l'on ne voit plus, ou moins, sur la scène théâtrale, le drame en tant que conflit décisif ou événement catastrophique qui arrive brutalement au milieu de la vie pour la bouleverser violemment, on y trouve toujours le drame, mais sous une autre forme. Le drame demeure dans la banalité de la vie, ou la vie quotidienne devient, en elle-même, le drame. D'où son refus du mot « postdramatique ».

On change donc de paradigme dramatique, du « drame-*dans*-la-vie » où « la fable ne doit couvrir qu'un épisode limité dans la vie d'un héros » au « drame-*de*-la-vie » qui, selon Sarrazac, se rapproche de « [q]uelque chose qui suit son cours²⁰⁸ » dont parle Beckett, du « tragique quotidien » de Maeterlinck, ou encore de la « tragédie universellement humaine » de Schopenhauer, commentée par Lukács :

Ainsi Schopenhauer réduit la collision concrète, socio-historique, à une occasion plus ou moins fortuite qui simplement déclenche la « tragédie universellement humaine » (l'inanité de la vie en général). Il exprime ici philosophiquement une tendance qui, depuis le milieu du siècle précédent, acquiert toujours plus d'importance dans la littérature dramatique et conduit toujours plus sûrement à la dissolution de la forme dramatique, à la désintégration de ses éléments réellement dramatiques²⁰⁹.

Et la dédramatisation consiste en cette transition du « drame-*dans*-la-vie » au « drame-*de*-la-vie », par le biais de cinq opérations (rétrospective, anticipation, optation, répétition-variation-interruption), qui touchent la mesure, ainsi que le rythme interne du drame traditionnel :

²⁰⁶ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 134.

²⁰⁷ SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 11.

²⁰⁸ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1969, p. 49, cité in SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 12.

²⁰⁹ LUKÁCS György, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 1965, p. 134-135, cité in SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 65.

Que faut-il entendre par dédramatisation ?... Que le retour sur un drame et une catastrophe déjà advenus est aussi un retournement du drame. Que le dispositif du retour renverse le sens même du drame. Que c'en est fini de la sacro-sainte progression dramatique et, avec elle, du fameux continuum dramatique. Que la notion même de conflit central ou, pour reprendre le vocabulaire hégélien de « grande collision dramatique » est elle-même révolue, cédant la place à une série discontinue de micro-conflits plus ou moins reliés les uns aux autres. Voilà les principaux éléments d'une relative dédramatisation du drame, [...].²¹⁰

Malgré les mécanismes principaux de la dédramatisation, tels que l'épïcisation et la romanisation du drame sous la « pulsion rhapsodique », ou encore la réorganisation des éléments décomposés du drame, le théâtre contemporain tient toujours très fort au paradigme du drame. Le drame change de forme, d'envergure, de nature, mais il est toujours là, sans disparaître entièrement. Le préfixe « dé- » indique, ici, moins la séparation que l'éloignement.

En revanche, la *dédramatisation* qu'intègre la poétique de l'opérette novarinienne par le « coup de dé- » s'exprime plutôt par le refus radical de toute sorte de drame historiquement connu. Non seulement le drame aristotélo-hégélien, mais aussi le drame romantique de Hugo englobant le tragique et le comique, ou encore le drame moderne *dédramatisé* tel que l'entend Sarrazac en sont absents. Ou pour mieux dire, cette *dédramatisation* s'opère par l'anéantissement des éléments fondamentaux de la forme dramatique : la représentation de l'action humaine. Si le drame gît dans les événements qui frappent les hommes et dans la réaction des derniers, le théâtre *dédramatique* ne peut être que le théâtre sans le *muthos*, ce dernier étant l'assemblage cohérent et vraisemblable des actions achevées, et sans la *mimèsis*, représentation de l'image de l'homme qui est le sujet de toutes ces actions dramatiques. Il se débarrasse ainsi d'une cellule opérationnelle du drame mimétique qui, depuis longtemps, contraint le théâtre occidental à aller plus loin tout en lui imposant une limite infranchissable. Le rêve terni d'Artaud qui aspirait à faire marcher sur la scène les « hiéroglyphes à trois dimensions²¹¹ », à faire du théâtre « un débordement passionnel, / un épouvantable transfert / de forces / du corps / au corps²¹² » retrouve ses couleurs vives dans le théâtre dédramatique de Novarina « où s'avancent maintenant les antipersonnes ».

²¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

²¹¹ ARTAUD Antonin, « Sur le théâtre balinaï », *op. cit.*, p. 540.

²¹² *Id.*, « Autour de la séance au vieux-colombier », in *ibid.*, p. 1177.

Pour en finir avec le muthos

L'évasion hors de l'empire du *muthos*, qui constitue un axe stratégique de la *dédramatisation* novarinienne, se réalise à deux échelons : la privation de l'action dramatique à petite échelle, mais aussi la renonciation à la fiction à grande échelle.

a) Le drame sous la pulsion rhapsodique

Si le *muthos* se définit comme un récit composé de faits tournant autour d'une action complète et entière qui, avec une certaine étendue, se déroule de façon cohérente du commencement à la fin de la représentation, d'après les critères proposés par Aristote²¹³, le théâtre de Valère Novarina est certes dépourvu de *muthos*. On trouve rarement dans la bibliographie novarinienne une pièce qui, construite autour d'un seul sujet – que ce soit l'événement extérieur, représentant souvent la « collision interhumaine » ou l'événement intérieur autour d'un conflit psychologique personnel –, le mène jusqu'à son terme selon un développement (relativement) vraisemblable. Seuls *L'Atelier volant* et *L'Opérette imaginaire* font exception. Dans la toute première pièce de Valère Novarina, *L'Atelier volant*, on identifie assez facilement l'opposition binaire entre le couple des patrons, Boucot et Madame Bouche, et les employés exploités, manipulés. Cette lutte des classes fait remonter la tension dramatique, jusqu'à ce que cette dernière retombe brusquement après l'émeute des ouvriers. Cependant, *L'Opérette imaginaire* s'avance constamment, malgré le renversement structural observé dans l'Acte II, vers le projet conjugal. En revanche, la plupart des pièces novariniennes déjouent toutes les tentatives d'en proposer un résumé, à défaut de fil rouge. Même le titre, censé révéler l'essence de la pièce, trahit son devoir pour devenir entièrement aléatoire, voire interchangeable avec les autres.

Pourtant, cette absence de *muthos* aristotélicien ne signifie pas l'absence totale de récit chez Novarina. Il existe, mais son existence s'exprime par sa négation, comme le commente Christine Ramat : « Le récit ébruite un nombre ahurissant de non-événements, d'erreurs et d'accidents dans une dégringolade qui finit par n'avoir d'autres sens que celui de sa nullité.²¹⁴ » Ou encore, dans le théâtre de Novarina, on trouve des milliers de micro-récits. Ils remplacent le récit unique, qui traverserait la pièce en coagulant tous les éléments et assurerait la cohésion entre les actions assemblées en les orientant vers un dénouement. Jean-Pierre Sarrazac retrouve, dans ce théâtre avec le *muthos* en état de haillons, la « pulsion rhapsodique ». Il s'agit d'un

²¹³ ARISTOTE, *Poétique*, ch. 7, *op. cit.*, p. 39-41.

²¹⁴ RAMAT Christine, « La théomania comique de Valère Novarina », in *Littérature, Valère Novarina : Une Poétique théologique ?*, n° 176, décembre 2014, p. 44.

procédé poétique du théâtre qualifié de « dédramatique », qui consiste à privilégier l'incohérence anarchique ou encore le pluricentralisme dynamique à la cohérence ordonnée :

Or, il semble bien que le théâtre moderne et contemporain dans son ensemble soit voué à cette *mimèsis incomplète et contrariée*, à cette *mimèsis* sans cesse interrompue et chevauchée par la *diegèsis*. D'Aristote à Hegel, la forme dramatique est pensée sous les espèces d'un conflit allant jusqu'à sa résolution et d'un « bel animal » bien proportionné ayant un commencement, un milieu et une fin, et dont les parties s'enchaînent rigoureusement selon le principe de causalité. La pulsion rhapsodique sape ce modèle : elle tend à imposer une forme ouverte – le drame-de-la-vie – qui n'a ni commencement ni fin et dont les parties se succèdent les unes aux autres sans pour autant s'enchaîner²¹⁵.

Selon Sarrazac, la pulsion rhapsodique « interrompt sans cesse le cours de la pièce [...] elle taille dans le vif et, là où il y avait, dans la forme aristotélo-hégélienne et son avatar la "pièce bien faite", développement organique, elle crée du découpage, presque du dépeçage.²¹⁶ » Un moment particulièrement fort de la vie se décompose, se démonte en une chaîne ininterrompue de l'existence d'un individu, et se présente de façon discontinue. Recousu et imbriqué, le *muthos* passe de la « concordance de la discordance » à l'« union dans la discordance²¹⁷ », sinon à la continuité de la discontinuité.

Le « pouvoir qu'a le rhapsode d'interrompre l'action, de la suspendre et, surtout, d'y interpoler pratiquement sans limites toutes les scènes parallèles²¹⁸ », est très visible dès *Le Babil des classes dangereuses*, pièce qui annonce le style éminemment « novarinien ». La scène s'y trouve partagée entre plusieurs micro-scènes, qui représentent chacune un micro-récit. Pendant cette « aventure des yeux et des oreilles²¹⁹ », guidé par la didascalie, le spectateur est convié à se déplacer, auditivement et imaginativement, d'un endroit à l'autre, d'un temps à l'autre. Ainsi, on passe du théâtre au « promenoir de la Fête-Dé » du « muséum des nourritures », de la « rotonde célèbre » à un « autre endroit du couloir », d'« une forêt de carton au début des chaleurs » à « sous un pavillon vitré », et ainsi de suite.

Pourtant, on trouve chez Novarina d'autres formes de micro-récit qui renforcent, même momentanément, l'intensité dramatique sans forcément segmenter la scène. Abraham et Isaac dans *L'Origine rouge*²²⁰ parlent déjà au lecteur et au spectateur, rien qu'avec leurs noms grâce à la référence biblique. Ils nous font entendre le récit que tout le monde connaît, en dédoublant l'écho du micro-récit, mais dans une autre langue que celle des Saintes Écritures. À côté d'eux,

²¹⁵ SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 313.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 329.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 333.

²¹⁹ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 159.

²²⁰ *L'Origine rouge*, p. 161-163.

il y a aussi des personnages dont le nom illustre directement l'action accomplie ou à accomplir perpétuellement. Jean Qui Passe et le Trompeur de Choses du *Vrai sang*, le Parsemer du Monde en Quatre ou la paire de Celui Qui Dit Oui et Celui Qui Dit Non de *La Chair de l'homme*, ou encore les Criminiers de Saison et le Verseur du Sang des Bêtes du *Vivier des noms* en sont des exemples. Ces noms sont descriptifs, répondant à un impératif de Novarina : « Faire rapidement exister les noms comme des dessins. Action des noms.²²¹ » Pourtant, entre l'action que décrit chaque nom et l'action scénique réellement effectuée par le porteur du nom, on ne peut établir aucun rapport de causalité, l'attribution du nom étant presque arbitraire. Ou pire, parfois, le nom ordonne une action dramatique précise, mais le personnage concerné n'obtient même pas une présence scénique. Il est ainsi dépourvu de toute possibilité d'effectuer *concrètement* l'action, si ce n'est dans le nom, hors de portée du regard et de l'ouïe des spectateurs. Le nom épique se détache petit à petit de sa teneur, en profitant pleinement de l'incompatibilité entre deux identités, l'une *lue* dans le nom, l'autre exprimée *par l'action* – ou la non-action – effectuée. Il finit par s'adresser aux lecteurs (et rarement aux spectateurs qui, le plus souvent, méconnaissent le nom des personnages sur scène) comme un récit à part, leur raconte une histoire qui se passe à un autre degré que la lecture (représentation) actuelle. En ce sens, la liste des noms de tous les personnages agis et non-agis qui vient à la fin du *Vrai sang*²²² établit une bibliothèque de micro-récits.

Les micro-récits se trouvent également dans une réplique, comme on peut le voir dans la description que fait le Fils Fantoche de son rêve, « rêve le plus court de l'histoire des rêves²²³ » : « Moi, *hommelet*, je l'ai fait ! C'était un rêve par téléphonerie : il n'y avait plus rien du tout à voir. Le rêve venait tout entier dans un mot. Voici. Écoutez bien la situation : *mon père serait mort : le téléphone : je décroche : j'entends un seul mot : ma mère me dit : "Viens !"*²²⁴ ». Avec une voix de narrateur omniscient, le Chantre 2 de *La Chair de l'homme* nous raconte à son tour l'histoire de l'Enfant Perpendiculaire et Son Trou à Idée : « L'une des maisons de la ville de U est habitée par l'enfant perpendiculaire et son trou à idée. Avec sa mère motrice, ils chantent tout le temps et ils enfantent la vie. Un chien courant leur donne le ut. Chaque soir, ils maudissent la vie cependant que la machine à mesurer la mort leur apparaît.²²⁵ » De même, la Voix d'ombre du *Jardin de reconnaissances* étale une série de petites histoires,

²²¹ *Le Théâtre des paroles*, p. 92.

²²² *Le Vrai sang*, p. 253-301.

²²³ *Ibid.*, p. 51.

²²⁴ *Ibid.*, p. 52.

²²⁵ *La Chair de l'homme*, p. 40.

comme si elle décrivait, avec une certaine indifférence, des images qui s'enchaînent dans une lanterne magique :

Devant la maison de son frère, le ténagreur Raymond Porcique s'entaille la manche ; l'Enfant de l'Éléphantier commet l'acte d'action ; devant le pluriel de gens, le Tuyautier du Chef se couche ici-bas ; l'Enfant Hustre et l'Enfant Baguet s'en émeuvent ; au bal Vélandre, l'Acteur de Contrition mesure la taille de la fenêtre du parloir ; immobilisés en gare de Tourcoing-Sud, l'Animal Urgent et la Femme d'Autrui espère que l'heure va changer ; devant la photo de son père, Jean Le Lythiaque agit humainement²²⁶.

Quelques tableaux forment au milieu de la pièce novarinienne un bloc de micro-récits indépendants. C'est souvent le cas des chansons qui interrompent le flux de la parole et y glissent un nouveau souffle, chanté. Ainsi, le chant commençant par « Un soir de nuit en plein espace / J'me suis retrouvée tout en sueur / Je me précipite devant la glace : / C'était d'ma tête que j'avais peur [...] »²²⁷ partage, avec nous, l'effroi d'une Femme Par la Fenêtre devant son image dans le miroir, tandis qu'avec « La primevère flétrit / Le rossignol est pris / Dans le ruisseau à sec / Tout... tombe en miettes ! [...] »²²⁸, Isaïe Animal de *la Scène* décrit le paysage mort du printemps pourri.

Une autre forme de micro-récit que l'on trouve facilement chez Novarina est l'autobiographie. Souvent obsédés par la « quête de *je* », les personnages de Novarina créent un tourbillon qui, détaché du cours principal du texte, danse sur un tout autre rythme. L'Homme aux As de *Vous qui habitez le temps*, le Bonhomme de Terre du *Jardin de reconnaissance*, Jean Singulier de *Je suis* seront les figures les plus exemplaires des autobiographes qui racontent leur vie – donc, une histoire –, en ouvrant ainsi une autre temporalité sur la scène en cours. Enclins à la quête d'identité, ils n'hésitent pas à retracer les étapes de leur vie dans les moindres détails, comme répond le Vivant Malgré Lui du *Vivier des noms* à « Qu'avez-vous fait en vrai ces cinquante-trois dernières années ? »²²⁹, et l'Homme de Malheur du *Drame de la vie* à « Dites ce que vous avez vécu ! » de l'Enfant Longis :

Bouche de Stalingre, j'ai vécu, on demande ce que devient l'homme de Stalingre, j'ai vécu, exécution de Buffet, j'ai vécu, course des ombres, course rapide du soleil avec les ombres, j'ai vécu, [...], j'ai vécu celui qui joue de la musique mystirbiologique, j'ai vécu qu'on n'entend aucune musique dans la musique puis plus rien, j'ai vécu les enfants spectaculaires assistant à la naissance du trou miam²³⁰.

²²⁶ *Le Jardin de reconnaissance*, p. 34-35.

²²⁷ *L'Origine rouge*, p. 109-113.

²²⁸ *La Scène*, p. 51-52.

²²⁹ *Le Vivier des noms*, p. 81-87.

²³⁰ *Le Drame de la vie*, p. 35-38.

À l'intérieur du tableau autobiographique fonctionnant déjà comme un micro-récit, on voit chaque expérience former un micro-micro-récit indépendant.

La didascalie est un autre endroit ouvert au micro-récit chez Novarina. Plutôt poétique qu'opérationnelle, la didascalie novarinienne fournit très rarement des indications scéniques. Elle ne délimite ni lieu ni temps dramatiques, et n'apporte aucune précision sur des éléments scéniques et des actions. Au contraire, elle fonctionne comme un point critique à partir duquel se transforme subitement, bouleversée, la nature du texte, et plus particulièrement son rythme. Destinée uniquement au lecteur, la didascalie novarinienne forme souvent à l'intérieur de la pièce une petite pièce autonome. Parfois, elle devient un poème ouvert à toutes les interprétations lyriques, donc subjectives, comme « *Il le fait* » avec « le » non déictique, ou encore « *Un temps, deux temps et la moitié d'un temps* », qui renvoie à un temps relatif et subjectif, deux didascalies récurrentes chez Novarina. Dans d'autres occasions, elle se lit comme un roman muni d'un micro-récit, dont la scène décrite par la Machine à Dire Voici de *La Chair de l'homme* fait figure d'exception. La plupart des scènes-chapitres de *La Chair de l'homme* s'introduisent par une vision qu'ouvre la Machine à Dire Voici :

Entrent Victor Mousson et le Nécressier Jean Hurcha : ils veillent au bon fonctionnement des appareils de réticence et s'échangent plusieurs minutes de suite les déchets de huit néons antivol. La machine à dire Voici montre un corridor extérieur-intérieur où l'on voit s'assassiner les Enfants Plausibles et les partisans du Ramasseur de Choses Mixtes avec un racloirénucléeur double-tranche. À la fin, entre un Sujet cherchant soudain quelque chose pour le dire et s'apprêtant à sortir sans en avoir parlé. Mais il s'aperçoit soudain au moment de passer la porte du retour infranchissable, qu'il est entré publiquement en démonstration devant l'assemblée des Négates : une dernière fois, il se retire en saluant, pousse son suivant et lance une corde à l'Enfant de corde²³¹.

La didascalie de scène-chapitre VII présente la forme la plus typique du micro-récit en hors-texte. À la suite de l'entrée des gens apparaît la Machine à Dire Voici ; elle oriente notre regard vers une autre scène à l'extérieur de la scène actuelle qui construit le courant « principal » de la représentation. Deux rythmes, deux courants, deux univers, deux regards en parallèle. En ouvrant par son *Voici* un nouveau champ de vision d'un paradigme à part, la Machine signe son roman-didascalie.

Or, la pulsion rhapsodique permet au micro-récit d'autres organisations qu'un simple enchaînement – continu ou intermittent – sur une surface homogène. Tandis que le micro-récit en didascalie résiste à la linéarité en dédoublant le tissu de l'écriture (donc, de l'expérience littéraire, quant au lecteur ou au spectateur), certains tableaux novariniens donnent de la

²³¹ *La Chair de l'homme*, p. 171-172.

profondeur au *muthos* en réunissant les micro-récits à plusieurs degrés. « L'interprétation des rêves », le huitième tableau de la troisième partie de *L'Acte inconnu*, nous offre un exemple intéressant :

RAYMOND DE LA MATIÈRE. – J'ai rêvé d'un chien entièrement de la tête aux pieds repeint en bleu que je trouvais dans une sorte de prairie repeinte en rouge feu, avec des hommes nains et humains m'assaillant de toutes parts : et la nuit, sur moi-même et hors de moi-même, déversant ses mélanges. Sa chanson vide de sens.

LE CHANTRE 1. – J'ai rêvé le rêve qui va comme suit : la tête entière d'un ours segmentaire totalement copie conforme au Règlemensonge occupait l'intérieur de la partie sud de ma boîte crânienne : de part et d'autre du même placard, tandis que je, suant, ahanant et huant tout mon saoul, remontais l'escalier en sens inverse des marches montantes et descendants.

LE CHANTRE 2. – Une bouche crachait sa splendeur dans le futur.

[...]

LE CHANTRE 2. – J'ai rêvé que je donnais à boire au roi Naboucot qui paissait à genoux devant ma fenêtre. Je lui lançai du pain en lui disant : « Des grioux, des grioux. » « Tu tueras ton prochain comme toi-même », me répliqua-t-il en une langue bambuque que je n'entendais pas. « Des griottes ? » me fit-il en me tendant deux jolies poignées de cerises. Je lui répondis en romanche, langue que j'ignore : « Goton tic-tac Rousseau ! » [...] ²³²

Tandis que la composition traditionnelle divise la pièce en actes selon le changement de décor, et en scènes en fonction des entrées et sorties des personnages, le théâtre de Novarina fonctionne souvent selon un système de numérotation, sans ou avec un titre accompagnant les numéros. Chaque morceau regroupant gestes et paroles autour d'un thème, il constitue un micro-récit indépendant, comme la scène en question qui correspond parfaitement au titre annoncé : chacun des trois personnages apporte un morceau de rêve, et Raymond de la Matière les interprète, en y ajoutant un commentaire loufoque. Or, il n'y a aucun lien, ni logique, ni chronologique, ni entre cette scène et les tableaux qui la précèdent, ni entre elle et ceux qui lui succèdent. Sans cohésion interne entre les éléments, il est impossible d'établir le résumé de la pièce à partir des titres assemblés. Au lieu de former une unité de cohérence horizontale, ce micro-récit déploie le volume, en accueillant en lui plusieurs micro-récits à l'échelle de la réplique. On constate en effet que chaque rêve contient un micro-récit à part entière, enchâssé. Le principe de dépeçage existe toujours entre les micro-récits internes, qui se juxtaposent sans se tisser.

C'est cependant dans l'histoire de la famille Tort, insérée dans *Le Vivier des noms* sous forme de récit-cadre, que la multiplication des échelles de récit est la plus tangible. Au cours

²³² *L'Acte inconnu*, p. 124-127.

de la narration de l'Ambulancier Santon, des personnages de ce micro-récit prennent soudain la voix, en creusant la mise en abîme sur plusieurs couches :

L'AMBULANCIER SANTON. – [...] C'est Madame Lucienne Tort, soixante-six ans, veuve d'un fonctionnaire de police décédé en cinquante-trois ; sa fille Christine, trente-cinq ans ; son fils André, quarante-cinq ans. Jusqu'à pas si longtemps, tous les voisins les décrivaient comme des gens charmants, sérieux, sensibles, serviables, travailleurs. Christine est débile de naissance, André gagne l'argent de la maisonnée. [...] L'aventure semble incroyable et inimaginable à notre époque. Alors commence pour tous ceux qui habitent boulevard Lutreau une atmosphère hallucinée. Les trois reclus poussent des hurlements, ils traitent chaque passant d'assassin.

UN VOISIN VICINANT. – Une nuit...

L'AMBULANCIER SANTON. – ... raconte Monsieur Angelo Cecconelli, trente-sept ans, mouleur qui habite avec ses deux enfants, Christian treize ans et Danièle neuf ans, le pavillon d'en face, au deux bis.

LE VOISIN VIXINANT. – André Tort s'est mis à crier...

ANDRÉ TORT. – Au secours, les assassins sont sur le toit !

UN VOISIN VICINANT. – Il était terrible à voir. Hirsute, en haillons, avec une barbe qui lui descendait jusqu'à la cravate. Il lui arrivait de me dire...

ANDRÉ TORT. – Mon père est mort, mais il revient chaque soir sous la forme d'une chouette, il me parle...

LE PÈRE TORT. – Fils, regarde ce qu'ils ont fait de moi. Le monde est dans un état lamentable. [...] ²³³

Originellement réalisé avec les voix d'André T. et de Lucien T. dans *Le Babil des classes dangereuses*, le tableau s'amplifie dans *Le Vivier des noms* en faisant intervenir davantage de voix. Il témoigne de la flexibilité des micro-récits chez Novarina : de la dimension de l'action racontée au mode de narration, sans parler du nombre des micro-récits enchâssés ni de la façon dont ils s'organisent entre eux, ils ne connaissent aucune contrainte. Lorsque la fonction « émietante » de la pulsion rhapsodique déploie verticalement les micro-récits, en y introduisant plusieurs degrés de fiction, le spectateur éprouve un vertige devant cette expérience inédite du drame contre – sans – *muthos*.

b) La fin de la fiction

Bien qu'il épouse, selon Sarrazac, un rythme rhapsodique, le drame dans le théâtre moderne et contemporain suppose, s'il y en a, toujours des actions dramatiques qui servent de passage d'un état à l'autre. Or, le principe du « sans *muthos* » en tant que processus de *dédramatisation*, auquel se soumet le théâtre de Novarina peut prendre une position profondément différente envers le drame : il en finit à jamais avec l'action dramatique. L'action menée et accomplie par le personnage devient *dramatique* lorsqu'elle contribue à

²³³ *Le Vivier des noms*, p. 153-159.

la construction du drame. Sans le fil qui les rattache les unes aux autres, chaque action assignée reste un geste ou une simple agitation. Pourtant, le micro-récit novarinien ne connaît pas cet agencement qui transforme, soit organiquement soit rhapsodiquement, des faits en récit, c'est-à-dire en *muthos*. Le micro-récit, dont l'étendue correspond le plus souvent à la dimension d'un seul fait, se clôt sur lui-même sans jamais tendre vers les autres. Cette autonomie est si grande qu'elle rend chaque micro-récit interchangeable, déplaçable et à la limite, supprimable, sans empêcher aucunement le déroulement de la pièce. Il y a des faits, potentiellement dramatiques, mais il n'y a pas d'action dramatique qui pourrait frapper véritablement les personnages, les faire progresser vers un dénouement. En conséquence, on voit sur la scène les acteurs bouleverser l'espace par leurs entrées répétées, traverser le plateau en sautant ou en courant pour le déséquilibrer constamment, et combler, par la parole débordante, le temps entre l'entrée et la sortie, mais rien n'est d'ordre *dramatique*. Au lieu de proposer une autre forme du drame, Novarina, en recourant à ces micro-récits, le bannit de son théâtre.

D'ailleurs, le théâtre *dédramatique* de Valère Novarina enlève à jamais la voile de la fiction, l'autre axe constitutif du *muthos*. Le *muthos* construit selon le principe de la vraisemblance et de la nécessité est, traditionnellement, le foyer de l'illusion. Aristote lui-même distingue la poésie de l'histoire en s'appuyant sur le mode conditionnel du verbe propre à l'écriture créative : « la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement ; c'est à cette représentation que vise la poésie²³⁴ ». La règle des trois unités exigée des écrivains classiques, le quatrième mur théorisé par Diderot et renforcé par ses contemporains, la scénographie naturaliste et réaliste très recherchée durant le XIX^{ème} siècle s'inscrivent tous dans cette tentative de faire de la scène du théâtre – historiquement *dramatique* – une boîte à illusion fermée sur le *muthos* représenté. Que tout soit vraisemblable, que tout soit, au-delà de cela, *vrai*, que le monde fictif remplace le monde réel pendant le temps de la représentation. Le théâtre dramatique en quête d'illusion scénique « récuse ainsi tout signe visible de son caractère de (re-)présentation (secondaire) pour se revendiquer comme “primaire”²³⁵ ».

Or, en en finissant avec le *muthos* en tant que fiction vraisemblable, Novarina appelle et plante le réel sur le plateau : en privilégiant la présentation de la réalité brute à la représentation médiatisée, le théâtre *dédramatique* de Novarina ne se prétend plus « primaire », il le *devient*.

²³⁴ ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., 1451b 6-10, p. 42.

²³⁵ BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 234.

« Le théâtre est le lieu où aucune représentation n'est jamais vue²³⁶ », tranche Novarina. Que tout soit réel.

Dans un séminaire intitulé « Théorie du manque d'objet », Lacan définit le réel comme « l'ensemble de ce qui se passe effectivement » :

Quand on parle du réel, on peut viser plusieurs choses. Il s'agit d'abord de l'ensemble de ce qui se passe effectivement. C'est la notion qui est impliquée dans le terme allemand de *Wirklichkeit*, qui a l'avantage de discerner dans la réalité une fonction que la langue française permet mal d'isoler. C'est ce qui implique en soi toute possibilité d'effet, de *Wirkung*. C'est l'ensemble du mécanisme²³⁷.

Le réel se détache du vrai, qui n'est qu'une pensée ajoutée, d'une manière adéquate, à cette chose effective comme le dit Saint Thomas d'Aquin²³⁸, ou encore un mode de consommation, sinon une mise à disposition de la réalité, comme l'affirme Bergson²³⁹. Contrairement au réel, qui est universellement et incontestablement objectif, le vrai est objectif seulement subjectivement, l'adéquation n'étant qu'un jugement qui peut varier d'après le contexte. C'est pourquoi William James écrit, dans *Le Pragmatisme*, que « la vérité n'est qu'un nom collectif qui désigne divers processus de vérification [...]. La vérité se *fait*, tout comme la santé, la richesse et la force se font au fil de l'expérience.²⁴⁰ » Dans ce contexte, on compte la langue, la culture et l'époque, mais également la représentation théâtrale qui (re-)produit l'univers à part. Le théâtre dramatique s'adresse à la croyance partagée des spectateurs : le monde fictif qui imite le réel *devient* momentanément, à travers la *mimèsis* des acteurs, *vrai*. Cependant le théâtre dédramatique de Novarina, dont les actions scintillent, éparpillées, et dépourvues de cohérence vraisemblable, ne fournit aucune illusion aux spectateurs ; surtout, il atteint chaque spectateur individuellement, pour qu'il n'y ait plus de croyance collective qui *fait* la vérité de l'univers fictif dominant la scène.

Ce refus du vrai fabriqué à travers la fiction, adossé à la prédilection du réel, se prononce clairement chez Novarina dès la didascalie qui ouvre *Le Babil des classes dangereuses*, doublement affirmé :

²³⁶ *Lumières du corps*, p. 148.

²³⁷ LACAN Jacques, « Théorie du manque d'objet », in *Le séminaire, livre IV : La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 31.

²³⁸ « *veritas est adæquatio intellectus et rei* (la vérité est l'adéquation de la chose et de l'intellect). » THOMAS d'Aquin, *Sur la vérité*, Article 1, tr. CEAUSESCU Gilles-Jérémie, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 7.

²³⁹ « Nous inventons la vérité pour utiliser la réalité, comme nous créons des dispositifs mécaniques pour utiliser les forces de la nature. » BERGSON Henri, « Sur le pragmatisme de William James », *La pensée et le mouvement*, Paris, PUF, « Quadrige », 1985, p. 247.

²⁴⁰ JAMES William, *Le Pragmatisme : Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*, tr. FERRON Nathalie, Paris, Flammarion, 2007, p. 239.

Le spectacle représente l'acteur au travail. Spectacle des sens, concert des museaux. Je traite à mort l'indillusion scopique ! Louis la Cape, François Chapeau. Les pailletés se reproduisent par profit et ceux qui creusent par omission. Ah, la belle partie de théâtre, quelle mixture ! C'est l'aventure des batailles des langues des groupes des corps. Présentation de l'acteur et de l'actresse. [...] Fin de toute guise d'introductus. Suffit, François, voici la vie réelle des gens ! Voici la vie réelle des gens :²⁴¹

Le parlant déclare son engagement à la réalisation de « l'indillusion scopique ». On pourrait retrouver dans ce néologisme novarinien deux vocables similaires superposés en mot-valise, attachés au préfixe privatif d'*in* : « delusion », terme psychiatrique anglais, qui correspond à « délire » français, c'est-à-dire la croyance pathologique avec une conviction absurde et absolue ; et l'« illusion », perception erronée qui, causée par l'apparence trompeuse, finit par susciter la fausse croyance. S'il en est ainsi, l'« indillusion scopique », lue comme « non-à-la-fiction-scopique », ou encore « non-à-l'illusion-donnée-à-voir-et-à-observer-sur-la-scène », c'est à la fois la proclamation de la fin du régime de la représentation au théâtre et l'appel qui fait entrer à grand pas le réel tel qu'il est dans le domaine de l'art. Sur la scène où se présente « l'aventure des batailles des langues » – et non les batailles intersubjectives qui constituent le *muthos* traditionnel – se déploie désormais « la vie *réelle* des gens ».

Le *muthos*, cette fiction vraisemblable, est démantelée par l'intrusion brutale du réel dans le théâtre dédramatique. Le réel surgissant au milieu de la scène théâtrale rappelle sans cesse aux spectateurs que ce qui a lieu « ici et maintenant » n'est pas le drame, que « le théâtre ne représente aucun morceau du monde²⁴² » ; que le théâtre n'est plus l'usine « du mensonge et de l'illusion²⁴³ », ni la boîte du rêve diurne où on se réjouit « d'être réel dans l'irréel²⁴⁴ ». « Mesdemoisieux, Moridélèmes, Moridélèmézelles, Mirlizondelles, Mézigues-tes-colles : "À partir d'ici, tout est vrai."²⁴⁵ » L'annonce qui secoue l'espace, portée par la voix du Personnage Mutique au début du *Vrai sang* est, dans ce contexte, problématique, voire provocante. Loin d'être invitation à l'illusion, elle chasse entièrement la fiction, les règles du jeu n'étant plus respectées. L'essence même du théâtre dramatique gît dans la *mimèsis* qui, avec sa baguette magique, fait apparaître la représentation de second degré comme la présentation primaire pendant un certain temps. Par convention, les spectateurs installés dans leur place, après avoir franchi le seuil qui sépare la salle du monde extérieur, s'accrochent volontiers à

²⁴¹ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 159-160.

²⁴² *Pendant la matière*, p. 13.

²⁴³ ARTAUD Antonin, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *op. cit.*, p. 550.

²⁴⁴ GIRAUDOUX Jean, *L'Impromptu de Paris*, in *Théâtres complets*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 692.

²⁴⁵ *Le Vrai sang*, p. 25.

l'illusion théâtrale, s'y plongent librement, tout en étant conscients de la distance creusée entre les signes du premier et du second degré, entre le vrai réel et le réel vraisemblable. Tout le monde prend la fiction pour le vrai, mais personne ne prononce qu'il ne s'agit que d'un consentement collectif momentané ; telle est la convention. L'inscription « Ceci n'est pas une pipe » sur « La trahison des images » de René Magritte, tableau représentant avec précision une pipe, se moque de la fonction référentielle de la langue suspendue sur l'abîme profond qui écarte le mot (signifiant) de l'objet (signifié). De la même manière, « À partir d'ici, tout est vrai » de Novarina retire brutalement le rideau d'illusion, en révélant à l'encontre du tabou le gouffre entre le représentant et le représenté. Il raille le théâtre en tant qu'art de la *mimèsis*, et affiche son nouveau programme : au lieu du vrai, qui l'est momentanément, donc qui, avec la fin de la séance, redeviendra faux, on montre au théâtre le réel, le vrai qui le sera même hors le contexte de la représentation, le vrai réel, *cru*.

Déjà en 1663, Molière fait entrer ses comédiens sous leurs vrais noms :

MOLIÈRE : Allons donc, Messieurs et Mesdames, vous moquez-vous avec votre longueur, et ne voulez-vous pas tout venir ici ? La peste soit des Gens ; holà ho, Monsieur de Brécourt.

BRÉCOURT : Quoi !

MOLIÈRE : Monsieur de la Grange.

LA GRANGE : Qu'est-ce ?

MOLIÈRE : Monsieur du Croisy.

DU CROISY : Plaît-il ?

MOLIÈRE : Mademoiselle du Parc.

MADemoiselle DU PARC : Hé bien ?

MOLIÈRE : Mademoiselle Béjart.

MADemoiselle BÉJART : Qu'y a-t-il ?

MOLIÈRE : Mademoiselle de Brie.

MADemoiselle DE BRIE : Que veut-on ? [...] ²⁴⁶

De même, dans la dernière scène de *Je suis* de Novarina, on retrouve tous les noms des six acteurs qui ont participé à la création en 1991, au théâtre de la Bastille :

MICHEL BAUDINAT. – Devant Jean Dieu, il danse la habana.

L'ACTEUR DANIEL ZNYK. – Voyez la passion des choses...

L'ACTRICE AUDE BRIANT. – ... et comme les choses subissent leur passion immobile d'être là.

L'ACTEUR DANIEL ZNYK. – Voyez comme, même sur un théâtre, cette chaise ne peut vous répondre, et ce plancher ne peut pas.

LAURENCE MAYOR. – Arrêtez !

²⁴⁶ MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*, in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 821.

MICHEL BAUDINAT. – Devant Jean Dieu il danse la habana.
 ROSÉLIANE GOLDSTEIN. – Cet homme meurt.
 LAURENCE MAYOR. – Non, il s'éclipse.
 ROSÉLIANE GOLDSTEIN. – La mort ne le supprime pas, elle le suspend.
 LAURENCE MAYOR. – Se pendra-t-il ?
 ROSÉLIANE GOLDSTEIN. – Non.
 L'ACTEUR ANDRÉ MARCON. – ...
 LAURENCE MAYOR. – Qu'est-ce qu'il dit ?
 ROSÉLIANE GOLDSTEIN. – Il danse.

Il danse.

[...]

*Il se relève. Les acteurs viennent saluer*²⁴⁷.

Comme écrit un poète coréen, « Avant que j'appelle son nom / il n'était qu'un / seul geste du corps. // Quand j'ai appelé son nom / il vint à moi / devint une fleur²⁴⁸ », appelés, les comédiens de Molière quittent le réel, arrivent à l'espace dramatique, s'inscrivent avec leurs noms propres dans les nouveaux réseaux et y prennent une signification, dramatique ou théâtrale : ils deviennent des personnages. Au cours de l'appel, la scène plonge petit à petit dans la fiction. Au contraire, durant la représentation, les acteurs novariniens désincarnent d'un coup le rôle en regagnant leurs noms quotidiens, se retirent de l'univers secondaire, franchissent la frontière entre la représentation théâtrale et le réel, et « viennent saluer » redevenus entièrement eux-mêmes. Le réel se glisse dans la scène avant le point final. Mais cette irruption s'effectue encore plus brutalement dans un court passage de *La Scène* :

LE PAUVRE. – Souviens-toi, Seigneur, de ton fils Michel, pécheur.
 ISAÏE ANIMAL. – ... de ton fils Jean-Quentin, pécheur.
 TRINITÉ. – ... de ta fille Agnès, pécheresse.
 DIOGÈNE. – ... de ton fils Dominique, pécheur.
 PASCAL. – ... de ton fils Pascal.
 RACHEL. – ... de ta fille Monique.
 FRÉGOLI. – ... de ton serviteur Léopold²⁴⁹.

Au milieu de la pièce en cours, ils deviennent tour à tour Michel Baudinat, Jean-Quentin Châtelain, Agnès Sourdillon, Dominique Pinon, Pascal Omhovère, Claire-Monique Scherer, Léopold von Verschuer – sans doute parce que pour prier, il faut être soi-même le plus honnête. Après la brève irruption du réel, la pièce reprend son cours sur une fine frontière entre le réel

²⁴⁷ *Je suis*, p. 229-230.

²⁴⁸ KIM Choun-Sou, « La Fleur », in *Prélude au poème pour une fleur*, tr. LEE Mee-Jeong, MINE Hi-Sik, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, 1996, p. 59.

²⁴⁹ *La Scène*, p. 79.

et la réalité scénique : avec la fin du micro-récit servant de bloc ouvert sur le réel, les acteurs redeviendront le Pauvre, Isaïe Animal, Trinité, Diogène, Pascal, Rachel et Frégoli.

Mais ce n'est pas seulement les acteurs qui viennent détruire le quatrième mur. Dans *L'Acte inconnu*, on appelle à un moment Joël Hourbeigt, régisseur lumière qui accompagne le travail de Novarina depuis la création du *Drame de la vie* en 1986 : « Arrêtez ! Interrompez tout ! Joël ! Lumière !²⁵⁰ » On s'adresse depuis la scène au réel... ou communique avec le réel qui se promène au milieu de la scène théâtrale : l'Ouvrier du Drame. Il s'agit d'un nom qu'attribue Novarina à son régisseur général préféré, Richard Pierre. Il œuvre sur scène – œuvre dans le drame, donc – pour faciliter le déroulement de la représentation, mais ce n'est pas en cachette qu'il change le décor ou apporte des objets aux acteurs. Il fait son travail sous le regard des spectateurs, comme le faisait Kantor, pour déjouer la moindre possibilité d'installation de la fiction sur la scène. De surcroît, il s'engage – presque dramatiquement – dans la représentation en se plaçant volontiers au croisement du réel et de la séance théâtrale : il s'installe à côté des acteurs, prend la parole, effectue une série d'actions scéniques, tout cela à sa façon. On voit ainsi l'Ouvrier du Drame manger et boire *en vrai*, vers la fin de *L'Acte inconnu*, tout seul en arrière-plan de la scène, tranquille et indifférent, malgré les agitations tumultueuses, voire colériques des autres en premier plan. Sans surprise, on intitule cet avant-dernier tableau de la pièce « L'Ouvrier mange en vrai ». Lui, qui mange vraiment pendant la représentation, est la présence par excellence du réel sur la scène.

La structure encadrée du théâtre de Novarina qui renferme des scènes placées les unes à l'intérieur des autres exerce également, de temps à autre, une force pour arracher les spectateurs à la fiction. C'est surtout le souvenir d'une ancienne pièce, évoqué voire interpolé au milieu de celle en cours, qui estompe la frontière du monde fictif – s'il en est un – censé rester « clos sur lui-même et autosuffisant²⁵¹ », dans le régime dramatique. Il n'est pas rare de voir dans le travail de Novarina une scène reconstituée à partir d'anciens tableaux recyclés. L'auteur qui ne cache pas que son « travail débute par un examen minutieux des miettes chutées du livre précédent, comme des copeaux ramassés sous l'établi²⁵² » entasse ainsi *Devant la parole* sur *La Chair de l'homme*, *L'Origine rouge* sur *Le Drame de la vie*. Partout, le passé interrompt le présent, le remplace, empêchant ainsi l'illusion continue. Cependant, un passage du *Vivier des noms*, dans lequel se reproduit un tableau du *Vrai sang* qui, lui-même, reprend un morceau de *L'Acte inconnu*, expulse la fiction de la scène d'une manière saugrenue sans précédent :

²⁵⁰ *L'Acte inconnu*, p. 82.

²⁵¹ BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, op. cit., p. 234.

²⁵² *Devant la parole*, p. 56.

L'HISTORIENNE. – [...] Entre Raymond de la Matière.

MANUEL LE LIÈVRE. – Je suis professeur de nous sommes : mon parèdre se nommait *C'est moi*, son précéda Jean Populien, ma grand-mère, lobupulpulassière, portait même nom, car elle sortait d'une même farine en langue bretonne.

TURQUIN. – Pardonnez-moi, cher collègue, mais n'êtes-vous pas Manuel Le Lièvre ?

MANUEL LE LIÈVRE. – C'est fort possible.

TURQUIN. – Je vous ai vu, il y a huit ans, je vous ai vu tenir le rôle du Logologue dans *L'Acte inconnu*. Votre interprétation m'a charmé à ce point que j'ai appris votre rôle par cœur ; j'ai même pensé le présenter au concours d'entrée du conservatoire de Saint Étienne.

MANUEL LE LIÈVRE. – À la bonne heure ! Mais savez-vous, cher collègue, que j'ai rapidement abandonné rôle du Logologue pour celui, plus important, de Raymond de la Matière !

TURQUIN. – Raymond de la Matière ! l'audacieux inventeur de la théorie du bocal. Le célèbre philosophe ! ?

MANUEL LE LIÈVRE. – Lui-même en personne.

TURQUIN. – Vous savez son rôle par cœur... Mais alors, une idée me vient... nous pourrions redonner cette scène aujourd'hui à notre public, comme une parenthèse, un intermède à l'intérieur du *Vivier des noms*.

MANUEL LE LIÈVRE. – Mais pourquoi pas. Ce serait fort utile et divertissant pour nos spectateurs. D'autant que, depuis huit ans, beaucoup sont morts, et pas mal alors n'étaient pas nés.

TURQUIN. – J'ai une autre idée... Pour que cette scène soit bien en situation, nous allons remonter un peu dans la pièce et demander à Nicolas Struve de reprendre les tout derniers mots de la scène précédente. Nicolas !

NICOLAS STRUVE. – Me voici. « Je décomptais mon heure pour rien : je voyais tout d'un vilain jour. [...] Oiseaux d'printemps de mon premier temps, chantez couac !"... »

LE LOGOLOGUE. – Arrêtez ! Interrompez tout ! Joël ! Lumière ! Fin de la grande noirceur ! Fin de la grande noirceur ! Le professeur Raymond de la Matière va vous étonner par les lois du Umonde !

RAYMOND DE LA MATIÈRE. – Mesdames et Messieurs, je vous préviens d'emblée : je suis hostile aux choses, je suis un ennemi de la nature, un adversaire de Dieu, un opposant aux animaux, [...] Andréa, la suite est une séquence en cascade de séquelle catastrophiques... J'arrête là²⁵³ !

Dans le tableau avec un micro-récit isolé, tout d'un coup, les acteurs se présentent avec leur nom civil. Manuel Le Lièvre, arrêté ici par Turquin, a interprété en 2007 – donc, huit ans avant la création du *Vivier des noms* en 2015 – le Logologue de *L'Acte inconnu*. Puis, dans un one-man-show de l'Enfant à la Diable du *Vrai sang* (2012), il réunit les propos du Logologue, nouveau nom du Coureur de Hop de 2007 que lui-même incarna, et ceux de Raymond de la Matière, initialement interprété par Dominique Pinon. René Turquois, dit Turquin, est un jeune acteur qui a rejoint récemment la troupe de Valère Novarina, juste à la sortie de sa formation au conservatoire de Saint-Étienne. Résolu à rejouer « comme une parenthèse, un intermède »,

²⁵³ *Le Vivier des noms*, p. 87-93.

la fameuse leçon de Raymond de la Matière, entendue pour la première fois dans la Cour du Palais des papes à l'occasion de la 61^e édition du festival d'Avignon, ils font appel à Nicolas Struve, acteur qui, en tant que Vivant Malgré Lui, vient de retracer ses « cinquante-trois dernières années » dans la scène précédente. Ce dernier leur donne son accord, redevient le Vivant Malgré Lui et répète la dernière partie de sa dernière réplique. À la fin de son « couac ! », recommence « la leçon inaugurale du professeur Raymond de la Matière²⁵⁴ », qui éclaire le rapport entre le langage et les pensées humaines, cette fois-ci avec Turquin pour le Logologue et Manuel de la Lièvre, teneur original du rôle du Logologue, Raymond de La Matière.

Cette scène est triplement anti-fictive. D'abord les acteurs, en retrouvant leur nom quotidien, désincarnent le rôle et parlent et agissent en leur personne. Sur le plateau où la séance théâtrale est toujours en cours, ils ne sont plus acteurs-personnages dédoublés, mais acteurs-hommes unis et cohérents ; ils sont eux-mêmes, avec leur passé civil. Deuxièmement, tous ceux qui sont racontés sur scène relèvent du réel, ayant été effectivement produits dans le passé ; ils s'inscrivent tous dans l'histoire *réelle*, hors du contexte théâtral. Il n'y a aucune invention. Même la leçon du langage hormonal, prononcée ici de nouveau, n'est plus du régime inventif, malgré sa dimension intrinsèquement fictive, n'étant que la re-présentation, sinon répétition de celle qui a été présentée *effectivement* dans le passé. Le troisième aspect d'anti-littéralisme gît dans la coopération avec le morceau repris. Dans le micro-récit où on réactive le passé, les critères spatio-temporels du « je » de Raymond de la Matière ainsi représenté, sont inévitablement flous, son « ici-et-maintenant » étant dédoublé par la Cour d'Honneur de 2007 et par le Cloître des Carmes de 2015²⁵⁵. La cohérence de perception bouleversée met un terme aux derniers éléments de fiction qui pourraient subsister. La confusion souligne la réalité brute qui vient s'implanter dans le spectacle en cours.

Le *muthos* en tant que fiction correspond parfaitement à la caractéristique de l'art dont parle Adorno. Selon lui, « [m]ême les œuvres d'art qui se présentent comme des copies de la réalité ne le sont qu'extérieurement ; elles deviennent une seconde réalité en réagissant à la première²⁵⁶ », parce que « [l]'art s'efforce bien plutôt d'atteindre la réalité à travers des gestes, pour reculer brusquement dès qu'il la touche.²⁵⁷ » De même, inventé par la faculté créative du poète, l'univers dramatique qui enferme le *muthos* est, par excellence, la *mimèsis* de notre monde réel, « une seconde réalité [qui réagit] à la première ». Cependant, le réel convoqué sur le plateau par le Personnage Mutique – « À partir d'ici, tout est vrai » – n'est pas un réel du

²⁵⁴ *Le Vrai sang*, p. 203.

²⁵⁵ Le passage dans *le Vrai sang* est exclu de la représentation.

²⁵⁶ ADORNO Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 362.

²⁵⁷ *Ibid.*

deuxième degré, c'est-à-dire le résultat du rebondissement faussement autonome. Il n'a pas besoin de support contre lequel il peut rebondir, car il s'agit d'un morceau du monde réel surgi au cours de la représentation. Novarina présente le réel et la réalité de l'action, au détriment de la représentation de la fiction vraisemblable, nous invite à retrouver au théâtre le « monde éphémère, mais vrai²⁵⁸ » au lieu d'un monde cohérent et impérissable, vraisemblable, certes, mais fictif. Avec une telle accentuation de l'opposition entre le réel (dévoilant) et la fiction vraisemblable, le théâtre de Novarina se dédramatise profondément, en se séparant à jamais du drame.

Le théâtre pour des antipersonnes

Que ce soit le drame-dans-la-vie d'Aristote et d'Hegel ou le drame-de-la-vie dont parle Sarrazac, le drame est foncièrement anthropocentrique. Il l'est, dans le sens où il s'agit d'un univers clos qui ne concerne que l'homme, sujet de *praxis*. Les Grecs, inventeurs du drame, en étaient bien conscients lorsqu'ils se mirent d'accord pour appeler leur art théâtral δρᾶμα (*drama*), dérivé de δράω (*dráo*), « faire, agir » : « C'est ce qui, au dire de certains, a fait appeler leurs œuvres des drames, parce qu'ils imitent des personnages agissant (ὅτι μιμοῦνται δρῶντας)²⁵⁹ », précise Aristote. L'accent est ici mis sur « agissant », qui justifie le rapport dérivationnel. Pourtant, ce point marqué sur action ne restreint pas la possibilité de paraphraser le propos : seul l'homme qui agit avec son libre arbitre peut devenir l'objet d'imitation dramatique.

Même dans les tragédies grecques ou classiques, inspirées de la mythologie où le souffle des dieux sur le destin humain est le plus vif et palpable, le drame reste profondément anthropocentrique, sans jamais déplacer son centre de gravité vers la volonté des dieux. Effectivement, d'après la mythologie, la jalousie d'Aphrodite génère chez Phèdre une passion folle mais infâme envers son beau-fils, Hippolyte. Or, la pièce d'Euripide souligne, d'une part, le *praxis* d'Hippolyte, qui est en amont de la tragédie : Hippolyte a incité la déesse de l'amour à envoyer une malédiction fatale, dont il sera la victime, par son adoration réservée à Artémis, mais aussi par son mépris de l'amour. D'autre part, l'auteur place le tourment de Phèdre au cœur de la tragédie. Si Hippolyte meurt, c'est parce que, par son refus d'aimer la fille de Minos, il entraîne cette dernière à se suicider, en laissant derrière elle la lettre accusant son fils du viol. Pris par la colère, Thésée maudit son fils et demande à Poséidon la vengeance. Entre Hippolyte

²⁵⁸ « C'est cela qui est grave : la formation d'une réalité, l'irruption inédite d'un monde. Le théâtre doit nous donner ce monde éphémère, mais vrai, ce monde tangent au réel. Il sera ce monde lui-même ou alors nous nous passerons du théâtre. » ARTAUD Antonin, « Le Théâtre Alfred Jarry », *op. cit.*, 2004, p. 227-228.

²⁵⁹ ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, 1448a 28-29, p. 32.

et Phèdre, aussi bien qu'entre Hippolyte et Thésée, ce sont toujours les hommes dotés de libre arbitre qui définissent leur rapport avec le destin et qui, par leurs actions, réalisent, voire achèvent leur destin tragique. La tragédie ne gît pas dans leur destin ordonné par les dieux (ce serait le sujet de la mythologie), mais *naît* lorsque les hommes assument, en tant qu'agissants-éthiques, le résultat de leur choix. C'est pour cette raison que dans la tragédie grecque et classique, les dieux sont foncièrement exclus – bien qu'ils administrent souvent le début et la fin du drame – pour que le drame se borne au conflit interhumain.

Il en va de même pour le drame moderne. À l'époque où « Dieu est mort », avec des actions enchaînées, l'homme seul fait de la vie le drame. Ivanov de Tchekhov, héros principal de la pièce à qui il donne le titre, représente la mélancolie de l'*intelligentsia* (интеллигенция) de l'Empire russe. Lâche et indécis, quelque peu perdu, rien ne peut le troubler profondément – ni la mort immédiate de sa femme, ni la déclaration d'amour de Sacha, jeune fille riche – ni tirer de lui la moindre réaction motivée ou animée. Tout au long de la représentation (et sans doute tout au long de sa vie) il agit par l'inaction, sinon par le refus d'agir. Le seul moment ostensiblement « dramatique », où Ivanov fait « quelque chose », c'est quand, pris de pitié désespérée mêlée de colère, il révèle malgré lui à Anna, qui lui reproche injustement de l'avoir trompée pendant les cinq ans de leur vie conjugale, qu'elle va bientôt mourir. Las de tout, il décide enfin de se tirer un coup de revolver pour terminer sa vie, que résumant ses derniers mots : « J'ai descendu la pente trop longtemps ! En voilà assez ! Il faut savoir s'arrêter !²⁶⁰ » À première vue, on a l'impression que le suicide est la seule action dramatique qu'Ivanov effectue de son plein gré. Mais en réalité, chacune de ses actions – car l'inaction relève également du choix délibéré de *praxis* –, chaque moment de sa vie le fait descendre pas à pas dans le gouffre profond, dont la seule issue est la mort. Ivanov est lui-même l'auteur du drame qui l'engloutit.

Par conséquent le théâtre dramatique se définit, depuis toujours, comme lieu de reproduction et de représentation des images de l'homme, le drame n'étant que le résultat synthétique des décisions prises et des actions menées par les hommes. On voit toujours l'homme qui se précipite vers le(s) moment(s) dramatique(s) en le(s) suscitant, en quelque sorte. L'acteur imite ses mouvements, ses gestes et ses paroles et par là, représente la psychologie qui se développe avec le drame, pour ainsi reproduire, anthropomorphe, l'image de l'homme qui, par son choix, renouvelle sans cesse son rapport avec le monde. En ce qui concerne les spectateurs, s'ils viennent au théâtre c'est pour découvrir un autre aspect, sinon un autre

²⁶⁰ TCHÉKHOV Anton, *Ivanov*, tr. TRIOLET Elsa, in *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 281.

moment de la vie humaine à travers l'image des hommes agissants que peint le drame, étant donné que la capacité de reconstituer, représenter directement et immédiatement l'image de l'homme dans le monde est la particularité du théâtre. « Ici l'homme singe l'homme²⁶¹ », dirait le Personnage du Corps du *Vivier des noms*.

Au contraire, le théâtre le plus *dédramatique* de Novarina, qui cherche à ôter du théâtre le drame, devrait s'interdire la « singerie » de l'homme²⁶², cette tromperie qui fait « passer pour la présentation primaire la représentation secondaire » et refuser, par conséquent, de servir d'usine d'images reproduites et re-présentées de l'homme, sujet de l'action dramatique. Les trois slogans de Novarina, affichés dans son atelier, concrétisent cette résolution : « Fin de la reproduction de l'homme par l'homme ! Fin de la représentation de l'homme par l'homme !²⁶³ », ou encore « Fin des apparitions de l'homme par l'homme !²⁶⁴ » Que le théâtre ne soit plus un lieu où l'on va pour voir l'acteur imiter l'homme. Que le théâtre cesse d'être un lieu où l'on produit et reproduit facilement l'image « générale » de l'homme, en représentant l'action typique de l'homme-modèle, qui entraînerait la réaction caractéristique du spectateur normal, et devienne un endroit d'une expérience singulière, hors de commun, et surtout, sans le sentiment humain. Le théâtre *dédramatique* ne laisse aucune place à « comme si », en rompant par le « coup de dé- », avec l'image de l'homme reproduite mécaniquement dans le moule dramatique.

Le rejet radical du théâtre traditionnel anthropocentrique chez Novarina s'exprime manifestement dans *Lumières du corps*, écriture spéculative dans laquelle l'auteur réunit ses réflexions sur le langage, mais surtout sur le théâtre :

43. Le théâtre ne sert qu'à ça : franchir encore une fois la figure humaine. Au théâtre, l'homme doit être à nouveau incompréhensible, incohérent et ouvert : *un fugitif*. Tout théâtre, n'importe quel théâtre, dit : l'homme n'est pas l'homme, *l'homme ne doit plus être vu* : interdiction de le représenter. Les personnages de *La Scène*, de *L'Origine rouge*, de *L'Espace furieux*, de *L'Opérette imaginaire*, ne sont pas des hommes, mais des animaux devant nous qui émettent des signaux humains. Ils sont débarrassés de toute figuration et de tout sentiment de reconnaissance et émettent sans fin des figures humaines.

[...]

²⁶¹ *Le Vivier des noms*, p. 129.

²⁶² « LE PERSONNAGE DU CORPS. – [...] Ici l'homme singe l'homme, puis se réveille en homme et va homme sans y croire ; le lendemain il retourne devant son miroir et chaque matin retourne s'habiller en homme pour se singer soi-même et vérifier qu'il n'y a personne dedans. » *Le Vivier des noms*, p. 129.

²⁶³ *Le Théâtre des paroles*, p. 56.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

46. 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 *déreprésenter*. Non une scène où contrefaire l'hominidien [...] ²⁶⁵.

Au lieu de façonner sans cesse la figure humaine, d'exhiber les hommes capturés, ôtés de mouvement – donc de vie –, embaumés avant d'être remplis de signes de vie imités comme des animaux empaillés qui ne conservent que le visage de la vie, Novarina cherche à *déreprésenter* l'homme, ou pour mieux dire, à le présenter tel qu'il est : incapturable, indétenable, imprévisible, infigeable, indéchiffrable, en somme, irréprésentable. Ainsi, en « protes[ant] contre toutes les manières dont nous sommes représentés, protest[ant] contre la figure humaine ²⁶⁶ », il se donne la mission difficile de chasser entièrement l'homme du théâtre, au détriment du trait humain, de la figure indéniablement humaine de ses acteurs : il leur est demandé d'être « animaux [...] qui émettent des signaux humains », en effaçant la trace de la *personne*, que couve le mot « personnage » dans les langues romanes. C'est sous cet angle que Novarina définit, dans son écrit intitulé « Pour Louis de Funès », hommage rendu à l'acteur « nul et parfait », à qui il fait incarner parfaitement l'ensemble de ses réflexions sur le comédien, un bon acteur comme quelqu'un qui « sait bien que c'est son absence seule qui est spectaculaire, et que le public vient au théâtre uniquement pour assister à la brisure des visages. Et non pour voir personne paraître. ²⁶⁷ » Contrairement au théâtre de « représentation » qui montre, avec des acteurs devenant quelqu'un d'autre, l'entrée dans l'homme, le théâtre de « déreprésentation » de Novarina nous propose de voir les acteurs sortir de l'homme, le défigurer, le défaire : il se déroule en l'absence de l'homme. Par conséquent, on ne voit sur la scène de Novarina que des antipersonnes : *personne* de négation, à savoir *personne* vide et creux, personnages – rappelons que le terme désigne, étymologiquement, le masque correspondant au rôle attribué – qui ôtent tous les masques, y compris le tout dernier, qui est la figure de l'homme.

Sur la scène de Valère Novarina l'homme est loin d'être quelque chose de si précieux que l'on souhaite montrer et remonter à chaque instant. Au contraire, on ne lui réserve aucun accueil chaleureux, comme nous le fait entendre explicitement le refrain de « *l'Originelle* », septième chanson de *L'Opérette imaginaire* :

L'HOMME SANG. – Oui nous le faisons. Chante que l'homme n'est pas bon !

LE MORTEL. – Ah que non, l'homme n'est pas bon !

L'HOMME SANG & LE MORTEL. – « L'homme n'est pas bon, nom de nom !

Non non non : l'homme n'est pas bon !

²⁶⁵ *Lumières du corps*, p. 27-29.

²⁶⁶ *Pendant la matière*, p. 66.

²⁶⁷ *Le Théâtre des paroles*, p. 136.

Oh que non ! L'homme n'est pas bon
Nom de nom !
Non non non : l'homme n'est pas bon !
Oh que non !... »
LE MORTEL. – Et maintenant²⁶⁸ ?

L'homme n'étant pas bon, on est nombreux à se déclarer incapables de supporter sa présence dans la chair de l'homme. L'Homme de Vallée qui, par son « Je ne puis plus supporter d'être ni dans la viande ni parler²⁶⁹ », exprime son dégoût pour son corps ; s'ensuivent « Je n'arrive pas à m'habituer à vivre dans un corps²⁷⁰ » de l'Homme de Portion, « J'aimerais pas être à ma place²⁷¹ » de Fantochard, et surtout, « Abbé, je ne peux plus supporter ma présence. [...] J'ai vécu des états de sortie d'homme. De l'homme, j'en suis sorti et rentré. Je suis rentré et sorti d'un homme. Je suis entré et sorti²⁷² » de l'Enfant Pariétal. Encore, de même qu'Isaïe Animal de *La Scène* qui « [a] mal en zone humaine²⁷³ », l'Anthropoclaste, dont le nom signifie déjà la destruction de la figure humaine ou l'opposition à l'adoration ou au culte de l'homme, proteste à plusieurs reprises qu'il a mal à son « moi » :

L'ANTHROPOCLASTE. – J'ai mal au moi.
LE BONHOMME NIHIL. – Tue-le ! retue-le !
L'ANTHROPOCLASTE. – J'ai mal au je ! j'ai mal aux bois ! tue-le tue-le !

[...]

L'ANTHROPOCLASTE. – Je persiste et double. J'ai remal au remoi²⁷⁴.

À force de s'en vouloir d'être là, dans son corps ou dans son « moi », on finit par avoir envie de se venger, comme bougonne le narrateur du *Discours aux animaux* : « J'ai vécu pour me venger d'être.²⁷⁵ » C'est le même narrateur qui « [a] voulu mourir pour [s]e venger d'avoir été.²⁷⁶ » Or, il n'est pas seul à détester son homme. Dans « J'ai une vie à me venger. J'ai vécu pour me vider d'être entier : c'est moi-même²⁷⁷ » de l'Un des Mangeurs Jaculiers de *La Chair de l'homme*, ou encore dans « J'avais les corps hors de moi et j'ai continué à vivre uniquement

²⁶⁸ *L'Opérette imaginaire*, p. 87.

²⁶⁹ *Le Drame de la vie*, p. 277.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 12.

²⁷¹ *Le Vrai sang*, p. 56.

²⁷² *Le Vivier des noms*, p. 67.

²⁷³ *La Scène*, p. 90.

²⁷⁴ *L'Origine rouge*, p. 85-86.

²⁷⁵ *Le Discours aux animaux*, p. 7. Cette injure sera prononcée à plusieurs reprises dans les pièces plus théâtrales de Novarina. Une Personne Creuse et l'Homme Hors de Lui du *Vrai sang* (p. 67 et 166), ainsi que l'Enfant de la Chose Là du *Vivier des noms* (p. 267) emprunteront leur voix à cette auto-accusation.

²⁷⁶ *Le Discours aux animaux*, p. 8.

²⁷⁷ *La Chair de l'homme*, p. 59.

pour me venger d'exister²⁷⁸ » de la Figure Dans la Nuit de *Je suis* se précisent mieux le rejet de la chair de l'homme, ainsi que l'envie de faire un pas hors de la figure humaine. « [S]'insoumettre à l'image humaine », ne plus singer l'homme ni le vivre, et « maintenant entrer dans un grand théâtre sans personne dedans²⁷⁹ » : le Vivant Malgré Lui établit ainsi les principes opérationnels du théâtre dédramatique. Avancent sur le plateau des effigies dont l'intérieur est, malgré leur aspect extérieur anthropomorphe, rempli de *rien* ou de *personne*, puisqu'ici l'homme n'est qu'un déguisement ôtable à tout moment : « Mon pantin c'est pas moi c'est mon pantin. Je me déguise en homme pour être rien²⁸⁰ », dirait le Galoupe de *L'Opérette imaginaire*. Avec l'Homme d'Outre-Ça qui crie soudain « Oh alors ! on m'scie la branche sur laquelle mon personnage était perché !²⁸¹ », Novarina invite les spectateurs à « penser publiquement au fond antihumain de l'homme²⁸² », homme qui est « parmi les êtres l'animal qui a mal²⁸³ », à entendre sonner le glas du paradigme dramatique traditionnellement anthropocentrique.

L'ACTEUR FUYANT AUTRUI, *entrant*. – Avance hors de ta personne.

LA FEMME PANTAGONIQUE, *entrant*. – Non non ! j'abîme trop l'homme²⁸⁴.

Dans un théâtre où, à travers l'esthétique négative du jeu que résume la conversation de l'Acteur Fuyant Autrui avec la Femme Pantagonique, l'homme se trouve marginalisé sinon décentralisé, le drame censé imiter et étaler de multiples aspects de la vie humaine perd à jamais sa légitimité, faute du moindre élément de représentation. Ni la dédramatisation de Sarrazac par laquelle le drame prend toute autre dimension, ni la postdramatisation de Lehmann qui propose, au-delà du drame fictif, d'autres choses à voir, notamment la présence immédiate du corps des acteurs, ne sont aussi hostiles au drame que les « coups de dé- » novariniens qui le désacralisent. En s'allégeant ainsi du drame qui, par excellence, est la « pâte théâtrale humaine » dont parle Novarina, le théâtre privé de toute représentation s'approche de l'opérette qu'imagine l'auteur de *L'Opérette imaginaire*, théâtre où il n'y a que l'ossature.

²⁷⁸ *Je suis*, p. 145.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁸⁰ *L'Opérette imaginaire*, p. 145.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

²⁸² *Ibid.*, p. 95.

²⁸³ *Ibid.*, p. 55.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

2. Le théâtre désactionnel

Échouer à l'action humaine : absence de l'action

Si le théâtre de Novarina est qualifié de « dédramatique », c'est dans le sens où il se caractérise par le refus du drame interhumain, à savoir la structure narrative cohérente et fictive, constituée des actions humaines (*praxis*). Mais il est également désactionnel, car dans le but de dédramatiser, il opère par absence d'action humaine concrète.

Dans le théâtre dramatique, l'action est presque synonyme d'homme : chaque présence humaine se constitue, se définit, se justifie et se distingue des autres uniquement par l'ensemble des mouvements qu'elle effectue. En tant qu'agent, l'homme mène l'action, et l'action compose la signification dramatique de cet homme. Si un personnage est considéré comme un homme, c'est moins par sa figure anthropomorphique que par ses actions humaines. Au contraire, l'action n'est plus l'apanage de l'homme dans le théâtre désactionnel de Valère Novarina ; ou pour mieux dire, l'homme y est le dernier à la posséder. Toutes les tentatives d'agir s'avérant tout de suite dés-œuvrées, comme si « une action négative qui s'exerce contre la figure humaine²⁸⁵ », l'homme n'atteint l'action que par l'abjuration complète de sa subjectivité.

Dans une des premières pièces de Novarina, les mots prémonitoires de Jean Crimant sont particulièrement marqués par la force incantatoire :

JEAN CRIMANT. – J'inaugure les impressions de l'homme de rien. Nous entrons dans la Désaction. Entrez dans la Dénutrition. Allélouiyoc, allélouiyoc²⁸⁶ !

« Nous » pouvant engager tous ses congénères scéniques, le sort de tous les personnages agissant dans les pièces novariniennes n'échappe à aucun moment à la malédiction de *désaction* : au lieu d'incarner un rôle, ils « entrent dans la Désaction ». Un autre « coup de dé- » frappe, cette fois-ci, l'action : que l'action soit maudite.

Située en amont de l'absence de la fiction et de la « concordance discordante », l'absence de l'action humaine contribue à la dédramatisation du théâtre novarinien, mais elle constitue surtout un vecteur important de détronisation de l'homme dans le drame. « L'homme, dans l'opérette, est touchant par son absence²⁸⁷ », écrit Novarina. Cependant, sur le plateau de Novarina, les personnages anthropomorphes ne sont pas si « absents » que l'on ne s'y attend. Ils y sont nombreux – parfois très nombreux, comme dans l'exemple de *La Chair de l'homme*,

²⁸⁵ DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame*, Dijon, Les Presses du réel, 2005, p. 86.

²⁸⁶ *Le Drame de la vie*, p. 293.

²⁸⁷ *Devant la parole*, p. 43.

où on voit défilier 3 171 personnages. De plus, ils sont toujours en train de bouger, de façon à condamner le plateau en déséquilibre permanent, tout en attirant l'attention des spectateurs : ils parcourent la scène, sautent sur le crâne en caoutchouc, déplacent les objets de la cour au jardin, ensuite du jardin à la cour, parlent au chien et aux cailloux, se réunissent et se dissipent répétitivement. Or, malgré cette hyperactivité qui assure le *spectacle* – quelque chose à voir –, si les spectateurs se rendent compte, sans trop de difficulté, de l'absence de l'action et de l'homme, c'est parce qu'ils comprennent intuitivement que les mouvements qui agitent la scène sont moins actions que gestes, qui ne participent pas à l'avancement de la pièce. Les mouvements corporels des acteurs sont, au mieux, des agitations, des convulsions, sans volonté dramatique – si l'on peut dire – ni pré-configuration éthique, l'action étant « maudite » et s'échouant systématiquement :

Que l'action soit « maudite » ne signifie ni qu'elle soit impossible, ni qu'elle soit indésirable ou dépourvue de sens, mais seulement que l'homme y échoue ; la traduction de son action est celle d'un à-pic vertigineux et d'une « chute comique » dont l'humain est à la fois l'acteur et la victime²⁸⁸.

Partout, chez Novarina, on rencontre des « champion[s] d'échec²⁸⁹ » – non pas les échecs comme jeu, mais comme naufrages, chutes –, nuls à « faire l'homme » avec des actions accomplies. Ainsi, l'Avant-Dernier des Hommes, ce fameux acrobate novarinien, qui « danse tout sauf dans son corps » et « danse pour faire venir un corps où son corps soit plus lui²⁹⁰ », exhibe son échec perpétuel en murmurant à genoux : « J'ai échoué une fois ; deux fois j'échoue, et j'échoue trois.²⁹¹ » Et le Chœur des Inventeurs Avancant déclare que « [t]outes les expériences échouent rapidement », avant même que les expériences commencent :

VOIX DE TUYAUDE. – Vive la Ration ! Vivent tous les sons ! Voici les inventeurs !
CHŒUR DES INVENTEURS AVANÇANT. – Toutes les expériences échouent rapidement.

La ration est entrée sur un char entouré d'artistes, savants et artisans, effectuant des p'tits ronds, titillant des guirlandes, des pampres, des mâts tournants. Pendant ce temps, l'Homme de Maclumerde frappe de tout son long, urdumul, cardanalara, matanaleppe ! On sonne la fin de la partie de la lumière. Un homme monte au mât, droit du tube, comme un tube, lance des sons de silence de tout. Son corps monte au mât, il veut s'adresser à la foule

²⁸⁸ DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame*, op. cit., p. 12.

²⁸⁹ « ANTIPERSONNE LVII. – Profession ? [...] / LA PAROLE PORTANT UNE PLANCHE. – Champion d'échec. » *Le Vrai sang*, p. 232.

²⁹⁰ *La Chair de l'homme*, p. 256.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 255.

en chantant, il souffle dans le mât, lance des sons de silence, monte au sommet de l'ancienne tribune du Stade d'Action [...] ²⁹².

La vie devient un drame (*le Drame de la vie*) lorsque chaque expérience devient échec. Quant au narrateur du *Discours aux animaux*, il assiste carrément à une scène de ratage de cirque – ou encore, un cirque de ratage – pour découvrir, seulement à la fin, qu'il faisait partie de ces acrobates incapables de réussir leur métier, qu'il était, lui aussi, un « échec vivant ²⁹³ » :

Faut que je vous dise que je dois dire que je n'ai su juste à la fin être du cirque moi aussi : j'ai vu des équilibristes au numéro qui rate, des coutumiers sans coutures, des funambules chuter en grappe, des groupes d'acteurs sans bras jurant des moitiés de rôles par les pieds en toussant, des physiciens sans matières, des jongleurs sans coloris et orateurs sans bouches, des mathématiciens dénués des neuf quarts de la moitié des paires de chiffres, vigies aveugles, antipodistes à mains et piétons à vélo, [...] ²⁹⁴.

La force négatrice de l'échec, qui ôte la signification dramatique de l'action et anéantit sa raison d'être scénique s'exprime de façon encore plus crue chez Jean Rébus de *Je suis* et le Danseur en Perdition du *Vrai sang* :

L'UN DES GENS. – Si vous répliquez, je vais vous étrangler publiquement.
JEAN RÉBUS. – Nous collons encore un front à un objet, mais nous n'entendons plus le son.
L'UN DES GENS. – J'ai toute confiance en vous mais en moi absolument pas.
JEAN RÉBUS. – Mort à la mort !
L'UN DES GENS. – Vous êtes un homme qui rate tout : vous vous pendrez un jour avec une corde même pas faite pour votre cou.
JEAN RÉBUS. – La voici.

Il le fait ²⁹⁵.

Incité par des Gens, Jean Rébus réussit à se pendre avec une corde qui n'est pas faite pour son suicide. Il *le fait* définitivement, comme l'indique si bien la didascalie. Mais puisque l'action humaine est maudite, il y réussit comme s'il y échouait, et revient de la mort pour affirmer la mort de la mort en tant que « néant invisible [et] inexistant ²⁹⁶ ». Le Danseur en Perdition est, quant à lui, un danseur qui n'obtient sa présence apophasique qu'à travers la chute – comique –

²⁹² *Le Drame de la vie*, p. 30.

²⁹³ « [...] je fus élu huitième du fond, ultime des bonds, re-dernier de tous, aigle des cancre, échec vivant, trompeur scolaire. » *L'Homme hors de lui*, p. 42.

²⁹⁴ *Le Discours aux animaux*, p. 125.

²⁹⁵ *Je suis*, p. 141.

²⁹⁶ « JEAN RÉBUS. – Parles-tu du néant invisible ou du néant inexistant ? / L'UN DES GENS. – Des deux. » *Ibid.*, p. 142.

de son action, et non de son succès. Il effectue tous les pas de danse que l'on peut imaginer, en les offrant à « l'absence de mouvement²⁹⁷ » :

LE GARDIEN DE MOUVEMENT. – [...] : vous allez nous entamer une petite danse pour vous en sortir !

LE DANSEUR EN PERDITION. – Pas chassé, battement en rond, assemblé battu, petit jeté arrière, bras en couronne, assemblé soutenu en tournant, grands battements jetés balancés, demi-plié coupé, pas de valse à la seconde, grands raccourcis, pas de bourrée balancé, demi-plié jeté bateau, ballonné devant, cabrioles battues, [...].

La danse est finie.

L'HOMME DU PLUTACIER. – R'danse ! r'danse ! r'danse !

LE DOCTEUR NÉANT. – Vous avez parfaitement réussi à vous passer de danser.

LE DANSEUR EN PERDITION. – Non : je viens totalement de faire échouer la danse²⁹⁸.

À force de danser à la fois dans son corps langagier (en voix) et dans son corps physique, il finit par s'épuiser : on s'étonne que Manuel Le Lièvre, acteur qui procède à la danse, ne tombe pas par terre à bout de souffle. Il est « en perdition », comme le prévient son nom. Il *a dansé* ; pourtant, il n'a pas dansé, car la seule action qu'il a réussi dans sa danse féroce, c'est, au mieux, de « se passer de danser », sinon de « faire échouer la danse ». C'est un danseur « Nul et Parfait²⁹⁹ », qui sait danser parfaitement parce qu'il est nul, qui s'épanouit en profitant de sa caducité. Une fois effectuée, sa danse se retire de la liste des actions, qui n'est déjà pas très longue.

Dans le théâtre désactionnel de Novarina, l'échec à l'action ne se borne pas à nier, voire anéantir l'action effectuée. Lorsque la logique désactionnelle est poussée jusqu'à ce que l'échec en soi constitue la seule action valide dans ce théâtre, les personnages anthropomorphes manifestent, faute de capacité à mener une action dramatique, leur brève présence presque fugitive sur la scène par le silence et l'inaction. Ils « n'agissent dedans qu'en entrant pour sortir[,] début et fin sonn[a]nt le même temps³⁰⁰ » pour eux.

Le Drame de la vie est une pièce dont la dimension désactionnelle est particulièrement relevée. Un passage pris au hasard témoigne bien de toutes ces présences sans action repérable :

²⁹⁷ « LA VULVIENNE DE HAN. – Pour qui la danse ? à qui la danse ? / LE DANSEUR EN PERDITION. – À l'absence de mouvement. » *Le Vrai sang*, p. 173.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 170-174 ; *L'Animal imaginaire*, p. 163-165.

²⁹⁹ *Le Théâtre des paroles*, p. 129.

³⁰⁰ *Le Discours aux animaux*, p. 18.

Le Danseur Clysto crime l'Homme de Oû, naissance de l'Homme de Sept. Le Cycliste crime Jean Les Coqs, naissance du Docteur Perpétral. Amédée Boschetti crime l'Ouvrier du Mond, naissance de l'Homme Amné. Ermenond crime l'Amboléon Borché, naissance de l'Ambulancier Jamblique. Le Très Haut crime le Tronçon Vernicien, naissance de l'Enfant Valère. Le Douanier Dogan crime l'Amboléon de Potard, naissance de la Terre de Terre. [...] Chadul crime le Planéticien, naissance du Vocassier.

[...]

Entrent le Tétassier Sarcobet, le Tétassier Oublique, le Reste, Sarcophrier Robert, la Tétassière, Jean Ménèbre, le Cercueil de Viviane, Uf, Alexis, l'Ouvrier de Rien, Vertèbre, l'Homme de Reste, le Cercueil de Ulan, le Luinçon Viandique, Ulot, Ardon, le Chanceur Masculet, l'Homme de Larcet.

[...]

Ils sortent³⁰¹.

Sur trente-six personnages nouvellement entrés en scène, soit par naissance à la suite du « crime », soit grâce à la didascalie, seuls six se manifestent dotés d'une action – quatre parlent et deux « criment » –, avant qu'une phrase toute simple et toute courte, mais en même temps finie et rigoureuse, presque mécanique comme une guillotine – « [i]ls sortent » – évacue entièrement le plateau. Autrement dit, trente existences en négatif, sinon trente « oiseaux radiographiés³⁰² » échappent à l'œil nu. Sont-ils si nuls en action, si précaires en existence qu'ils soient obligés de sortir aussitôt entrés ? Ou sont-ils en train d'effectuer intérieurement, sans bouger extérieurement, l'action désactionnelle, c'est-à-dire le mouvement immobile ou la danse *indansée* ?

La malédiction de l'action qui remet en question la présence humaine sur la scène novarinienne n'est pas moins féroce dans *Le Vivier des noms*, une pièce qui intègre la théâtrographie de Valère Novarina trente ans après l'invitation de Jean Crimant à la désaction :

L'HISTORIENNE. – [...] Ils sortent par la porte d'entrée : entrent Un homme par la fenêtre, La Mère Victoire, Le Fils de la Matière, Le Chœur des Hommes Déshomimés, La Femme du Musicien Blond, Le Cycloniste Dupamphieu, Sophie Chiquenaude, Les Deux Professeurs Chéops, Les Hoministes, Les Gens de Circonflexion, [...], Le Marchand de Choses, L'Ysaurien, Le Manqueur Durable, L'Un des Deux Diviseurs Jumeaux, Les Détenteurs, Les Hésitants, Les Terciverbistes. Ils sortent en maugréant et défont tout³⁰³ !

³⁰¹ *Le Drame de la vie*, p. 163-166.

³⁰² *La Scène*, p. 26.

³⁰³ *Le Vivier des noms*, p. 38-39.

Dans la liste des personnages à entrer figurent au moins quarante et un noms ; *au moins*, parce que la liste comporte également des noms accompagnés de « les », article qui implique la pluralité des concernés. Mais parmi tous ces personnages, personne n'arrive à faire un mouvement significatif, l'entrée et la sortie ne faisant qu'un pour eux : l'entrée, cette moindre action tentée, finit par échouer, se précipiter vers la sortie. L'action se résume en son ossature la plus brute, son cadre le plus neutre³⁰⁴. Entre l'entrée et la sortie, deux actions conventionnelles sans signification dramatique – si ce n'est une signification codifiée –, aucune « pâte » humaine, ni la présence, ni le sentiment, toutes les actions « humaines » étant vouées, fatalement, à la chute. Le rêve novarinien de faire du théâtre un lieu « où l'action serait seulement d'apparaître³⁰⁵ » se réalise en ainsi recourant à la désaction qui fait des personnages-acteurs apparaître comme disparaître.

Cependant, leur présence muette et éphémère peut être interprétée comme une autre forme d'échec.

L'HISTORIENNE. – Prière pour tous les hommes ayant existé : L'Entendeur Terrestre, Louis Soutre, Le Second des Manœuvriers Humains, Anthémios de Tralles, Les Orifissiers des Trous Quatre, L'Enfant Strophique, Le Danseur Hors Chair, [...], Le Mangeur Polycarpe, La Séciguillitaire Sentence, Le Passeur Urs.

Et prière pour tous les hommes ayant oublié d'exister³⁰⁶.

La prière de l'Historienne va pour les vingt-huit hommes « ayant existé ». Cependant, on ne trouve nulle part la trace de leur existence dans la pièce en question. On dirait qu'ils apparaissent à l'instant où chacun de leur nom est prononcé et disparaissent avec la dernière syllabe sonorisée. La nullité d'action se transforme en nullité d'existence ; ils échouent à l'existence scénique, pour réussir à l'existence apophatique. Ou tout simplement, profondément nuls en action, ils ont échoué même à entrer, lorsque l'Historienne sollicite leur présence par

³⁰⁴ Pierre Jourde remarque, lui aussi, que les seules actions dont dispose l'homme dans l'opérette à la novarinienne sont des « [e]ntrées à peu près toujours ratées [...], éphémères, presque des sorties. » JOURDE Pierre, « L'Opérette de Valère Novarina : la rédemption par l'idiotie » in *Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002, p. 258.

³⁰⁵ *Pendant la matière*, p. 52.

³⁰⁶ *Entrée perpétuelle*, in *Voie négative*, p. 208-209. Il s'agit d'une version pour la scène du *Vivier des noms*. Ce passage a connu une légère modification en passant du texte (*le Vivier des noms*) à la scène (*Entrée perpétuelle*) :

L'HISTORIENNE. – Prière pour tous les hommes ayant existé.

Entrent l'Entendeur Terrestre, Louis Soutre, Le Second des Manœuvriers Humains, [...].

Et prière pour tous les hommes n'ayant jamais existé.

(*Le Vivier des noms*, p. 152.)

Contrairement au texte original, dans lequel les deux prières, l'une pour des hommes qui existaient, l'autre pour ceux qui allaient exister sans y arriver, enferment l'appel, pour ainsi effacer le lien intime entre les prières existentielles et les hommes qui, appelés, arriveront à l'avenir, le texte scénique place les noms dans le passé, surtout le passé terminé, en les faisant correspondre à « tous les hommes ayant existé ».

l'appel. Ils échouent, car franchir le seuil entre la coulisse et la scène, entre la page d'un livre et le plateau, entre la mort et la vie relève, en quelque sorte, de l'action humaine, impliquant la volonté dramatique. Entre l'absence des hommes « ayant oublié d'exister » et celle des hommes ayant existé, mais sans réussir à entrer, la scène novarinienne reste stérile en termes d'action humaine.

Dé-faire l'action humaine : absence de l'homme dans l'action

L'échec systématique qui entraîne l'anéantissement de l'action sur le plan pragmatique n'est pas la seule cause de l'absence de l'action humaine sur le plateau novarinien. L'interrogation de l'Homme des Actions nous révèle l'autre raison, plus fondamentale : « Qui est cet homme qui danse ici, sans moi, dans moi ?³⁰⁷ » S'il danse, s'il déchire et renoue l'espace à chaque instant, ce n'est pas parce qu'il s'y engage avec résolution, mais parce qu'il y a quelqu'un d'autre qui, par sa propre danse à l'intérieur de l'Homme des Action, le fait danser malgré lui. N'étant plus maître de son action – bien que son nom l'attache solidement aux actions –, il s'avère, en quelque sorte, exproprié de sa danse, de tous les mouvements qu'il articule, de tous les dessins qu'il peint dans l'espace avec son corps. Et lui vient alors la danse, au moment où il est le plus pauvre d'action, le plus proche de « l'homme de rien », ou encore, d'un mort :

CELUI QUI DIT OUI. – Le danseur est comme le mort, détaché du corps pour un instant. Il nous parle en entendant le silence sur lequel nous parlons ; il marche en avant et laisse l'espace derrière lui ; il lie, il rassemble ; il agit par absence, il s'est souvenu de se taire pour parler.³⁰⁸

L'action dans le théâtre désactionnel se réalise en dehors de l'homme agissant, s'accomplit en l'excluant. Ou plutôt, il s'agit d'un processus de dépossession d'action dont l'aboutissement célèbre paradoxalement l'achèvement de l'action dépossédée. Une fois pris par la malédiction de la désaction, l'homme n'agit plus avec sa subjectivité en tant qu'agent. Au contraire, il *est agi* par l'action – ou encore, *est fait* agir en tant que patient, quelqu'un qui subit. N'ayant plus sa place dans son « je », sujet grammatical de ses actions (verbe), comme nous le fait entendre la déclaration d'Isaïe Animal – « Je ne suis dans aucun des gestes que je fais ; j'assiste à une mécanique³⁰⁹ » –, le personnage novarinien fait face à une expérience inouïe, qui contredit le paradigme pragmatique ordinaire. Pour agir et obtenir son identité

³⁰⁷ *Le Drame de la vie*, p. 115.

³⁰⁸ *La Chair de l'homme*, p. 300.

³⁰⁹ *La Scène*, p. 111.

dramatique, il faut qu'il « quitte l'action », avant même de l'entamer, en renonçant ainsi au seul moyen d'être « quelqu'un » :

Action. Le stade est envahi d'une course de piste de course de piste de vite. [...] Tous les coureurs sont en ligne, hommes, femmes, enfants. Chacun, avant de partir aller s'écraser, doit prêter serment, jurer qu'il quitte l'action, qu'il y renonce et abandonne.

COUREUR ANDRON, HOMO SAPOLÉON. – Je quitte l'action.
HOMO ANDRON, CHAMPION SAPOLÉON. – Je quitte l'action³¹⁰.

De la même manière, pour danser, il faut qu'il s'abstienne de sa danse, en désinvestissant sa volonté d'effectuer un mouvement, qu'il « détruise sa danse » et subisse la danse de la danse :

Tu ne seras jamais acteur si tu n'as pas pour guide la destruction. La tienne d'abord. Tu ne danseras jamais bien si tu ne détruis pas toute ta danse en dansant, en même temps que tu la danses³¹¹.

Comme le remarque Denis Guénoun, il « n'engendre qu'en tant qu'il reçoit, et s'ouvre transcendalement à cette disparition de soi³¹² », pour effacer définitivement la présence humaine de la scène : les acteurs humains aussi bien que les personnages anthropomorphes se détachent de leur actions humaines, et ne procèdent que par la « passivité », par la « disparition transcendante de soi ». Et l'action désagie de l'Homme des Actions (passivement) *agi* – sinon *acté*, *agité* – s'approche de l'agitation, mouvement beaucoup plus passif, voire presque convulsif, faute de conscience de sujet, avant de se tarir.

« L'immobilité vraie, c'est le mouvement³¹³ », affirme le Danseur en Perdition, notre danseur « Nul et Parfait ». Son propos refléterait le mieux le paradigme renversé de l'action. Dans le théâtre désactionnel, le « je », sujet grammatical de chaque action, se présente en mode apophasique : il dé-fait son action, en l'accomplissant par l'abolition. Le danseur est immobile,

³¹⁰ *Le Drame de la vie*, p. 28.

³¹¹ *Le Théâtre des paroles*, p. 125.

³¹² Cet art d'agir en tant que recevoir s'applique initialement aux acteurs : « Que signifie *passion de l'acteur*, qui soit en rapport avec la *tâche de l'acteur* (de représenter les passions) ? À mes yeux, ceci : qu'une passion ne se joue qu'à travers un chemin de passivité, de pâir, de patience. Que l'acteur, depuis son (notre) affranchissement du régime de l'agir dramatique – c'est-à-dire, peut-être, depuis qu'est apparu le métier de l'acteur comme tel, sa profession – doit souffrir ce qu'il endure, non le supporter comme douleur (quoique cela aussi, parfois, évidemment), mais plus profondément le *recevoir*, y être ouvert ou en accueillir la prise en soi comme acceptation ou consentement. Un certain consentement de l'acteur, peut-être tout proche de sa rébellion intime, intrigué, imbriqué en elle, vaut comme passion : réception passive, d'une passivité transcendante et non soumise, en ce sens *féminine*. “Tous les grands acteurs sont des femmes. (*Le Théâtre des paroles*, p. 25)”. L'acteur n'engendre qu'en tant qu'il reçoit, et s'ouvre transcendalement par cet accueil à sa disparition, qui est aussi une naissance. » GUÉNOUN Denis, *Actions et Acteurs (Raisons du drame sur scène)*, op. cit., p. 144.

³¹³ *Le Vrai sang*, p. 173.

parce qu'il arrête d'articuler son corps à sa guise. Et seulement avec cette résolution de ne pas bouger s'opère un mouvement, et la danse l'emporte dans le mouvement, en « lui sortant du corps comme une flamme », et en le sortant hors de son corps :

PHÈDRE. – Admirable Socrate, regarde vite à quel point tu dis vrai !... Regarde la palpitante ! On croirait que la danse lui sort du corps comme une flamme !

SOCRATE. – [...] Ce corps s'exerce dans toutes ses parties, et se combine à lui-même, et se donne forme après forme, et il sort incessamment de soi !... Le voici enfin dans cet état comparable à la flamme, au milieu des échanges les plus actifs... On ne peut plus parler de « mouvement »... On ne distingue plus ses actes d'avec ses membres³¹⁴...

Surtout, cette affirmation du Danseur en Perdition nous invite à repenser ici à sa danse échouée. La danse qu'il présente est un pur échec, dans la mesure où ce n'est pas *sa* danse, malgré ses efforts investis. En dansant, il n'a pas dansé, mais il a dé-fait sa danse.

L'indice du double sens de dé-faire, avec le « coup de dé- » frappant le verbe « faire », se livre dans la réponse de Trinité à la question d'Isaïe Animal :

ISAÏE ANIMAL. – Comment fais-tu pour agir ?

TRINITÉ. – Je fais mes actions une par une et je les range par ordre alphabétique, puis je les agis d'A à Z ; puis je défais mes actes, d'oméga à alpha ; ainsi tissais-je à l'envers l'écheveau mal cousu de ma vie déconstruite³¹⁵.

Dé-faire l'action, c'est, avant tout, renverser étape par étape le processus de l'action accomplie ; détruire, anéantir l'effet de l'agir, jusqu'à atteindre l'état initial avant son exécution. L'action est défaite, faite inversement, pour se conclure par l'échec. Mais dé-faire l'action, c'est surtout faire par son absence dans l'action, faire par sa destruction, faire par sa sortie d'homme :

JEAN SINGULIER. – [...] Au lieu de travailler, je contemplais mon travail ; au lieu de parler, je prononçais que des mots ; au lieu d'agir, je contemplais l'action ; au lieu de devoir, je pensais qu'à mes yeux. Je vivais comme en étant sans moi, moi-même comme hors de moi-même d'une boîte d'homme. Chaque matin, j'avais peur d'arriver sans avoir rien commencé. Chaque matin pouvait m'arriver sans qu'il n'y ait rien qui me recommence. L'homme s'est trompé, parce qu'il a pris pour des fumeries tout ce qu'il pense à partir d'aujourd'hui³¹⁶.

C'est la défaite de l'action – de *son* action – à laquelle rejoint la défaite de l'homme agissant, l'anéantissement de la validité de l'action dramatique elle-même. C'est, sans doute, pour cette

³¹⁴ VALÉRY Paul, « L'Âme et la danse », *Dialogues*, in *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 170-172.

³¹⁵ *La Scène*, p. 160.

³¹⁶ *Je suis*, p. 51.

raison que « personne » est le mot le plus approprié pour désigner les personnages du théâtre de Valère Novarina³¹⁷ : il s'agit d'une figure humaine, mais avec un vide abyssal à l'intérieur, sans aucune trace de présence humaine, sujet de ses actions.

L'action n'appartenant plus à personne, mais à l'action elle-même, et en conséquence, personne n'agissant réellement si ce n'est par la passivité, le théâtre désactionnel ne connaît pas le dénouement – ce serait trop dramatique ! –, qui serait remplacé par le repentir. Ainsi, les « personnes » de *L'Opérette imaginaire*, qui remplissent le plateau avec les mouvements de leur corps tout au long de la représentation, se sentent obligées de se réunir à la fin, pour demander pardon pour leur silence, leur immobilité, sinon leurs actions, selon le Bonhomme Nihil, « inutiles³¹⁸ », étant dépourvues de sens :

LA FEMME PANTAGONIQUE. – Seigneur pardonne-nous de ne l'avoir pas vu.
Seigneur, pardonne-nous d'avoir rien fait. Seigneur, pardonne-nous de ne l'avoir pas dit.
LE MORTEL. – Tout était debout, tout est par terre. Seigneur, pardonne aux acteurs
qui n'ont pas agi³¹⁹.

Nous ne sommes plus des spectateurs de la représentation des « actions » humaines achevées, mais ceux des actions défaites³²⁰, des non-actions d'antipersonnes moins humaines, à savoir *personnes* incapables de faire l'homme –, du retrait de tout poids humain de l'action.

3. Le théâtre au temps déshomogénéisé

Aristote commence sa leçon sur l'agencement des faits par l'éclaircissement des deux termes qu'il emploie dans la définition de la tragédie, « complet » et « entier » : « la tragédie est l'imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue ; [...]. Est entier ce qui a commencement, milieu et fin (τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος [...]. Ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν).³²¹ » Autrement dit, seule une action dotée des commencement, milieu et fin enchaînés, éléments indispensables pour « forme[r] un tout³²² » (ὅλον, entier), et « menée jusqu'à sa fin³²³ » (τέλειο, complète),

³¹⁷ D'ailleurs, Novarina lui-même souligne à plusieurs reprises sa préférence pour ce mot au « personnage », mot trop attaché au tourment humain, trop rempli de « sous-entendu humain (*Lumières du corps*, p. 47) ».

³¹⁸ « LE BONHOMME DE NIHIL. – [...] Pardonne, Seigneur qui nous vois, pardonne nos silences, nos actions inutiles, nos paroles de trop, pardonne, Seigneur public ! » *L'Acte inconnu*, p. 180.

³¹⁹ *L'Opérette imaginaire*, p. 170.

³²⁰ « JEAN PARTURIENT. – Tu es un personnage dès l'orée de la pièce qui n'agit plus. / L'ENFANT OLYMPIEN. – Honte à toi, spectateur de mes actions défaites ! » *L'Acte inconnu*, p. 43.

³²¹ ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., 1450b 25-28, p. 39-40.

³²² *Id.*, *Poétique*, 1450b 25, tr. MAGNIEN Michel, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 96.

³²³ *Ibid.*

peut constituer l'objet d'une belle tragédie. De plus, ces trois parties doivent être présentées respectivement – car « la beauté réside [...] dans l'ordre (καλὸν ἐν [...] καὶ τάξει ἐστίν)³²⁴ » –, de sorte que la fable « [ne] commence ni finit à un point pris au hasard (μήθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν)³²⁵ ». Ce mode d'agencement, mettant l'accent sur la mise en ordre (τάξις) des parties constitutives de l'entier (ὅλον), exige intrinsèquement une conception du temps dramatique linéaire, droit, continu et homogène, auquel s'enfilent l'un après l'autre tous les événements qui arrivent.

Cette compréhension du temps dramatique correspond parfaitement à la définition aristotélicienne du temps, déjà proposée dans le traité sur la physique. Pour le théoricien grec, « le temps est nombre du mouvement selon l'antérieur-postérieur, et est continu, car il appartient à un continu (ὁ χρόνος ἀριθμὸς ἐστὶν κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον, καὶ συνεχῆς (συνεχοῦς γάρ), φανερόν).³²⁶ » La chaîne ininterrompue des mouvements qui se partagent sans cesse en antérieur et postérieur du premier au dernier, du début à la fin, et qui forment, pris en entier, l'action ; voilà le temps dramatique selon Aristote. Le sentiment *propre à la tragédie* naîtra chez des spectateurs seulement lorsque des événements dramatiques sont mis en ordre, à la fois causalement et chronologiquement, de façon que la péripétie et/ou la reconnaissance se produisent en tant que conséquence vraisemblance et nécessaire des faits antérieurs³²⁷.

Le temps ainsi conçu, linéaire et continu, suggère l'homogénéité dans les deux sens. Il l'est d'abord dans la mesure où il s'agit d'un trait lisse, constitué de points d'égale intensité. Le bon agencement de la fable n'accepte ni lacune ni surplus qui pourrait tout conduire à la faillite ; ou selon les termes d'Aristote, pour que l'action soit « une et entière », il faut que « les parties en soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé ; car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout (τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστίν).³²⁸ » Chaque élément arrive avec une utilité effective et justifiable, à un moment exact, et comble tous les points – les instants – sur la ligne temporelle en la rendant continue, égale et homogène.

³²⁴ *Id.*, *Poétique*, 1450b 38, tr. HARDY Jean, *op. cit.*, p. 40.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Id.*, *Physique*, Livres IV, 220a 24-26, t. 1, tr. CARTERON Henri, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 153.

³²⁷ *Id.*, *Poétique*, *op. cit.*, 1452a 18-20, p. 44.

³²⁸ *Ibid.*, 1451a 32-35, p. 40.

Pourtant, l'homogénéité du temps dramatique vient aussi du fait que le temps fonctionne d'une manière identique chez tous les personnages, et garantit ainsi la même qualité à tous. Pour que le temps se définisse comme « le nombre des mouvements selon l'antérieur-postérieur », tous les mouvements apportés en vue de constituer l'action doivent se soumettre à la même temporalité, et avancer tous à la même vitesse, dans la même direction et dans le même sens. Pour mieux dire, tout peut entrer dans une unique chaîne de l'antérieur-postérieur, seulement lorsque tout le monde vit la même temporalité. *Le Soulier de satin* de Claudel en est l'exemple et le contre-exemple par excellence. Se tressent dans une pièce deux actions parcourues par deux temps, indépendantes l'une de l'autre, celle de l'amour passionné mais inaccompli de Doña Prouhèze et Don Rodrigue, et celle de l'amour plus stable de Doña Musique et du vice-roi de Naples. Cependant, elles finissent par s'aligner sur la même ligne temporelle homogène et cohérente au moment où le sort des deux dames se croisent autour de l'amour maternel.

Le *muthos* aristotélicien (pour la poésie dramatique) se distingue de l'histoire (*story*), qui n'est qu'« un simple matériau brut (*just raw material*)³²⁹ », dans la mesure où, étant le résultat de l'activité artistique, le premier reçoit le travail créatif du poète, à savoir le choix et l'agencement délibéré des événements dramatiques. En même temps, il se distingue aussi de l'intrigue (*plot*) moderne, qui permet la manipulation plus libre et plus complexe sur le plan temporel. Tandis que l'intrigue moderne n'hésite pas à dédoubler la temporalité, s'il est nécessaire, l'une pour le présent, l'autre pour le passé ou le futur, ou encore, deux présents en parallèle, l'intrigue antique exige que, même le passé – le souvenir, le témoin, la révélation qui préparent, souvent dans la tragédie classique, la péripétie et la reconnaissance – fasse partie de cette ligne. Ici, la convocation du temps passé – élément de causalité – s'inscrit, en tant qu'évènement présent, dans l'enchaînement des mouvements antérieurs et postérieurs, comme nous le prouve l'arrivée du messager dans *Œdipe roi*. Venant de Corinthe afin d'annoncer la mort du roi Polybe, il révèle tous les secrets liés à la naissance d'Œdipe, pour ainsi amener le passé dans ses mots *actuels*, le ressusciter. La révélation est un évènement du présent, posé entre deux autres mouvements, l'un antérieur l'autre postérieur, et partageant avec eux la même temporalité.

Par contre, l'« opérette » novarinienne refuse cette homogénéité du temps, commune aux intrigues antique et moderne. Elle préfère, avec sa poétique de « coups de dé- », déchirer

³²⁹ ABBOTT Hans Porter, « Story, Plot, and Narration », in *The Cambridge Companion to Narrative*, HERMAN David (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 43. *Notre traduction.*

le temps, le faire éclater en mille morceaux, le priver de l'ordre : elle le déshomogénéise³³⁰. Afin de commenter le cheminement du temps dans son *Opérette imaginaire*, Novarina s'appuie sur un terme musical : « C'est un *ragtime*. C'est-à-dire littéralement un temps déchiré, *en haillons*.³³¹ » Si le temps s'avère déchiqueté dans le *ragtime*, c'est parce que la syncope, essentielle, consiste à décomposer le temps musical, à attaquer et à surprendre le temps fort par le temps faible, pour ainsi bouleverser le rythme, en le faisant boiter, presque danser. Le temps n'y est plus régulier, mais il avance par des sauts, saccadé et intermittent... exactement comme le temps dramatique dans la pièce de Valère Novarina. Ici, du début à la fin, le temps ne cesse de changer de nature, se métamorphose sans arrêt, en se rapprochant de plus en plus de la Chimère : l'intensité, la direction et la vitesse... rien ne se maintient. Le temps n'est pas simplement hétérogène, l'hétérogénéité sous-entendant plutôt le résultat, un état des choses désormais immuable, que le processus dynamique par lequel les éléments perdent l'uniformité. Il s'avère, de préférence, « déshomogénéisé » durant la représentation, cette irrégularité foncière ne s'obtenant que par les pratiques constantes des syncopes dramatiques et des éparpillements des graines – des micro-récits – maintenant libérées de la cordelette du rosaire.

Ladite syncope s'interprète dans le théâtre novarinien par la tension entre le temps dramatique fort et le temps dramatique faible, et surtout par leur perpétuelle alternance qui survient irrégulièrement tout au long de la représentation³³². En général, le temps dramatique, temps autonome (par rapport au temps de la vie quotidienne) de l'action représentée, isolée du temps du monde, s'oppose au temps scénique, qui est le temps universel de (l'action de) la représentation. Bien que, dans le théâtre dédramatique de Valère Novarina, la distinction des deux notions ne soit plus pertinente, étant donné que le drame – au sens universel du terme – s'en retire, on gardera le terme « le temps dramatique », afin d'indiquer le temps dont disposent les personnages désagis.

L'inégalité de la densité du temps dramatique trouve sa cause dans l'aspect fondamentalement dédramatique du théâtre de Valère Novarina. En en finissant avec le *muthos*, il rompt définitivement avec l'exigence d'un seul maillon des mouvements antérieurs-postérieurs, et par conséquent avec la contrainte d'une seule chaîne temporelle. Le coup de dédramatisation dissout la fable pour n'en garder que quelques éléments sous forme de

³³⁰ Le rapport particulier du théâtre novarinien au temps sera traité, pour de bon, dans la deuxième partie. En attendant, on se contente ici de simples constatations, et laisse le développement plus exhaustif, surtout en rapport avec sa réception auprès des spectateurs, pour la partie suivante.

³³¹ *Devant la parole*, p. 44.

³³² Cet aspect sera mieux traité dans la deuxième partie de cette thèse. Voir Partie II, 1^{er} chapitre, puis Partie II, chapitre 2, Sous-chapitre 2.

micro-récits parsemés. Le temps dramatique demeure faible et lâche en général, faute d'éléments dramatiques, et se fortifie de temps à autre, à l'occasion du jaillissement de ces micro-récits, les seuls moments plus ou moins dramatiques dans le théâtre novarinien.

La densification du temps dramatique se produit comme un événement indépendant. Autrement dit, chaque intensification fonctionne d'une manière singulière, voire éphémère de sorte que la temporalité nouvellement configurée lors de la distinction d'un événement ne s'applique qu'au micro-récit en question. Par conséquent, les micro-récits réunis sans ordre logique dans une même pièce ne partagent pas la même configuration temporelle entre eux, et rendent ainsi la pièce instable, sinon dynamique au niveau temporel. On distinguera bien les temps dramatiques clairement divergents dans deux micro-récits, juxtaposés dans *Le Babil des classes dangereuses* :

VOLANTE 2. – Poursuivez, le récit, de vot'marche, à grelots !
IRQ. – i.

[...]

VOLANTE 1, *toujours à Ireq*. – Poursuivez, le récit, de vot'fuite en vélo !
IRQ. – i³³³.

Dans la bouche d'Ireq, l'ensemble de l'histoire se compresse en une seule syllabe : « i ». Devrait-on tout entendre, dans cet « i » ultime, le commencement et la fin de l'histoire, y compris le « sang craché » et le « rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes³³⁴ », l'alpha et l'oméga de tous les temps de l'humanité ? Le temps dramatique se rapproche ici d'un point par son ambivalence, sur lequel se réunissent l'absence de vitesse et l'excès de vitesse, l'absence de direction et l'ouverture sur toutes les directions, le renfermement de toutes les limites et leur éclatement. Ce temps dramatique prend une toute autre allure un peu plus tard lors de la rencontre de la famille Tort :

L'AMBULANCIER SANTON. – Voyez mon char portant ça dessus ! Le silence, le silence est retombé sur la petite maison pointue du toi : en route vers le point final à l'aventure ! C'est l'hôpital psychiââtrique. L'homme squelettique et les deux femmes rachitiques viennent d'être arrachés de force du pavillon au toit pointu où ils vécurent terrés trente mois. [...] (*Il les montre.*) C'est Madame Lucienne Tort, 66 ans, veuve d'un fonctionnaire de police décédé en 53 ; sa fille Christine, 35 ans ; son fils André, 45 ans. [...] Les trois reclus poussent des hurlements, ils traitent chaque passant d'assassin.

ANDRÉ T. – Une nuit...

³³³ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 186-187.

³³⁴ RIMBAUD Arthur, « Voyelles », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 167.

LUCIEN T. – Raconte Monsieur Angelo Cecconelli, 37 ans, mouleur qui habite avec ses deux enfants, Christian 13 ans et Danièle 9 ans, le pavillon d'en face, au deux bis.

ANDRÉ T. – André Tort s'est mis à crier...

LUCIEN T. – Au secours, les assassins sont sur le toit !

[...]

L'AMBULANCIER SANTON. – Dans la maison déserte, il ne reste plus à présent que Stella, la petite chienne marron. [...] Le tout s'en va à l'hôpital. J'y pousse le char de ces gens malheureux.

ANDRÉ T. – Halte au feu !

LUCIEN T. – Place³³⁵ !

Au va-et-vient horizontal du temps s'ajoute le va-et-vient vertical. L'Ambulancier, notre narrateur remonte sa montre à l'envers. De là se renverse de nouveau le temps pour couler dans le sens *normal*, d'abord le 19 décembre (« le 19 décembre, à l'atelier des plombs, André tombe écrasé sous un couvercle de four, [...]»³³⁶), puis la semaine dernière (« La semaine dernière, le cadavre de Myrza, l'abrutie éléphante des soupapes à joujou, une chienne berger belge, a été retrouvé, [...]»³³⁷) et hier à quatorze heures (« Hier à quatorze heures, les pompiers et les policiers faisaient enfin le siège du pavillon.»³³⁸), jusqu'à rejoindre le présent, le moment où l'Ambulancier tient dans ses mains le char. Or, à l'intérieur de ce micro-récit, le temps dramatique fait le plongeon en même temps, en changeant ainsi de direction : par les vives voix de deux Tort qui réincarnent les micro-récits enchâssés, le temps dramatique répète la descente et la montée entre le passé antérieur, le passé et le présent. La théâtralisation du micro-récit, qui accroît la densité temporelle, accentue la différence déjà creusée au niveau de la vitesse et de la direction entre le temps dramatique du cri d'Irq et celui de la démonstration de l'Ambulancier.

Parfois, le temps dramatique des micro-récits novarinien tourne lentement, isolé dans le passé sans issue, tel que l'enferme l'histoire du Mort de *La Chair de l'homme* :

LE MORT, *marchant à grand-peine*. – Mon moi, dans le fond de mon sujet présent, n'était pas, ni ne sera sur le point d'avoir été, ni ne fut sur le point de devenir aucunement moi-même tant que la personnalité de mon individualité profonde ne s'était pas conjuguée à certains traits identiques de mon individu individuel dont l'intérieur gisait en mon corps [...]»³³⁹.

Le Mort se lamente longuement sur l'absence de « [s]on moi dans le fond de [s]on sujet présent », mais pour un mort qui appartient au monde de l'Oubli, le « présent » en question est

³³⁵ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 190-193.

³³⁶ *Ibid.*, p. 191.

³³⁷ *Ibid.*, p. 192.

³³⁸ *Ibid.*, p. 193.

³³⁹ *La Chair de l'homme*, p. 326-328.

dépassé depuis déjà longtemps. Puisque son temps est terminé, le passé exprimé sous forme d'imparfait n'a aucune possibilité d'atteindre le présent du présent – de l'énonciation (donc, de la représentation), en l'occurrence –, le présent du Mort désormais revenu à la vie. Le temps qui règle le « drame-de-la-vie » de ce sujet « sans moi » de jadis n'est guère compatible avec la temporalité que prend la réplique du Vivant Malgré Lui de *Je suis* :

LE VIVANT MALGRÉ LUI. – [...] ; alors je vis que je dis : « Viens, couleur des présences colorées, viens amour des amoureux, viens pain de toute soif, viens orient des désorientés, viens soleil de toute nuit, viens défaite de la victoire, viens inconnu, [...], viens réalité ineffable, viens personne inconcevable, viens fidélité sans fin, viens lumière sans couchant, viens signe qui n'est signe que de toi, viens Dieu, c'est toi le croyant ! Viens viens viens ! » Et même si personne n'avait écouté un mot de mes paroles parlées, j'aurais dit tout ça au plancher³⁴⁰.

À la demande d'un Simple d'Esprit (« Et le reste du temps ? »), le Vivant retrace de long en large sa vie qu'il devait vivre malgré lui. Il termine ses jérémiades par l'évocation de sa prière, de ses paroles adressées à ceux qui n'étaient pas *encore* à l'époque, « Viens » étant, par nature, une attente imminente. Le temps dramatique du Vivant reste ancré dans le passé, certes, mais contrairement à celui du Mort, il tend vers l'avenir : il abrite dans son intérieur un autre temps-à-venir. Bien que tournées vers le passé, c'est-à-dire bien qu'elles s'engagent dans la même direction, chacune des deux temporalités exerce pleinement son droit à l'autodétermination au niveau du sens. Si les temps dramatiques impliqués dans chaque micro-récit ne partagent ainsi ni sens, ni direction, ni vitesse, ni densité entre eux, étant foncièrement indépendants, comment pourrait-on aligner ces actions sur le même fil unique, la mise en ordre (τάξις) supposant naturellement l'exigence des mêmes critères ? Même au moment où le temps dramatique devient relativement fort dans le théâtre dédramatique de Novarina, le « coup de dé- » n'arrête pas de marteler le temps, le déshomogénéise sans cesse.

S'allonge entre les deux temps dramatiques forts le temps dramatiquement moins fort, très faible, presque inaperçu. Il s'agit plutôt d'un temps flottant qui vague sans destination précise : il s'agit constamment, sans vraiment couler, de préférence vers le dénouement. Pour mieux dire, clapotant à chaque « irruption des personnages³⁴¹ » et remué à chaque transition des tableaux, il occupe l'espace vide entre les deux moments où le temps dramatique devient sensible, en le remplissant de paroles et d'agitations désagies dramatiquement nulles.

³⁴⁰ *Je suis*, p. 72.

³⁴¹ *Devant la parole*, p. 44.

Contrairement au temps dramatique relativement fort qui, en réglant indépendamment chaque micro-récit novarinien, sert de moindre charpente pour la « combinaison de l'économie et de l'enchaînement des événements (combination of economy and sequencing of events)³⁴² », ce temps incapable de mener à terme une action dramatique fonctionne comme outil de dédramatisation. Le drame réclame une temporalité séparée et autonome qui se distingue du temps scénique dans lequel s'inscrit *physiquement* la représentation. Or, au lieu de former un bloc, le temps dramatique faible parasite le temps ordinaire, celui de la scène. En accueillant les paroles et les désactions dépourvues de signification dramatique, il fait coïncider ses pas avec les aiguilles de la montre réelle et objective. Le mur temporel qui sépare l'illusion théâtrale et le réel étant tombé en ruine, les personnages-acteurs sur la scène partagent la temporalité neutre avec les spectateurs dans la salle.

Parasitaire, le temps dramatique faible est informe et flexible ; ou, pour mieux dire, il flotte sans ancrage. Dans ses *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste souligne la nécessité de « distinguer les entités qui ont dans la langue leur statut plein et permanent et celles qui, émanant de l'énonciation, n'existe que dans le réseaux d'"individus" que l'énonciation crée et par rapport à l'"ici-maintenant" du locuteur.³⁴³ » Selon lui, étant « directement responsable de certaines classes de signes qu'elle promeut littéralement à l'existence³⁴⁴ », l'énonciation, qui est « mise en fonctionnement de la langue³⁴⁵ », se renouvelle à chaque fois qu'on parle, à chaque fois qu'on transforme la langue en discours, c'est-à-dire, à chaque fois qu'on emploie la langue d'une façon singulière, en reflétant la particularité de la situation de l'énonciateur. Pourtant, l'énoncé dans le drame s'actualise à un unique temps déjà défini, soit par la didascalie, soit par le contexte. Ainsi, lorsque Chimène soupire « Le péril dont Rodrigue a su nous retirer, / Et le salut public que vous rendent ses armes, / À moi seule aujourd'hui souffrent encor les larmes : / Il a sauvé la ville, il a servi son roi ; / Et son bras valeureux n'est funeste qu'à moi³⁴⁶ », cet aujourd'hui renvoie nécessairement au lendemain de la double victoire de Don Rodrigue, l'une sur Don Gomès, père de la malheureuse amante, l'autre sur les Maures, disjoints, tous les deux, de l'« aujourd'hui » du temps physique (à savoir le jour de la représentation sur le calendrier civil). Bien ancré dans le temps spécifique, le présent dramatique garde, à tout moment, son « statut plein et permanent ». Or, contrairement au présent dramatique fixe dans

³⁴² ABBOTT Hans Porter, « Story, Plot, and Narration », *art. cit.* *Notre traduction*.

³⁴³ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, « tel », 1974, p. 84.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 80.

³⁴⁶ CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 754.

une temporalité prédéfinie, le « maintenant » du théâtre dédramatique de Valère Novarina est plutôt un présent ouvert, prêt à s'adapter parfaitement au maintenant de l'énonciation. « Aujourd'hui, 9 juillet (*donner la date du jour*)³⁴⁷ », qui identifie le temps théâtral au temps quotidien n'est qu'un exemple plus explicite, représentant tous les énoncés qui, faute de cadre dramatique censé leur donner la logique interne (ordre) et externe (configuration), se subordonnent au présent extérieur et chronologique, flottent d'un maintenant à l'autre.

ANTIPERSONNE I. – Et maintenant ?

ANTIPERSONNE II. – Maintenant, il faut que j'aïlle dans l'antimonde et que je déparle avec des antihommes et que l'antilumière qui ne m'oublie plus se répande sur les anti-objets³⁴⁸...

Le « maintenant » des Antipersonnes reste, par conséquent, potentiel et flexible : il s'actualise à un moment précis où on le prononce, à un moment que partagent physiquement la scène et la salle, un moment chronologiquement mesurable mais, pour cette raison, infiniment unique ; il peut tout devenir, sans jamais réclamer deux fois le même instant.

Mais cette cohabitation se termine aussitôt que le temps dramatique acquiert les jalons pour déterminer son présent. En l'absence d'autres repères, il a besoin d'aide extérieure afin de configurer son « ici et maintenant », mais pour toutes les questions qui s'ensuivent – vers quelle direction se diriger, dans quel sens couler, à quelle vitesse s'agiter à partir de cet instant qui servira d'indice d'énonciation ? – il n'a qu'une seule réponse : rien n'est prédéfini, tout est aléatoire.

En ce qui concerne la direction, le « coup de dé- » déshomogénéisant fait la preuve de sa besogne, souvent par l'irruption des à-peu-près aphorismes. Récipient des réflexions sur la vie et la mort, sur la pensée et la langue, sur la parole et Dieu qui ne font qu'un, dans la « philosophie » de Valère Novarina, ces secrets ésotériques que nous transmettent les personnes novariniennes sont dépourvus de direction temporelle. Comme le font souvent les vérités atemporelles, les prédications philosophiques novariniennes ne nécessitent pas de temporalité qui se dirige vers quelque part. Au contraire, immobiles ou arrêtées, elles se laissent traverser par le temps extérieur qui ne leur appartient pas, comme on peut le voir dans les deux passages suivants :

³⁴⁷ *L'Origine rouge*, p. 116.

³⁴⁸ *Le Vrai sang*, p. 175-176.

MONSIEUR DE CHAIR. – [...] Même s'il te semble aujourd'hui que ta chair soit de moindre valeur, [...] sache que Dieu aujourd'hui manie ta parole de ses mains : car quand tu parles, chaque fois que tu parles, le verbe de Dieu, enfoui en toi, continue à travailler ta chair. Sens-tu, sur toi et en toi, la présence de cette main ?

ADAM. – Oui. L'argile peut-elle dire au potier : « Potier, je t'ai oublié » ?

MONSIEUR DE CHAIR. – Non. Je le vois dans tes yeux : le limon du pot est tout glorieux d'avoir eu la marque de la main de Dieu sur son visage. Souviens-toi jusqu'à ta mort que notre chair, même dans son déclin, même dans sa faiblesse, même dans sa chute reste toujours glorieuse d'avoir un jour reçu ce souffle. Toute chair qui bat, c'est par le souffle de son esprit, par l'opération de sa parole³⁴⁹.

L'HOMME DE SAPORNÉOL. – L'homme seul, par le recours de sa pensée, peut réduire le monde à rien. De tous les animaux, il est le seul qui eut des bras pour le prendre et le porter à néant. Il a fait un trou dans le monde grâce à sa langue qui lui sert de bout à néant. Seul dans sa langue, se retournant, il est le seul des animaux pouvant dire qu'il n'est pas. [...] Il le saura quand il aura détruit toutes les langues pour parler. Ainsi fis-je. J'assiste à ma vie imbécile depuis cinquante-sept ans sans un mot³⁵⁰.

Dans la conversation sur la présence divine dans notre matière parlante, ainsi que dans le deuxième passage où l'Homme de Sapornéol nous invite par sa confession à nous interroger sur la force négatrice de la langue humaine, la temporalité ne se produit pas « dans et par l'énonciation³⁵¹ », comme l'explique Benveniste. Plutôt, c'est l'énonciation qui a lieu dans le présent éternellement actuel. Ni « aujourd'hui » de Monsieur de Chair, ni « est » de l'Homme de Sapornéol ne cherche à coïncider leur présent formel au moment exact de l'énonciation, autrement dit, à s'ajuster à ce présent chronologique. Ce temps qui ne va nulle part se distingue du temps ordinairement unidirectionnel par son manque de direction, et réalise ainsi la déshomogénéisation temporelle.

Or, lorsque la tension désactionnelle monte au maximum, le temps dramatique faible subit un changement radical de sens : il se renverse complètement et commence à couler à l'envers. Chaque négation de l'action – que ce soit explicite ou implicite – est avant tout la confession de la dépossession profonde de l'action chez des acteurs désagis. Mais elle constitue, d'un autre côté, un virage temporel, dans la mesure où il s'agit de l'anéantissement du temps déjà écoulé dans un sens spécifique. « Je veux tout reprendre, je veux tout refaire depuis la fin, j'ai été menti, j'ai été trompé, j'ai tout visé à l'envers, j'ai été trompé, je veux tout refaire, je veux tout revivre à l'envers³⁵² », déclare l'Homme de Vagir. Par sa déclaration même, il représente, en quelque sorte, tous les pantins soumis à la désaction, tous ces histrions

³⁴⁹ *La Chair de l'homme*, p. 318-319.

³⁵⁰ *Le Drame de la vie*, p. 100-101.

³⁵¹ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, *op. cit.*, p. 83.

³⁵² *Le Drame de la vie*, p. 93.

novariniens (au sens péjoratif désignant littéralement l'acteur nul en action) condamnés systématiquement à l'« état de potentialisation du jeu³⁵³ ». Au lieu d'actualiser l'action, ils la potentialisent, c'est-à-dire l'achèvent seulement en revenant sur leurs pas et renversant le temps, détissent la tapisserie, jusqu'à en faire un écheveau, à retrouver enfin « [le] songe [qui] se dévide [...] au doux fuseau crédule³⁵⁴ ».

Aussi ces négations désactionnelles enchaînées s'achèvent-elles, dans certaines pièces de Novarina, notamment dans *L'Opérette imaginaire* et *L'Acte inconnu*, par la négation ultime de l'ensemble de la représentation accomplie, en attendant le tout dernier mot avant le rideau, pour mettre un frein au temps dramatique qui semblait jusqu'ici couler en sens unique (notamment dans *L'Opérette imaginaire*) :

LE BONHOMME NIHIL. – Les yeux de celui qui nous regarde : y nous r'garde !...
Seigneur, renouvelle Adam ! refais toute ta création à l'envers, inverse tout à l'endroit sous nos yeux ! Pardonne, Seigneur, qui nous vois, pardonne nos silences, nos actions inutiles, nos paroles de trop, pardonne, Seigneur public³⁵⁵ !

Sur les mots du Bonhomme Nihil s'arrête l'horloge qui, en tictaquant ponctuellement, règle d'une manière chronologique la représentation. Et lorsqu'elle reprend sa marche, c'est désormais dans le sens inverse. Le temps rebrousse chemin, en sorte que tout recommence à la fin et depuis la fin ; que toute la création se renverse et se reprenne à l'envers. La prière du Bonhomme Nihil entre en résonance avec le murmure de l'Usinière : « Devant nous s'étend maintenant le champ du renoncement et du recommencement : la manœuvre en avant a été faite en arrière.³⁵⁶ » Sous le régime de la désaction, effectuer une action avec conviction, c'est l'échouer, y renoncer avec certitude ; mais c'est aussi s'avancer en arrière en marchant en avant, c'est déshomogénéiser le temps en en renversant le sens.

Cependant, la vitesse du temps constitue un facteur où s'observe le travail de déshomogénéisation temporelle le plus actif, sans doute parce qu'elle est facilement ouverte à la manipulation : le temps dramatique, toujours faible, répète librement l'accélération et le ralentissement. Jandot de *La Lutte des morts* saura résumer efficacement ce qui arrive aux personnages désactionnels lorsque le temps dramatique augmente pour de bon la vitesse :

³⁵³ BARBÉRIS Isabelle, « Histrions novariniens : performer dans l'absence de dieu », in *Littérature, Valère Novarina : Une Poétique théologique ?*, op. cit., p. 79.

³⁵⁴ VALÉRY Paul, « La fileuse », *Album de vers anciens*, in *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 75.

³⁵⁵ *L'Acte inconnu*, p. 180.

³⁵⁶ *La Chair de l'homme*, p. 360.

« Entrez-sortez !³⁵⁷ » Dramatiquement faible, le temps de l'action passe tellement vite que les deux bouts se réunissent en un seul point, et que l'on entre en sortant et sort en entrant. Les personnages dont la sortie est exigée tout de suite après l'annonce de l'entrée – qui sont d'ailleurs très nombreux dans l'ensemble des pièces de Valère Novarina – chantent en chœur, à l'initiative de l'Homme en Têt Blond, que « Nous entrons en portant des morts, nous traversons la scène sans avoir rien fait, nous sortons sans être venus.³⁵⁸ » Leur entrée comprend déjà la sortie, et leur sortie se situe même avant leur entrée ; entre ces deux moments, rien n'a lieu – même pas un mot :

L'HISTORIENNE. – [...] Entre le dernier venu, sort le dernier instant ; entrent et sortent Jean le Rongiaque, Le Juste de Portion, L'Engloutisseur de Torts, L'Enfant Mordant, l'Enfant d'Immersion, Le Candidat Chamarré, L'Écrivain à sa Fenêtre, L'Un des Mangeurs par la Chose Ouverte, L'Ouvrier Scolaire, Le Facteur Faux, Le Chauffeur Celluloïd, Le Féminicien, l'Enfant d'Hier, Carnavage, [...], La Femme du Professeur Dubitatif, L'Excrétrier, Jean Digestif, L'Enfant Céladon.

CARNAVAGE. – Égorgeons-nous les uns les autres pour contrôler si la chose nous fait quelque chose !

L'HISTORIENNE. – Ils sortent sans dire un mot par le boulevard de sortie³⁵⁹.

Parmi tous ces appelés, seul Carnavage réussit à s'arrêter un moment sur la scène pour sortir à peine une phrase ; le reste se trouve emporté par le temps torrentueux, qui se précipite de l'entrée à la sortie.

Cependant, ce temps est aussi capable de ralentir excessivement sa course, jusqu'à donner l'impression de stagner. Ou pour mieux dire, il semble former, au milieu de la pièce, une sorte de tourbillon qui, au lieu de couler d'un endroit à l'autre, s'arrête sur un point et creuse en profondeur. Il s'agit notamment des litanies – des noms et des verbes, mais également des définitions de Dieu – qui marquent un moment extrêmement singulier dans le théâtre de Valère Novarina. Le goût de l'écrivain pour le grand nombre de personnages, déjà observé dans *Le Babil des classes dangereuses* avec 284 personnages ou dans *La Lutte des morts* offerte à 511 voix, prend sa place, à partir du *Drame de la vie*, au milieu du texte. Or, si *Le Drame de la vie* relègue systématiquement l'annonce des entrées successives dans les didascalies, ce sont désormais les personnages eux-mêmes qui nous font entendre ces longues listes par la voix vivante des acteurs dans les pièces suivantes, notamment dans *Le Vivier des noms* :

³⁵⁷ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 454.

³⁵⁸ *Le Drame de la vie*, p. 104.

³⁵⁹ *Le Vivier des noms*, p. 241-242.

L'HISTORIENNE. – Entrent L'Huissier aux Deux Mille Noms, L'Ultime des Reclus, L'Enfant Vide de Soi, Le Basculier Poindreau, La Dame de Pique, Le Blanc du Son Vivaridien, Les Enfants en Matière Scénique, Le Mangeur Simplex, Le Bourbe, Les Enfants du Trou Un, Le Bon Docteur Esquirol, [...] L'Avaleur d'Un Coup, L'Enfant Mangiste, Les Mangeurs de Tout en Trois, L'Homme en Catastrophe ; ils ont pris place ; entre Jean Pénultien, précédé de son suivant Jean Post-pénultien, muni de L'Ombre de son précurseur³⁶⁰.

Pendant la représentation, l'Historienne côtoie la scène. En restant à l'extérieur du jeu, elle remplit un rôle de didascalie parlée, ou parlante, comme faisaient avant elle les Chantres de *L'Acte inconnu* ou la Voix d'Ombre du *Vrai sang* : elle commente et apostille les désaction des autres. Mais surtout, elle fait entrer tous les personnages, muets ou expressifs, en les appelant l'un après l'autre. Et pendant qu'elle les appelle, le temps dramatique arrête ses pas, peu importe le sens, car la didascalie en soi ne fait pas partie de la représentation.

Ce ralentissement s'applique également aux litanies qui se fondent plus facilement dans la pièce par la nature de leur contenu. Les quatre « rosaces » sur lesquelles se repose *La Chair de l'homme* s'approchent davantage du texte parlé que de l'instruction scénique, parce qu'elles relèvent – sauf la « rose des verbes *logodores* » qui, un peu comme la didascalie initiale, précède la pièce – d'une réponse apportée au point d'interrogation :

LE DOCTEUR DEPRAZ. – Que voyez-vous ?

L'ENFANT SAVOYARD. – Quatorze cent soixante et onze personnes, hommes, femmes, enfants.

LE DOCTEUR LE GOUËDIC. – Que font-ils ? Qu'est-ce qu'ils font ?

L'ENFANT SAVOYARD. – À cet instant précis ?

LE DOCTEUR DEPRAZ. – Oui.

L'ENFANT SAVOYARD. – Médée la Quine ôte son béret ; Tiénon pousse une charrette ; Lucien à Pitaque examine une corde ; Gouttières vise ; Louis Lanlè sort son porte-monnaie ; Marcelle à Grabé tartine des rillettes ; Goni enfonce un bouchon ; Dian à Tantiet flatte une pouliche ; Batiste du Martinet revend deux poules ; [...] ; Tiode tourne ; Mouchet Pierre rend douze francs ; Fanfoué Ducret scrute les Hermones ; Jean la Grêle achète un rabot pendant que le minuscule militaire à grosse tête mime un air de Bourvil et que la roue de la Loterie Pierrot s'immobilise sur le 8³⁶¹.

En éclairant que, dans *La Chair de l'homme*, « quatre fois [l]e rythme linéaire du récit est interrompu par quatre litanies, quatre énumérations-à-n'en-plus-finir, quatre tournoissements, quatre rosaces³⁶² », notre écrivain confirme que le rôle des rosaces gît dans l'engendrement, au

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 129-132.

³⁶¹ *La Chair de l'homme*, p. 200-231.

³⁶² « “Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.” Entretien réalisé par Olivier Dubouclez », *Littérature, Valère Novarina : Une Poétique théologique ?*, art. cit., p. 13.

milieu de la temporalité horizontale et historique, d'une autre temporalité, « un temps tournoyant, *spiral*³⁶³ » en quelque sorte, vertical. À cette alternance de direction s'ajoute la décélération : contrairement au temps chronologique, qui s'avance régulièrement durant la litanie, le temps dramatique faible reste fixe à « cet instant précis », pour ainsi creuser l'écart de plus en plus distinct entre le temps scénique et le temps de l'action.

Tout ce qui flotte est instable, sa constance n'étant qu'éphémère. Il en est de même pour le temps dramatique affaibli dans le théâtre de Novarina, où aucun élément parmi la direction, le sens et la vitesse, ne dure longtemps. Et en coopération déséquilibrée, sinon en harmonie disparate avec le temps dramatique fort, il constitue une parfaite syncope dramatique, semblable à la syncope musicale dans laquelle alternent, d'une manière irrégulière et inattendue, le temps fort et le temps faible, pour ainsi rendre le rythme instable, par conséquent plus dynamique.

Au milieu de *La Chair de l'homme*, l'Infans Transbrevis démarre la roue de 311 définitions de Dieu ; Jean Singulier de *Je suis*, qui mène une enquête d'identité, remplit ses longues tirades des micro-récits démunis de temporalité linéaire ; le Mort de *L'Opérette imaginaire* interrompt régulièrement la pièce par son passage muet ; à chaque fois que le temps dramatique ralentit et s'affaiblit, surgit sur le plateau de *La Scène* la Machine à Dire la Suite, et elle tend le ressort, en y engendrant un tout autre rythme ; et puisque chaque personnage novarinien, en habitant son temps, unique à lui, apporte à sa manière un remous particulier au temps flottant sur la scène, ce dernier ne se repose jamais, constamment déshomogénéisé, et fait danser la pièce sur un rythme syncopé.

Somme toute, ce temps dramatique, qui se caractérise par la déshomogénéisation laborieuse, touche chacun des personnages d'une manière singulière dans le théâtre de Valère Novarina. Il devient plus fort dans les micro-récits, mais comme il n'est valable et opérant que momentanément, et que pour des personnages engagés, sans pouvoir réunir tout le monde dans la même chaîne de l'antérieur-postérieur, il n'est identique à personne. Il n'est pas non plus identique, dans le sens où on change de temporalité à chaque fois que des nouveaux arrivés secouent, par leur irruption, le temps et l'espace.

Le « coup de dé- » porté sur le temps fournit le rythme sans cesse varié de l'« opérette », mais il facilite également le travail d'allègement du sentiment humain – qui naît du drame continu et cohérent – initié par le coup dédramatique, en empêchant ainsi la liaison temporelle entre les éléments dramatiques.

³⁶³ *Ibid.*

Soumise aux « coups de dé- », l'« opérette » novarinienne se trouve aux antipodes de la tragédie antique. La pâte moelle et tendre que débarrassent – purgent ? – du théâtre classique les « coups de dé- » n'est rien d'autre que l'action humaine, qui en constitue le noyau fondamental. En en finissant avec l'action humaine, qui est à la fois l'objet d'imitation poétique pour le poète, le mode d'imitation pratique pour l'acteur et l'objet d'imitation psychologique pour le spectateur, l'« opérette » novarinienne revendique une poétique négative. Ainsi, elle se fonde sur le manque du récit dramatique, sur l'échec perpétuel de l'action dramatique, et sur l'effondrement de la cohérence temporelle. Or, c'est une poétique qui congédie à jamais « des hommes en action (πράττοντας) » du pivot central du théâtre, et avec lui, le sentiment humain du cœur de l'expérience théâtrale.

Chapitre 2. Le drame de la parole derrière le drame

1. Le drame de la parole : la logodynamique des logaèdres

Sur la scène novarinienne, où les décors sont souvent minimalistes, toute lumière tombe sur le corps des acteurs. L'homme y est bien présent, physiquement. Pourtant, c'est son absence scénique qui est constamment révélée tout au long du spectacle. « [L]'homme n'a plus de scène³⁶⁴ » du duo de Doctil et Glutaud mettra le point final à cette ambiguïté contradictoire.

Étymologiquement, traditionnellement et conventionnellement, le théâtre est un lieu pour voir : θέατρον (*théatron*), « théâtre » vient du mot grec θεάομαι (*theáomai*), qui signifie « regarder, contempler, être témoin de quelque chose ». Il s'agit plus précisément d'un endroit où on voit la *mimèsis* d'une action humaine effectuée par l'agissement des acteurs. Or, en ce qui concerne la question matérielle – de quel « objet du regard » remplir le lieu dramatique duquel l'homme se trouve paradoxalement exclu ? –, Valère Novarina nous déclare, en guise de réponse, son ardente conviction : « On entre au théâtre non pour voir des hommes une fois de plus, mais pour [...] assister pour la première fois au spectacle de la transfiguration humaine.³⁶⁵ »

On a déjà une référence particulièrement connue de la « transfiguration humaine » : d'après l'Évangile de saint Matthieu, Jésus fut *transfiguré* devant ses trois disciples et attesta, par là, de sa divinité. Par cette transfiguration, le fils de l'homme se transforme en Fils du Verbe, voire en la Parole elle-même selon la Trinité. La Parole incarne l'homme, afin que le corps en argile reflète à chaque fois qu'il bouge la volonté de Dieu. Or, inspiré d'Artaud, Valère Novarina propose une interprétation plus théâtrale de cette transfiguration religieuse. Dans le cas du théâtre dramatique ordinaire, la transfiguration a lieu entre le corps physique de l'acteur et le corps imaginé du personnage littéraire. Dès lors que l'acteur franchit le seuil de la coulisse, en incarnant un protagoniste, le visage informe d'un personnage, ouvert à deux cents possibilités selon la libre imagination de deux cents spectateurs, s'identifie au visage tangible de l'acteur ; et le corps de ce dernier n'appartient plus à son « moi » ordinaire doué d'une identité civile, mais au héros. Cependant, chez Novarina, l'homme n'est plus le héros exclusif du drame, détrôné. Dans le théâtre dont le drame est dédié à la parole, à cette pensée cristallisée, les acteurs n'incarnent pas les personnages humains, mais la parole, la véritable héroïne du

³⁶⁴ *Drame de la vie*, p. 202.

³⁶⁵ *Pendant la matière*, p. 7.

drame. Ou plus précisément, la parole vient *in-carnare*, prendre le corps de l'acteur-homme, pour reproduire la Transfiguration.

Le drame du langage³⁶⁶ ou le drame de la langue³⁶⁷, mais surtout le drame de la parole³⁶⁸. Le logodrame qui constitue l'objet de θεάομαι (*theáomai*) du théâtre novarinien n'acquiert le statut du *drame*, ni par la précipitation vers la catastrophe, ni par le croisement du sublime et du grotesque, mais par le dynamisme inhérent au mot δράμα (*drama*). Le drame, c'est avant tout le mouvement. Comme Aristote lui-même l'a clairement révélé, le nom du genre qui englobe la comédie et la tragédie est dérivé du verbe δράν (*dran*) des Dorien : « faire, agir »³⁶⁹. L'essence du drame gît dans l'action. S'il en est ainsi, l'acteur qui joue dans les pièces novariniennes mérite le titre d'acteur *dramatique*, tant qu'il nous offre à voir, à travers son corps, « l'exercice périlleux du langage³⁷⁰ », cette action de la parole, ce mouvement des mots.

« Faites entrer la parole.³⁷¹ » À la commande du Valet de Carreau entrent de véritables δράντας (*drontas*), « personnages agissants » : les mots. Ils « jouent *librement* leur drame *libre*³⁷² » sur la scène jadis occupée par les personnages humains, puisque, selon l'écrivain, le mouvement est, pour les mots novariniens, la manière d'être par excellence : « Les gestes ne sont jamais des logaèdres mais les mots sont des logaèdres ; ils existent vraiment en tant que logaèdres³⁷³ ». Si on essaie de reconstituer la signification du néologisme à partir des affixes mobilisés (*log-* et *-aèdre*), le logaèdre se référerait logiquement à un corps dont les faces sont constituées de *logos* (λόγος), et que l'on peut tourner dans la main en changeant de face. Il se caractérise avant tout, à l'opposé du polyèdre solide et ferme, par son instabilité et son indétermination en forme et en nombre, comme le remarque Leigh Allen³⁷⁴. Un polyèdre existe tel qu'il est, intransmuable. Il s'agit d'un corps fixe, d'une part dans la mesure où sa propriété physique est géométriquement définie ; d'autre part parce qu'il endure le temps, immobile, une fois posé par terre. Pourtant, un logaèdre s'avère incapable d'exister dans un état stable. La forme perceptible d'un mot est bien à notre disposition. Cette image acoustique d'un mot

³⁶⁶ *Lumières du corps*, p. 58 ; *La Quatrième Personne du singulier*, p. 105.

³⁶⁷ *Le Théâtre des paroles*, p. 73.

³⁶⁸ *Pendant la matière*, p. 114 ; *Devant la parole*, p. 33 ; *Lumières du corps*, p. 45.

³⁶⁹ Aristote ajoute tout de suite que les Athéniens préfèrent πράττειν (*práttēin*) de la même signification. Il emploie, lui aussi, tantôt πράττοντας, dérivé de πράσσω (*Poétique*, 1448a 27), tantôt δράντας, dérivé de δράω (*Poétique*, 1448a 28) afin de désigner les personnages agissants.

³⁷⁰ *Lumières du corps*, p. 63.

³⁷¹ *L'Opérette imaginaire*, p. 161.

³⁷² *La Quatrième Personne du singulier*, p. 25.

³⁷³ *La Chair de l'homme*, p. 505-506.

³⁷⁴ ALLEN Leigh, « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina », in *Littérature, Valère Novarina : Une Poétique théologique ?*, op. cit., p. 65.

que Saussure nomme « signifiant » n'est cependant qu'une coque pas encore ouverte, un spécimen conservé sans vie sinon, selon Benveniste, « la possibilité de la langue.³⁷⁵ » Afin que le mot fonctionne en tant que mot, il faut l'actualiser ; le situer dans une condition spatio-temporelle unique ; le sortir de la pure possibilité par l'énonciation, qui est « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation³⁷⁶ », lui donner la vitalité. Par conséquent, un mot ne signifie jamais la même chose et renouvelle, à chaque énonciation, le passage du signifié au référent qu'ouvre la parole : « La parole n'échange aucun sens, mais ouvre un passage³⁷⁷ », écrit Novarina. Autrement dit, malgré son apparence fixe et définie, un autre axe de manière d'être, plus essentiel, d'un mot est foncièrement instable et précaire, voire fugitif et dynamique, le sens étant le mouvement, la sinuosité de la rivière de la signification. Le logaèdre qui « ne saurait être appréhendé que par le mouvement³⁷⁸ » est, pour ainsi dire, la manifestation de l'existence entière – mais éphémère – d'un mot. Il est sur le point de toucher le « mystère dans les lettres » dont parle Mallarmé :

– Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence³⁷⁹.

La leçon de Raymond de la Matière révèle encore une fois la logodynamique qu'engendrent et conduisent des logaèdres :

RAYMOND DE LA MATIÈRE, *lançant des logolithes*. – La nature est formée de logaèdres et loguèmes et peut être même : logolithes. Non un assemblage de choses mais une phrase constituée de *rebus* écrits avec l'espace, tracés avec le plein et le vide comme le langage, avec l'amoureux vide où il exerce sa logodynamique³⁸⁰.

La langue est, pour l'homme, le moyen le plus général et le plus accessible de concrétiser et d'explicitier son adhésion au monde physique et métaphysique. Λόγος (*lógos*) du grec ancien témoigne du rapport entre la langue et l'entendement à partir duquel l'homme conçoit – construire et appréhender, comprendre – la Nature qui lui est, d'une certaine manière, propre. La « parole » et la « raison », deux traductions approximatives possibles en français

³⁷⁵ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, *op. cit.*, p. 81.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁷⁷ *Devant la parole*, p. 27.

³⁷⁸ ALLEN Leigh, « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina », *art. cit.*, p. 65.

³⁷⁹ MALLARMÉ Stéphane, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, *op. cit.*, p. 233.

³⁸⁰ *L'Acte inconnu*, p. 159.

contemporain, se trouvent réunies dans l'extension synthétique du terme : la « faculté propre à l'homme d'appréhender le monde en utilisant le langage au service de la raison³⁸¹ ». L'homme forme *son* monde par la phrase qui est l'agencement des mots – logaèdres, si l'on souhaite souligner l'instabilité intrinsèque d'un mot ou loguèmes, pour mettre l'accent sur son caractère en tant qu'« unité minimale de différenciation³⁸² » du *logos* – choisis à sa guise. Or, le sens de la phrase ne correspond pas forcément au total des significations de chacun des mots réquisitionnés. Afin qu'une phrase exerce sa fonction médiatrice, il lui faut la logodynamique qui, en traversant le vide énigmatiquement productif entre les mots et en orchestrant la vibration chaque fois singulière des logaèdres, tisse le filet des significations par le rébus, par le mouvement³⁸³... auquel Artaud rattache les mots :

On rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendues sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, et que ces mouvements eux-mêmes s'assimilent à d'autres mouvements directs et simples comme nous en avons dans toutes les circonstances de la vie et comme sur la scène les acteurs n'en ont pas assez, et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant [...] bourdonnant de signification [...].³⁸⁴

Dans sa *Métaphore vive*, Paul Ricœur remarque, de prime abord, en énumérant les traits distinctifs du discours, que « tout discours se produit comme un événement, mais se laisse comprendre comme un sens.³⁸⁵ » Cette événementialité, noyau même de l'énonciation chez les linguistes, prend une ampleur maximale chez Valère Novarina, qui fait de cet événement, de ce logodrame – c'est-à-dire le mouvement des mots – le théâtre des paroles³⁸⁶. Les logaèdres en

³⁸¹ *Le Grand Robert*

³⁸² LEHMANN Alise, MARTIN-BERTHET Françoise, *Introduction à la lexicologie*, Paris, DUNOD, 1998, p. 25.

³⁸³ Ce tissage du filet de signification constitue l'objet d'étude de la pragmatique.

³⁸⁴ ARTAUD Antonin, « Lettres sur le langage », *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 578.

³⁸⁵ RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 92.

³⁸⁶ En choisissant l'expression du « théâtre des paroles », inspirée du titre d'un recueil de Novarina, on prend délibérément la distance par rapport au « théâtre du langage » d'Emmanuel Hocquard, pour qui la théâtralité est liée, avant tout, à l'aspect répétitif du langage ordinaire, donc, à son ontologie tautologique (même ce propos relève de la répétition d'une phrase semblable de Claudel qui, lui aussi, affirme que « [t]oute parole est une répétition (*Cinq Grandes Odes*, in *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 230) », même si ce dernier se réfère plutôt au geste verbal du Créateur à l'origine de tout), auquel il oppose l'énonciation poétique : « Les mots sont les personnages de la fable grammaticale On ne peut que redire Quand ne parle la langue on la récite On ne peut pas davantage l'entendre On n'entend que sa récitation Je me souviens des mots Je les reconnais Quand on dit *le ciel est bleu* la langue entière est contenue [...] Il n'existe non plus d'énoncé simple Tout énoncé est légion Même un mot isolé résonne C'est le Théâtre du langage La mise en scène du croire à Du faire croire que Rêver ou faire rêver qu'un premier énoncé est possible Un tel énoncé serait inouï et par conséquent inaudible Reste que c'est cet inaudible qui est secrètement recherché dans ce qui est dit ou entendu ou lu ou écrit L'unique surprise se trouve dans la répétition Répétition de la répétition Nous disons la littéralité La littéralité est éblouissante ». HOCQUARD Emmanuel, *Conditions de lumière*, Paris, P.O.L., 2007, p. 181-183.

sont des δρῶντας (*drontas*). Dans le drame anthropocentrique, le héros apporte, par son action, un changement à la toile des relations dans lesquelles il s'inscrit. Mais il s'avère touché à son tour par ce réseau nouvellement défini. C'est, d'une certaine manière, ce bouleversement réciproque, déclenché par l'obéissance à la volonté pratique (*praxis*), qui compose l'entité du drame. De même, on est convié à assister, dans le logodrame novarinien, au réagencement spontané des réseaux. Il faut y voir surtout comment les mots se transfigurent en « quitt[ant] un instant leur corps de *polyèdres définis*³⁸⁷ » ; comment les logaèdres qui sont, selon Novarina, « les cellules du langage [...] qui, assemblées et désassemblées sous nos yeux en font un organisme vivant³⁸⁸ », bouleversent le langage ordinaire par leur nature foncièrement organique et déjouent la stabilité inhérente, presque impérative de ce code solide ; comment, enfin, les mots, qui sont des « êtres vivants³⁸⁹ », s'adaptent à la nouvelle organisation langagière, avec l'agilité et la souplesse, le dynamisme presque volatil, voire révoltant (à l'égard de toutes les tentatives de le retenir), propres à l'organisme vivant. En somme, ce qui attire l'attention des spectateurs du drame de la parole, ce sont des « [p]assage, renouveau, mutation, renaissance, métamorphose, [qui] naissent d'un faux pas, d'une chute, passent par la perte de l'équilibre³⁹⁰ » qu'engendrent des logaèdres.

Dans le drame, rien n'est stable. Poussé par l'instabilité, le héros n'a d'autres choix que d'agir. L'aventure, le conflit, la lutte, l'errance, la traversée, l'endurance, le sacrifice, l'amour... Trente-six situations dramatiques qu'énumère Georges Polti³⁹¹ – ou deux cent mille selon Étienne Souriau³⁹² – destinées aux héros humains, la parole les subit aussi. Vivante, elle se soumet volontiers aux tensions entre le côté jardin et le côté cour, entre χώρα (*khóra*) « pré, champ » et πόλις (*pólis*) « ville », entre l'étrange, le négatif, le surnaturel et l'ordinaire, le quotidien, la logique³⁹³, et les parcourt en allant jusqu'au bout, d'un côté à l'autre, et en faisant le trajet dans le sens inverse ; elle est condamnée à un mouvement perpétuel.

³⁸⁷ *Observez les logaèdres !*, p. 87.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 89.

³⁸⁹ « Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant. » HUGO Victor, « VIII. Suite », *Livre premier. Aurore, Les Contemplations*, in *Œuvres poétiques*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 500.

³⁹⁰ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 81.

³⁹¹ POLTI Georges, *Les trente-six situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1895.

³⁹² SOURIAU Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

³⁹³ NOVARINA Valère, DUBOUCLEZ Olivier, *Paysage parlé*, Chatou, Édition de la Transparence, 2011, p. 118-119.

2. Le logodrame comme errance

L'errance linéaire

Le δράμα (*drama*) de la parole en tant qu'« exercice périlleux du langage » consiste principalement, dans les « rebonds, galeries, saignées perspectives dans la forêt des sens, passages souterrains soudain ouverts, avancée par voies enfouies, raccourcis, diffractions, anticipation et échos fulgurants³⁹⁴ » que connaît le langage, en errance de la parole dans la prairie boisée (χώρα), en avancée spontanée des logaèdres, en aventure par laquelle s'atteint le sens non langagier, à savoir le sens au-delà du sens dictionnaire et inerte du langage de la cité. Céline Hersant résume clairement la configuration du logodrame : selon elle, il s'agit de « la rythmicité, la circularité et la continuité de la parole.³⁹⁵ »

C'est sans doute dans les chansons d'opérette que la rythmicité de la parole exerce le plus manifestement son emprise sur le théâtre de Valère Novarina. Le rythme propre à chaque chanson se donne deux missions, externe et interne. D'une part, séparé de celui de la partie parlée, il apporte un tout autre souffle au texte théâtral ; d'autre part, il relève encore la musicalité déjà manœuvrée par les rimes, et souligne le sens d'un mot accentué comme le fait le rythme poétique. Pourtant, la chanson intitulée « L'alimentaire de base » du Galoupe témoigne que la rythmicité de la parole se charge d'une autre besogne :

L'ACTEUR FUYANT AUTRUI. – Chante au lieu d'manger !
LE GALOUBE, *surgissant*. – *L'Alimentaire de base*, chantée bouche-cousue :
« Le ragoût éclectique, ça m'donne d'la chique
L'ananas en plastique, c'est fantastique
La salade caoutchouc, moi j'trouve ça fou !
L'omelette aux zigoblards me réjouit l'phare
Les pâtes-accordéon, oui c'est très bon ! »³⁹⁶

Chaque décasyllabe se découpe en deux hémistiches dissymétriques (6+4), qui partagent la rime intérieure. À l'asymétrie, qui fait boitiller le vers, s'ajoute la structure rythmique dissymétriquement répétitive, le groupe 2-3 et le groupe 2-2 se présentant alternativement. Composée à partir de l'instabilité rythmique, la chanson devient « plus vague et plus soluble

³⁹⁴ *Lumières du corps*, p. 160.

³⁹⁵ HERSANT Céline, *L'Atelier de Novarina. Recyclage et fabrique continue du texte*, op. cit., p. 16.

³⁹⁶ *L'Opérette imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio/théâtre », 2012, p. 86-88. Nous soulignons. On utilise ici exceptionnellement la mise en vers nouvellement adoptée pour la nouvelle édition présentée et annotée par Michel Corvin, afin de faciliter l'analyse structurale. Dans la version originale publiée en 1998 chez P.O.L., le deuxième hémistiche du premier vers constitue indépendamment le deuxième vers.

dans l'air³⁹⁷ », en laissant davantage de place à la logodynamique. Et les logaèdres renforcent par leur aventure rythmique la signification de la chanson qui court, sans cette trajectoire, le risque de la faillite. Les nourritures que chante le Galoupe – « le ragoût éclectique », « l'ananas en plastique », « la salade caoutchouc », « l'omelette aux zigoblards », « les pâtes-accordéon », mais encore « les macmiches au raga », « l'omelette Ruminata », « les pat'naïlles à l'amiante » dans la liste qui suit³⁹⁸ – n'ont que l'aspect matériel du mot, son « corps de *polyèdres définis* ». Le rapport entre leurs signifiant et signifié se met à chanceler, tantôt parce que le signifié d'un signifiant additionné au signifié d'un autre signifiant ne s'ouvre pas sur le signifié de l'entité (« ragoût éclectique ») ; tantôt parce que l'image acoustique est dépourvue du concept précis (« zigoblard », « macmiche »). On n'a plus d'affaire au concept, référent solide et net, facilement saisissable, mais au contenu, référence floue que l'on *pourrait* saisir par le biais de l'allusion idéologique, sociale et culturelle d'un degré différent, sinon par la pure imagination. Seul le rythme de la langue, renforcé par le rythme musical typique du cabaret, se proclamerait capable de produire le sens qui n'est valide momentanément que dans la chanson chantée *ici et maintenant*, en tissant les mailles peu serrées à partir des mots ouverts et mis en mouvement.

La généalogie descendante des Psaumistes du Repas de Terre que récite la Sibylle de *La Scène*, à l'image de Matthieu apôtre de Jésus Christ, présente une autre aventure rythmique de la parole :

LA SIBYLLE. – Les Psaumistes du Repas de Terre engendrent les Sabriers Gendre et Ut, les Sabriers Urde et Urcet engendrent les Sapiants de Nurcie et Potrique qui engendreront les Savatiens et Savatitiens Urs et Manger qui engendrent les Spermidés qui engendrent les Splendeurs Plurielles qui engendrent les Trente-deux Chiens de Ville qui engendrent les Vendangeurs Sud Nord qui engendrèrent les Vengeries qui engendrèrent les Visuels Vue et Vision qui engendrèrent [...] Monsieur Écharnier qui engendra Monsieur Labourieux qui engendra Monsieur Tiroir³⁹⁹.

Le repère – « engendre » – revient à l'intervalle régulier, donc rythmique dans la glossolalie de la prophète novarinienne. Or, l'enchaînement hiérarchique des éléments – *qui engendre qui* – est comparable à une charrette vide : moins elle est chargée, plus elle fait de bruit. Il attire l'attention des spectateurs, avant tout par son aspect burlesquement sérieux, mais aussi par la différence entre le sens rythmique et le sens langagier. Contrairement à l'arbre généalogique de

³⁹⁷ VERLAINE Paul, « Art Poétique », *Jadis et Naguère*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 326.

³⁹⁸ *L'Opérette imaginaire*, p. 60-62.

³⁹⁹ *La Scène*, p. 18-20.

Jésus, qui ne laisse aucune controverse⁴⁰⁰, personne ne saura dire qui est le dernier descendant des Psaumistes, car le temps s'inverse au milieu, du présent (engendrent) au passé (engendrèrent/engendra). Pour les spectateurs bercés par le rythme, le renversement du temps introduit par les mots s'efface devant l'impression dominante de continuité. Le sens fluide, presque intuitif que produit le rythme vient remplacer la signification logique des signes, qui s'avère désormais incompétente. La liste s'adresse aux spectateurs non pas avec une signification langagière, mais en tant que cellule rythmique. La rythmicité de la parole sert, comme dans beaucoup d'autres parties des textes de Valère Novarina, d'ailes de signification volatile.

L'errance circulaire

Dans la mythologie grecque, Oreste est un personnage tragique condamné à la perpétuelle errance : il part sans cesse de Mycènes, sa ville natale, pour y retourner à chaque fois. Le drame que dessinent ses pas circulaires inspira les trois grands poètes tragiques de l'Athènes classique. De même, la marche circulaire de la parole inspire Valère Novarina, poète du logodrame. Or, la circularité de la parole s'observe chez Novarina à deux niveaux. En ce qui concerne la circularité au niveau intertextuel qui marque, sous l'étiquette de « répétition », très fort le travail novarinien, on aura l'occasion d'en discuter plus tard⁴⁰¹. Ce qui nous intéresse pour l'instant, c'est la danse circulaire, voire tourbillonnaire de la parole qui se manifeste dans un morceau unique et relativement court.

LE MORT. – Le monde entre en fusion, le monde entre en confusion.

DOCTEUR LODON. – Récitez la liste des verbes qui sont !

LE MORT. – Les verbes sont. Liste de la liste des verbes qui sont : verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*.

DOCTEUR LODON. – Dites la suite de la liste des verbes qui sont !

LE MORT. – J'ai mal au fond, je ne peux plus travailler à aucun rythme, j'ai malaufond⁴⁰².

⁴⁰⁰ Dans *La Bible*, on trouve quatre généalogies systématiques (où on répète la même structure de phrase) qui, en ensemble, complètent la parenté d'Adam à Jésus Christ : *Genèse* (5 :1-5 :32 ; 11 :10-11 :26) ; *Évangile selon Matthieu* (1 :1-1 :16) ; *Évangile selon Luc* (3 :23-3 :38). La généalogie que retrace la Sibylle est un pastiche connu de la *Genèse* et de l'*Évangile selon Matthieu*.

⁴⁰¹ Voir le sous-chapitre intitulé « L'architecture circulaire du temps » (Partie II, Chapitre 2).

⁴⁰² *Le Drame de la vie*, p. 12.

Les deux groupes de verbes se mordent la queue, en tournant en rond. L'oscillation de la parole, qui est avant tout pendulaire, finit par creuser, à force d'être répétée jusqu'au vertige, un trou tournoyant dans lequel tout tombe en confusion. De même que la rivalité entre le soleil et la lune convertit l'alternance en circularité, de même aussi le cheminement en zigzag entre les verbes en *ut* et les verbes en *bouif* appelle le désir du vertige, d'« un tournoiement sans fin, un temps qui attend un autre temps.⁴⁰³ » Reste seule la circularité, le trajet elliptique que dessine la balle crépitante du ping-pong verbal. Si les verbes qui sont – en *ut* et en *bouif* – témoignent de l'entrée du monde « en fusion et en confusion », c'est par la logodynamique sans cesse chancelante, par cet aller-retour tourbillonnant des logaèdres.

De temps à autre, le texte de Valère Novarina accule la parole aventurière à un drame circulaire plus dangereux, au pur tournoiement infini. La logodynamique circulaire observable presque dans l'ensemble de l'écriture novarinienne se manifeste de façon particulièrement claire dans *Je suis*, à plusieurs échelles.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne sommes que ce que nous mangeons et nous avons été ce que nous avons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous avons été ce que nous avons mangé, de même que nous ne serons que ce que nous aurons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne sommes que ce qu'on mange. Nous n'aurions été que ce que nous avons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne serions que ce que nous mangerions, si nous n'avions été ce que nous avons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne sommes pas ce qu'il y a dans les plats.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous avons été ce que nous avons été et nous n'avons été que ce que nous avons été.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne mangeons que ce que nous sommes, mais c'est pour être ce que nous avons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne sommes pas que ce que nous mangeons, pas uniquement ! et cependant nous sommes ça. Si nous avons été, nous nous serions aperçus que nous nous étions mangés.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous avons été ce que nous avons mangé car nous sommes ce que nous fûmes ; et nous avons eu ce que nous eûmes⁴⁰⁴.

La scène du repas, qui trouve ses variations dans un grand nombre de pièces novariniennes, et notamment dans *La Chair de l'homme*⁴⁰⁵, est réservée ici uniquement aux Mangeurs Plusieurs. Tour à tour, ils essaient de définir qui ils sont à partir de ce qu'ils mangent. Or, leur quête d'identité s'adresse aux spectateurs moins par les affirmations – réflexives, presque

⁴⁰³ *Devant la parole*, p. 75.

⁴⁰⁴ *Je suis*, p. 128-135, dont p. 130-131 pour la citation actuelle.

⁴⁰⁵ Cette pièce donnera lieu à une pièce indépendante, intitulée *le Repas*, dans laquelle on retrouve sa première partie.

philosophiques –, que par l’aspect purement matériel de cette tirade. Par la répétition anaphorique, le discours s’approche d’une comptine en canon, sinon de la *rota* de l’Angleterre médiévale. Il s’agit d’une composition musicale très particulière qui se distingue de *rondellus* par « *clear successive entries* (entrées clairement successives)⁴⁰⁶ », et par le fait aussi que « some or all of the phrases of its melody extend over at least two units of interchange (une partie ou l’ensemble des phrases de sa mélodie s’étendent sur au moins deux unités d’échange)⁴⁰⁷ ». Ce partage décalé est interprété dans le canon des mangeurs par « ce que nous mangeons » itératif. Or, la parole jongle avec le temps, tout en continuant ses pirouettes. Le temps de chaque phrase qui avance par saut rend la mélodie contrapuntique plus complexe, en la chargeant d’une harmonie riche et dynamique. Sous la bannière de « différence et répétition », avec un clin d’œil à Deleuze, la fugue tourne en rond, lentement, et fascine les spectateurs par son vortex verbal. Au détriment de ce qu’impliquent formellement les phrases, le trajet circulaire de la parole se fait, en quelque sorte, la nouvelle signification du *laïus*.

Cette circularité virevoltante répartie en plusieurs voix trouve sa paire, cette fois monovocale, dans la même pièce :

PREMIÈRE PHILOSOPHE. – Celui qui n’est pas celui qui parle, n’est pas celui qui se tait ; mais celui dont vont se taire ces cailloux.

DEUXIÈME PHILOSOPHE. – À celui qui dit : je pense donc je suis, comme à celui qui dit je suis celui qui pense, comme à celui qui dit je suis celui qui est, moi je dis : je serai celui qui sera, j’ai été celui qui fut, je serai celui qui a été. Il y a un trou qui passe par moi quand je dis : Je suis, ou Je deviens celui qui sera. Quoi que je sois celui qui redevient, ou que ce soit celui qui est, je suis tu, c’est-à-dire toi-même. Je suis celui qui devient ce qu’il est. De même les objets. Je suis celui qui est tu, veut dire que c’est-à-dire que je suis celui qui est tu [...] ⁴⁰⁸.

Tout se mélange dans la palabre de Deuxième Philosophe : le dire et l’existence, le présent et le devenir, le « moi » et le « toi »... Ici de même, par « des séquences spirales⁴⁰⁹ » de la parole s’achève la signification, sans le support de la logique. La langue, en ainsi retrouvant sa dynamique primitive – que l’on trouve, presque, dans la « Danse » de Matisse –, se voit-elle libérer du système qui est, selon Saussure, son identité même⁴¹⁰ ? Cette circularité se perpétue jusqu’à l’infini dans le prologue de *Je suis* :

⁴⁰⁶ HARRISON Frank, « Rota and Rondellus in English Medieval Music », in *Proceedings of the Royal Musical Association*, °86, 1959-1960, p. 101. Notre traduction.

⁴⁰⁷ *Ibid.* Notre traduction.

⁴⁰⁸ *Je suis*, p. 84.

⁴⁰⁹ *Devant la parole*, p. 163.

⁴¹⁰ « La langue est un système de signes exprimant des idées », SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, publ. par BAILLY Charles, SÉCHEHAYE Albert, Paris, Payot, 1995, p. 33.

L'ANIMAL DU TEMPS. – L'espace est à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de quelqu'un. La personne est dans l'espace. L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. L'espace n'est hors de rien. Tu es à l'intérieur de la personne. Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'intérieur de l'espace. L'espace n'est à l'intérieur de personne. La personne est à l'intérieur de personne. L'espace est dans quelqu'un. L'espace est à l'intérieur de l'espace. La personne est à l'intérieur de l'espace. Il n'y a personne à l'intérieur de personne. Rien n'est plus hors de l'espace que toi. Rien n'est à l'intérieur de personne. L'espace est à l'intérieur de la personne. [...] Il n'y a plus personne dans quelqu'un. Plus rien n'est dans toi. La personne n'est pas dans toi. Tu es dans quelqu'un. Il n'y a plus personne dans quelqu'un⁴¹¹.

À la fin de *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, un grand maelström engloutit Nautilus. De même que le Capitaine Nemo qui partagea le destin de son sous-marin, on tombe directement dans le vortex verbal, qui remue l'extérieur et l'intérieur, quelqu'un et personne, « toi » et « lui », rien et non-rien, jusqu'à ce que l'envers devienne l'endroit et l'endroit l'envers, et jusqu'à ce que nous nous y perdions. Une fois accumulés, ces propos tournoyants rompent l'étroit lien entre les « deux modalités fondamentales de la fonction linguistique⁴¹² » dont parle Benveniste, entre *signifier* et *communiquer*. Dans le déluge verbal, chaque phrase qui pourrait, séparément, très bien servir de récipient à une spéculation philosophique perd rapidement sa particularité conceptuelle. Néanmoins, les formules réunies exercent une force médiatique qui ne relève pas de l'ordre linguistique, et font exsuder *quelque chose* d'ineffable que le *logos*, à savoir « le langage employé au service de la raison » ne saurait jamais saisir, que seul le *théâtre des paroles* de Valère Novarina nous donne à voir.

L'errance interminable

La pérégrination de la parole constitue également la matière du logodrame. Notre héroïne déplace sans cesse ses pas, jusque très loin, avec la même patience que celle d'un pèlerin. On connaît d'autres longs fleuves de la parole qui irriguent, entre autres, les textes d'Eugène Ionesco, de Michel Vinaver, ou encore de Pierre Guyotat : tandis que les personnages d'Ionesco sont réputés pour leurs échanges acharnés de la parole creuse, qui n'a pour objectif que cet échange même⁴¹³, ceux de Vinaver s'érigent en maîtres de l'arpège parolesque et partagent souvent la parole de sorte que sa continuité se réalise paradoxalement par le saut, en reliant une voix à une autre⁴¹⁴. Cependant, l'écriture de Guyotat – qui se voit théâtralisée de temps à

⁴¹¹ *Je suis*, p. 7-16.

⁴¹² BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, *op. cit.*, p. 224.

⁴¹³ Notamment dans *les Salutations* et *le Vicomte*.

⁴¹⁴ Les héros de *King* en seront le meilleur exemple.

autre⁴¹⁵ – décrit une véritable sinuosité qui, sans connaître le repos, poursuit son chemin de l’amont vers l’aval. Pourtant, le flux novarinien se fait remarquer d’abord par son débit exceptionnellement haut, à savoir sa vitesse excessive, son volume fort élevé et son implacable continuité ; mais aussi par la carence relative de signification directement saisissable. Ce dynamisme continu de la parole se matérialise souvent en litanie prolixe, forme d’écriture typiquement novarinienne. « Faites entrer le cortège des phrases pour la suite de rien. Faites entrer le cortège des phrases à la suite des choses. Faites entrer le cortège des suites de quoi⁴¹⁶ », commandent les Mangeurs Plusieurs de *Je suis*. Pour y répondre, la parole poursuit son travail en tressant les phrases, en alignant les mots, en appelant les noms qui sont à la fois *rien* – parce qu’ils relèvent souvent de l’invention de l’auteur – et *quelque chose* – puisqu’ils existent tout de même matériellement, dotés d’une image acoustique qui leur est propre. C’est ainsi que l’Enfant Animal annonce, en « ouvr[ant] le vivier des noms », l’entrée des 2 364 noms à la fin du *Vrai sang*⁴¹⁷, et l’Historienne, à l’intérieur même du *Vivier des noms* cette fois-ci, appelle les personnages à venir à l’instant précis. Aussi, en se laissant porter par le flux verbal, le Malade de Dieu retrace la généalogie – inventée par Novarina – de l’hominidae, de Purgatorius à Homo sapiens sapiens⁴¹⁸, et le narrateur du *Discours aux animaux*, courbé en deux, étale la liste des langages qualifiés d’« in- » (y compris ses variations phonétiques, telles que « il- », « im- », « ir- ») négatif :

Inabaissé, inabandonné, inabasourdi, inabâtardi, inabattu, inabcédé, inabdiqué, inabéché, inabecqué, inaberré, inabêti, inabhorré, inabîmé, inadjuré, inablaté, [...], inlauré, illavé, inlevé, illévité, illiégué, inlié, inligné, illigné, illimité, illisé, illisté, inlivré, illoché, inlogé, illogé, inlongé, illoti, illoué, inluché, inloué, illui, toi⁴¹⁹.

Encore, Infans Transbrevis de *La Chair de l’homme* et l’Infini Romancier de *L’Opérette imaginaire* mettent en valeur l’aspect rigoureux, presque ascétique, de la pérégrination de la parole. L’Enfant s’érige en philologue, en réunissant en un seul souffle 429 définitions de dieu⁴²⁰ proposées par 429 exégètes amateurs qui se réjouissent de « l’activité poétique⁴²¹ »,

⁴¹⁵ On fait référence ici notamment au *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, à *Éden Éden Éden*, mais aussi aux *Progénitures*.

⁴¹⁶ *Je suis*, p. 133.

⁴¹⁷ *Le Vrai sang*, p. 253-301.

⁴¹⁸ *Le Drame de la vie*, p. 153-155. Cette liste des nomenclatures sera reprise dans *La Transfiguration*, publiée in *Scherzo*, n° 11 (p. 19-20), puis dans les premières pages de *L’Origine rouge* (p. 7-9), en guise de prologue.

⁴¹⁹ *Le Discours aux animaux*, p. 242-248.

⁴²⁰ *La Chair de l’homme*, p. 383-402.

⁴²¹ « Or nommer Dieu est au mieux une activité poétique, sans incidence sur la description, c’est-à-dire sur la connaissance vraie du monde. » RICŒUR Paul, « Entre philosophie et théologie II : nommer Dieu (1977) », *Lectures*, t. 3, Paris, Seuil, 1994, p. 285.

pendant que l'auteur « condamné à un roman sans fin – “sisyphesque”⁴²² » déverse la parole ininterrompue (en guise de lecture en public de son dernier roman) jusqu'à ce que la Femme Pantagonique vienne l'arrêter⁴²³. Au cours de l'errance de la parole se dégage un autre sens que le sens linguistique, un sens logodramatique. Comme si la vraie signification du pèlerinage ne se trouvait qu'au-delà du trajet parcouru, par son errance ininterrompue, la parole, héroïne du théâtre novarinien, tâche de changer d'abord son rapport avec le monde, mais aussi la relation qu'elle noue avec elle-même : elle laisse derrière elle sa coque, en « quitt[ant] un instant [son] corps de *polyèdres définis* », elle se vide afin de se remplir ensuite avec le nouveau sens d'existence, qui ne s'obtient que par la continuité du contact avec le sol. Elle acquiert une nouvelle manière d'être qui lui permet d'exister à la fois en tant que *rien* et *quelque chose*.

On rencontre une autre parole qui ne lâche point la bride à son cheval pendant tout son trajet et achève, en ainsi faisant, une parfaite continuité. Dans *La Chair de l'homme*, le Mort raconte son histoire, tout au long de trois pages, en une seule phrase parfaitement grammaticale⁴²⁴. Mais c'est Vapoune du *Babil des classes dangereuses* qui rend la pérégrination de la parole la plus *dramatique* :

VAPOUNE. – Aïe attention bue d'ici oui n'a qu'à deux bouches quatre six deux bientôt voici déjà l'école voilà l'an neuf prochain je commence la géo pourquoi quitter déjà si tôt Noisy-le-Sec eh bien ciel alors quel rire ici me secoue j'ai peur que ce soit celui-là tant pis après tout il est à moi je l'ai choisi [...] même si je ne vous vois déjà plus je vous remercie d'être venus passez-moi la bouillotte là-bas sur la table passez-la-moi vite pour boire c'est pas pour boire oh attention attention aïe, oh mon dieu regardez ce qui m'est arrivé⁴²⁵ !

Jusqu'au dernier cri, la parole poursuit son cours sans la moindre pause ; elle court, littéralement, comme Valéry Vinci réussit à matérialiser sa précipitation dans *L'Animal imaginaire*. On retrouve ici les pages dépourvues de ponctuations et de majuscules de Philippe Sollers, et la technique du courant de conscience, qui caractérise l'écriture de Virginia Woolf ou James Joyce : la parole vagabonde dans le monologue de Vapoune, comme dans le monologue de Molly Bloom⁴²⁶. La longue traite de logaèdre pèlerin devient le chemin de la passion qui exige l'effort sisyphéen, dans le sens camusien, de l'acteur et du spectateur (lecteur), mais surtout de la parole elle-même. Bien qu'elle soit consciente de sa propre infertilité à laquelle elle est condamnée, la parole continue ses pas révoltants sans se lasser. Et ferme comme « Sisyphe

⁴²² *La Quatrième Personne du singulier*, p. 45.

⁴²³ *L'Opérette imaginaire*, p. 147-160.

⁴²⁴ *La Chair de l'homme*, p. 326-328.

⁴²⁵ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 173-175. Ce passage sera redistribué à Une Figure dans *Le Vivier des noms*, p. 56-58, à Personne dans *L'Animal imaginaire*, p. 46-49.

⁴²⁶ JOYCE James, *L'Ulysse*, « Épisode XVIII : Pénélope ».

heureux⁴²⁷ », elle trouve, et même crée, le sens de son drame dans ces pas à la fois conscients et révoltants, dans son « malgré tout », dans cette continuité *absurdement* tragique.

Or, de la dynamique continuelle de la parole se cristallise un sens ni référentiel ni textuel, mais qui influence l'organisme tout entier du théâtre de Valère Novarina : par son errance, le logaèdre apporte un « coup de dé- » au temps dramatique homogène. D'un côté, cette héroïne logodramatique accommode de nouveau le temps à la vitesse de ses pas. Tantôt elle marche d'un pas lourd et lent, en appuyant sur chaque mot et chaque nom en cortège, tantôt elle parcourt la distance d'une seule haleine. Et avec elle, le temps dramatique ne cesse de se ralentir et s'accélérer. D'autre part, la parole exige, en vue de tailler autrement le temps, une nouvelle unité temporelle, dont l'étendue correspond à la longueur de son trajet. Pendant qu'elle continue son parcours presque inachevable – qui n'est pas, en fin de compte, très différent de celui de Sisyphe avec son rocher, étant donné que le long « travail inutile et sans espoir⁴²⁸ » de la parole forme souvent des blocs monolithiques –, elle insère dans le temps dramatique un temps d'une toute autre qualité, dont la seule signification gît dans sa persistance révoltante. Le temps n'est plus mesurable par l'unique unité, l'unité temporelle de la parole étant aussi instable qu'Alice, au Pays des Merveilles, qui est « always growing larger and smaller (toujours en train de grandir ou de rapetisser)⁴²⁹ », et toujours en train de se transformer en fonction de logaèdre.

3. Le logodrame comme combat

« Dans la poésie c'est toujours la guerre⁴³⁰ », écrit Ossip Mandelstam. La poésie théâtrale de Valère Novarina ne fait pas exception. Cette guerre serait interprétée dans le drame de la parole par des combats, dans lesquels s'engage notre héroïne au cours de son errance tantôt rythmique, tantôt circulaire, tantôt ennuyeusement longue. Tandis que le logodrame itinérant constitue le vecteur du changement de rhétorique, de syntaxe et de schéma narratif dans l'écriture novarinienne, le logodrame comme combat introduit l'instabilité au niveau lexical. Ces moments « dramatiques » – dans le sens plus ou moins traditionnel du terme, sous-entendant le conflit – consisteraient en un « perpétuel combat du langage contre lui-même.⁴³¹ »

⁴²⁷ CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, in *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 198.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 195.

⁴²⁹ CARROLL Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, in *The Annotated Alice*, présenté et annoté par GARDNER Martin, London, Penguin Books, 1970, p. 58. *Notre traduction.*

⁴³⁰ MANDELSTAM Ossip, « Remarques sur la poésie » (1923), dans *Collected Works, Sobranie sočinenij* en 3 vol., New York, Inter-Language Literary Associates, 1966-1969, t. 2, p. 302, cité in MECHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, « Poche », 2009, p. 9.

⁴³¹ *Observez les logaèdres*, p. 16.

« J'encourage les mots, du reste, dans leur combat⁴³² », tranche Le Premier Sujet du Corps de *Je suis*. Ce combat constant des mots, c'est avant tout une lutte inhérente pour se défaire ou, *logodynamiquement* parlant, pour bouleverser « leurs corps de *polyèdres définis* » en ainsi détruisant leur surface, afin d'accéder à un dynamisme plus fort. Il s'agit d'un combat presque schizophrénique, dans la mesure où son objectif consiste principalement à déjouer le rapport conventionnel entre le signifiant et le signifié. En commentant la main déchirante d'un schizophrène, dont « le désir de tuer la langue maternelle⁴³³ » le pousse à la décomposition systématique de chaque mot qu'il prononce, Deleuze écrit que :

Dans cette faillite de la surface, le mot tout entier perd son sens. Il garde peut-être un certain pouvoir de désignation, mais ressenti comme vide ; un certain pouvoir de manifestation, ressenti comme indifférent ; une certaine signification, ressentie comme « fausse »⁴³⁴.

Ces mots schizophréniques, qui sont également les mots d'Artaud, partagent avec les logaèdres de Novarina la matérialité immatérielle, à savoir le corps qui ne se saisit que par le mouvement et par le dynamisme organique. Les néologismes novariniens, qui sont très précisément le résultat de ce combat meurtrier – ou pour mieux en parler, qui sont les soldats du combat même, toujours en cours – témoignent de cette ressemblance.

En effet, Novarina encourage tellement le combat autodestructif des mots que son texte devient un exemple par excellence de l'encyclopédie des jeux de langage. Les néologismes, les mots-valises, les paronomases, les calembours, les contrepèteries, les à-peu-près, les métaplasmes, les glossomanies, les tautologies... Presque tous les types du ludisme⁴³⁵ qui constituent une tradition littéraire très ancienne et importante, trouvent ici un exemple. Or, la manipulation plus soignée et stratégique des mots méritant une réflexion approfondie dans un autre contexte et dans un autre endroit⁴³⁶, on se contentera ici d'évoquer les opérations directement liées au combat logodynamique.

Contrairement à l'« étudiant de langues schizophréniques » de Wolfson, qui procède exclusivement à la décomposition phonétique des mots, les personnages de Novarina s'avèrent doués autant pour le remaniement morphologique que pour la modification phonétique. Par de

⁴³² *Je suis*, p. 217.

⁴³³ WOLFSON Louis, *Le Schizo et les Langues*, Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

⁴³⁴ DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 2012, p. 107.

⁴³⁵ Jacek Plecinski les répertorie dans *Le Ludisme langagier : domaine français, XX^e siècle*, Toruń, Uniwersytet Mikolaja Kopernika, 2002.

⁴³⁶ Voir la troisième partie de cette thèse.

simples modifications, les mots français perdent la familiarité, et deviennent soudain étranges, voire étrangers, pour s'adresser *autrement* aux spectateurs (et aux lecteurs) :

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – [...] Vingt-huit de Urne cinquante-trios drèfles, ije apparur-je à l'heure d'exulte, vindicatif nourrisson bleu. Enfant de la colère, le cordon perpétral et un beau reluqueton, dorévitré, m'aornaient visage un : ils me ralunissaient à l'heure dite à chaque minute aux yeux du jour. Où sont-ils mes ménèbres ? [...] ⁴³⁷.

Drèfles, ije, apparur, perpétral, reluqueton, ménèbres... Les mots que l'Avant-Dernier des Hommes nous fait entendre ne sont pas entièrement insolites, dans le sens où on peut deviner plus ou moins leur forme initiale. Et il en est de même pour un passage du *Discours aux animaux* : « Cette scène eut lieu huit fois huit lundis de suite : huit vinjimerde mercolédi, huit mardiluse dodécadi, huit ofar de ob, huit samedince d'octrobant, huit bucrin de vésine, huit dèptre de septant. ⁴³⁸ » Pourtant, la signification soupçonnée de chaque mot déformé reste ambiguë, puisque malgré la rythmicité qui soutient plus ou moins la légitimité du soupçon, rien n'assure leur exactitude. Cette ambiguïté, sinon cette certitude partielle s'applique également à certaines énumérations. Les personnages novariniens se vantent souvent de leur appétit et dressent la liste des plats – comparable, par sa longueur et par sa richesse, au menu des mets que « sacrifient les Gastrolatres à leur Dieu Ventripotent » dans le fameux livre de Rabelais ⁴³⁹ – qu'ils dévorent. La scène de manducation de *La Chair de l'homme* en est l'apogée :

MANGEUR SIMPLEX. – Mangeons du déderchu, de la gruse, du boldet ; mangeons de la saumade, du lignique, du fulbilon, mangeons la barse ; mangeons de l'éventoire, du moscalier, mangeons du nageance, du scalique, de la lampourde ; mangeons de la canarde, mangeons du polaton. Mangeons du mangeon ⁴⁴⁰.

Contrairement à l'offrande des Gastrolatres, le repas des Mangeurs se compose d'aliments dont la recette n'appartient à personne. On catégorise le déderche, la gruse, le boldet sous l'étiquette de nourriture, puisqu'ils font l'objet de mangerie, sans savoir trop en quoi ils consistent. De même, on aperçoit facilement, grâce aux suffixes désignant une personne spécialisée dans

⁴³⁷ *La Chair de l'homme*, p. 274.

⁴³⁸ *Le Discours aux animaux*, p. 78.

⁴³⁹ RABELAIS François, « Chapitre LIX. De la ridicule statue appelée Manduce : et comment, et quelles choses sacrifient les Gastrolatres à leur Dieu Ventripotent », « Chapitre LX. Comment es jours maigres entrelardez à leur Dieu sacrifioient les Gastrolatres », *Le Quart livre. Des faits et dicts Heroiques du bon Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 676-682.

⁴⁴⁰ *La Chair de l'homme*, p. 131.

un domaine, que le Logologue – lui-même spécialiste de la « logologie » – fait allusion ici aux métiers :

LE LOGOLOGUE. – Vous allez être transféré dans une cellule d'assistance où vous aurez le choix : préférez-vous consulter un spontologue ? un thanatologue ? un logologue ? un omphrologue ? un médiologue ? un futurologue ? un passéologue ? un écossais rectifié ? un discriminologue-conjoncturiste ? un panagogiste stéphanois ? un positionneur en pôle formation ? un anato-tautologiste ? un sociétototologologue⁴⁴¹ ?

Néanmoins, ce qu'ils désignent sera ressenti comme « vide », ce qu'ils manifestent comme « indifférent », et ce qu'ils signifient comme « faux » auprès des lecteurs-spectateurs francophones, toujours faute de conviction conventionnellement soutenue. Par le combat avec lui-même, le mot arrive à briser sa coque dure. Dès lors « le morceau de la parole sor[t] victorieux du tombeau des mots⁴⁴² », et en découle librement la signification informe, jadis enfermée dans l'image acoustique, attachée par le lien entre le signifiant et le signifié. Elle se justifiera désormais par le zigzag entre « cela peut signifier » et « cela peut ne pas signifier », par la logodynamique ouverte, par ce passage qui « na[ît] d'un faux pas, d'une chute, pass[e] par la perte de l'équilibre.⁴⁴³ »

Le procédé du combat interne se révèle souvent dans les modifications :

LE MORTEL. – Entre un cœur simple porté par-dedans sous deux patanalons, panalons, pantalons ; entre un cœur simple porté par-dedans par deux panatalons, palanons, pantalons ; entre un cœur simple porté par deux patanatons, nalapons, antalons ; entre un cœur simple porté par-dedans par deux palataloupes, lapatoumes. Entre un simple corps porté en deux par le corps qui est – et la tête qui est⁴⁴⁴.

À l'intérieur des phrases anaphoriques tourne lentement le kaléidoscope verbal, dans lequel s'épanouit le pantalon en homéotéleute. Ou, lorsque la machine accélère sa vitesse, ces mots morphologiquement et phonétiquement semblables forment une liste :

L'HISTORIENNE. – [...] Voici la liste des Gens qui entrent par générations : omiens, omnidiens, uniens, ulimiens, ulminiens, olimilitudiens, oliminitudiens, unaniens, unaniniens, uliminitudiens, uriens, ulaliens, omniaques, unimunitudiens, ulaliens, onaniniens, ulmilitudiens, umaniniens, ulidimitudiens, oniniens, unanicriens⁴⁴⁵.

⁴⁴¹ *L'Acte inconnu*, p. 112.

⁴⁴² *La Chair de l'homme*, 507.

⁴⁴³ *La Quatrième Personne de singulier*, p. 81.

⁴⁴⁴ *L'Opérette imaginaire*, p. 12.

⁴⁴⁵ *Le Vivier des noms*, p. 14.

Dans le kaléidoscope, les fragments de nombre limité produisent, en s'éparpillant et se réunissant, une image à chaque fois unique, infiniment variée⁴⁴⁶. La liste des Gens que présente l'Historienne répertorie, pour ainsi dire, les images lumineuses que dessinent et redessinent les deux bribes phonétiques, homme (/ɔm/) et humain (/ymẽ/). Mais elle est également l'histoire du combat : elle se souvient de chaque coup apporté par les mots afin de briser de l'intérieur leur propre surface définie, de chaque chute éprouvée volontiers par les mots logaèdres afin de se procurer la logodynamique.

Pour l'écrivain de la « poésie fécale⁴⁴⁷ » qui, lui-même, déchire la surface pour descendre dans le corps *fécal*, Valère Novarina ne serait qu'un « petit-pervers, qui s'en tient à l'instauration d'un langage de surface et n'a pas senti le vrai problème d'un langage en profondeur⁴⁴⁸ », ignorant la douleur psychique qui mange le corps d'un aliéné. Cependant, il faudrait souligner que les deux déchireurs de la surface des mots ne partagent point d'ambition commune. Contrairement à Artaud qui voulait s'ériger en un des « suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits⁴⁴⁹ », Novarina cherche à « lutter contre l'idole des mots devenus inertes.⁴⁵⁰ » Les mots deviennent « idoles » lorsqu'on les chérit ; à force de les adorer, on se contente de polir leur surface ; lorsqu'on identifie la fonction référentielle d'un mot à la signification. Ils le deviennent également lorsqu'on confesse sa confiance absolue en la solidité du lien entre le signifiant et le signifié – qui garantit d'ailleurs la valeur d'échange d'un mot –, jusqu'à croire qu'« à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie⁴⁵¹ » ; lorsqu'on ne valorise que la surface matérielle d'un mot, de même que les Hébreux adorant le veau d'or, chantant et dansant⁴⁵², au détriment de sa réalité immatérielle. En conséquence, le mot idolâtre finit par se transformer en un tombeau de pierre pour *le* sens unique mais vide, inactif et pétrifié. Il faut le jeter par terre, le casser, l'ouvrir. Peut-être est-ce ce que Raymond de la Matière souhaite nous faire entendre, lui qui prêche la leçon sur la nature, tout en « *lançant des logolithes* » : le mot est un logolithe, le mot-caillou, toujours prêt à être jeté par terre et cassé, ouvert. Ainsi, on finit par dénouer le lien entre le signifié et le signifiant, en restituant l'état initial de combat des mots contre des mots, à la recherche des sens :

⁴⁴⁶ Voir la section « Le kaléidoscope verbal ou dix mille fleurs » (Partie III, Chapitre 2, 1^{er} Sous-chapitre).

⁴⁴⁷ ARTAUD Antonin, « Lettre à Henri Parisot, le 6 octobre 1945 », in *op. cit.*, p. 1020.

⁴⁴⁸ DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁴⁹ ARTAUD Antonin, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1014.

⁴⁵⁰ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 80.

⁴⁵¹ MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », *Divagations*, *op. cit.*, Paris, 2003, p. 212.

⁴⁵² *L'Exode*, 32:1-6.

LA SIBYLLE. – J’ordonne au mot *vert* de ne plus désigner cette couleur mais le bleu ; j’interdis au mot *chien* de représenter quoi que ce soit d’animal à quatre pattes à deux pattes à une patte ; [...]

RACHEL. – Si je n’avais pas le mot *pied*, aurais-je souffert de cet appendice ? Si ne n’avais pas le mot *prépholiteuse*, aurais-je eu ma tortillonose au plaquet sublunal ? Sans le mot *mal*, éprouverais-je encore ma douleur ? [...]

TRINITÉ. – Le langage est une matière – et c’est pour ça qu’il est le maître ! Voici ma bouche qui le dit : le mot *bouche* ne mange pas ; le mot *eau* s’écoule quand il est prononcé ; le mot *feu* ne flambe pas – et cependant le mot *arbre* brûle, le mot *homme* va tuer son prochain, le mot *chien* aboie, le mot *tonne* pèse pas lourd, le mot *lumière* n’éclaire pas.

LA SIBYLLE. – Ou un objet raisonne comme un mot, ou la chose résonne contre un mot : je n’arrive pas à me sortir de cette réplique.

RACHEL. – Le mot chien n’aboie pas⁴⁵³.

On sait que Lyotard fait, lui-aussi, un lien entre le jeu de langage et le combat :

[P]arler est combattre, au sens de jouer, et que les actes de langage relèvent d’une agonistique générale. Cela ne signifie pas nécessairement que l’on joue pour gagner. On peut faire un coup pour le plaisir d’inventer⁴⁵⁴.

Or, si ce type de jeu de langage est presque ludique, c’est parce qu’il manque de violence ou de nécessité impérative. Ce combat qui a lieu entre le locuteur et le langage est, au fond, une relation conflictuelle qui naît du fait que l’homme cherche à objectiver celui qui ne lui appartient pas ; et le « plaisir d’inventer » vient du fait de manipuler à sa guise ce rapport entre le « moi »-usager et le langage-outil. Il s’agit d’un plaisir réservé au parleur, maître du jeu, le langage en est entièrement exclu. Cependant, la pure logomachie en qualité de combat logodynamique oppose les mots contre les mots – le jeu relève désormais de la compétence du langage. Ce n’est plus une question d’instrumentalisation ni de subordination. Il n’y a que le vrai combat sanglant, presque mortel, dans le « théâtre conçu comme le ring de la parole⁴⁵⁵ ». Le « perpétuel combat contre lui-même », auquel est condamné notre héros, le langage, est un combat contre les mots idolâtres qui subsistent aux dépens de leur tégument épais et solide, ces mots qui n’ont que la surface directement échangeable contre *le* sens, un seul et unique, unanimement validé par tout le monde. Les néologismes novariniens, dont le sens se définit à chaque fois de nouveau en fonction de la logodynamique sont, pour ainsi dire, les soldats mobilisés contre la langue française institutionnelle et institutionnalisée, en vue de démolir cette

⁴⁵³ *La Scène*, p. 116-118.

⁴⁵⁴ LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minit, 1988, p. 23.

⁴⁵⁵ « La parole opère l’espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *Le Magazine littéraire*, n° 400, juillet 2001, p. 100.

idole. Et cet effort stéréomachique⁴⁵⁶ constituera non seulement le moment dramatique que doivent subir ces logaèdres, c'est-à-dire les véritables héros du théâtre novarinien, mais aussi leur manière d'être, leur identité même.

4. *L'œil écoute* : voir le drame de la parole

On dit : « voir le drame ». Cette simple expression est remise en question lorsqu'il s'agit d'un « drame noué dans chaque mot⁴⁵⁷ ». Car, contrairement aux personnages dramatiques interprétés par des acteurs humains, qui disposent d'un corps concret et bien visible, les logaèdres, dont le corps s'estompe, déchiré, dans les mouvements fugaces, ne sont pas décelables à l'œil nu. Isaïe Animal de *La Scène* déclare : « Je prouve ici que le langage sorti vivant de moi en ruban invisible par ma bouche est de la matière même dont je suis.⁴⁵⁸ » Comme il le dit si bien, le langage est un acteur – dans le sens où il *agit* – vivant et dynamique, dromomane et belliqueux, mais invisible. Ce héros dramatique se révèle seulement à l'œil qui *écoute*.

Paul Claudel intitule son recueil de textes sur l'œuvre d'art *L'Œil écoute*. Pour l'écrivain convaincu que « la vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité⁴⁵⁹ », afin de saisir la totalité de l'œuvre d'art, il est indispensable d'avoir l'œil armé d'ouïe et d'écouter la rythmicité que joue le tableau par ses contrastes, dont le jour et l'obscurité, le mouvement et le moment figé, le silence et le murmure interne. Et surtout, si le poète rêve de l'unification des réceptions visuelle et sensorielle dans l'œil qui écoute, c'est que « [l]'oreille en nous est construite pour l'appréciation de la mobilité⁴⁶⁰ », et que « [l]e son est l'organe approprié de nos communications avec l'invisible⁴⁶¹ ». S'il en est ainsi, on pourrait imaginer judicieusement l'œil qui écoute – ou l'oreille qui voit – comme le seul organe approprié pour le théâtre en tant qu'« enclos de la logoscopie⁴⁶² », à travers laquelle la logodynamique, cette mobilité invisible de la langue devient désormais *visible*.

⁴⁵⁶ Avec le mot grec στερεός (*stereós*), qui renvoie à quelque chose de ferme, dur et solide.

⁴⁵⁷ *Pendant la matière*, p. 66.

⁴⁵⁸ *La Scène*, p. 158.

⁴⁵⁹ CLAUDEL Paul, *L'œil écoute*, in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 189.

⁴⁶⁰ *Id.*, *Présence et prophétie*, in *Œuvres complètes*, t. 20, Paris, Gallimard, 1963, p. 264.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁶² *Lumières du corps*, p. 127.

Sous les yeux qui écoutent, la scène se dédouble :

229. Le langage apparaît ici visiblement aux yeux de tous pour ce qu'il est : la matière spirituelle du corps humain. [...] Il y a tout au cours du déroulement du drame – derrière le drame – comme une phrase inverse, une pensée par ellipses, une partition de blancs et de syncopes – comme le *négatif*, l'envers de tout ce qui est dit⁴⁶³.

Au cours du déroulement du drame des personnages-acteurs humains se déploie, en parallèle, le drame de la parole. Ce dédoublement nous renvoie au *nô* (能) japonais, dont la scène existe à deux degrés distinctifs. *Waki* (脇, わき), citoyen ordinaire vivant, met en contexte le drame. Son rôle est de faire parler son interlocuteur, lui donner la parole. Tout au long de la représentation, il s'éloigne rarement de *Waki-Bashira* (わき柱), « pilier de *Waki* », situé au premier plan de la scène. Sa place est entre la scène et la salle, place qui représente symboliquement son rôle en tant qu'intermédiaire. Appelé par *Waki* entre *Shité* (シテ). C'est un spectre qui traverse *Hashigakari* (橋懸), passage entre la vie et la mort, entre la ville et la scène. Une fois installé à sa place, *Shité-Bashira* (シテ柱), au fond de la scène, il reprend le corps et la voix, et derrière – physiquement – la voix claire de *Waki*, exhale ses remords, recoloré les souvenirs de sa vie. Sa place gît à l'arrière-plan de la scène, mais ses actions passées constituent le véritable drame à regarder du *nô*. C'est pourquoi Masuda Shojo (増田正造) compare *Waki* à un axe focal immobile et *Shité* à un axe focal mobile⁴⁶⁴ : pendant que *Waki* garde sa place en effectuant, en quelque sorte, passivement ses mouvements intérieurs, *Shité* parcourt l'espace scénique par son drame et par sa danse, jusqu'à renverser le point de perspective. L'arrière-plan bascule au premier plan, centre de l'action visible auquel le regard atteint directement, et l'action de *Waki* perd la lumière, jusqu'à ne fabriquer la signification dramatique qu'à titre subsidiaire.

De même, dans le théâtre de Valère Novarina, les actions des personnages humains, qui remplissent la scène visible à l'œil nu, ne sont qu'un intermédiaire qui fait se révéler les mouvements de la véritable héroïne dramatique, la parole. En d'autres termes, ils jouent un rôle d'index ou de flèche, qui oriente l'œil sensoriel des spectateurs vers la scène du second plan, dédoublée : « La suite de l'action s'étendra hors d'ici. La suite de l'action s'engendra hors d'ici. La suite de l'action s'entendra⁴⁶⁵ », comme dit Pantaldam, l'action des hommes aura une suite

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ Entretien avec 喜多長世, le 8 février 1977. Cité dans LEE Sang-Kyung, *노와 가부키의 미학* (*L'esthétique du nô et du gabuki*), Taehak-sa, Séoul, 2003, p. 15.

⁴⁶⁵ *Le Drame de la vie*, p. 254.

ailleurs, sur une autre scène que la scène physique d'ici, sous forme de la logodynamique, et sera entendue par la réceptivité profonde. Et si ce deuxième drame, offert et présenté par le drame mené par des personnages anthropomorphes, apparaît devant nos yeux comme le *négatif*, à « l'envers de tout ce qui est dit⁴⁶⁶ », c'est parce que le sens dynamique doit sa naissance au coup qui renverse, au profit de « la découverte d'un langage actif, actif et anarchique, où les délimitations habituelles des sentiments et des mots soient abandonnées⁴⁶⁷ », la langue humaine qui ne s'adresse qu'à l'entendement, « ce qui est dit » au premier plan. Les logaèdres avancent par la négation, agissent à contresens jusqu'à détruire l'idole des mots. En se montrant enfin à l'œil qui écoute, « [s]ous le langage maintenant, ils commencent à jouer les scènes que cachait le langage.⁴⁶⁸ »

Ce basculement du point de perspective, du drame des hommes au drame de la parole, explique pourquoi la poétique de l'« opérette » novarinienne tourne autour du principe du « coup de dé- », et surtout pourquoi ces coups visent plutôt tout ce qui est relatif au drame anthropocentrique, sinon à l'homme d'une manière plus générale. Autrement dit, ce phénomène du dédoublement de la scène nous propose enfin la réponse aux questions fondamentales qui se posaient dans le chapitre précédent et restaient inabordées jusqu'ici : pourquoi le récit intégral cohérent de l'homme n'existe-t-il pas – ou existe-t-il rarement – chez Novarina ? ; pourquoi seule la déreprésentation de la figure humaine est-elle tolérée, mais jamais sa représentation ? ; pourquoi l'action de l'acteur qui reproduit et représente l'action humaine, finit-elle toujours par l'échec ? Une seule réponse suffit : parce que, comme dans le *nô*, l'homme n'est pas le vrai héros du drame novarinien.

Au lieu d'imiter et de représenter l'action humaine par l'intermédiaire de son propre corps, l'acteur déreprésente l'homme. Par conséquent, le corps humain sous les yeux des spectateurs n'indique plus la présence humaine sur la scène, mais témoigne plutôt de son absence, cette figure n'étant que le costume préparé pour l'héroïne non-anthropomorphe. Or, l'action dramatique qu'exécute la parole vêtue de l'homme échappe à toute possibilité de représentation. D'abord parce que la parole est informe, et elle l'est davantage en ce qui concerne l'apparence formelle visuellement perceptible ; mais surtout parce que la danse impulsive des logaèdres, leur combat ardent, leur errance imprévisible ne se reproduisent aucunement. Puisque les personnages logodramatiques marqués par leur liberté et leur

⁴⁶⁶ *Lumières du corps*, p. 128.

⁴⁶⁷ ARTAUD Antonin, « La mise en scène et la métaphysique », *op. cit.*, p. 527.

⁴⁶⁸ *Le Vivier des noms*, p. 38.

spontanéité ne suivent jamais deux fois la même trajectoire, chaque séance théâtrale devient une présentation brute, presque à l'improviste, un événement unique et fugitif.

Aussi, puisque l'homme n'est pas un personnage principal, mais seulement un auxiliaire⁴⁶⁹ ou un guide, la tentative de représentation des actes humains, entreprise par les acteurs sur la scène d'ici, ne peut se terminer que par l'échec, tel que la malédiction désactionnelle l'ordonne. La seule action permise à l'acteur est de s'abandonner, d'admettre que « c'est nous, les hommes, qui sommes sur le théâtre des mots que nous prononçons⁴⁷⁰ » ; de laisser tomber l'action humaine maudite, pour « subi[r] l'action du langage⁴⁷¹ » :

190. Le rideau se lève : l'acteur entre dans sa passion. Il entre en catastrophe, et comme *proie* d'un événement de la nature : il subit l'action du langage. De même le bon nageur est nagé par l'eau. La houle du texte avance et respire, l'acteur reste immobile⁴⁷².

L'entrée en scène novarinienne devient, pour un acteur, une expérience profonde de la passion par laquelle il en finit radicalement avec la subjectivité. En entrant sur la scène du théâtre dramatique, l'acteur abandonne sa subjectivité en tant qu'homme quotidien, mais seulement pour reprendre tout de suite, au seuil de la coulisse, celle du personnage qu'il incarne. Il reste toujours un acteur – celui qui agit – et garde sa position en tant que sujet du verbe. Or, pour entrer dans le théâtre des mots, l'acteur doit accepter de devenir, par l'abdication de sa propre subjectivité, un pantin, Pinocchio agi par la parole agissante. Il n'est plus maître-détenteur d'aucune action, mais plonge dans un état passif ; il n'est plus acteur mais acté, agi ; il n'est plus agent, mais patient. C'est pourquoi Louis de Funès, imaginé par Novarina, était persuadé, à la sortie, que « [les spectateurs] sont venus assister à la passion de l'acteur qui représente les passions.⁴⁷³ » Par son action échouée, par son agitation agitée, par sa mobilité immobile, il joue sa passivité. De la même manière que dans le *nô*, où le retrait de *Waki* fait apparaître *Shité* au premier plan de la représentation, l'abstention des acteurs humains fait émerger à la surface la scène cachée derrière leur agitation, celle du langage. Par cette passion de la subjectivité, l'acteur désactionnel guide notre œil qui écoute aux passions des mots, les véritables sujets de toutes les actions dramatiques, à leurs drames, à leurs coups anarchiques, à la faillite de leur surface, à leur offrande de sens en tant que logodynamique des logaèdres, à leur pèlerinage.

⁴⁶⁹ Dans la langue japonaise courante, *waki* (脇) signifie « côté, aisselle ».

⁴⁷⁰ *La Chair de l'homme*, p. 298.

⁴⁷¹ *Lumières du corps*, p. 103.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Le Théâtre de la parole*, p. 148.

On peut supposer, en somme, qu'une phrase du *Discours des animaux*, « Entrent ceux qui disent que si nous étions nous ne serions que les ombres des paroles en action⁴⁷⁴ », précède le premier mot de toutes les pièces théâtrales de Valère Novarina où, malgré la scène traversée, à première vue, par des acteurs humains, on est censé voir-écouter le drame de la parole. Comme le dit Novarina, « [l]e théâtre est *au fond* l'action du langage devenu visible.⁴⁷⁵ » Il l'est, d'abord parce qu'il est essentiellement le lieu d'accueil du logodrame. Mais il l'est aussi, car ce véritable drame se déploie derrière le drame dédramatique et désactionnel du premier plan, dédié aux hommes.

⁴⁷⁴ *Le Discours aux animaux*, p. 250.

⁴⁷⁵ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 105.

Chapitre 3. Le « sentiment inconnu » comme une catharsis

1. Le logodrame et la nouvelle modalité de l'expérience théâtrale

La relation entre la mimèsis et le muthos au centre de l'expérience théâtrale

Par l'application quasi systématique de la dramaturgie des « coups de dé- », presque toutes les pièces de Valère Novarina se caractérisent par leur forte adhésion à l'« opérette », telle que la conçoit l'auteur : un diminutif du théâtre. La prédilection de Novarina pour l'« opérette » se justifie par le fait qu'il s'agit du genre le plus approprié pour mettre en relief le drame de la parole. Par les « coups de dé- », le théâtre se débarrasse de tout ce qui relève de l'homme, pour se réduire à une « opérette », et son armature se transforme en « enclos de la logoscopie⁴⁷⁶ », c'est-à-dire « un enclos où on vient voir en vrai *le drame du langage*⁴⁷⁷ ».

Le théâtre-opérette de Valère Novarina est une réinvention dramaturgique qui touche non seulement le contenu du drame, mais aussi sa structure opératoire. Le fonctionnement du drame traditionnel se résume par trois relations entre la *mimèsis* et le *muthos* (le récit), qui définissent la manière de s'engager de chacun des trois participants du drame : le poète, l'acteur et le spectateur.

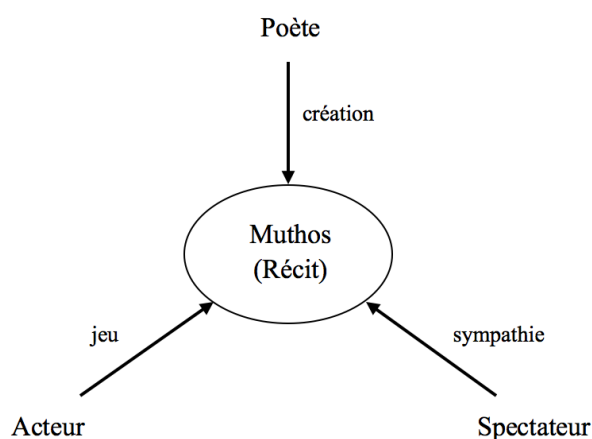


Figure 2. Trois relations de muthos-mimèsis

⁴⁷⁶ *Lumières du corps*, p. 127.

⁴⁷⁷ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 129.

La *mimèsis* du poète est fidèle à l'étymologie du mot qui a donné le nom de son métier, ποιέω (*poiéo*) : il *crée* le *muthos* à partir du réel qu'il imite ; ou plus précisément, il imite le comportement des hommes dans le réel⁴⁷⁸ en l'agrémentant de sa propre invention, notamment en donnant aux faits un nouvel arrangement (*mettre en intrigue*, selon la traduction de Ricœur⁴⁷⁹). Le *muthos* doit son existence entièrement au génie créatif du poète dramatique. Car le même fait historique peut donner naissance à plusieurs drames selon la manière d'imiter qu'aurait choisie le poète, la manière d'enchaîner qu'il aurait introduite. Le point de vue littéraire, axiologique et idéologique adopté par l'écrivain fait s'éloigner l'Antigone d'Anouilh de l'héroïne de Sophocle. La *mimèsis* de l'acteur consiste, quant à elle, à dresser le *muthos* bidimensionnel en spectacle à trois dimensions. Par le jeu, il représente le personnage, dont le corps et l'action sont inscrits sur les feuilles, en lui offrant une masse corporelle tangible, soit une existence dans le monde physique. Autrement dit, il soustrait momentanément le *muthos* à son état figé, pour le réintroduire dans le courant temporel ; il lui offre la chair et le souffle. Devant ce travail de revivification et d'actualisation, le spectateur reconstruit le *muthos* à partir du conditionnel à la première personne du singulier : « Si c'était moi ». Sa *mimèsis* étant la réorganisation personnelle de l'action représentée, il s'identifie au héros, jusqu'à partager sa passion, à souffrir *en tant que* lui. Cette sympathie, c'est-à-dire le fait de *pâtir avec* (συν-παθῶ), à la fois virtuelle et réelle du spectateur forme le noyau, voire le but final de l'expérience théâtrale vers lequel se précipitent le travail du poète et celui de l'acteur. Et ce n'est pas un hasard si Aristote lui-même cherche l'effet propre de chaque genre littéraire dans les influences qu'il exerce sur le tempérament du spectateur, ce consommateur final de la triple corrélation entre *mimèsis* et *muthos*. Dans ce contexte, la coopération des trois relations entre *mimèsis* et *muthos* est indispensable au fonctionnement du drame.

Or, dans l'« opérette » novarinienne, le *muthos* non anthropocentrique provoque une rupture fondamentale avec les trois instances concernées : poète, acteur et spectateur. En premier lieu, la *mimèsis* créative enrichie avec les inventions personnelles du poète n'apporte plus aucune contribution à l'organisation du drame. Si l'on s'obstine à attribuer au poète une qualité d'imitateur, en croyant comme le proclame Aristote, que tout art relève par nature de l'imitation, le drame de la parole de Novarina se présenterait comme le théâtre le plus faiblement imitatif qui soit. Car le logodrame y est toujours nouveau, imprévisible et arbitraire, et surtout unique pour chaque récepteur. Le spectateur qui assiste plusieurs fois aux

⁴⁷⁸ Ce réel qui, sous la dominance du drame *classique*, se bornait au réel des personnages historiques ou mythologiques, dont le nom apparaît dans les œuvres d'Homère ou d'Hésiode, ouvre sa porte de plus en plus grand au réel des hommes quotidiens au cours du temps.

⁴⁷⁹ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 55.

représentations de la même pièce sort de la salle avec une compréhension chaque fois différente des phrases qu'il entend, attribuant chaque fois aux paroles entendues une nouvelle chromatographie. Le poète du drame de la parole n'est plus décisionnaire, mais travaille au service du maître de l'action libre et indépendante, autonome :

C'est ce que j'ai toujours recherché en écrivant : le moment où ce n'est plus un écrivain qui écrit, mais quelqu'un qui est sorti de soi, [...], moment où j'ai perdu toute intention d'écrire, de peindre, de dessiner, moment où la parole a lieu toute seule, comme devant moi, hors de moi. [...] Je n'ai jamais écrit aucun de mes livres⁴⁸⁰.

Novarina choisit de « se retirer et [de] laisser parler notre langue⁴⁸¹ ». Sur la scène novarinienne, tandis que le *muthos* de l'homme – conçu par l'homme, avec l'homme et destiné à l'homme – ne cesse de se fragmenter et de renouveler son record de ratage, le *muthos* des logaèdres prétend se construire tout seul, être détaché de toute activité poétique de l'écrivain nul et stérile. Avec son génie en « négatif », l'écrivain serait moins poète que présentateur. Au moyen de sa plume, il rend *présent* le courant de la parole, en le mettant devant, ici et maintenant⁴⁸². Et puisque les personnages improvisateurs n'acceptent ni la re-présentation, à savoir la présentation répétée avec exactitude, ni l'identification physionomique, le jeu de l'acteur ne consiste plus à matérialiser le *muthos* au moyen de la *mimèsis*. Sa présence scénique n'est plus justifiée par des gestes mimétiques qui n'y ont plus leur place⁴⁸³. Au contraire, c'est leur absence qui autorise l'acteur humain à occuper le plateau. « Quand je m'absente, il apparaît⁴⁸⁴ », formule l'Anthropoclaste de *L'Origine rouge* pour démontrer que la dépossession du corps est la seule chose qu'un acteur puisse faire pour contribuer au déroulement du drame. La relation que maintient l'acteur avec le *muthos* ne se définit que par cette négativité, par tous ses efforts pour ne pas imiter ni représenter ce qui relève de l'homme. C'est seulement par le sacrifice – pas du tout mimétique – de l'acteur que le drame de la parole devient, pour la première fois, visible-audible. La *mimèsis*-sympathie du spectateur constate le même dysfonctionnement, causé par l'absence d'homme dans l'« opérette » novarinienne. Ici, la condition préalable de l'empathie – la similitude – ne sera jamais satisfaite, le « je » de chaque spectateur n'étant pas toléré dans la structure syntaxique du drame que vivent les logaèdres. Au contraire, on est vivement invité à « désadhérer à l'image humaine [et] tourner

⁴⁸⁰ *Pendant la matière*, p. 65.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁸² À cet égard, il est intéressant de remarquer que, contrairement au *present* anglais, le français a quelque peu oublié ce lien entre l'« instant actuel » et le « cadeau ».

⁴⁸³ « ISAÏE ANIMAL. – Je ne suis dans aucuns des gestes que je fais », *La Scène*, p. 111.

⁴⁸⁴ *L'Origine rouge*, p. 75.

le dos à la *fable anthropoïde*⁴⁸⁵ ». En outre, le temps dramatique déshomogénéisé empêche, en collaboration avec le *muthos* fractionné, toute évolution cohérente et concordante de l'émotion chez le spectateur. Le rapport qui lie le spectateur au *muthos* est la source de l'expérience émotionnelle dans le théâtre en général. Dans cette mesure, la dérivation de cette liaison traditionnelle que provoque le renversement radical de la structure fonctionnelle du drame par la dramaturgie des « coups de dé- » entraîne une nouvelle modalité de l'expérience théâtrale : on ne va plus au théâtre pour être touché psychologiquement par ce qui est offert au regard.

Le dramatique, l'épique ou le logodramatique : où placer le spectateur ?

En Europe où l'art théâtral correspond naturellement à l'art dramatique pendant très longtemps⁴⁸⁶, la place du spectateur se situe dans le drame. Peu importe où se trouve son corps physique – debout au parterre, assis dans le fauteuil de l'orchestre ou suspendu au paradis – poussé par la *mimèsis* et encouragé par l'illusion théâtrale, le « je » de chaque spectateur franchit la rampe et s'identifie à celui du héros sur la scène, jusqu'à endurer le *pathos* en tant que *sujet dramatique*. Comme l'écrit Mallarmé, dans une salle de théâtre, « de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, [nous] sommes circulairement le héros⁴⁸⁷ ». Effectivement, si la tragédie classique et le drame romantique, y compris le mélodrame, mobilisaient un très grand nombre de spectateurs, c'est parce qu'il y a, dans ces drames, une promesse de consolation, une consolation immanente qui remplace la « consolation métaphysique » que le théâtre européen a perdue, selon le diagnostic de Nietzsche, depuis l'avènement de l'ère d'Apollon. Ils divertissent les spectateurs immergés dans le drame, mais ce n'est pas en leur faisant oublier « le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable que rien ne peut nous consoler lorsque nous y pensons de près⁴⁸⁸ », comme dit Pascal. Plutôt ils leur permettent de comprendre *autrement* – car comprendre au moyen de la raison est la qualité prééminente que stimule le socratisme, dont le saint patron est le dieu grec du soleil – cette misère inscrite dans notre destin, par le fait de l'éprouver en personne, dans le drame, sans en subir les conséquences effectives qui pourraient toucher leur « moi » dans le monde réel. Même l'expérience d'ordre émotionnel – de la pitié et de la crainte, quant à la tragédie – s'inscrit dans le processus purement cognitif, voire intellectuel.

⁴⁸⁵ *Observez les logaèdres !*, p. 13.

⁴⁸⁶ Malgré le succès de l'art spectaculaire populaire, accompagnant la farce et la sottie pendant l'Empire romain et le Moyen Âge, depuis la Renaissance, l'art dramatique est considéré comme synonyme de l'art théâtral, et cela jusqu'au début XX^e siècle.

⁴⁸⁷ MALLARMÉ Stéphane, « Catholicisme », *Divagations*, op. cit., p. 240.

⁴⁸⁸ PASCAL Blaise, *Pensées*, fr. 126. in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2000, p. 584.

En ce qui concerne la comédie, même si son enjeu principal n'a rien à voir avec le *pathos* partagé entre le « moi » virtuel et le « moi » quotidien, le personnage dramatique se caractérisant souvent par les défauts détestables, l'immersion du spectateur, sinon cette pénétration réciproque des deux « moi », est tout de même indispensable pour son bon fonctionnement. Elle « corrig[e] les Hommes, en les divertissant⁴⁸⁹ », comme le soutient Molière, avec zèle, puisque même le spectateur qui rit le plus implacablement des défauts du personnage sait, en profondeur, que ses vices sont également les siens ; qu'il se met, par cette conscience refoulée, sur la scène. Les spectateurs du théâtre dramatique s'avèrent « touchés » par l'événement représenté, parce qu'ils sont eux-mêmes *dans* le drame, en quelque sorte, engagés.

C'est avec le théâtre épique de Bertolt Brecht que le spectateur occidental se retire du drame pour regagner, corps et âme, sa place *en face* de la scène⁴⁹⁰. Directement influencé par le théâtre prolétarien (*Proletarisches Theater*) d'Erwin Piscator, et armé d'une approche plus militante du drame, le dramaturge en exil d'origine allemande cherchait à rénover, dans le théâtre européen, la nature du lien entre le spectateur et la pièce :

Comme l'identification passe plus ou moins pour la seule manière d'établir le contact entre l'œuvre d'art et le public, il semble naturellement que renoncer à l'identification revienne à renoncer à ce contact. Mais ce n'est en aucune façon le cas. Il y a, de fait, d'autres sortes de contact⁴⁹¹.

Brecht reproche au drame aristotélicien d'exclure toute activité intellectuelle – raisonnement, réflexion, jugement – du spectateur, voire de l'hypnotiser, en quelque sorte, pour faire appel à

⁴⁸⁹ MOLIÈRE, « Premier placet présenté au Roi, sur la comédie du Tartuffe », *Tartuffe ou l'Imposteur*, in *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁹⁰ C'est un dispositif qui explique également le rapport entre la scène et la salle dans beaucoup de cultures non-européennes, dont la Corée et l'Indonésie. Le *Wayang kulit*, théâtre d'ombres indonésiens avec des marionnettes, n'implique pas les spectateurs dans le drame au moyen de la *mimèsis*-sympathie, d'abord parce qu'il ne représente pas le drame humain, mais aussi parce qu'il est rarement réaliste, bien que sophistiqué. Au contraire, il révèle, à travers les ombres, le monde des dieux normalement invisible. En face de la toile, les spectateurs sont des témoins du passage ouvert entre « ici et maintenant », monde des vivants, et « là-bas », empire des morts, et communiquent avec les âmes convoquées dans les ombres. Cependant, c'est dans le *Talchum* coréen (désignant littéralement la « danse en masque », il s'agit d'une performance traditionnelle de la Corée, où on mélange la représentation – parlée – d'un récit, le mime, la danse, les chansons), que la communication entre la scène et la salle face à face s'avère plus active. De même que dans le *commedia dell'arte*, dans le *talchum*, chaque rôle possède un masque (il représente moins le caractère que le code comportemental). Il n'y a pas de texte écrit, mais chaque répertoire a une structure du récit prédéfinie. Or, les acteurs en masque, au milieu de la piste en rond (abritée souvent à la place du marché ou à la place située à l'entrée d'un village), ne sont pas seuls à « donner la chair » à cette ossature. Ils achèvent leur rôle uniquement en échange avec les spectateurs. Les derniers sont invités à répondre aux questions, faire des commentaires, apporter une réplique, mais tout en restant à la marge de la scène.

⁴⁹¹ BRECHT Bertolt, [Renoncer à l'identification], in « La Dramaturgie non aristotélicienne », in *Écrits sur le théâtre*, tr. DELFEL Guy, *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 262.

l'empathie non réfléchie : il le plonge dans l'action représentée, il l'y implique⁴⁹². En s'écartant du théâtre dramatique bâti sur le modèle poétique théorisé par Aristote, le théâtre épique (*Episches Theater*) doit rompre, selon Brecht, avec l'imitation-identification du spectateur. De même que le drame aristotélicien, la pièce d'actualité choisit pour matière les conflits entre les hommes – et notamment entre les classes sociales dans lesquelles ils s'inscrivent. Cependant, le drame non aristotélicien, dont « l'objectif est précisément de rendre maniable (praticable) au spectateur le monde réel », confronte le spectateur à cette « actualité » représentée. Il le place devant le spectacle et fait de lui un observateur lucide et éveillé, en le livrant ainsi à la réflexion. Par le glissement des éléments épiques, Brecht invite le spectateur à s'associer à la pièce représentée, non pas par une correspondance, mais par la critique, ou encore par l'antagonisme productif. L'émotion, dans le théâtre épique, n'est plus quelque chose qui *arrive* naturellement selon le programme du dramaturge et à travers la *mimèsis*. Au lieu d'être touché passivement, le spectateur à l'extérieur et à l'opposé du drame est désormais censé se la procurer activement par sa prise de position, en en déduisant la valeur pratique et, pour ainsi dire, aller la toucher par sa résolution réfléchie.

Or, Brecht n'est ni le premier, ni le seul dramaturge qui défie le drame aristotélicien. Il y a tout un courant qui, en partant de la source hellénique, irrigue et fertilise le terrain théâtral de l'Occident. On se souvient notamment du théâtre de l'âme de Maeterlinck, du théâtre de la cruauté d'Artaud, du théâtre de l'absurde de Beckett, en somme de toutes les tentatives que Lehmann a qualifiées de « postdramatiques ». Si le mouvement du théâtre épique, dont Brecht est l'instigateur, peut être vu comme un défluent de la grande rivière aristotélicienne, alors le drame de la parole de Valère Novarina y surgit comme une cataracte, et y introduit une rupture, qui tente un nouveau courant dramatique : la neutralisation de la triple *mimèsis* relègue au lointain l'expérience psychologique du spectateur liée au *muthos* anthropocentrique.

Cela ne signifie pourtant pas que le théâtre des paroles de Valère Novarina soit un théâtre purement intellectuel, dépourvu d'émotion. Au contraire, les spectateurs interrogés à la sortie des représentations des pièces de Valère Novarina témoignent d'un très large spectre d'émotions, comportant l'ennui et la gêne, la colère et la révolte, mais également l'enthousiasme, la joie et le plaisir, la surprise et l'étonnement agréable, et bien d'autres.

⁴⁹² Voir le tableau de comparaison des deux schémas, celui de la forme dramatique et celui de la forme épique, présenté dans *id.*, « Théâtre récréatif ou théâtre dialectique ? », « Le Théâtre épique », tr. TAILLEUR Jean, in *ibid.*, p. 215-216.

La particularité novarinienne gît dans le fait que ces sentiments ne présupposent aucun engagement, ni émotionnel ni intellectuel, du spectateur au *muthos*.

Chez Novarina aussi, l'émotion reste au cœur de l'expérience théâtrale du spectateur. C'est très précisément la modalité opérationnelle du sentiment qui s'avère modifiée, à jamais, dans le théâtre des paroles, par suite de la redéfinition du rapport entre le drame et le spectateur. Les mouvements des personnages humains, que traduisent les acteurs avec leur corps sur la scène logodramatique, ne font plus l'objet de la *mimèsis*, par conséquent, « la réponse émotionnelle du spectateur » ne peut plus être « construite dans le drame, dans la qualité des incidents destructeurs et douloureux pour les personnages eux-mêmes.⁴⁹³ » L'alliance, si solide qu'elle fut longtemps tenue pour indissoluble, entre la *mimèsis* et l'émotion, finit par se dénouer, d'abord par les tentatives épiques de Brecht, puis plus tardivement par la dramaturgie des « coups de dé- » de Novarina⁴⁹⁴.

⁴⁹³ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁹⁴ On propose, à la page suivante, un tableau comparatif des trois théâtres ici questionnés (*Tableau 1*) : le théâtre dramatique d'Aristote, le théâtre épique de Brecht, le théâtre logodramatique de Novarina. Il s'agit d'un tableau réorganisé et augmenté du tableau de Brecht qu'on a déjà mentionné, de sorte qu'on comprenne mieux les caractéristiques de chaque théâtre, surtout celles de leur fonctionnement.

	Le théâtre dramatique	Le théâtre épique	Le théâtre de la parole
Il traite	l'événement unique	la vision du monde	le voyage libre de la parole
par	l'incarnation.	la narration.	la présentation, l'offrande.
Dans	le monde tel qu'il est	le monde comme devenir	le monde appelé, comme ouverture
l'homme qui est	supposé connu	l'objet d'analyse	pensé comme une marionnette
	et immuable	qui se transforme et transforme	sans cesse agité
fait	ce que l'homme doit faire	ce que l'homme peut faire	la désaction, en s'avérant nul en action
poussé par	ses instincts.	ses motifs.	la parole qui le traverse.
Les événements se développent	d'une manière linéaire et cohérente.	par des sauts, en faisant des méandres.	indépendamment sous forme de micro-récits, sinon n'existent pas.
On opère sur la base de	la suggestion	l'argumentation	la démonstration à travers l'instrument optique
pour	communiquer des expériences.	communiquer des connaissances.	faire voir-écouter, et non pas pour communiquer.
Le spectateur est	plongé et impliqué dans l'action.	observateur devant l'action.	une scène offerte à l'action.
La représentation scénique et lui offre l'occasion de	éprouve son activité intellectuelle	éveille son activité intellectuelle	le rend conscient de son rapport sanguin à la langue
Les sentiments sont	sentiment.	raisonnement et réflexion.	étonnement et questionnement.
	conservés tels quels.	poussés jusqu'à se muer en connaissance.	créés sans fondement, et se métamorphosent sans cesse.
L'objectif du drame est	l'illusion.	l'instruction.	la méditation anthropologique.

Tableau 1. La comparaison des trois théâtres, à partir de « Deux schémas » de Brecht.

L'émotion sans biais de mimèsis-muthos

Brecht oppose le théâtre épique au théâtre aristotélo-hégélien, en annulant la *mimèsis* du spectateur : le poète et l'acteur représentent toujours le conflit interhumain (le *muthos*), l'un par sa plume, l'autre par son corps, mais de façon à empêcher l'immersion mimétique du spectateur dans la fiction dramatique. En revanche, l'opposition entre le théâtre dramatique et le théâtre des paroles s'accroît avant tout par la (in-)validité du *muthos*, autre cause de l'émotion dans l'Ancien régime théâtral : le poète et l'acteur ne représentent plus l'événement qui arrive à l'homme pour détourner la *mimèsis*-sympathie du spectateur. Le « couple *mimèsis-muthos* » qui, selon Ricœur, serait le concept opératoire de *La Poétique*⁴⁹⁵ se voit séparé dans les deux théâtres dits « non aristotéliens ».

Le théâtre logodramatique qui bannit définitivement le *muthos* humain cohérent et fini pour n'en garder que des bribes sous forme de micro-récits éveille, chez le spectateur, l'émotion sans passer par la corrélation entre *mimèsis* et *muthos*. Quant à l'émotion ainsi préparée, il s'agit avant tout du sentiment qui trouve son origine dans la place nouvellement attribuée au spectateur : ni à l'intérieur du drame, ni en face du drame, mais *avec* le drame, *à l'intérieur de lui*. Selon l'hypothèse posée dans le chapitre précédent, le drame propre au théâtre des paroles est le voyage libre et unique de la parole autonome. Or, l'espace dramatique du logodrame est double : sa scène se déploie parallèlement sur l'espace scénique et « à l'intérieur des oreilles⁴⁹⁶ », ou plus précisément, à l'intérieur de chaque spectateur :

230. Le spectateur est la scène vraie – le *spectateur*, pas le public ! –, c'est en lui que se tresse, se joue au loin et se dénoue *l'acte* du langage : loin et à l'envers du drame, le spectateur est l'aveugle et le voyant. À l'envers de la scène, son corps est le point de fuite où toutes les flèches de la perspective se rejoignent : *ici*, dans le corps d'un seul, dans une *personne*. Dans le théâtre vide et ajouré de la personne. De ce point de fuite ancré en chair charnelle et se voyant au loin, le spectateur est croisé au langage : il peut d'un éclair saisir ce qui ne peut se comprendre – ou comprendre, embrasser, ce qui ne peut être saisi : tout écouter, entendre à la fois *tout ce qui est dit* et l'envers de tout ce qui est dit⁴⁹⁷.

L'étonnement s'empare du spectateur qui découvre que « toute la scène a lieu dans la viande⁴⁹⁸ » – et notamment dans *sa* viande. En tant que parleur, il embrasse lui aussi l'insaisissable logodynamique des logaèdres. Devant cette scène logodramatique, il se constitue, chaque fois qu'il parle, comme espace dramatique que traverse d'un bout à l'autre

⁴⁹⁵ Ricœur explique longuement le jumelage des deux termes dans un sous-chapitre intitulé « La cellule mélodique : le couple *mimèsis-muthos* », *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 57-65.

⁴⁹⁶ *La Lutte des morts*, p. 376.

⁴⁹⁷ *Lumière du corps*, p.127-128.

⁴⁹⁸ *Drame de la vie*, p. 84.

l'héroïne-parole. Il s'agit également d'une surprise d'apercevoir qu'avec ce drame, par lequel la parole se tresse au corps de chaque parleur-spectateur, s'ouvre soudain un passage – comme dans les langues des trois pays de l'Asie du Nord-Est, le verbe « passer, faire le passage (通, *tong*) » signifie « (se) comprendre par l'ouverture des voies de communication » – ; que la parole qui se dérobe à la raison revient de nouveau, par ce passage, à la zone d'intelligible ; que l'incompréhensible sens de la parole émanée du corps de l'acteur nous saisit, nous parle – à nous, de nous, pour nous. Cette expérience doublement subversive, qui renverse d'une part la relation avec le drame qui se trouve désormais intériorisé par la représentation, d'autre part, la relation avec la parole qui, à son tour, s'extériorise en quittant notre usage habituel, entraîne l'étonnement, qui est la porte ouverte sur les deux groupes d'émotions : ou le dégoût, causé par l'indigestion de l'étrangeté, ou le ravissement, comparable à l'excitation des explorateurs arrivés en *Terra Nova*.

Cependant, alors que ces émotions très présentes dans le théâtre de Valère Novarina n'exploitent ni la *mimèsis*, ni le *muthos*, il existe également des émotions qui naissent de la *mimèsis* sans le *muthos* humain. Car, dans la représentation du drame de la parole, on peut toujours parler de la *mimèsis*-sympathie du spectateur, fonctionnant sous forme de pure « identification », malgré l'abstention de la *mimèsis*-création du poète et de la *mimèsis*-jeu de l'acteur, deux *mimèsis* dont la traduction en français ne peut pas éviter l'ambivalence entre l'imitation et l'identification. Or, contrairement au théâtre anthropocentrique, où le spectateur s'identifie à l'homme jeté dans une situation dramatique, le logodrame novarinien impose à son spectateur une identification face à l'image de la condition humaine que lui renvoie l'acteur, image qui est aussi la sienne : l'homme traversé par la parole, l'homme en lutte perpétuelle contre la parole.

Cette image ontologique du destin humain lui est renvoyée à travers tout le théâtre de Valère Novarina. Mais elle prend une acuité particulière lors des défis de la mémoire que représente notamment la liste, qui donnent aux acteurs novariniens un nouveau visage de Sisyphe. Effectivement, dans la mise en scène de Valère Novarina, on repère facilement des acteurs qui cherchent désespérément à venir à bout de la langue. De même que le ver à soie, sur le point de construire le cocon, secrète un long fil unique, de même Daniel Znyk en Infini Romancier de *L'Opérette imaginaire*⁴⁹⁹ sort de sa bouche 247 phrases à la structure syntaxique identique trempées de sa sueur, chacune avec un verbe qui donne la parole, closes mais jamais tout à fait terminées – dans le sens où elles sont toujours prêtes à recommencer – pendant seize

⁴⁹⁹ La mise en scène de Claude Buchvald, créée en 1998.

minutes. Laurence Mayor en Évangéliste de *L'Origine rouge* teste à son tour la limite de sa mémoire, en procédant à l'annonce particulièrement difficile de l'entrée. Elle énumère en latin cinquante-sept noms scientifiques de primates fictifs ou non qui, en formant la litanie qui avance selon le principe de la continuité au niveau de la prononciation, précèdent homo sapiens sapiens. Et dans *Le Vivier des noms* créé à Avignon en 2015, en prêtant sa voix à l'Historienne, Claire Sermonne plonge ses mains – ses dents ? – dans le vivier où se conservent près de 50 000 noms, pour les repêcher l'un après l'autre. De son côté, Dominique Pinon énonce dans *L'Origine rouge* « le théorème de caractérisation de l'espérance conditionnelle comme solution d'un problème de minimisation dans le cas densité-densité⁵⁰⁰ » par bondissements furieux, presque violents, et Manuel Le Lièvre, en Danseur en Perdition dans *Le Vrai sang*, se jette dans l'air et se roule, se tord et pirouette pour reproduire quatre-vingt-quatorze mouvements de danseur. Ces figures novariniennes à l'image du Sisyphe verbal sont non seulement « athlète[s] de la mémoire⁵⁰¹ » mais aussi athlètes du souffle qui, à force de tout donner, d'« aller au-delà de [leurs] forces⁵⁰² », finissent par avoir un corps volatil, aussi léger que celui du trapéziste. Ils halètent, transpirent. Leur propre corps à la dérive provoque chez le spectateur la pitié, d'abord parce que ce corps est envahi par la parole litannique, cette « matérialité fluide de l'âme⁵⁰³ » courroucée, qui coule avec véhémence, mais aussi parce qu'il est entraîné par l'énergie qui, arrivant de l'extérieur, agit ces effigies condamnées à l'échec sous la malédiction de la désaction. Si le spectateur applaudit les acteurs, c'est d'abord pour les féliciter de leurs efforts incommensurables, mais surtout pour les soutenir, eux qui partagent avec lui le même destin humain et qui le portent à son paroxysme. Il a conscience de leur souffrance somatisée – somatisée, dans la mesure où elle vient de la parole qui creuse le corps. Mais il a conscience également que nul homme n'est exempté de ce rapport intime à la langue, qu'à chaque fois qu'il parle, il entre en combat avec la parole inaccessible (parce que c'est elle qui le traverse), qu'il est condamné à la chasse sans fin de Sisyphe parlant : il identifie, dans la souffrance somatisée des acteurs, sa propre souffrance inconsciente, sa propre défaite.

Cet « apitoiement » amusé ferait écho à la pitié aristotélicienne. Précisons bien, cependant, qu'il s'éloigne de la pitié tragique pour s'approcher de celle de la conception postdramatique. Car la *mimèsis*-sympathie du spectateur ne franchit aucunement le seuil entre l'acteur et le personnage. On ne la ressent pas pour le personnage, qui existe à l'intérieur du

⁵⁰⁰ « Quadrature », entretien avec MERCOYROL Yannick, JOHANSSON Franz, in *Scherzo*, « Valère Novarina », n° 11, octobre 2000, p. 16.

⁵⁰¹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 45.

⁵⁰² *Le Théâtre des paroles*, p. 114.

⁵⁰³ ARTAUD Antonin, « Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 586.

drame (*muthos* humain) ; autrement dit, on ne se projette pas dans le drame (qui n'existe d'ailleurs pas chez Novarina) à la recherche de cette émotion. Au contraire, on l'éprouve pour l'acteur lui-même qui reste rigoureusement en dehors du drame, et qui est traversé par le drame de la parole devant les spectateurs qui pourraient, eux aussi, à leur tour, être pris par ce drame parlé. La compassion (συμπάθεια) – *pâtir avec* – n'est donc pas éveillée par l'intermédiaire du *muthos*, mais par le pur partage physique entre l'acteur et le spectateur, par le rapport de l'homme à la langue. On rejoint par là le cadre de la *performance*. Dans la *performance* théâtrale en effet, le corps de l'acteur « devient centre de gravité, non pas comme porteur de sens, mais dans sa substance physique et son potentiel gestuel⁵⁰⁴ ». Ainsi dans *Bestie di scena*⁵⁰⁵, les performeurs nus dansent fougueusement jusqu'à fatiguer, avec leur propre épuisement visible, les spectateurs ; dans *Amleto* de Castellucci, on tire sur la scène un vrai revolver pour surprendre réellement les spectateurs. Dans la *performance*, on provoque chez les spectateurs de vives émotions crues et immédiates, telles que l'inquiétude, l'effroi, la pitié, voire le soulagement cathartique, sans qu'elles soient « filtrées », sinon médiatisées par le *muthos*. De la même façon, le corps bien ancré dans le réel de l'acteur novarinien qui ne mime pas, mais *vit* la souffrance, constitue un point d'arrivée de la *mimèsis*-sympathie sur la scène du premier plan, réservée aux personnages anthropomorphes désactionnels.

L'identification plus vive a lieu, paradoxalement, en rapport avec la scène du deuxième plan – scène qui se révèle seulement à l'œil qui écoute –, où la présence de l'homme est entièrement effacée, la désidentification de l'acteur étant achevée. Sur la scène visible de Novarina, la langue française est en train de subir le drame, jusqu'à nous revenir déformée, défigurée, défaite, détruite, décomposée, dérégulée, désordonnée, dénaturée, dégringolée, détournée, dépravée, détériorée et dépouillée de sens. La pitié ou alors la répugnance que l'on porte envers cette langue soudain devenue étrange et étrangère, abolie dans les oreilles par le coup de préfixe « dé- », se transforment en vecteur d'identification, lorsque le spectateur obtient l'œil auditif et dirige son regard-ouïe vers l'espace scénique et dramatique nouvellement ouvert à son intérieur. La *mimèsis*-sympathie du spectateur novarinien se différencie de la traditionnelle. En termes d'objet d'imitation, on passe de la douleur représentée du personnage au corps virtuel à la souffrance vécue de l'acteur dissocié de son rôle. Elles diffèrent également à cause du dérapage du sujet de l'identification. Ce n'est plus le sujet conscient du spectateur qui procède à l'identification, quelle qu'elle soit, mais c'est sa parole qui s'identifie à – « se projette en place de » – la véritable héroïne en mouvement. En regardant le drame de la

⁵⁰⁴ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 150.

⁵⁰⁵ La création en 2017 lors du Festival d'Avignon, avec la mise en scène d'Emma Dante.

parole – son amour, sa colère, son sacrifice, son combat, son martyre, sa séparation, son éclatement ou son écartèlement –, qui se passe d’abord sur la scène, mais également à l’intérieur de lui-même, dans sa « viande », le spectateur finit par réfléchir à l’état général de sa parole. Et c’est à ce moment-là que sa parole inconsciemment assujettie aux idéologies que prêche la société, notamment à travers la télévision, sort enfin de l’usage quotidien non réfléchi, presque mécanique, dont elle se contentait jusqu’ici. En se retirant de l’état stable de la langue qui, malgré sa beauté pratique assurant la communication efficace, n’est que le signe de l’infertilité, elle s’identifie à la parole novarinienne en plein mouvement, incontestablement vivante, et entame son propre drame. Cette réflexion réactionnelle constitue, au-delà de la subite appréciation simple et englobante de la parole désormais rendue loufoque et grotesque sur la scène, un état d’âme plus complexe : c’est à la fois la distanciation obtenue par l’identification et l’émotion qu’allume le raisonnement, esprit illuminé.

Ni entièrement aristotélicienne, ni entièrement brechtienne, mais tout simplement, novarinienne : parce que le logodrame de Valère Novarina s’enhardit à créer la rupture avec la configuration générale des drames qui le précèdent, il rénove également la modalité de l’expérience théâtrale. Renoncer à recourir à la symbiose du *muthos-mimèsis*, source sûre de l’émotion, ne signifie pas du tout tarir les émotions, mais au contraire, en diversifier la source.

2. Le « sentiment inconnu » curieusement joyeux

Le « sentiment inconnu », plaisir propre au théâtre des paroles

La longue tradition du théâtre occidental distingue strictement la comédie de la tragédie à partir de la matière poétique. Tandis que la tragédie se définit comme l’imitation dramatique des « belles actions et [des] actions des hommes de mérite⁵⁰⁶ », son pendant « vulgaire », sinon inférieur se charge d’imiter, de manière dramatique, des « actions des hommes vils⁵⁰⁷ » et plus précisément, celles « d’hommes de qualité morale inférieure [...] dans le domaine du risible⁵⁰⁸ ». Et il semble que cette opposition systématique précise également le type d’effet propre à chaque genre dans la sphère émotionnelle, en y introduisant une limite infranchissable : « Nous allons parler de l’art poétique en lui-même et de ses espèces, de l’effet propre à chacune d’elles⁵⁰⁹ », annonce d’emblée Aristote en ouvrant sa *Poétique*. Une phrase qui entre en résonance avec la définition de la tragédie qu’il propose dans le sixième chapitre : « la tragédie

⁵⁰⁶ ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., 1448b 25-26, p. 33.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, 1448b 26, p. 33.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 1449a 31-33, p. 35.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 1447a 8-9, p. 29.

est l'imitation d'une action de caractère élevé [...], qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions.⁵¹⁰ » D'après le penseur grec, le spectateur de la tragédie (correctement élaborée) est censé avoir, au cours de la représentation, de la pitié vis-à-vis des gens nobles touchés par le malheur qui les bouleverse, mais également de la crainte, en imaginant que le même malheur pourrait lui arriver un jour. Et l'ensemble de cette opération psychique doit déboucher sur la catharsis (κάθαρσις), ou selon la glose de l'auteur, « un soulagement mêlé de plaisir (κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς)⁵¹¹ ».

En ce qui concerne la comédie, les choses ne vont pas de soi – en tout cas, relativement moins par rapport à la tragédie. Le manque de référence antique⁵¹² et la métamorphose diverse de la forme que connaît la comédie à travers le temps empêchent le jugement catégorique, ne nous laissant que la possibilité d'une approche globale. Qu'il s'agisse de la comédie d'intrigue, héritière d'Aristote, ou de la comédie de mœurs ou de caractère ; de la comédie larmoyante qui ouvre le passage au vaudeville ou du théâtre moderne armé du comique de l'absurde, la comédie, en général, tâche de provoquer le rire auprès des spectateurs au moyen de divers registres comiques. Certains présupposent que la comédie « corrige les mœurs par le rire (*castigat ridendo mores*)⁵¹³ ». Mais le rire qu'on observe généralement dans une pièce comique est, le plus souvent, tellement méchant et cruel que même les spectateurs qui ont ri le plus pendant la représentation de *L'École des femmes* pourraient remettre en question cette vertu présupposée de la comédie : *est-ce vrai ?*

Dans le rire de la comédie s'exprime la joie – quelque peu perverse – d'accéder à une supériorité relative : le spectateur rit lorsqu'il se sent supérieur à l'objet ridiculisé, à l'homme de qualité inférieure. Henri Bergson affirme, dans un ouvrage consacré au rire provoqué par le comique, que le rire est la preuve d'une « anesthésie momentanée du cœur⁵¹⁴ », c'est-à-dire, de l'« absence totale d'empathie à l'égard de l'humanité dont il choisit de se moquer plutôt que

⁵¹⁰ *Ibid.*, 1449b 24-28-9, p. 36-37.

⁵¹¹ *Id.*, *Politiques* VIII, *op. cit.*, 1342a 14-15, p. 47-48.

⁵¹² Du côté pratique, à part celles d'Aristophane, les pièces de la comédie ancienne athénienne ne nous sont pas transmises ; du côté théorique, la partie sur la comédie constitue un trou dans le traité aristotélicien sur l'art poétique.

⁵¹³ Ce n'est qu'une devise spacieuse préparée pour des admirateurs empressés de la civilisation des mœurs. Même Molière, qui reprend la phrase de Santeul en vue de défendre la comédie de l'ignominie qu'elle ne mérite en fait pas, sollicite le public de s'adonner entièrement au plaisir que procure la comédie, en empruntant la voix de Dorante : « ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir » MOLIÈRE, *La Critique de l'École des femmes*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 507.

⁵¹⁴ BERGSON Henri, *Le rire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2007, p. 4.

d'en partager les souffrances.⁵¹⁵ » Cependant, le plus grand rire vient moins de la supériorité relative préalablement acquise que de celle que l'on obtient dans le cadre de la représentation comique, en renversant l'ordre ordinaire. La définition du rire que propose Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* illustre bien la force subversive du rire, particulièrement marquée dans la comédie : « Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente.⁵¹⁶ » Car, dans « l'attente », on peut placer tout ce qui relève de « naturellement ainsi », à l'instar du mouvement du corps sur lequel se fonde le *slapstick*, les comportements sensés et, en quelque sorte, normaux (dont l'anéantissement de la tension correspond aux « actions des hommes vils »), ou encore, la hiérarchie du pouvoir dont se moquent souvent la satire ou la parodie. Qu'il s'agisse du pouvoir politique ou du pouvoir divin (de la mort, notamment), les petits ont le droit légitime de rire des grands, du moins au nom de l'art. « [S]i tu ris, c'est que tu as peur⁵¹⁷ », écrit Bataille, en mettant en valeur le pouvoir d'anéantir l'ordre préétabli, inhérent au rire. Le rire, en tant qu'effet propre de la comédie – quoi qu'en dise Baudelaire, en distinguant le rire qui naît du comique de celui qui naît du grotesque⁵¹⁸ –, c'est profondément une expérience subversive. Avant de regarder de plus près l'esthétique subversive du comique dans la troisième partie de cette thèse⁵¹⁹, on se contente ici de remarquer que la comédie est, en quelque sorte, un endroit où, momentanément, « la tension d'une attente » se trouve rompue et où l'on cherche, par cet anéantissement même, l'occasion de la révolte, du renversement.

Le plaisir de la catharsis pour la tragédie, et la satisfaction de la subversion pour la comédie ; indépendant de ces deux traditions dramatiques, le drame de la parole cherche, sans se limiter à engager le spectateur d'une manière différente, un nouveau pouvoir qui lui soit propre, en s'inspirant certainement de l'idée artaudienne du théâtre :

Le théâtre n'a jamais été fait pour nous décrire l'homme et ce qu'il fait, mais pour nous constituer un être d'homme qui puisse nous permettre d'avancer sur la route de vivre sans suppurer et sans puer.

[...]

⁵¹⁵ VAILLANT Alain, « Ch. 12 : Le propre de l'artiste », in *Pourquoi rire ?*, BIRNBAUM Jean (dir.), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2011, p. 192.

⁵¹⁶ KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, §54, tr. L'ADMIRAL, LAUNAY, VAYSSE, in *Œuvres philosophiques*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 1120.

⁵¹⁷ BATAILLE Georges, *Madame Edwarda*, in *Romans et récits*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2004, p. 325.

⁵¹⁸ BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 719-720.

⁵¹⁹ Voir le chapitre 2 de la partie III.

Or je sens maintenant se rabattre un volet, tourner un pan pulmonaire de la muraille ; et bien sûr cela va très bien ; et je ne sens plus qu'un vieux fulminate qui pourrait encore avoir envie de protester.

Ce fulminate s'appelle théâtre : théâtre le lieu où l'on s'en donne à cœur joie, quoique rien de ce qu'on peut voir au théâtre ne rappelle plus le cœur ni la joie⁵²⁰.

Le théâtre de Valère Novarina réalise le rêve d'Artaud. Ici, l'émotion se déprend entièrement du drame qui « se revendiqu[e] comme “primaire” » sur la scène théâtrale. Plus précisément, ce n'est plus le contenu du *muthos* – à savoir l'événement qui survient au héros et, suite à cet incident, le changement apporté dans les réseaux relationnels que forment les personnages – qui provoque le sentiment dans le théâtre. En revanche, désormais, c'est le drame en soi qui, par sa présence et par son essence même, nous engage *corps et âme* et devient la source du plaisir. Ce sentiment propre au théâtre qui abolit l'emprise absolue du *muthos-mimèsis* sur l'émotion est incompréhensiblement joyeux – il est joyeux d'une manière incompréhensible, d'un côté, mais en même temps, il est incompréhensible qu'il soit joyeux. Doublement incompréhensible, il ne saurait être qualifié que d'*inconnu*, mais inconnu dans tous les sens du terme : inédit, inexploré, incompréhensible, insensé, indécidable, inexplicable, indicible...

Dans l'histoire du théâtre, on connaît des exemples antérieurs d'une stupeur scandaleuse plus ou moins semblable au sentiment inconnu, auquel les spectateurs de Novarina sont conviés. Au Nouveau-Théâtre le 10 décembre 1896, où l'on est invité à entendre ce fameux « Merdre » dès l'entrée du père Ubu dans l'espace dramatique identifié (ou dés-identifié, in-identifié) comme « Pologne, c'est-à-dire nulle part⁵²¹ » ; le 4 janvier 1953 au Théâtre de Babylone où l'on est astreint, avec les personnages sur scène, à attendre Godot qui n'arrive jamais ; le 24 juillet 1968 au Cloître des Célestins dans le cadre du Festival d'Avignon, où l'on éprouve l'étonnement dérangeant provoqué par les acteurs nus du Living Theatre, qui renversent tabous sociaux et conventions théâtrales ; les spectateurs sont pris par des expériences esthétiques et morales foncièrement insolites et étranges, qu'ils n'ont jamais connues auparavant. Pourtant, en ce qui concerne ce rude sentiment de transgression, presque hostile, on connaît qu'il se rapproche d'un choc devant quelque chose d'inconnu et d'inhabituel. En d'autres termes, ce qui est inouï et inédit, donc inconnu, est ici plus qu'autre chose, le plateau où s'assemblent toutes les tentatives osées des artistes, de la simple révolte contre les conventions éculées aux

⁵²⁰ ARTAUD Antonin, « Le théâtre et l'anatomie », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1092-1093.

⁵²¹ JARRY Alfred, « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », *Ubu roi*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 401.

innovations les plus hardies. C'est plus la source du sentiment que le sentiment lui-même qui s'avère étrangère.

Cependant si, au-delà d'un simple choc ou étonnement, le sentiment qui frappe les spectateurs de Valère Novarina leur est complètement inconnu et ignoré, c'est parce qu'il s'agit d'une expérience émotionnelle qui ne se trouve nulle part, hormis dans le théâtre qui renverse l'Ancien régime du drame anthropocentrique :

1. [...] Il y a sur le théâtre un nouveau lieu à voir sur la terre, une autre maison, une autre façon d'habiter ici. On se rassemble pour sortir de la convention admise, de la psychologie ambiante, de l'histoire qu'on croit, de l'homme reconnu. Dans l'espace en face de nous, entre un *homme* mais c'est un autre animal sur un autre sol⁵²².

11. Sur le théâtre, lorsqu'il devient – non un miroir pour encore se mirer, mais un *espace vierge*, libre et vide, inimaginable et miraculeusement *là*, lorsqu'il renaît *cirque inverse de toutes nos représentations* et bûcher de tout ce que nous avons dit, c'est là, face à ce *lieu sans personne*, que nous pouvons vérifier parfois, éprouver enfin la soudaine joie de désadhérer à l'image humaine, de tourner le dos à la *fable anthropoïde* que les sciences *hommininales*, tout autour d'ici, depuis trop longtemps nous serinent⁵²³.

Peu humain, parce qu'il ne s'agit pas d'un état d'âme dont témoigne l'homme envers l'homme ; et par conséquent, peu spirituel, parce qu'il ne s'agit plus de « *moto spirituale con che l'animo quasi si trae alla cosa amata* (un mouvement spirituel avec lequel l'âme se rapproche presque de la chose aimée)⁵²⁴ », mais d'un mouvement de l'âme qu'éprouve la matière traversée envers la parole traversante. Ce sentiment est inouï, car aucun drame n'a autant déreprésenté et désadhéré l'homme, au point de rompre même avec le minimum (la représentation de l'homme par l'homme, justifiée par la similitude morphologique inévitable) jusqu'ici défendu dans le domaine de l'art vivant malgré toutes les tentatives d'innovations apportées. C'est dans ce contexte que l'affirmation du Pascal de *La Scène* nous intéresse :

FRÉGOLI. – Ouvrez le rien de la matière humaine !

PASCAL. – [...] ; je romps un à un avec tout le monde jusqu'à moi-même ; je n'éprouve plus rien de ce que l'on nommait sentiment ; je n'éprouve nulle sensation, ni je n'éprouve plus aucune des choses ; je ne pense plus aucune de mes pensées et j'en éprouve une joie immense⁵²⁵.

⁵²² *Lumières du corps*, p. 9-10.

⁵²³ *Observez les logaèdres*, p. 13-14.

⁵²⁴ Commentaire de COSTA Paolo sur « *moto spiritale* » in DANTE Alighieri, *La divina commedia*, Monza, Tipografia Corbetta, 1837, p. 150. *Notre traduction*.

⁵²⁵ *La Scène*, p. 94.

Borné à « ce lieu sans personne » où tout ce qui relève d'homme – y compris l'émotion dite humaine – se trouve pulvérisé, le sentiment alimenté par le geste de rupture radicale ne connaît pas de prédécesseur. S'il en est ainsi, il serait inévitable qu'il ne trouve pas sa place dans le catalogue de « ce qu'on nommait sentiment » ou de sensation : il n'a pas encore reçu de nom – ou si on en parle d'une manière inverse, inexploré – et reste indécidable au moyen du langage humain, sinon inconnu dans la langue.

En même temps, ce sentiment est inconnu aussi dans le sens d'incompréhensible, car il s'agit d'une joie qui émane d'une source d'émotions plutôt désagréables. Aristote a déjà remarqué la nature paradoxale de certains processus procurant le plaisir : « [o] n se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel.⁵²⁶ » Ici, « apprendre », qui est à l'origine du plaisir naturel aux hommes selon le philosophe grec, est moins l'acquisition de nouveaux savoirs que l'identification du signe représentant à la chose représentée, à savoir la reconnaissance de l'objet imité. D'une certaine manière, ce plaisir d'établir un pont conscient, logique, constitue la joie inhérente à l'activité littéraire, de la lecture personnelle silencieuse à la lecture à voix haute, y compris la représentation théâtrale, à plusieurs échelles : seul le texte compris – autrement dit, dont l'identification entre les mots employés et les objets désignés, sans oublier les rapports complexes qui associent les mots en phrases et les mettent en contexte, est réussie de fond en comble – est capable de susciter le plaisir de lecture⁵²⁷. En revanche, un texte écrit dans une langue que l'on ne comprend pas, comme les textes ésotériques, à la limite de l'incompréhensible, éveille rarement du plaisir ; c'est plus l'ennui et l'irritation qui envahissent le lecteur. Or, le texte de Novarina danse sur la corde fine suspendue entre le compréhensible et l'incompréhensible : il ne laisse jamais la place à la compréhension raisonnée. Ou encore, il *fonctionne* parfaitement, seulement lorsqu'il réussit à se détourner de l'intelligence. La langue quotidienne, qui est également la langue d'écriture de Valère Novarina, devient soudain insaisissable, animée de la logodynamique qui la fait glisser dans un état de potentialité complète, en ôtant d'elle la certitude et la stabilité. Cette nature infiniment dynamique et organique, ou encore bancal et *a-déterminée* de la langue théâtrale de Novarina oblige le spectateur à dire : « J'ai l'impression de comprendre la langue prononcée ». Sans prise, la langue échappe au saisissement intellectuel, à la certitude pour s'interdire à la

⁵²⁶ ARISTOTE, *Poétique*, 1448b 15-17, *op. cit.*, p. 33.

⁵²⁷ Au-delà de la reconnaissance linguistique, il y a également la reconnaissance herméneutique, pour qui la reconnaissance grammaticale du texte constitue une condition préalable. Afin que le spectateur/lecteur prenne pleinement le plaisir littéraire, il faut qu'il identifie l'action imitée, en reconnaissant ses effets, ses sens, d'un côté ; et se reconnaisse dans le personnage, en identifiant, dans les actions du dernier, ses propres *praxis*.

compréhension ; mais vivante, presque animalière, elle s'adresse, comme la langue des animaux qui « n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très-très bien⁵²⁸ », à la partie « animale » dispensée de la raison de chaque spectateur. Elle le mène à un point où il peut com-prendre – *prendre ensemble* – à savoir partager les sens en tant que logodynamique des logaèdres avec la langue, jusqu'au point où il peut comprendre intuitivement la pièce sans tout à fait la comprendre logiquement : on ne comprend rien, mais on comprend tout ; ou encore, plus on se perd dans cette langue, plus on a l'impression de s'approcher d'elle, comme le fait remarquer Pierre Jourde :

L'inventivité dans l'absurde touche tous les aspects du sens, et plus le texte est délirant, plus il semble que l'on s'approche d'une évidence, qu'on sent s'accroître la pression d'une imminente révélation, dans une excitation joyeuse et incompréhensible à elle-même⁵²⁹.

On verra plus tard que cette compréhension sans identification nette et claire de la langue, sinon l'incompréhension due à l'incertitude langagière, devient la source principale du plaisir intellectuel du spectateur⁵³⁰, en contredisant non seulement la thèse aristotélicienne, mais aussi le sens commun. La joie change de registre. Et le plaisir émanant de l'obscurité, de la « logorrhée amphigourique⁵³¹ » qui est la génératrice même du désagrément, contribue à rendre le sentiment dominant chez le spectateur de Novarina incompréhensible, inconnu.

Un autre aspect incompréhensible de ce sentiment joyeux propre au drame de la parole réside, encore une fois, dans son incongruité, mais il s'agit plus du désaccord avec la nature du texte. Car les moments de grande joie mystérieuse, qui constituent la légende du théâtre de Valère Novarina, se dégagent des scènes plus aptes à évoquer des émotions moins agréables : la kyrielle ennuyeuse, voire vertigineuse. La litanie qui, tout d'un coup, fait un trou tournoyant dans le texte, est un élément qui caractérise l'écriture novarinienne. La longue liste des noms, des fragments et des micro-récits tous disjoints est, le plus souvent, une tâche fastidieuse pour le lecteur : elle est démesurément longue et monotone, décousue, rébarbative, ressassante, hypnotique. Pourtant, ce gouffre d'ennui de certains lecteurs se transforme en ressort de joie du spectateur, une fois porté par la voix de l'acteur : on éclate de rire. Il est vrai que dans

⁵²⁸ *Devant la parole*, p. 13.

⁵²⁹ JOURDE Pierre, « L'Opérette de Valère Novarina : la rédemption par l'idiotie », *op. cit.*, p. 249.

⁵³⁰ Malgré l'impossibilité d'identification tranchante de la langue, la transition vers la reconnaissance herméneutique n'est pas tout à fait bloquée chez Novarina. À l'écoute du texte, le spectateur remarque non pas la signification transmise, mais le processus de signification propre à la langue novarinienne, son *mouvement* – il identifie l'action. Et dans la démarche de la langue, il devrait reconnaître sa propre langue, tantôt telle qu'elle est, tantôt par comparaison. Comme on le verra dans la partie II, cette reconnaissance herméneutique aboutira à un plaisir presque ontologique.

⁵³¹ *Ibid.*

le spectacle, la performance comique de l'acteur vient en aide, de temps à autre, pour renforcer la réaction joviale du spectateur. C'est le cas de la lecture du début du roman que lit Daniel Znyk en Infini Romancier de *L'Opérette imaginaire*, celui de « J'ai vécu » autobiographique d'Adramélech interprété par Léopold von Verschuer dans *Homo Automaticus*⁵³². S'y ajoute la « somme contre les gens » de Raymond de la Matière que crache Manuel Le Lièvre dans *L'Animal imaginaire*⁵³³, en héritant de Dominique Pinon de 2007, ainsi que le *curriculum vitae* de Jean Urbain qui s'entrelace avec le Tour de France approximativement inventé, source occasionnelle du plaisir de reconnaissance dont parle Aristote, que récite Dominique Pinon dans *L'Homme hors de lui*. Pourtant, même sans être accompagnée d'un jeu expressément comique de la part de l'acteur, la litanie marque un moment fort et agréable de la représentation novarinienne, comme le font l'énumération des noms des oiseaux d'André Marcon dans *L'Animal du temps*⁵³⁴, les annonces de l'entrée de l'Historienne du *Vivier des noms*, la « prière pour des hommes n'ayant pas cessé d'exister⁵³⁵ » de l'Ouvrier du Drame, qui clôture *L'Homme hors de lui*. Pour certains spectateurs, la kyrielle des noms reste fort ennuyeuse ; d'autres y trouvent, en revanche, dans l'ennui même, une douce euphorie pourtant incompréhensible. Encore une fois, l'éclosion du plaisir va ici à l'encontre du sens commun.

Inouï et incompréhensible ; le sentiment réservé au spectateur de Novarina lui reste foncièrement inconnu, puisqu'il exige une disposition psychologique très singulière, sinon un rapport entre la scène et la salle très unique, que seul le drame de la parole permet à son spectateur. Cet état d'âme ressemble, en quelque sorte, à celle de Lou Ravi devant la Nativité, lui dont les deux bras vers le ciel témoignent de l'ineffable joie vierge. Comme lui, on est censé assister à l'Épiphanie scénique, c'est-à-dire à l'apparition de la Parole sur la scène qui est à la fois le plateau et le propre corps de chaque parlant ; comme lui, on s'ouvre grand – car les deux bras ouverts de Lou Ravi signifient également l'ouverture, le don de soi – pour mieux accueillir la Parole ; comme lui, on n'arrive jamais à exprimer par la parole ce sentiment inconnu pourtant joyeux. Pour celui qui est disposé à s'adonner à l'expérience théâtrale originale, donc prêt à

⁵³² Une autre version scénique du *Monologue d'Adramélech*, avec la traduction en allemande et la mise en scène par l'acteur, Léopold von Verschuer, a été créée pour la première fois le 10 avril 2014 au Theaterdiscounter de Berlin en Allemagne. Elle a été ensuite reproduite en France, d'abord à Annecy, puis à Metz en 2016, (et également à Cerisy-la-Salle en 2018, dans le cadre du colloque CCIC consacré sur Valère Novarina) à l'occasion desquelles le traducteur-metteur en scène-acteur alterne le texte en allemand et le texte en français, en fonction de la nécessité. Vers la fin de la pièce, en énumérant tout ce que vécut Adramélech, Léopold von Verschuer chantonne « J'ai vécu » toujours sur la même mélodie, jusqu'à ce que la vague de rire inonde la salle.

⁵³³ *L'Animal imaginaire*, p. 91-96.

⁵³⁴ *L'Animal du temps*, p. 55-57.

⁵³⁵ *L'Homme hors de lui*, p. 104.

voir-entendre le logodrame en son intérieur, le sentiment inconnu s'ouvrira sur le plaisir – sinon l'effet – propre à l'« opérette » de Valère Novarina.

« *La joie sans cause et la détresse sans sujet*⁵³⁶ » : joyeux, curieusement joyeux

Le plaisir cathartique, qu'il s'agisse de l'« épuration » du camp esthétique, de la « purification » du camp éthique, ou de la « purgation » du camp médico-moral pour le drame tragique, du plaisir du rire subversif pour le drame comique, et du sentiment inconnu pour le drame de la parole – voilà le triptyque de l'expérience théâtrale. Le plaisir typique du logodrame, ce serait, si on tente de le formuler malgré l'indescriptibilité qui le caractérise, le plaisir d'entrevoir – « entrevoir », comme voir à demi pendant un bref moment de la croisée de deux marées, sinon entre deux souffles, la parole et le silence – que « chacun a son rapport charnel, et joueur et vengeur à la langue ; chacun explore *l'insondable profondeur de la langue* en parlant⁵³⁷ ». Il s'agit également du plaisir de voir, sur et dans la scène charnelle, la logodynamique fonder une nouvelle branche de la géométrie, qui est la géométrie impossible de la parole, et les logaèdres danser la danse guerrière, qui annonce le combat sanglant. C'est aussi, selon le Bonhomme Nihil de *L'Acte inconnu*, « sentir par notre chair que nous sommes ancrés au vide et le théâtre vivant d'un feu⁵³⁸ » : ancrés au vide, parce que « nous sommes formés autour d'un vide, que nous sommes de la chair autour d'un trou, l'entourant⁵³⁹ », ce tube vide dans lequel a lieu le voyage de la parole ; le théâtre vivant d'un feu, parce que, d'un côté, parler est l'offrande des mots, le brûlement de leur corps d'où commencent les méandres de la fumée odorante – à savoir les sens dynamiques en mille plis –, et que nous les parleurs sommes nous-mêmes l'autel vivant où crépite le feu du sacrifice ; parce que, autrement dit, en parlant, nous ne communiquons pas les mots tels qu'ils sont, durs et inertes, mais la fumée sinueuse et informe, sensuelle et insaisissable qui émane du corps brûlé – par notre souffle et dans nous – des mots, de l'autre côté.

Se dissipe le premier étonnement ; pourtant, perdure l'étrange impression agréable, qui définit le sentiment inconnu. Et si on observe de plus près le sentiment typique du théâtre de Valère Novarina, on comprend que son aspect « inconnu » est renforcé par la nature lacunaire de la joie située au centre du plaisir :

⁵³⁶ *Je suis*, p. 118.

⁵³⁷ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 26.

⁵³⁸ *L'Acte inconnu*, p. 104.

⁵³⁹ *Le Théâtre des paroles*, p. 129.

LA FEMME PANTAGONIQUE. – J'éprouve une joie incompréhensible sans savoir dire pourquoi.

L'ACTEUR FUYANT AUTRUI. – Ta joie est-elle immense ?

LA FEMME PANTAGONIQUE. – Elle est toute petite.

L'ACTEUR FUYANT AUTRUI. – Et cependant elle te dépasse.

LA FEMME PANTAGONIQUE. – Oui, si je le veux, elle passe désormais les bornes.

L'ACTEUR FUYANT AUTRUI. – Pourquoi viens-tu de dire intérieurement que tu n'avais que faire, à jamais, de toute cette matière qui nous entoure ?

LA FEMME PANTAGONIQUE. – Pardonne-moi de me trouver aujourd'hui pour la première fois face au sentiment inconnu⁵⁴⁰.

La « joie incompréhensible » qu'éprouve la Femme Pantagonique, ou « [l]a joie sans raison et [l]a détresse sans sujet » que consacre le Marchand de Cailloux au roi céleste⁵⁴¹, c'est aussi le plaisir inexplicable qui atteint « aujourd'hui pour la première fois » le spectateur assistant au drame de la parole, et qui lui fait renouveler volontiers cette expérience – ou expérimentation ? – pourtant extravagante. « Sans sujet » et « sans raison », l'expérience théâtrale y est joyeuse, mais *curieusement* joyeuse.

La joie qui constitue ce plaisir propre au drame de la parole est avant tout « sans raison », par manque de lien causal entre la réjouissance que ressent le spectateur et ce que l'on voit sur la scène novarinienne ; ou cette connexion existe, mais elle est extrêmement faible. Évidemment, au cours de la représentation, il y a des moments de rire tantôt partagés, tantôt individuels des spectateurs, dont on peut identifier la raison. C'est le cas de la clownerie du Danseur en Perdition dans *Le Vrai sang*, où Manuel Le Lièvre associe magnifiquement, à chaque terme de danseur, un pas de danse⁵⁴². C'est le cas aussi de la parodie des slogans de la campagne électorale, prononcés par sept candidats (six candidats et un Déséquilibriste) au milieu de *L'Acte inconnu*⁵⁴³. On rit également devant la gaminerie langagière qui, par jeu, écrase comiquement non seulement la langue maternelle, mais aussi le souvenir d'écolier de la fable, « Le corbeau et le renard », mâchouillée dans les bouches du Logologue et de Raymond

⁵⁴⁰ *L'Opérette imaginaire*, p. 96-97.

⁵⁴¹ *Je suis*, p. 118.

⁵⁴² « LE DANSEUR EN PERDITION. – Pas chassé, battement en rond, assemblé battu, petit jeté arrière, bras en couronne, assemblé soutenu en tournant, grands battements jetés balancés, demi-plié coupé, pas de valse à la seconde, grands raccourcis, pas de bourrée balancé, demi-plié jeté bateau, ballonné devant, [...] » *Le Vrai sang*, p. 170-172.

⁵⁴³ « [...] LE CANDIDAT VERMILLON. – Pour un moi massif ! Nourrissez-vous d'espérance ! Osez oser ! La ré-forme-par-étapes. La même chose : autrement ! Laisser de la distance à l'espace. Sauvez les restes !

LE CANDIDAT CÉLADON. – Le passé devant soi. L'avenir derrière nous. Oui à l'espace-Robert.

LE CANDIDAT FUCHSIA. – N'avez pas leurs valeurs : rien ne vaut votre bien ! [...] » *L'Acte inconnu*, p. 70-73.

de la Matière⁵⁴⁴. La grivoiserie, tantôt explicite⁵⁴⁵, tantôt allusive⁵⁴⁶, est également la source du rire des spectateurs, de la même manière que l'expressivité faciale et corporelle des acteurs. Cependant, bien que le rire soit un des signes les plus flagrants de la joie éprouvée, fragmentaires et passagers, ces rires *explicables* des spectateurs sont davantage la simple réaction mécanique aux registres comiques du premier degré, que l'expression de la joie plus profonde et surtout, *inexplicable*, propre au drame de la parole⁵⁴⁷. Ces rires qui puisent leur origine dans les éléments apparents ne sont pas, si l'on peut dire, de l'ordre émotionnel, venant de notre rapport avec notre propre langue ; ils sont peut-être le témoin de la joie de surface, mais la jouissance qui traverse le corps et secoue l'esprit du spectateur ne s'y trouve pas.

Dans l'ensemble, ce que les acteurs novariniens nous font voir-entendre sur la scène serait le dernier à recevoir un qualificatif de « joyeux ». D'abord, faute de *muthos* cohérent, la scène du premier plan ne s'adresse pas au cœur comme le fait le drame comique, où tout s'écoule vers le dénouement heureux. De plus, les passages où s'agglomèrent les micro-récits constituent, le plus souvent, les scènes les plus horribles et affligeantes : la mise en abîme théâtrale de *l'Acte inconnu*, intitulée « la dormition de Polichinelle », réunit les personnages-acteurs pour reproduire sur le plateau la scène du deuil, jusqu'à ce qu'elle se renverse à la fin en scène de résurrection marquée par l'ondulation spectrale d'« une guenille d'un acteur⁵⁴⁸ », couchée sur la civière tout au long du tableau, mais désormais redressée et gonflée par le mistral avignonnais. La liste des micro-récits atroces ou cruels se poursuit : tandis que la bouche des personnages-acteurs mord ardemment la mort, leur corps – dont celui de Jean Terrier du dernier tableau de *L'Origine rouge*⁵⁴⁹ – se trouve traversé par la fureur, et transmet cette colère à l'espace par les bondissements qui le déchirent et les hurlements qui le secouent ; et à un moment, sur la scène derrière l'oreille, un micro-récit « amène une femme

⁵⁴⁴ « LE LOGOLOGUE. – « U surbau sur u n'arme purchu / Tendu in sun buc û frumuge / Mûitre Renu pur l'udur ulléchu / Lu tut à pru-pru çu linnguge : [...] » *Le Vivier des noms*, p. 99-100.

⁵⁴⁵ « LA FEMME SÉMINALE. – Voulez-vous me donner votre corps à mélanger au mien ? afin qu'il naisse de moi ou de vous un jeune et nouveau cerveau qui deviendrait un jour un muet et nous tuerait. » *Le Jardin de reconnaissance*, p. 18 ; ou encore « LES AMOUREUX SIMPLE ET PLUSIEURS. – Une partie de mon corps s'écoulerait à l'intérieur du vôtre et, s'unifiant à lui, nous donnerions naissance à un enfant clinique et chimérique que nous appellerions *Jean Tube et Jean Léon* [...]. » *L'Équilibre de la croix*, p. 46-47.

⁵⁴⁶ « [...] LE VALET DE CARREAU. – V'là le Superpérant mon pote ! / Ce machin-là c'est pas d'la gnognotte / C'est le flambeau l'plus haut / De tous les drapeaux !...

ANASTASIE. – Valet d'carreau si tu me loupes, / J'te préviens j'quitte la chaloupe...

LE VALET DE CARREAU. – Écoute-moi bien ma p'tite Charlotte, / Ce soir j'suis vraiment en compote...

LE VALET & ANASTASIE. – C'est le Superpérant, le Fortipérant, / Le Tout espérant, le Surascendant !... [...]] » *L'Opérette imaginaire*, p. 123-125.

⁵⁴⁷ Voir le chapitre 2 de la partie III pour les procédés comiques de la langue chez Novarina. L'articulation entre les deux rires – comique et jubilatoire – sera étudiée dans le 3^e chapitre de la même partie.

⁵⁴⁸ *L'Acte inconnu*, p. 132. Il s'agit du suaire tout blanc de Daniel Znyk, disparu un an avant la création de la pièce.

⁵⁴⁹ *L'Origine rouge*, p. 199-200.

malheureusement sciée en deux [dont] miraculeusement la tête et les pieds parleront.⁵⁵⁰ » Et parmi les micro-récits, ceux qui racontent les crimes contre les hommes sont particulièrement nombreux : sans parler du *Drame de la vie* qui est, de lui-même, l'histoire du crime – ou plus précisément, la généalogie des gens nés de ces crimes –, partout les hommes se tuent et se « retuent »⁵⁵¹, « s'égorge[nt] sans pourquoi⁵⁵² », se décapitent⁵⁵³, saignent leurs voisins jusqu'à ce que la « fontaine de sang » jaillisse au milieu de la scène⁵⁵⁴. Si on réfléchit logiquement, les micro-récits présentés sur la scène physique ne sont pas aptes à devenir vecteurs de jouissance, si ce n'est pas le plaisir de contempler la représentation des objets méprisés dont la vue est pénible⁵⁵⁵.

À cette horreur dans les micro-récits s'ajoute un autre facteur peu agréable en lui-même. Le contraste absurde entre la surabondance de la langue et de l'action, et leur carence extrême de signification, caractérise le drame de la parole, et notamment sa scène dédoublée. Cependant il devient une barrière insurmontable pour les spectateurs qui ont du mal à abandonner non seulement leur goût pour le théâtre classique où, en tant que signifiant dramatique, chaque mot prononcé a une valeur dramatique, et chaque action représentée appelle une conséquence visible – le signifié –, mais aussi leur habitude logocentrique bien inculquée de scruter, afin de percevoir ou de comprendre une chose en face d'eux, d'abord son sens. En ce qui concerne l'infertilité des actions, c'est la malédiction de la désaction qui creuse l'écart de plus en plus abyssal entre la pratique et l'effet produit. Comme on l'a vu dans le chapitre consacré à la dramaturgie des « coups de dé- », toutes les actions que mène l'acteur, à sa volonté, sur la scène du premier degré s'achèvent par l'échec ou par l'inopérance. L'action de l'acteur humain est gratuite, parce que le personnage qu'il interprète par l'intermédiaire de son corps n'est pas le véritable personnage du véritable drame. Il l'est également parce qu'il est moins l'« acteur » qui agit à sa guise et jalonne l'espace scénique de ses pas qu'une scène d'action offerte aux véritables acteurs, des acteurs-logaèdres qui traversent son corps et ouvrent une nouvelle scène dramatique « à écouter ». « L'acteur n'exécute pas mais s'exécute,

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁵¹ « LA FIGURE PAUVRE. – Où cours-tu ? / SOSIE. – Me suicider pour prévenir l'humanité de sa disparition ! » *L'Espace furieux*, p. 90 ; « LA LOGIQUE. – Tuez votre sœur. / FACE BLEUE. – C'est fait. » *Je suis*, p. 54.

⁵⁵² *Le Vrai sang*, p. 192-193.

⁵⁵³ « JEAN SINGULIER. – [...] Je vais m'enlever la tête devant vous. » *Je suis*, p. 52.

⁵⁵⁴ « *L'Homme Sang saigne Autrui abondamment. Fontaine de sang.* » *L'Opérette imaginaire*, p. 88.

⁵⁵⁵ « Un indice est ce qui se passe dans la réalité : des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres. » ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, 1448b 9-12, p. 33. Ce plaisir se trouve au centre du succès des films d'horreur.

interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner⁵⁵⁶ », a écrit Novarina dans une lettre adressée aux acteurs. Dans le théâtre des paroles où l'acteur n'est plus le sujet de la création mais le *lieu* même de la création, plus le corps de l'acteur est agi par la parole, metteur en scène de la marionnette, plus la nullité du sens – qui s'adresse à notre entendement – s'approfondit.

Il en va de même pour le torrent sec de la langue. La kyrielle des mots, qui est une des particularités les plus « novariniennes » du théâtre de Novarina, impressionne les spectateurs d'abord par l'immense effort de l'acteur qui nous fait entendre le texte, ensuite par sa productivité négative : plus les mots se joignent à l'enchaînement, plus le sens du texte s'appauvrit, quantitativement et qualitativement. Le Philosophe du Un du *Vivier des noms* et L'Évangéliste de *L'Origine rouge* sont les deux personnages condamnés à la passion, c'est-à-dire à pâtir de la passion de la parole dans un pèlerinage interminable :

LE PHILOSOPHE DU UN. – À l'ombre d'un micocoulier, Jean Taupin est assis et réfléchit ; sous un figuier, L'Enfant de Néré reçoit les premières gouttes de la pluie ; sous un ormeau, L'Acteur du Monomonde respire l'air ; sous un bosquet de bouleaux, Daniel Buttay examine une branche de saule ; [...] ; sous un pêcher, L'Enfant Hilarant s'abrite vite ; sous un peuplier, Le jeune Panudre tremble de froid ; sous un poirier, Jean-qui-Corde et Danièle Sylvestre apprécient l'automne⁵⁵⁷.

L'ÉVANGÉLISTE. – La lumière nuit. Entrent purgatorius, purgatorius ceratops, purgatorius unio, plesiadapis tricuspidens, plesiadapis cookei, adpis magnus, adapis parisiensis, [...] homo præ-erectus, homo erectus, homo erectus dubius, homo erectus erectus, homo erectus heidelbergensis, protoanthropus, paleoanthropus, homo erectus lantianensis, [...] homo sapiens solœnsis, homo sapiens steinheimensis, homo sapiens rhodesiensis, homo sapiens neanderthalensis, homo sapiens sapiens⁵⁵⁸.

La liste de toutes les espèces d'hominidés qui précèdent l'homme actuel, dont la plupart des noms, inventés, ne trouvent point leur référent dans le monde réel, ne garde que son aspect sonore dès le début. Cependant, le presque-aparté du Philosophe du Un, écrit dans une langue tout à fait normale – chaque mot, y compris les noms botaniques, est doté d'une signification précise –, s'approche de plus en plus d'un pur phénomène acoustique, à force de répéter les phrases dramatiquement insignifiantes de la même structure jusqu'à dépasser la capacité de concentration de celui qui l'écoute. Il termine avec l'ensemble de la fonction référentielle, comme si l'écrivain forait avec sa plume un exutoire par lequel se vide le sens. Le désarroi, causé par la rupture brutale de la relation sémio-linguistique qui nous est familière, ainsi que

⁵⁵⁶ *Le Théâtre des paroles*, p. 24.

⁵⁵⁷ *Le Vivier des noms*, p. 185-186, puis p. 190-191.

⁵⁵⁸ *L'Origine rouge*, p. 7-9.

l'ennui presque hypnotisant provoqué par la machine à litanie qui, en tournant au rythme monotone, *parle* sans rien *dire*, s'emparent des spectateurs. Ils tarissent définitivement la joie « raisonnée » des spectateurs.

Cette absurdité contraint l'ensemble des pièces de Novarina qui sont, même sans tenir compte des litanies, extrêmement loquaces. On les baptise « le théâtre des paroles », surtout parce qu'il s'agit d'un théâtre où se déploie le drame dont l'héroïne est la parole. Mais on n'aurait pas tort de lire, dans cette épigraphe, le théâtre débordé par des paroles où le *parler* devient une maladie endémique pour des personnages-acteurs qui ne peuvent justement pas s'arrêter de parler, une fois montés sur scène. Cette logorrhée que crachent les acteurs – car « toute la *parole* leur sort du trou du corps⁵⁵⁹ » – est marquée par l'excès à tous les égards. D'une part, elle est très riche en langues peu parlantes aux francophones familiers du français *standard*, telles que le savoyard ou le « valéro-novarinien⁵⁶⁰ », à savoir la langue-artefact existant seulement dans la bouche des personnages novariniens, « langue entièrement artificielle [...] qu[e Novarina] a tirée de la langue parlée⁵⁶¹ ». D'autre part, elle est extrêmement riche en références externes directes et indirectes – philosophiques, mystiques, religieuses, littéraires – aussi belles qu'absconses, voire embarrassantes pour une grande partie des spectateurs. Aussi, ce verbiage, qui est quantitativement très important, s'avère peu important qualitativement – donc dramatiquement. Par conséquent, l'impression du spectateur s'égare quelque part entre avoir tout entendu et n'avoir rien entendu ; entre le sentiment de trahison devant la langue maternelle – qu'il croit maîtriser et connaître parfaitement – devenue soudain étrangère à lui, et le sentiment d'abattement devant le mur d'incompréhension soudain dressé ; entre, donc, l'ennui et le doute. Au lieu de fasciner le spectateur avec le jeu vraisemblable d'acteurs bien entraînés et le confort de phrases bien agencées, les pièces scéniques du logodrame le mettent mal à l'aise avec le tohu-bohu d'actions et de paroles soit dénuées, soit trop chargées de sens, et dans les deux cas développées sur un mode pléthorique.

Logiquement, il ne manque pas de raisons pour que la représentation ne soit pas joyeuse : la scène est violente, agitée, agaçante, mais aussi ennuyeuse et insaisissable, abstruse, et la parole déferlante fait surgir l'embarras, le désarroi, la gêne, le malaise, ou encore la perplexité et l'hébétude. En somme, on est loin des registres habituels du plaisir.

⁵⁵⁹ *Le Théâtre des paroles*, p. 25.

⁵⁶⁰ Voir COHEN Francis, « Ethnographie du stade d'action et anthropopodulologie de l'acteur dans le théâtre novarinien », in *Valère Novarina : Les tourbillons de l'écriture*, CHÉNETIER-ALEV, LE PORS, THUMEREL (dir.), Paris, Hermann, 2020, p. 189-202.

⁵⁶¹ Il s'agit de la réponse de Julien Gracq à une enquête « Pourquoi Céline ? Huit écrivains répondent », publiée in *Arts*, n° 13, du 22 au 28 décembre 1965, p. 12.

Or, le témoignage des spectateurs de Valère Novarina fait voir les choses autrement. Bien que certains gardent leur répugnance et n'ont que dégoût pour l'ensemble des éléments incongrus en présence, jusqu'à refuser d'y voir théâtre, ils sont tout de même nombreux à rire devant l'engagement du corps des acteurs, un texte comparable à la verbigération, échappant aux mains du tisserand de sens, la langue française tordue et persécutée ainsi que la cruauté exhibée sur scène. Ils sont nombreux aussi à résumer les émotions que le spectacle provoque en eux par « l'enchantement », « la satisfaction », « la surprise très heureuse », « le plaisir », « l'étrangeté non désagréable », « l'enthousiasme » ou encore « l'amusement ». Au milieu d'un texte résolument hostile aux codes du plaisir conventionnel, sourd la joie qui nous irrigue, nous rafraîchit et fait pousser le sentiment inconnu. On voit sur la scène novarinienne se réaliser le rêve d'Artaud, qui voulait faire du « théâtre le lieu où l'on s'en donne à cœur joie, quoique rien de ce qu'on peut voir au théâtre ne rappelle plus le cœur ni la joie⁵⁶² », et qui n'a jamais vu, de son vivant, se matérialiser avec succès ses idées sur le théâtre.

La joie n'a pas de cause dans le théâtre des paroles, et elle est également « sans sujet » : de cette joie, le sujet grammatical qui doit la ressentir est profondément absent, car il s'agit moins d'un sentiment qu'éprouve le « je » fermement ancré dans le drame, que de la passion (πάθος, *páthos*) qui « arrive » à chaque spectateur, du fait de s'offrir comme la scène pour le drame de la parole. Cette passion l'oblige à se taire ou faire taire ses pensées⁵⁶³, comme le fait Jean Terrier s'écriant « Mon tube est à vous⁵⁶⁴ » ; à abjurer le « je » de toutes les phrases prononcées pour donner le sujet expressif à la « [v]ivante parole » qui, « [en le passant] par [s]a bouche muette⁵⁶⁵ », parle toute seule. Il faut qu'il devienne foncièrement passif, *sans sujet*.

« Nous sommes des enfants des Viandes, ô joie épouvantable, nous sommes des vivants persistants !⁵⁶⁶ », déclare Second Malade Vivant, tandis que l'Antipersonne II du *Vivier des noms* affirme que « Ceci est extrêmement joyeux et douloureux pour toi et pour moi.⁵⁶⁷ » Ainsi, les personnages humains du drame du premier plan ont tendance à relier la joie à la souffrance. La joie douloureuse ou la souffrance joyeuse ; si le sentiment inconnu curieusement joyeux, engageant non seulement des personnages-acteurs mais aussi tous les spectateurs prêts à se donner *corps et âme* au drame de la parole, ne peut être qu'ambivalent, c'est en raison de

⁵⁶² ARTAUD Antonin, *Œuvres*, op. cit., p. 1093.

⁵⁶³ « L'ANTHROPOCLASTE. – [...] ; taisez-vous mes pensées ! », *L'Origine rouge*, p. 150.

⁵⁶⁴ *L'Origine rouge*, p. 50.

⁵⁶⁵ *La Scène*, p. 78.

⁵⁶⁶ *Le Drame de la vie*, p. 184.

⁵⁶⁷ *Le Vivier des noms*, p. 170.

l'aspect suicidaire que couve cette joie. Christine Ramat trouve cette « jouissance sadique et suicidaire » avant tout dans le comique grotesque baudelairien d'« éventrer le corps de la langue maternelle pour la mettre au défi d'engendrer un sens consommable.⁵⁶⁸ » Pourtant, cette joie suicidaire s'applique également à laisser la parole se frayer un chemin et forer un trou « [d]'une part en corps physique, et d'autre part en corps non physique », ou de l'acteur, ou du spectateur, ouvrant la bouche pour parler. Les deux corps sont, l'un comme l'autre, « l'objet d'un même tourment⁵⁶⁹ » – à savoir, celui du sacrifice. En tant que spectateur du drame de la parole, on est convié à se retrouver autour d'un autel – ou plus précisément, à devenir cet autel même, sinon une *soukka* (סוכה), une demeure aussi fragile que σκηνή (*skènè*, « scène, tente légère »), prête à accueillir la joie et la gloire de la Parole – sur lequel se consume, par le feu du sacrifice, une offrande. C'est notre *sujet* qui est offert ici, sujet dont « l'identité est entièrement soumise au langage⁵⁷⁰ », notre moi langagier qui croit se définir par les idées qu'il exprime au moyen de la parole – à l'image de « *cogito ergo sum* (je pense, donc je suis), *loquor ergo sum* (je parle, donc je suis) ».

Tuer, en parlant, son corps physique – ou se suicider en son corps physique –, c'est avoir un tuyau dans son corps, en s'abstenant du contrôle de son tractus vocal ; c'est, au lieu de s'en servir pour articuler les sons selon les règles phonétiques et phonologiques, en vue d'exprimer ses idées, céder le tube intérieur au souffle qui le traverse librement sans aucune contrainte, des poumons aux lèvres. Et tuer son corps non-physique, c'est avoir un trou dans sa pensée, en reniant le monde qu'il construit à partir du « moi » pensant ; c'est reconnaître la présence de la parole qu'il rencontre en dehors de « mon » contrôle. Ce suicide s'achève lorsqu'on accepte, pour parler, d'être profondément sans pensée et de laisser la pensée penser et la parole parler, de les laisser *venir*, plutôt que d'avoir « ses » idées à soi à exprimer, de formuler une phrase selon les règles. On *se suicide*, en renonçant à définir son « moi » par ce que « je » pense et parle ; en désadhérant au corps *parlé* de l'homme, à cette idole que chérit la civilisation humaine, idole devenue « objet ». En somme, se suicider en corps non-physique, c'est, de même que le « je » dédoublé de *L'Innommable* de Beckett souffrant de « [c]ette voix qui parle⁵⁷¹ », rencontrer un bonhomme qui parle, cet autrui à l'intérieur de son bonhomme :

⁵⁶⁸ RAMAT Christine, « Le carnaval des langues », in *Le théâtre de Valère Novarina : Une scène de délivrance*, DIEUZAYDE Louis (dir.), Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 107-108.

⁵⁶⁹ *La Chair de l'homme*, p. 460.

⁵⁷⁰ QUIGNARD Pascal, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 140.

⁵⁷¹ « [Cette voix] sort de moi, elle me remplit, elle calme contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger. Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne [...] » BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2004, p. 33-34.

LE SOLDAT MICHEL BAUDINAT. – [...] Alors une voix creuse ma voix... Ni même la voix qui creuse ma voix. Ni même mon cadavre qui fléchit. Ainsi entendis-je ma voix, comme celle de celui qui mentait, ou comme une personne qui creuserait à l'intérieur de moi, ou comme une personne qui creuserait encore, et jusqu'à la mort, à l'intérieur du corps d'un bonimenteur. Je cessai donc de clouer, pourfendre et entasser mes branches cassées. À l'intérieur d'un bonhomme, il y a un bonhomme⁵⁷².

Celui qui a bien procédé au sacrifice de ses corps physique et non-physique, celui qui s'est bien posé en « victime d'une heureuse syncope⁵⁷³ », trouve dans le théâtre des paroles la véritable « joie d'être sans moi⁵⁷⁴ », cette joie foncièrement suicidaire et passive surgissant « dans les tubes » et « dans les trous » :

JEAN DU TROU DE FACE. – Joie dans les tubes ! Alléouiyoc !
L'AMBÈRE BOUGIQUE. – Vous, sortez quand on vous dit d'aller !
JEAN DU TROU DE FACE. – Joie dans les trous, joie dans les trous. J'ai vu les origines, j'ai vu les bouts⁵⁷⁵.

La joie qui arrive dans la place laissée par le « moi » parlant est profondément « sans sujet » et aussi « sans cause », parce qu'elle ne provient pas de la scène de la représentation. Elle vient d'un tube qui est la scène tissée à l'intérieur de son corps, d'un rapport charnel qu'il a avec la parole, qui lui est désormais étrangère, comme la voix d'une altérité. En revanche, pour celui qui n'arrive jamais à se tuer, qui aime trop être un soi-même bien rationnel pour devenir deux⁵⁷⁶, le drame de la parole reste ennuyeux, superficiel sans accès à la profondeur, incompréhensible d'une manière désagréable, voire injurieuse, médiocre en l'absence des éléments constitutifs du théâtre. D'où les écarts dans la réception du travail de Valère Novarina auprès des spectateurs. On est obligé de se lancer et de s'ancrer dans les actions des personnages pour savourer pleinement le drame aristotélicien ; au contraire, dans le logodrame, la joie ne vient que si on se laisse emporter par le flot de la parole, plus loin que « moi-même ».

⁵⁷² *Je suis*, p. 166.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁷⁴ *La Chair de l'homme*, p. 412.

⁵⁷⁵ *Le Drame de la vie*, p. 294.

⁵⁷⁶ Barbara Cassin remarque, très judicieusement, que le mot « suicide » signifiant, en soi, le fait de tuer (*caedere*, abattre, faire tomber, fendre) soi-même (sui), dire « se suicider » relève d'un pléonasme qui souligne le dédoublement du soi : on agit « soi » contre « soi » ; le « soi » comme sujet tue le « soi » comme objet, lorsque « l'objet qu'on est devient insupportable au sujet qu'on est ». CASSIN Barbara, « Origine et significations du mot "suicide" », <https://www.youtube.com/watch?v=0p9Ka8qL-1Q&t=328s>. Consulté le 24 septembre 2018. Pour le développement, voir la section « La joie de la défaite : l'homme comme nouvelle figure de l'homme » (Partie II, Chapitre 3, Sous-chapitre 3)

3. Le « sentiment inconnu », comme une autre catharsis

« Comme » la catharsis : effet analogique

Aristote annonce, en classant plusieurs avantages pragmatiques de la musique dans la *Politique*, son intention de traiter la catharsis (κάθαρσις) d'une manière plus précise dans un autre ouvrage consacré à la poétique :

[D]'autre part, nous disons qu'on doit étudier la musique, non pas en vue d'un avantage unique, mais de plusieurs (en vue de l'éducation et de la « purgation » – ce que nous entendons par « purgation », terme employé ici en général, nous en reparlerons plus clairement dans le traité sur la *Poétique* (τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον) – et, en troisième lieu, en vue du divertissement, de la détente et du délaissement après la tension de l'effort)⁵⁷⁷.

Toutefois, pour une raison qui échappe aux philologues – s'agit-il d'un simple oubli de l'auteur ? ou bien la partie dans laquelle on aurait pu découvrir la réalité concrète de cette notion obscure a-t-elle disparue au fil de temps ? –, la seule mention de la catharsis dans *La Poétique* reste brève, même plus courte que celle des *Politiques* :

Donc la tragédie est l'imitation d'une action [...] qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions (Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως [...] δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν)⁵⁷⁸.

Cette asymétrie nous oblige à retourner vers le passage sur le sens général du terme « purgation (catharsis) », afin de mieux discerner son sens particulier appliqué au domaine théâtral.

Dans la définition de la tragédie, la catharsis des émotions (παθημάτων κάθαρσιν) paraît comme une opération qui va de soi, tout à fait indépendante, comme s'il s'agissait d'un terme inventé pour l'effet de l'art dramatique sur des spectateurs : l'auteur emploie le mot sans autres explications ni justifications. Or le paragraphe consacré aux chants sacrés démontre, à plusieurs reprises, que la catharsis, à l'origine, ne relève pas du domaine esthétique :

[...] nous voyons ces gens là, sous l'effet des chants sacrés, après avoir eu recours à ces chants qui mettent l'âme hors d'elle-même, recouvrer leur calme *comme* sous l'action d'une « cure médicale » ou d'une purgation (ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως). *C'est précisément le même effet que doivent nécessairement éprouver* (Ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν) les gens enclins à la pitié ou sujets à la crainte et les tempéraments émotifs en général, et les autres dans la mesure où ces émotions peuvent affecter chacun

⁵⁷⁷ ARISTOTE, *Politiques* VIII, *op. cit.*, 1341b 36-41, p. 46-47.

⁵⁷⁸ *Id.*, *Poétique*, *op. cit.*, 1449b 24-28, p. 36-37.

d'eux ; et pour tous se produit *une sorte de « purgation »* (τινα κάθαρσιν) et un soulagement mêlé de plaisir ; de la même manière aussi les chants de « purgation » procurent aux hommes une joie innocente).⁵⁷⁹

Pour désigner l'effet que procure une expérience artistique – non seulement celle des chants sacrés, mais également celle de la tragédie, qui est censée exercer « précisément le même effet » – la purgation (catharsis) est chaque fois accompagnée d'une conjonction soit ὥσπερ (*hóspēr*, « comme »), soit τινα (*tina*, « une sorte de »). Sans aucun doute, le sens particulier du terme dérive, par comparaison, du sens général, celui qui s'emploie si couramment à l'époque que tout le monde – l'auteur et ses lecteurs contemporains – sait de quoi il s'agit, celui qui est si évident pour tous que, même sans autres explications, on reconnaît facilement la métaphore et comprend clairement l'hapax de la littérature grecque⁵⁸⁰, la « catharsis des émotions (παθημάτων κάθαρσιν) ». Les Grecs de l'Antiquité auraient dû entendre, par catharsis, la purgation, une « cure médicale » alors fréquemment pratiquée. Et compte tenu de la signification du verbe καθαίρω (*kathairō*) – « purifier », c'est-à-dire obtenir ou restituer l'état de καθάρως (*katharós*) « pur, propre sans souillure » par le rejet des souillures et par l'évacuation des éléments impurs, donc par la *purgation* –, on aurait pu attendre également de la « catharsis des émotions » une opération semblable. Cette opération consisterait alors à mener le spectateur à un état purifié, allégé des pathogènes⁵⁸¹, jusqu'à ce qu'il ressente un « soulagement mêlé de plaisir » sinon une « joie innocente », et bénéficie ainsi du même effet que le traitement thérapeutique. Tandis que la purgation elle-même était un remède fonctionnant directement sur le corps physique d'un malade, la catharsis dans l'art était censée agir sur le corps spirituel, à savoir l'âme du spectateur. D'où la conclusion de Bernays : « La catharsis est une définition, transférée du physique au psychique, du traitement d'un (être humain) oppressé [...] ». ⁵⁸² »

Aujourd'hui tombée en désuétude, la purge était une médecine fondée sur la théorie humorale, très présente dans la pensée générale antique : l'équilibre des quatre humeurs (la bile noire, la bile jaune, le sang et la lymphe) et de leurs qualités mutuellement antagonistes (entre

⁵⁷⁹ *Id.*, *Politiques* VIII, *op. cit.*, 1342a 9-16, p. 47-48. *Nous soulignons.*

⁵⁸⁰ MARX William, « La véritable catharsis aristotélicienne : Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », in *Poétique*, n°166, 2011/2, p. 133.

⁵⁸¹ Il serait intéressant de souligner que, dans le grec ancien, le mot πάθος (*páthos*), dérivé de πάσχω (*páskhō*), « être affecté de telle ou telle façon ; éprouver des douleurs et des maux ; se trouver dans telle ou telle disposition résultant des impressions et effets extérieurs », peut désigner à la fois « peine, malheur, épreuve » et « passions, émotions, agitation d'âme », toutes les deux marquées par la passivité. Par conséquent, les pathogènes peuvent renvoyer non seulement aux passions négatives et nocives à purger, mais également à une mauvaise disposition émotionnelle, causée par ces émotions.

⁵⁸² Cité in TISSERON Serge, « La catharsis purge ou thérapie ? », *art. cit.*, p. 183.

chaude et froide, sèche et humide) était un facteur important de la santé du corps *et* de l'âme. Dans ce contexte, ce sont les efforts de Jacob Bernays de l'Allemagne du XIX^e siècle et de William Marx de la France d'aujourd'hui qui s'approcheraient sans doute le plus de la réalité de la catharsis *antique*⁵⁸³ parmi les trois grands modes d'interprétation existants. Tous les deux cherchent à expliquer la catharsis des émotions comme l'ensemble de l'opération complexe mais *purgative*, effectuée sur les humeurs corporelles liées à chaque tempérament. Néanmoins, tout reste flou à défaut de références. Les textes d'Aristote ne nous permettent pas de dire, avec un certain degré de certitude, si la catharsis des émotions telle que l'entend l'auteur aurait été vraiment accompagnée d'une action purgative au niveau humoral. Car Aristote, fils de médecin, décrit son fonctionnement d'une manière analogique, comme s'il recourait à une expression littéraire. Ou encore, il « transporte » le terme médical dans le domaine littéraire⁵⁸⁴, voire esthétique : la « métaphore » vient du grec ancien μεταφέρω (*metaphérō*), qui signifie littéralement « transporter », porter (φέρω) d'un lieu à l'autre (μετά). Par le processus métaphorique, le drame (tragique) devient ainsi « une sorte de » purge, et la réaction du malade sous l'effet de la purge médicale se transporte en celle du spectateur sous l'effet de la purge *dramatique*.

En effet, il ne semble pas impossible de restituer ce qui arrive au spectateur, sur le plan émotionnel durant la représentation de la tragédie, à partir du mécanisme de la purgation médicale. Dans la première section des *Problèmes*, consacrée aux questions médicales, Aristote éclaire le mécanisme de la purge en qualité de cure médicale à partir de la nature des purgatifs (καταίπει) :

Pourquoi les médecines purgent-elles, alors que d'autres substances plus amères, plus astringentes et présentant au plus haut point les autres qualités du même ordre, ne purgent pas ? Est-ce parce que les purgatifs n'agissent pas par ces qualités-là, mais parce qu'ils ne sont pas digérés ? En effet, tous les produits qui en raison d'un excès de chaleur ou de froid, même si leur volume est réduit, résistent à la digestion, ceux qui sont capables de maîtriser la chaleur animale au lieu d'être dominés par elle, et qui sont admis par les deux parties du ventre et s'y répandent facilement, ces produits-là sont des médecines. Car lorsqu'ils pénètrent et se répandent dans le ventre, ils suivent les conduits qu'emprunte la nourriture pour se rendre dans les vaisseaux, et comme ils ne sont pas digérés mais qu'ils

⁵⁸³ L'absence de fondement scientifique de la théorie humorale et sa désuétude constituent l'argument principal des défenseurs d'autres camps d'interprétation qui contestent leur travail. Or, contrairement à ce qu'on a dit avec acrimonie, ce qui intéresse les deux exégètes n'est pas l'application de la purgation à *la grecque* aux spectateurs modernes, qui ne croient plus aux effets de l'humeur sur leurs états physiques et psychologiques, mais la mise en contexte : ils recourent à la théorie scientifique qui était tout à fait légitime pour les Grecs anciens, afin de comprendre le texte d'Aristote du point de vue de ses contemporains.

⁵⁸⁴ Selon Florence Dupont, en soulignant l'importance du *muthos*, Aristote entraîne le théâtre, qui relève originellement du domaine spectaculaire, avec une dimension fortement rituelle, vers le domaine littéraire. DUPONT Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, op. cit.

résistent, ils évacuent en entraînant ce qui leur fait obstacle : c'est ce qu'on appelle la purgation⁵⁸⁵.

D'après lui, ce qui compte, pour qu'une substance agisse comme médicament purgatif et, par conséquent, qu'elle évacue des pathogènes en sortant du corps du malade, ce n'est rien d'autre que son caractère foncièrement indigeste obtenu tantôt par sa qualité, tantôt par sa quantité⁵⁸⁶.

Et à partir de l'analogie établie par le penseur entre la médecine et l'expérience artistique, on pourrait supposer que la purge (catharsis) des émotions dans la tragédie procède d'une méthode homéopathique. L'homéopathie, en tant que médecine alternative, relève d'une invention relativement moderne : la théorie de l'homéopathie a été élaborée dans les ouvrages de Samuel Hahnemann, médecin homéopathe d'origine allemande qui exerçait à Paris pendant la Monarchie de Juillet (de son arrivée en France en 1835 jusqu'à sa mort en 1843). Cependant, l'idée de « *similia similibus curantur* (les similaires sont soignés par les similaires) » existe depuis très longtemps. Hippocrate, père de la médecine en Occident, employait déjà le principe de l'homéopathie pour soigner certains troubles. Il systématisa la pratique dans son traité : « la maladie est produite par les semblables et par les semblables que l'on fait prendre, le malade revient de la maladie à la santé (διὰ τὰ ὅμοια νοῦσος γίνεται, καὶ διὰ τὰ ὅμοια προσφερόμενα ἔκ νοσεύντων ὑγιάζονται).⁵⁸⁷ » La purgation homéopathique consiste, par conséquent, à décharger l'agent pathogène – le plus généralement des humeurs qui ont perdu leur équilibre qualitatif et quantitatif, selon la science de la santé antique. Le médecin obtient le résultat voulu à l'aide d'un purgatif qui est, par sa similitude avec la substance, capable de hâter la crise, mais « comme il n'est pas digéré mais résiste », capable aussi d'orienter cette perturbation vers l'issue « en entraînant ce qui lui fait obstacle », jusqu'à ce que le malade retrouve son équilibre physiologique.

Il en va de même pour les émotions que provoque la représentation dramatique d'une action tragique. *Comme si* un médecin composait soigneusement le purgatif – les substances de base, la dose de chaque élément, la quantité à prescrire, le tout tenu en compte –, le poète prépare attentivement, par le choix de l'action et par l'agencement des faits, le purgatif émotionnel à base de pitié et de crainte. Ces deux émotions désagréables, voire toxiques que vit le spectateur, se différencient de la vraie terreur et la pitié réelle qu'il ressent dans la vie quotidienne, par la distance qu'établit la *mimèsis*. La pitié et la terreur qui naissent de

⁵⁸⁵ ARISTOTE, *Problèmes*, I, 42, 864a 23-34, t. 1, tr. LOUIS Pierre, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 24.

⁵⁸⁶ « Car il y a deux causes à l'absence de digestion, la qualité ou la quantité (Διὰ δύο γὰρ αἰτίας ἀπεπτά ἐστιν, διὰ τὸ ποιὰ αὐτὰ εἶναι ἢ διὰ τὸ ποσά) ». *Ibid.*, p. 25.

⁵⁸⁷ HIPPOCRATE, *Des lieux dans l'homme*, 334, 4-6, t. 8, tr. JOLY Robert, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 72.

la *mimèsis*-sympathie envers le héros tragique conçu par la *mimèsis*-création du poète et représenté par la *mimèsis*-jeu de l'acteur sont, certes, semblables aux émotions réelles. Pourtant, la distance entre la fiction et le réel réduit naturellement leur intensité. Le trouble de l'âme que subit le spectateur consiste plutôt en une fausse crise que déclenchent les éléments pathogènes à faible dose, en vue de procéder au traitement homéopathique. Aussi, puisque ce bouleversement de l'âme reste strictement dans la boîte à illusions, la paire des émotions qui auraient pu être dangereuses, nocives dans la vraie vie, n'appartient pas au sujet du spectateur, mais à son autre « moi » éphémère, projeté sur le personnage, séparé du « moi » ordinaire. Et ces émotions filtrées, médiatisées par la triple *mimèsis* ne durent pas longtemps, ou pour mieux dire, elles disparaissent sans laisser d'influence négative ; elles évacuent comme le purgatif s'éjecte du corps, car elles n'affectent ni directement ni profondément le « moi » quotidien réel de chaque spectateur. Par conséquent, *de même qu'*un malade purgé se sent mieux, soulagé du trop-plein d'humeur, *de même* le spectateur, qui vient de subir dans le monde renfermé la crise – aussi aiguë que la crise réelle, mais peu effective – grâce à l'exacerbation intentionnelle de fortes émotions, éprouve, lorsque les semblables de la pitié et la frayeur le quittent, un pareil allègement, la fraîcheur – un « soulagement mêlé de plaisir ».

Rapprocher la « catharsis des émotions (παθημάτων κάθαρσις) » de la catharsis médicale par analogie, et substituer l'effet produit par l'action à l'opération de la purge par métonymie : la tentative de délimiter cet effet bénéfique propre à la tragédie comme une expression littéraire désignant un plaisir, une « joie innocente (χαρὰν ἀβλαβῆ⁵⁸⁸) » qu'offre la représentation théâtrale au spectateur risque de rendre le terme terne, voire infécond, en le privant de l'ensemble des valeurs vertueuses – esthétique, éthique et médico-morale – que les exégètes s'efforcent de lui attribuer, à travers de longs siècles. Mais cette neutralité qui pourrait appauvrir sa signification garde toujours la possibilité de produire un gain herméneutique. La purification au moyen de la purgation n'étant qu'une référence comparative, réquisitionnée afin de mieux expliciter la réalité comparée, à savoir l'action du drame poétique sur le tempérament du spectateur, il est désormais possible d'appliquer le terme de « catharsis », toujours dans un contexte comparatif, aux diverses expériences qui apportent le « soulagement mêlé de plaisir », sinon la joie de la délivrance : la catharsis de la musique, dont parle Aristote lui-même, mais aussi d'autres catharsis qui ne figurent pas dans la bibliographie aristotélécienne ; la catharsis de la comédie, en premier lieu, mais aussi de l'art plastique, de la psychanalyse, des sciences sociales, de la science cognitive, de l'histoire, de l'architecture, de l'anthropologie,

⁵⁸⁸ Littéralement « joie inoffensive, exultation non dangereuse (pour la santé de l'âme) ».

ou encore celle du sport...⁵⁸⁹ À partir de l'analogie poétique, on peut instaurer *des* catharsis en nombre infini, chacune avec le « matériau cathartique » qui lui est propre.

Le « matériau cathartique » et le ressort cathartique

Catherine Naugrette adopte le terme « matériau cathartique » afin d'élucider le processus cathartique dans le théâtre contemporain qui, « apparemment n'a pas grand-chose à voir avec le modèle théorisé par Aristote dans *La Poétique*, ni avec la dramaturgie occidentale qui s'ensuit pendant environ vingt-cinq siècles⁵⁹⁰ » :

La catharsis est morte : vive la catharsis ! Ou pour mieux dire, vive le cathartique aujourd'hui ! Si le théâtre au présent ne semble plus devoir être fondé sur les pouvoirs de la mimésis ni sur l'intégrité structurelle d'une catharsis par ailleurs improbable et contestée, il garde me semble-t-il comme horizon ou comme utopie un certain désir rémanent de la catharsis, qui se manifeste par une présence, un travail, au sein de la plupart des dramaturgies contemporaines de ce que j'appellerais des traces, ou, plus précisément, du matériau cathartique⁵⁹¹.

Ainsi, elle réorganise, à partir des deux matériaux cathartiques les plus connus – la pitié et la peur –, l'effet semblable à la catharsis aristotélicienne qu'exercent des théâtres contemporains sur leurs spectateurs. Selon Naugrette, le « choc de la reconnaissance⁵⁹² », très recherché chez Bertolt Brecht et Edward Bond, remplace l'effroi antique, et le « geste du témoignage ⁵⁹³ » tel que l'on voit dans *Rwanda 94* du Groupov, ou encore dans *11 septembre 2001* de Michel Vinaver, se substitue à la pitié provoquée au sein de la tragédie grecque. Elle n'oublie pas de ranger la crainte et la pitié « parmi les matériaux *recyclés* par les écritures contemporaines⁵⁹⁴ », pour impliquer la possibilité de matériaux cathartiques nouveaux, voire inédits, mais toujours envisageables dans les théâtres ni tragiques, ni dramatiques, ni somme toute aristotéliens.

Si l'analogie littéraire ouvre en grand la porte à la possibilité d'en finir avec le chef-d'œuvre théorique d'Aristote, avec l'article défini singulier qui délimite la « catharsis »

⁵⁸⁹ Le mot « catharsis » est dévoyé, sinon vulgarisé, pour s'appliquer dans plusieurs domaines. Le colloque intitulé « la catharsis aujourd'hui », organisé en 2015 (du 6 au 11 avril) à la fondation des Treilles ferait partie des efforts pour légitimer ces diverses catharsis jamais reconnues par Aristote.

⁵⁹⁰ NAUGRETTE Catherine, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », *art. cit.*, p. 167.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 174.

⁵⁹² BOND Edward, *L'Énergie du sens. Lettres, poèmes et essais*, ouvrage dirigé par HANKINS Jérôme, Montpellier, Climat & Maison Antoine Vitez, 2000, p. 33, cité in NAUGRETTE Catherine, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », *art. cit.*, p. 177.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁹⁴ *Id.*, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », in *Tangence*, n° 88, Québec, l'Université du Québec, 2008, p. 78. *Nous soulignons.*

non seulement au niveau grammatical mais aussi au niveau de l'interprétation, et nous permet de postuler désormais *des* catharsis au pluriel indéfini, le matériau cathartique assure, au centre de l'expérience cathartique élargie, le fonctionnement et l'efficacité de chaque catharsis.

Catherine Naugrette voit, dans le travail artaudien où l'on « recur[t] à l'antique fond de violence et de terreur paroxystique qui gît dans les mythes et dans les tragédies⁵⁹⁵ », une forme recyclée de l'ancien matériau cathartique : la crainte. Cependant, le contexte général nous permet de discerner, chez le précurseur du théâtre contemporain, le renversement fondamental que la notion de matériau cathartique, toute seule, ne peut pas expliquer. Artaud détruit la modalité usuelle d'agir pour le théâtre, ou plus précisément, de traiter le matériau cathartique fourni par la représentation. Par ce bouleversement, il parvient à penser *autrement* la catharsis, sans doute pour la première fois dans la longue histoire du théâtre occidental. Ce changement de point de vue contribue, comme on va le voir, à l'établissement d'un nouvel argument qui pourrait soutenir la présence de la catharsis dans les théâtres non-aristotéliens, que ce soit dédramatique ou postdramatique, ou encore, plus précisément, logodramatique. La conception insolite de la catharsis n'a pourtant pas été directement envisagée par Artaud lui-même. Elle résulte plutôt de ses visions révolutionnaires du théâtre, qui touchent le fond et la forme à la fois : à l'opposé de ce qu'il appelle « le théâtre psychologique », théâtre dramatique typique de l'Occident, il instaure le théâtre de la cruauté où le « soulagement mêlé de plaisir » du spectateur dispose d'une autre piste que le jeu sur la psychologie.

Dans plusieurs textes, notamment ceux qui sont réunis dans *Le Théâtre et son double*, Artaud développe une idée du « théâtre de la cruauté ». Ce théâtre rêvé par l'auteur et metteur en scène des *Cenci* est avant tout le lieu de « [l]a terrorisante apparition du Mal⁵⁹⁶ », lieu de la révélation de « toutes les possibilités perverses de l'esprit » :

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'esprit⁵⁹⁷.

Comme le fera Novarina quarante ans plus tard, sans doute en s'inspirant de lui, Artaud en finit avec l'idée de la représentation de l'homme par l'homme. Au lieu de faire usage de l'action humaine afin de réveiller chez les spectateurs, en tant que réaction psychologique, l'image

⁵⁹⁵ *Id.*, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 177.

⁵⁹⁶ ARTAUD Antonin, « Le théâtre et la peste », *op. cit.*, p. 520.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

floue – et calquée – du Mal, le théâtre doit, selon lui, exhumer le mal inhérent à chaque peuple, libérer non seulement sur la scène mais également derrière le visage de chaque individu, *le démon de la perversité*⁵⁹⁸ qui s’y cache. Seule demeure la présentation brute.

En même temps, l’instigateur du théâtre de la cruauté revendique la nécessité de réaménager l’espace théâtral, pour que la scène et la salle forment un lieu unique, qui facilite « l’emprise directe et immédiate de l’action sur le spectateur⁵⁹⁹ » :

LA SCÈNE. – LA SALLE : Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d’aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l’action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l’acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l’action est enveloppé et sillonné par elle. Cet enveloppement provient de la configuration même de la salle⁶⁰⁰.

La disposition scénique traditionnelle où la scène et la salle s’affrontent, séparées, restreint l’expérience théâtrale du spectateur à une simple *opsis* (ὄψις) : « l’action de voir ». Même au moment où le spectateur est le plus absorbé dans l’illusion scénique, où il est le moins lui-même, devenu le « héros » par la *mimèsis*-sympathie, il reste foncièrement à l’extérieur de l’action, dans la mesure où il n’est qu’un témoin passif de l’action qu’il *vit indirectement*. Selon le terme d’Artaud, il n’est qu’un « voyeur⁶⁰¹ », et non pas agent. La scène capture la salle, et la salle donne, par son regard, son consentement pour une emprise absolue ; entre les deux espaces opposés, la communication, cet exercice bilatéral d’influence, n’existe pas⁶⁰². Au contraire, dans le théâtre de la cruauté, le spectateur se place au milieu de l’action – ou pour mieux dire, au milieu du Mal soudain apparu ; il y participe, il s’en trouve directement touché à sa façon à lui – comme s’il vivait dans une ville pestiférée, semblable à celle du roman de Camus, avec le vif engagement de Rieux et Tarrou, les deux presque « saint[s] sans Dieu » ; avec les tentatives d’évasion de Rambert ; avec l’indifférence de Othon ; avec le cynisme apocalyptique du père Paneloux ; sinon, avec l’esprit pervers de Cottard.

⁵⁹⁸ La nouvelle d’Edgar Allan Poe, *The Imp of the Perverse* (*le Démon de la perversité*) a été présentée pour la première fois aux lecteurs français à travers la traduction de Charles Baudelaire.

⁵⁹⁹ ARTAUD Antonin, « Le théâtre de la cruauté : premier manifeste », *op. cit.*, p. 563.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ ARTAUD Antonin, « Le théâtre et la cruauté », *op. cit.* p. 555.

⁶⁰² Dans *les Mamelles de Tirésias*, Apollinaire conçoit une nouvelle disposition scénique au double cercle, mais c’est sans rénovation de la modalité de perception. C’est plutôt l’évolution qu’il rêvait, conforme au wagnérisme, l’ouverture d’*opsis* sur d’autres sens : « La pièce a été faite une scène ancienne / Car on ne nous aurait pas construit de théâtre nouveau / Un théâtre rond à deux scènes / Une au centre l’autre formant comme un anneau / Autour des spectateurs et qui permettra / Le grand déploiement de notre art moderne / Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie / Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits / La musique la dans l’acrobatie la poésie la peinture / Les chœurs les actions et les décors multiples », APOLLINAIRE Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 881.

Il y a donc un matériau cathartique identifiable, qui est le Mal (et la crainte qu'il suscite). Or, ce n'est pas la contemplation de ce matériau qui déclenche le processus cathartique. Pour que la catharsis soit produite et opère sur le spectateur, il faut sa vive participation à cette terreur, mobilisant son propre mal, l'implication personnelle profonde à cette violence. Car le but principal du théâtre de la cruauté n'est pas de provoquer auprès du spectateur une certaine émotion précise – la terreur – à l'aide de ce qu'on lui offre à voir ; il cherche plutôt à agir « directement et immédiatement » sur lui. D'où la nécessité de parler du *ressort* cathartique qui, en exploitant ce matériau, tire l'effet salutaire, afin de mieux expliquer non seulement le processus cathartique artaudien, mais aussi, par extension, celui de toutes les catharsis non-aristotéliennes⁶⁰³.

Artaud précise encore : « Les images et les mouvements employés ne seront pas là seulement pour le plaisir extérieur des yeux ou de l'oreille, mais pour celui plus secret et plus profitable de l'esprit.⁶⁰⁴ » L'*opsis*, c'est-à-dire le spectacle ne s'adresse plus aux organes de réception. Si le spectateur du théâtre de la cruauté est censé éveiller la joie malgré l'absence apparente de la cause, c'est parce que l'expérience théâtrale est foncièrement brute ; que l'on est invité à franchir la frontière entre la salle et la scène et participer, sinon s'engager *corps et âme* dans l'action ; et que, seulement par cette participation ouverte, on laisse le théâtre « agi[r] finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme⁶⁰⁵ ».

Et il serait intéressant d'ailleurs, de remarquer qu'Artaud parle lui-même de la fonction purificatrice du théâtre et de son double, la peste :

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle a une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; [...] ⁶⁰⁶.

Selon l'opposant du théâtre psychologique, si le théâtre possède une vertu purificatrice, elle ne regarde point les émotions manipulées par la représentation, elle-même psychologique,

⁶⁰³ Le travail anti-aristotélien de Bertolt Brecht en serait l'exemple par excellence. Brecht ne croyait pas à la catharsis, la dernière étant, pour lui, un effet de l'immersion non réfléchie. Mais le plaisir que l'on ressent devant ses pièces obtient la possibilité de rejoindre la catharsis dès que l'on considère la critique comme un autre processus cathartique.

⁶⁰⁴ ARTAUD Antonin, « Le théâtre de la cruauté : second manifeste », *op. cit.*, p. 581.

⁶⁰⁵ *Id.*, « Le théâtre et la cruauté », *op. cit.*, p. 555.

⁶⁰⁶ *Id.*, « Le théâtre et la peste », *op. cit.*, p. 521.

s'adressant à l'entendement. Le théâtre de la cruauté touche quelque chose de plus brut : il purifie l'homme du « masque », sinon de son *recto* trompeur qui camoufle et asphyxie son *verso*. Et cette purification est homéopathique : elle recourt au délire, donc au Mal pour purger le vice des hommes. Le Mal que vit sur le coup le spectateur pendant la représentation, ce délire qui agite son âme lui inflige une souffrance. Mais il s'agit d'« une souffrance qui rend des harmoniques de joie⁶⁰⁷ », d'une « douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer⁶⁰⁸ », d'un désordre, d'une destruction nécessaire pour retrouver l'intégrité de l'homme⁶⁰⁹, voire la force vitale la plus cruelle et la plus pure de l'homme maintenant oubliée dans la société civilisée, ou du moins, d'après Artaud, dans le théâtre occidental.

La « thérapeutique de l'âme », l'« extrême purification » ; donc la catharsis. La joie, le plaisir profond, la décharge seront convoqués pour témoigner de l'efficacité de cette catharsis *artaudienne*, dont le ressort serait la participation. Et avec Artaud, on est sur le seuil de la véritable délivrance de la catharsis. La catharsis propre au théâtre de la cruauté illustre que, bien que la catharsis opère sur les émotions – ou plus généralement sur l'âme – du bénéficiaire, le ressort cathartique n'a pas à se limiter à la représentation, et le matériau cathartique aux émotions passivement vécues dans ce cadre. Par ailleurs, la participation, ce nouveau processus cathartique, a lieu dans l'expérience artistique plus générale, voire dans toute sorte d'expérience humaine. À la lumière de ces faits, toutes les catharsis « bâtarde », en dehors du domaine esthétique, ainsi baptisées par extension de la comparaison littéraire d'abord employée par Aristote, en raison de leur similitude avec « le soulagement mêlé de plaisir » de la catharsis médicale, acquièrent enfin le fondement qui affirme, voire légitime leur identité. Le ressort cathartique, avec son propre matériau, fait son travail au centre de chaque catharsis qui, dans les différents champs de la société contemporaine, exerce son effet curatif sur les citoyens. La catharsis, ancien terme médical, est toujours *actuelle*, grâce au ressort cathartique qui se métamorphose, se renouvelle à chaque occasion, en fonction du contexte. « Délivrance aux âmes captives !⁶¹⁰ », la prière du Père Léon, sur laquelle se ferme *Le Soulier de satin*, bénit tous les bénéficiaires de cette catharsis maintenant affranchie.

⁶⁰⁷ *Id.*, « Lettre à M. Rolland de Renéville, le 16 novembre 1932 », « Lettres sur la cruauté », *Le Théâtre et son double*, in *ibid.*, p. 567.

⁶⁰⁸ *Id.*, « Lettre à Jean Paulhan, le 14 novembre 1932 », « Lettres sur la cruauté », *ibid.*, p. 567.

⁶⁰⁹ « Ce que les hommes appellent aujourd'hui l'*humain*, c'est le châtrage de la partie surhumaine de l'homme », écrit Artaud dans une lettre adressée à Anne Manson. « Lettre à Anne Manson, le 8 septembre 1947 », in *ibid.*, p. 830.

⁶¹⁰ CLAUDEL Paul, *Le Soulier de satin*, in *Théâtre*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 531.

Le « sentiment inconnu », comme une catharsis par la parole

Avec la comparaison littéraire, renforcée par les notions de matériau cathartique et de ressort cathartique, la catharsis, ce sanctuaire légendaire, ouvre grand sa porte aux sentiments semblables au « soulagement mêlé de plaisir », provenant d'un contexte qui n'a rien à voir avec les conditions formelles que prédéfinit Aristote. S'il en est ainsi, il se peut que le « sentiment inconnu » curieusement soulageant et incompréhensiblement joyeux, presque cathartique, réservé aux spectateurs-parleurs percutés par la scène de Valère Novarina, bénéficie à son tour de la destruction du rempart qui a protégé le Graal esthétique pendant presque deux mille cinq cents ans. Bien qu'il naisse d'une scène qui transgresse toutes les règles poétiques conformes à l'opération de la catharsis *authentique*, il se découvrirait, dans l'eau du Saint Calice, transfiguré en catharsis propre au théâtre des paroles, dont le ressort cathartique serait la parole.

La parole telle que la conçoit Novarina remplit à tous égards les critères requis du ressort cathartique : performative, elle agit à titre de détentrice de toutes les actions dramatiques d'une part ; mais elle agit également comme un purgatif de la cure, en s'exerçant directement sur le spectateur qui la reçoit, sans connaître l'intermédiaire de la *mimèsis* dramatique ni celui du drame mimétique.

Selon Aristote, l'essence de l'art – quel que soit le genre, que ce soit la musique ou la danse, la peinture ou la littérature – gît dans la *mimèsis* : la représentation ressemblante. Et dans le domaine dramatique qui englobe non seulement la tragédie et la comédie de l'Antiquité mais aussi le drame moderne en général, la *mimèsis* se caractérise par la représentation langagière, dans la mesure où le langage sert d'intermédiaire à l'imitation-représentation. Ou pour mieux dire, les trois instances mimétiques qui relient en cercle les faits (πράγματᾶ), le poème (ποίησις) et la représentation (le spectacle ; ὄψις / ἔργον) reposent pleinement sur le langage, comme on peut le voir dans le schéma suivant :

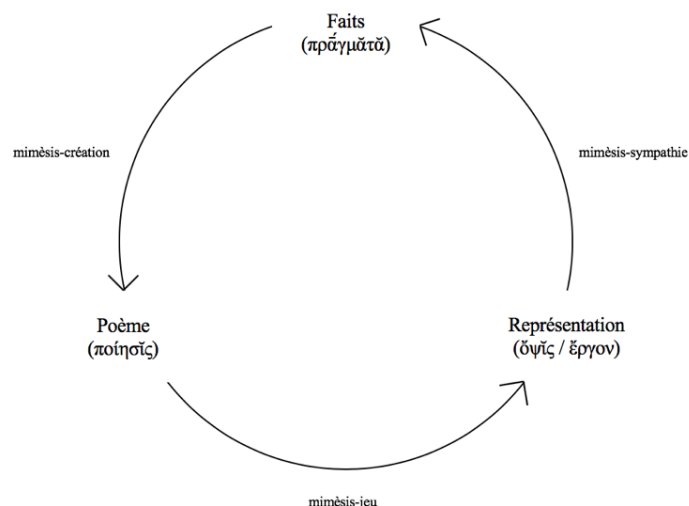


Figure 3. Le cercle de la mimésis langagière

Dans le travail du poète dramatique, « la mimésis poétique engage le “système des faits”⁶¹¹ », à savoir le *muthos*, la fable. Pour imiter l’action du personnage constitué des faits agencés, il choisit comme moyen de la *mimésis* le langage (λόγος). Plus précisément, le poète recourt à la substituabilité des signes linguistiques pour imiter et coder les faits qui se déroulent en image animée dans sa tête. Au moyen du langage, il délimite les frontières spatio-temporelles du monde dramatique, précise l’apparence des lieux (le décor) et des personnages (le costume), ou encore leurs actions non verbales, purement pragmatiques (la didascalie) selon la nécessité, et transcrit la parole prononcée. Tandis que la *mimésis*-création est la *mimésis* linguistique, le jeu de l’acteur relève de la *mimésis* audiovisuelle, dans la mesure où l’acteur imite et représente le poème par son corps. Plus précisément, il réalise la *mimésis* par le geste corporel, qui rend visibles les actions du personnage décrites en langue, mais aussi par le geste sonore, qui rend audible la parole écrite du personnage. La *mimésis* de l’acteur est, en quelque sorte, semblable au travail d’un sculpteur qui, en ajoutant la pâte à l’armature, accroît le volume et renforce la ressemblance. Or, dans *La Poétique*, curieusement, cette *mimésis* actantielle se trouve exemptée d’obligation de la mise en spectacle (ὄψις) au moyen de l’action (ἔργον) des comédiens, vecteur essentiel du théâtre. Aristote qui, déjà en expliquant les six parties constitutives de la tragédie, précise, concernant le spectacle que « le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs⁶¹² », s’appuiera, pour défendre la supériorité de la tragédie sur l’épopée, sur le caractère accessoire de la mise en action : « la tragédie, même

⁶¹¹ VOUILLOUX Bernard, *L’œuvre en souffrance*, Paris, Belin, « l’Extrême contemporain », 2004, p. 107.

⁶¹² ARISTOTE, *Poétique*, *op. cit.*, 1450b 19-20, p. 39.

sans la gesticulation, produit encore l'effet qui lui est propre, aussi bien que l'épopée ; car par la simple lecture on peut voir clairement quelle en est la qualité.⁶¹³ » Et un peu plus loin, on trouve une autre affirmation, dans le même contexte : « [e]n outre [la tragédie] a la propriété de la vive clarté, et à la lecture et à la représentation.⁶¹⁴ » Le fait que, dans la culture grecque ancienne, la lecture correspondait le plus souvent à la lecture à voix haute par l'esclave, garantirait un minimum de spectacularité ou de théâtralité de la tragédie. Néanmoins, on peut inférer, à partir des propositions d'Aristote que, même pour la *mimèsis*-jeu de l'acteur, la langue joue un rôle prédominant, peut-être même plus que le mouvement du corps. Après tout, c'est dans les répliques que l'action dramatique se cristallise, se développe et se transmet. Dans ce sens, la *mimèsis* audiovisuelle se situe dans le droit fil de la *mimèsis* linguistique⁶¹⁵. La *mimèsis* propre au spectateur traverse la frontière entre la représentation artistique et la représentation linguistique, afin de trouver sa juste place dans le domaine de la sémantique cognitive et de la sémiotique psychologique. À partir de la synthèse des deux *mimèsis* – linguistique et audiovisuelle – le spectateur reconstruit ou reconstitue dans son esprit les faits qui sont à l'origine de la création du poète pour fermer le cercle. Wittgenstein verbalise dans *Recherches philosophiques* le fameux « triangle sémiotique » d'Ogden et Richards⁶¹⁶, en décrivant, à sa façon, le processus psychologique que déclenche un signe linguistique :

§ 239 Comment saura-t-il quelle couleur il doit choisir quand il entend “rouge” ? – C'est très simple : Il doit prendre la couleur dont l'image lui vient à l'esprit à l'audition du mot. [...]

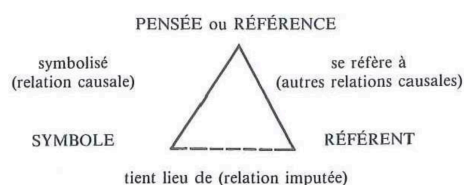
« “Rouge” signifie la couleur qui me vient à l'esprit quand j'entends le mot “rouge” » serait une définition. Et non explication de l'essence de la désignation par un mot⁶¹⁷.

⁶¹³ *Ibid.*, 1462a 10-12, p. 74.

⁶¹⁴ *Ibid.*, 1462a 17-18, p. 75.

⁶¹⁵ C'est sans doute pour cette raison que le drame est traditionnellement partagé, malgré sa théâtralité apparente, entre l'art spectaculaire et l'art littéraire même si le théâtre contemporain a tendance de renforcer l'aspect spectaculaire.

⁶¹⁶ OGDEN Charles Kay, RICHARDS Ivor Armstrong, *The Meaning of Meaning*, London, Routledge & Kegan Maul LTD, 1972, p. 11. La traduction en français est extraite de ROUSSEAU André, « Quelques aspects de la philosophie du langage (Frege, Husserl, Wittgenstein) et leur incidence en linguistique », *Germanica*, n° 8, l'Université de Lille III, 1990, p. 206.



⁶¹⁷ WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques*, tr. DASTUR Françoise, et al., Paris, Gallimard, « nrf », Paris, 2004.

L'« image qui vient à l'esprit » dont il parle, qui correspond à la « référence » du triangle d'Ogden et Richards, sinon au « sens » selon le triangle modifié d'Ullmann⁶¹⁸, n'est certes pas un terme technique linguistique. Pourtant, elle démontre d'une manière exotérique ce qui se passe dans notre tête en écoutant un mot : on recourt à une image à la fois subjective et objective. Le schéma que propose André Rousseau, en synthétisant différentes théories sémiotiques, précise, étape par étape, le passage obligé d'un signe linguistique à l'image :

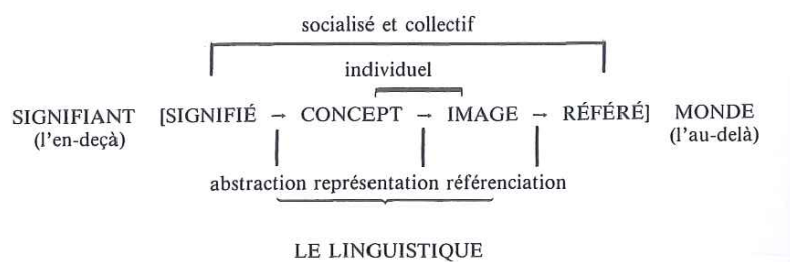


Figure 4. Le schéma de sens⁶¹⁹

Lorsqu'on entend un mot, on pense d'abord au signifié conventionnellement lié au signifiant ; le signifié, qui n'est qu'une entité conceptuelle se définissant par la distinction négative par « [ses] rapports avec les autres termes du système⁶²⁰ », s'adresse par l'abstraction à la conscience individuelle de chaque auditeur, et le concept ainsi obtenu évoque à son tour une image représentée du concept, mais agrémentée d'expériences personnelles ; cette image se réfère de nouveau et enfin au référent, représentation sociale dénotée du concept. Le processus sémantico-sémiotique qui découle du contact sensoriel avec le signifiant est, en conséquence, à la fois intellectuel et psychologique, collectif et individuel.

Et la reconstitution des faits, qui est l'opération préalable de l'expérience théâtrale du spectateur, résulte de l'exploitation de l'« image qui vient à l'esprit » à l'écoute du texte rédigé par le poète, puis porté en voix par l'acteur. Le tableau que dessine l'expression verbale enrichie par le geste corporel, en amalgamant soigneusement son image objective formée dans le système avec la représentation individuelle et subjective que produit cette dernière dans la conscience de chaque spectateur : voilà le drame (*muthos*) triplement représenté, point d'action de la *mimèsis*-sympathie. La langue est, pour ainsi dire, l'intermédiaire fondamental de la représentation, sans lequel la représentation dramatique ne peut plus fonctionner, comme

⁶¹⁸ ULLMANN Stephen, *The Principles of Semantics*, Glasgow, Jackson, Son & Company, 1951, p. 71-73.

⁶¹⁹ ROUSSEAU André, « Quelques aspects de la philosophie du langage (Frege, Husserl, Wittgenstein) et leur incidence en linguistique », *art. cit.*, p. 216.

⁶²⁰ SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 162.

l'écrit Artaud : « notre théâtre [...] vit sous la dictature exclusive de la parole⁶²¹ » et « [p]our nous, au théâtre la Parole est tout et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle⁶²² ».

Si la langue contribue au fonctionnement du drame, inversement le drame exerce une certaine influence sur la langue poétique. Car c'est seulement en passant par la grille du drame que la langue ordinaire cesse d'être quotidienne et acquiert un sens dramatique. Autrement dit, par l'intermédiaire du drame, la langue commence à exercer ses effets sur le spectateur en promouvant la *mimèsis*-sympathie, jusqu'à éveiller en lui certains sentiments à partager avec le héros du *muthos*.

Ainsi, dans le drame traditionnellement psychologique où le recours aux *mimèsis* langagières est prédominant, la parole n'agit jamais directement sur le spectateur : elle fonctionne comme un intermédiaire de la représentation dramatique, et revendique le drame comme intermédiaire pour son fonctionnement. Somme toute, son effet se produit et joue toujours et seulement par la médiation. Dans le régime du drame mimétique, la parole ne peut être, au mieux, que le matériau du ressort cathartique. Par sa contribution importante à trois *mimèsis* dramatiques formant la représentation, elle évoque la crainte et la pitié, matériaux qui seraient évacuées, sous signe de catharsis.

C'est tout le contraire qui se joue dans le drame de la parole de Valère Novarina où la parole est non seulement poétique, mais aussi performative. Sa langue théâtrale est d'abord poétique, dans la mesure où elle bloque, pendant la représentation, le recours mécanique à l'image liée à la langue, à savoir le recours inhérent à l'acte de parler et qui exploite des images communes, conventionnelles du système de la langue française. D'autre part, elle fait et crée, c'est-à-dire elle joue avec le Néant pour en tirer l'existence, comme le signifie ποιέω (*poiéō*), quelque chose de subjectif et d'informel, d'éphémère et de chimérique qu'aucun système formel, formalisé et formalisant, ne saurait enfermer, et qui frappe directement, par son apparition même, le spectateur. Serait-ce une image ? un état mental et sensuel ? ou encore, un état de choses (tel que l'entend Wittgenstein), cette pure possibilité de ce qui peut avoir lieu dans le réel à l'opposé du fait ? Il s'agit d'une parole qui anéantit l'existence d'un référent qui va avec un symbole, en coupant le lien entre l'objet et son nom :

L'ANNONCEUR DU VRAI. – Tout Mort-Malgré-lui viendra lire la liste des sentiments maintenant imposés officiellement aux choses. Liste qu'il devra obligatoirement savoir sur le pouce au matin. Liste des noms : non « la douleur » mais la *dadleu*, non « la joie » mais la *oyive*, non le « courage » mais *virte*, non la « patience » mais

⁶²¹ ARTAUD Antonin, « La mise en scène et la métaphysique », *op. cit.*, p. 526.

⁶²² *Id.*, « Théâtre oriental et théâtre occidental », *op. cit.*, p. 545. Dans ce texte, Artaud développe l'ensemble de réflexion critique sur la « suprématie de la parole » dans le théâtre occidental.

calamon, non « l'étendue » mais la *tempistre* ; et il ne sera plus dit « la tempérance » mais *jondet*, non plus « l'attente » mais *ouaouate* ; [...] ; non plus « la lessiveuse » mais la *laveuse*, non plus « le cri » mais le *bolibre* ; non plus « l'exactitude », mais la *oubre*⁶²³.

Dans la liste infligée à Tout Mort-Malgré-Lui, les noms que nous employons habituellement pour désigner des sentiments sont remplacés par des néologismes novarinien, pour ainsi empêcher le trajet naturel – dont le passage à l'image est obligatoire – entre le symbole et le référent. Le passage étant coupé, les sentiments « humains » s'avèrent désormais anéantis, du moins méconnaissables. Cependant, les noms des couleurs invisibles que propose le Prophète de *Je suis* semblent manquer de référent :

LE PROPHÈTE. – [...] Même pas l'éclat d'une couleur pas visible. Dites non « rouge », non « bleu », mais : doin, organ, iliette, lerdil, vicin, ilepte, arde, beûles, mandre, archamp, clif, dace, nazuf, izif, nouère, ivouère, et autres couleurs dressées en drapeaux juchés et en splendides toxiques !⁶²⁴...

Si « rouge » est la couleur qui vient à l'esprit au moment de l'audition du mot « rouge », quelles couleurs sommes-nous censés voir, lorsque « doin », « organ », « iliette », dont l'appel n'appelle aucune image mentale, viennent nous frapper ?

Or, dans aucun de ces cas on ne pourrait dire que l'image acoustique de ces mots a perdu son concept ; simplement elle prend une autre voie pour atteindre le référent. Afin de signifier et d'éveiller, à travers ces signes, une réaction intellectuelle et sentimentale chez le spectateur, la parole dans le théâtre novarinien n'évoque pas l'image – qu'elle subjective ou sociale – du fait, mais se souvient de la force poétique et créative de la première Parole, au commencement du monde :

ANTIPERSONNE 1. – Le langage est d'origine parce que le langage est d'origine. Il n'est pas quelque chose qu'on aurait gagné sur les bêtes à force d'évoluer loin d'animal, mais quelque chose qui va plus loin que toutes les choses visibles par toutes les bêtes, parce qu'il rejoint leur appel. C'est un coup d'éclair, une foudre : les mots n'évoquent pas, ils tranchent comme ce qui a fendu les choses et qui a fendu le rocher. Le langage ne décrit rien et aucun, puisqu'il commence. Toute la parole appelle l'univers à nouveau. Il n'y a rien de plus au secret de la matière d'autrui-le-monde que le mystère verbal⁶²⁵.

La chose ne précède pas le mot, mais *arrive*, une fois retirée du Vide par la parole, une fois appelée. Ce langage à l'origine de tout, cette parole à l'état perpétuellement créatif que cherche Novarina neutralise à jamais les deux verbes transitifs de la *mimèsis* – représenter et imiter –,

⁶²³ *La Chair de l'homme*, p. 415-416.

⁶²⁴ *Je suis*, p. 191-192.

⁶²⁵ *La Chair de l'homme*, p. 498.

en ne leur permettant aucun complément d'objet direct, indispensable pour leur validité syntaxique. Rien n'est désigné, mais tout est créé. L'« état de la parole, brut ou immédiat⁶²⁶ » dont se méfiait Mallarmé, reçoit ici une nouvelle définition. Il ne s'agit plus d'échange mécanique non réfléchi, comparable à une pièce de monnaie dont la valeur d'échange est, par convention, si bien fixée qu'elle ne nécessite plus rien pour produire le sens. Elle renvoie plutôt à un état de la parole qui s'inscrit dans le domaine de la cruauté dans le sens artaudien, d'une parole qui ne connaît aucun détour en allant vers le sens – ou pour mieux dire, en faisant venir le sens.

De l'autre côté, la parole qui bloque le recours à toute sorte d'images ne peut être que performative. Par « performative », il faut entendre *the performance* du *performance art*, dont s'imprègne amplement le théâtre postdramatique, et qui se caractérise par sa volte-face au niveau de la structure du spectacle, en se revendiquant « davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information.⁶²⁷ » La parole à l'état « brut ou immédiat » est performative, dans la mesure où, à l'extérieur de l'ensemble des structures sémiotiques et sémantiques, elle ne produit le sens qu'en agissant directement sur les spectateurs. Ou plus précisément, elle crée le sens seulement en bousculant le spectateur et en lui assénant comme un coup d'énergie⁶²⁸, un choc direct envoyé par l'acteur depuis la scène, la transmission de la parole ayant lieu au niveau purement physique. Autrement dit la parole novarinienne parle par l'expérience partagée de sa présence entre la scène et la salle, au moment même où elle apparaît et percute chaque parleur – l'acteur et le spectateur – par onde de choc, et non par la représentation transmise : « La parole passe dans la matière, revient à l'homme, retourne s'enfouir chez les choses⁶²⁹ », écrit Novarina. Et cette onde envoyée touche chaque spectateur d'une manière singulière, avec la longueur et la fréquence différentes. Novarina appelle cette onde, la « flèche » : « Chaque flèche qui part du plateau n'atteint pas le public comme un troupeau mais chaque spectateur en tant qu'individu.⁶³⁰ » Logodynamiquement parlant, le drame, mouvement de la parole, se joue et se tresse dans le corps de chaque spectateur toujours de manière singulière – on sait bien que l'onde sismique diverge selon la matière qu'elle rencontre. Personne ne comprend la phrase

⁶²⁶ MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 212.

⁶²⁷ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 134.

⁶²⁸ Il faut rappeler que le dynamisme des mots volatils et projectiles, sinon la logodynamique des logaèdres constitue la physique de notre langue dans la pensée novarinienne.

⁶²⁹ *L'Envers de l'esprit*, p. 47.

⁶³⁰ Entretien radiophonique, « Valère Novarina : constellation Novarina », *Les humanités*, France culture, diffusé le 29 juin 2007.

prononcée de la même façon. Dans le drame traditionnel, le partage de l'expérience émotionnelle est totalitaire : la passion du personnage s'empare de l'acteur qui, par la psychologie, s'efforce d'identifier son sujet expressif et émotif au sujet du personnage qu'il incarne, mais aussi des spectateurs qui, par la *mimèsis*-empathie, la sentent comme si elle était la leur. Dans la scène et dans la salle, ils partagent une émotion plus ou moins identique. Par contre, dans le théâtre de Novarina, on ne peut plus regrouper les spectateurs sous le titre de « public » : ils sont troublés par la parole, ébranlés par le choc que produisent les mots, chacun d'une manière différente, unique et singulière. La seule chose qu'ils partagent serait la présence de la parole. Novarina lui-même ne cache pas qu'il préfère l'idée de spectateurs individuels à celle de « public » collectif :

Ceci n'a pas lieu en public mais devant des individus en grappe, une compagnie d'humains ayant atterri ici, un essaim de gens retenus par hasard un instant ensemble dans le souffle des acteurs. Le public, le plus beau, c'est quand il se dissémine : ce n'est pas son assemblément, sa *communauté* qui émeut, mais son libre envol... Acteur, rends-les libres⁶³¹ !

Son théâtre oscille entre *performance art* et représentation théâtrale. En tant que représentation théâtrale, le texte reste le même. Mais de même que dans la *performance* ou le *happening*, il « s'attach[e] à la relation corporelle, affective et spatiale d'acteur et de spectateur et sond[e] les possibilités de la participation et de l'interaction⁶³² ». Ce qui compte le plus ici, c'est le partage simultané et spontané de la parole qui s'instaure entre l'acteur et le spectateur, parole qui, comme un événement, traverse l'acteur toujours autrement, et qui frappe chaque spectateur toujours différemment. La parole déploie un *happening* au niveau scénique, indépendamment du texte écrit.

C'est précisément dans cette communication à l'improviste, toujours immédiate et jamais répétitive, dans le « va-et-vient du souffle depuis des émetteurs parlant sur la scène vers des émetteurs respirant dans l'ombre de la salle⁶³³ », que naît et se cristallise une émotion qui ne passe pas par la grille traditionnelle du drame anthropocentrique. Plus précisément, c'est la parole même qui produit le « sentiment inconnu » par son mouvement et son action, donc par son *drama* (δρᾶμα). D'une part parce que la parole novarinienne, en parcourant d'un bout à l'autre l'espace dramatique et scénique qui est le corps du parleur,

⁶³¹ *Devant la parole*, p. 47.

⁶³² LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 165.

⁶³³ BUCHVALD Claude, *Valère Novarina : en scène*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 112.

[illegible]

Dans ma tête, quand elle croyait s'ensangler pour qu'elle repare, j'existais en deux langues : une devant moi disposée en série grammaticale et l'autre à mes arrières, me parlant dans les dos par sons de secousses ténébreuses.⁶³⁶

La première langue serait celle « usuelle [qui] est une partie de l'organisme humain⁶³⁷ », conforme aux règles grammaticales, avec laquelle on construit son monde en en définissant les frontières⁶³⁸, cette langue du « je » social extraverti. L'autre, cependant, est celle qui, au lieu d'être apte à ex-primer, c'est-à-dire, à sortir en avant, de sorte à rendre claire ce qui gît à l'intérieur, manifeste sa présence seulement par son arrivée dans les tubes et dans les trous, et par son travail souterrain s'incorpore dans chaque parcelle de l'existence du « je » introverti – suicidaire – de chacun. La langue théâtrale de Valère Novarina ressemble à *la* langue française que normalise et perfectionne l'Académie française. Pourtant, elle ne se comprend que par le renoncement à toutes les tentatives de compréhension et d'explication. Par cette ressemblance discordante, elle déploie son effet cathartique, d'abord sur *la* langue française, alourdie des règles langagières qui garantissent la communication démocratique pour tous. Et à partir de cette catharsis *de* la langue survient également la catharsis *dans* la langue, opérée *par* la langue, jusqu'à apporter à tous ceux qui sont engagés dans l'action de la parole – acteur et spectateur – un sentiment de délivrance, similaire à celui des malades dont le corps est traversé par la purge médicale. Le sentiment inconnu qui s'empare des spectateurs novariniens est un complexe de diverses catharsis dont le ressort, la parole, joue tantôt au niveau textuel, tantôt au niveau spectaculaire. Dans la deuxième et la troisième partie de cette thèse, nous allons regarder de plus près chaque dimension du drame de la parole qui entraîne cette

⁶³⁴ PASOLINI Pier, « Outrager c'est tuer (*Orni oltraggio è morte*) », cité in PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, Paris, P.O.L., 2014, p. 242.

⁶³⁵ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le degré zorro de l'écriture*, Bruxelles, Labor, 1997, p. 153.

⁶³⁶ *Le Discours aux animaux*, p. 52.

⁶³⁷ WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, tr. GRANGER Gille-Gaston, Paris, Gallimard, « nrf », 1993, p. 50.

⁶³⁸ « 5.6. *Les frontières de mon langage* sont les frontières de mon monde. » *Ibid.*, p. 93.

catharsis *parolesque*, ce « [q]uelque chose [qui] se dit au théâtre qui ne peut se dire ailleurs et qui ne peut être dit autrement qu'*en drame* [...] : une capture et une délivrance par le langage.⁶³⁹ » Le dernier vœu d'Artaud, éloigné du théâtre pendant plus de dix ans depuis l'échec des *Cenci*, nous guidera tout au long de notre chemin :

[Je] me consacrerai désormais
exclusivement
au théâtre
tel que je le conçois,
un théâtre de sang,
un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner
corporellement
quelque chose
aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,
d'ailleurs
on ne joue pas,
on agit.⁶⁴⁰

⁶³⁹ *L'Envers de l'esprit*, p. 50.

⁶⁴⁰ ARTAUD Antonin, « Lettre à Paule Thévenin, le 24 février 1948 », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1676-1677. Artaud meurt une semaine après cette lettre.

PARTIE II

**LE TEMPS, LA NARRATIVITÉ
ET LA CATHARSIS ANTHROPOLOGIQUE**

Introduction. *Temps et récit* (hommage à Ricœur)

La triple mimèsis : à la jonction de la pratique et de la poétique

Dans le chapitre consacré à la modalité de l'expérience théâtrale propre au logodrame novarinien, on a déjà abordé la notion de la triple *mimèsis*. Il s'agissait surtout d'analyser la triade des attitudes mimétiques des trois agents de la représentation théâtrale, à savoir le poète, l'acteur et le spectateur. Dans ce contexte, la triple *mimèsis* définit leurs prises de position par rapport au *muthos* dramatique. Notamment, dans la tradition aristotélicienne – ou encore brechtienne –, la *mimèsis* du spectateur génère l'émotion ou l'esprit critique en tant que clé de voûte de l'effet que promet le théâtre. Néanmoins, elle se voit entièrement détraquée dans le théâtre non anthropocentrique de Valère Novarina.

Dans un contexte tout à fait différent, Paul Ricœur introduit le système de la triple *mimèsis* dans *Temps et récit*, ouvrage au carrefour de la philosophie, de l'historiographie et de la littérature, dans lequel il développe sa phénoménologie du temps, tout en tenant « *le récit pour le gardien du temps*⁶⁴¹ ». C'est une réinterprétation de la *mimèsis* d'Aristote selon une structure herméneutique : en vue de restituer l'envergure entière de la mimèsis-crédation, qui a lieu dans le champ poétique (*mimèsis* II), il discerne son amont (*mimèsis* I) et son aval (*mimèsis* III), situés dans le champ pratique. Pour l'herméneute qui se donne, comme mission, « de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir⁶⁴² », la triple *mimèsis* sert de cadre conceptuel indispensable pour analyser les valeurs formelle et axiologique, voire ontique de l'histoire (et de l'Histoire), à partir de la circularité entre le récit et le réel, mais aussi entre le récit et la temporalité.

Selon Ricœur, « imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité.⁶⁴³ » Sans la compréhension préalable du sens de l'action dans le système pratique, la composition et le suivi du récit ne sont pas possibles. Autrement dit, le poète qui procède à la représentation de l'action (μίμησις πράξεως, *mimèsis praxeôs*) de l'homme garde nécessairement, dans l'esprit, les traits structurels qui règlent l'action dans le monde réel, et le lecteur qui lit le récit lit également le rapport référentiel, dans le sens où il procède à la lecture en tenant compte de ces

⁶⁴¹ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 3, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1985, p. 349.

⁶⁴² *Id.*, *Temps et récit*, t. 1, op. cit., p. 86.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 100.

mêmes structures pratiques que présuppose l'action racontée. Ricœur appelle *mimèsis* I cette pré-compréhension de la *praxis* que partagent le poète et le lecteur.

Mimèsis II, en tant qu'« imitation créatrice », constitue le noyau même de l'acte poétique de composer le récit. En se mettant au travail, le poète prend l'ensemble des incidents singuliers qui se distinguent les uns des autres par leurs structures intelligible, symbolique et temporelle. Mais en les déplaçant du champ pratique (donc, éthique) au champ poétique, il « tire de ce divers d'événements l'unité d'une totalité temporelle⁶⁴⁴ » et invente leur ordre, au détriment de la caractéristique temporelle qui leur est inhérente⁶⁴⁵. Surtout, il procède de manière à constituer un lien de causalité entre eux, de sorte que l'enchaînement configuré des épisodes soit nécessaire et/ou vraisemblable. Ricœur appelle la *mise en intrigue*⁶⁴⁶ ce travail de configuration de la succession des éléments, qui procède en envisageant la concordance malgré les incidents discordants qui y sont inclus, tels que la péripétie (περιπέτεια) et la reconnaissance (ἀναγνώρισις). Ainsi construite par l'union de *mimèsis-muthos*, « l'œuvre nous invite à voir notre praxis comme... elle est ordonnée par telle ou telle intrigue⁶⁴⁷ ».

Tandis que la transition entre *mimèsis* I et *mimèsis* II est opérée par l'acte poétique de la mise en intrigue, celle entre *mimèsis* II et *mimèsis* III s'effectue par l'acte de lire. En suivant l'histoire, le lecteur comprend les agirs représentés à partir de la pré-compréhension pratique, reconnaît le lien causal qui règle leur enchaînement, et retrace leur ordre chronologique : il refigure l'action dans le champ pratique, y compris son temps brouillé par le poète. Or, bien qu'il n'y ait qu'une seule configuration du récit, sa reconfiguration se multiplie en nombre infini. Car le lecteur le refigure en fonction de son ontologie pratique : le texte n'est compris qu'en *s'appliquant* à la situation concrète dans laquelle se trouve chaque lecteur, peut-on dire en empruntant le terme de Gadamer. C'est pourquoi Ricœur définit, d'emblée, cette *mimèsis* du troisième niveau comme « l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur » :

Ce qui est communiqué, en dernière instance, c'est, par-delà le sens d'une œuvre, le monde qu'elle projette et qui en construit l'horizon. En ce sens, l'auditeur ou le lecteur le reçoivent selon leur propre capacité d'accueil qui, elle aussi, se définit par une situation à la fois limitée et ouverte sur un horizon de monde. Le terme d'horizon et celui, corrélatif, de monde paraissent ainsi deux fois dans la définition suggérée plus haut de *mimèsis* III : intersection entre le monde du texte et le monde de l'auditeur ou du lecteur⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴⁶ Il s'agit de la traduction ricœurienne du mot grec ancien, μῦθος (*muthos*).

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 117-118. En ce qui concerne cette rencontre des deux mondes – l'un du texte l'autre du lecteur –, voir le chapitre intitulé « Monde du texte et monde du lecteur », entièrement consacré à ce sujet. *Id.*, *Temps et récit*, t. 3,

Le sens plein du récit ne se trouve que dans cette confrontation où s'achève d'ailleurs, l'œuvre. Et surtout, la fusion d'horizon emmène, de nouveau, le sujet de discussion dans le champ pratique : par le biais de la *phrónēsis* (φρόνησις), « sagesse pratique » qu'offre le récit, elle entraîne le changement d'agir chez le lecteur, *cogito* herméneutique.

Rétroactivement, Ricœur élargit le champ sémantique du terme « récit ». Il ne se borne plus au texte narratif trouvant son origine dans l'épopée de l'Antiquité grecque, à savoir le roman, mais désigne également le drame avec ou sans « spectacle (ὄψις, *ópsis*) » :

La distinction nous interdit-elle de réunir épopée et drame sous le titre de récit ? Nullement. D'abord, nous ne caractérisons pas le récit par le « mode », c'est-à-dire l'attitude de l'auteur, mais par l'« objet », puisque nous appelons récit très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos*, c'est-à-dire l'agencement des faits. Nous ne différons donc pas d'Aristote sur le plan où il se passe, celui du « mode »⁶⁴⁹.

Qu'il soit raconté ou représenté, le récit implique les trois moments mimétiques qui constituent, ensemble, « le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre.⁶⁵⁰ »

Globalement, le théâtre de Valère Novarina n'est pas exempt de ce schéma herméneutique qui articule la compréhension pratique et la compréhension narrative. Il remplit « le rôle médiateur [...] entre un stade de l'expérience pratique qui la précède et un stade qui lui succède⁶⁵¹ », comme le ferait la cellule mélodique du couple *mimēsis-muthos* de n'importe quel récit narratif ou dramatique. Le spectateur comprend la scène à partir de la pré-compréhension qu'il a acquise, et il reçoit d'elle « les conditions d'un soi autre que le moi qui vient à la [représentation].⁶⁵² »

Mais en raison de la particularité du drame que Novarina revendique pour son théâtre, sa réception nécessite l'interprétation herméneutique d'un champ pratique particulier et précis : celui du langage. Là où le drame de la parole remplace le drame anthropocentrique, l'objet de la représentation, ou pour mieux dire, celui de la triple *mimēsis*, n'est plus l'action de l'homme selon l'éthique. Le drame consiste plutôt dans le combat indiscernable des mots contre eux-mêmes et le dynamisme insaisissable de la parole en voyage, qui rendent les contours des

op. cit., p. 228-263. Dans le même contexte, Wolfgang Iser place l'œuvre littéraire à cette intersection : « Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur », *L'Acte de lecture*, tr. SZNYCER Evelyne, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 48.

⁶⁴⁹ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁵¹ *Ibid.*

⁶⁵² *Id.*, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, « Esprit », 1986, p. 31.

mots et des phrases flous. Le caractère informe et l'incertitude inhérente à la logodynamique des logaèdres contraint celui qui essaie de la comprendre à déployer une pré-compréhension concernant le « moi » en rapport au langage, dans le langage. Ainsi, le spectateur novarinien est convié d'abord à se comprendre. Entrent en ligne de compte avant tout la partie de son existence directement liée à l'activité langagière, telle que l'usage quotidien de la langue – ou des langues – et les périples littéraires et culturels à la source de l'imagination. En même temps, les facteurs qui la règlent, à l'instar des jugements éthiques et critiques, des coutumes et des conventions de la société, doivent être considérés. En somme, pour comprendre le logodrame, il faut nécessairement aller découvrir toutes les strates de son existence, une par une, mais aussi dans leur ensemble.

Le premier objet d'interprétation, soit la logodynamique des logaèdres que le spectateur reçoit comme un choc envoyé depuis la scène, fait de lui, à son tour, l'objet d'une interprétation ouverte sur le champ pratique langagier à venir, à titre de « sujet qui s'interprète en interprétant les signes⁶⁵³ ». C'est surtout sa *praxis* langagière qui s'avère modifiée à travers la *mimèsis* du spectateur, qui ne vise plus l'empathie, à savoir l'identification émotionnelle de son « moi » au « moi » du personnage. Il s'agit maintenant de l'identification intellectuelle, la reconfiguration du logodrame comprenant les deux modalités d'identification : on identifie sa parole – par le contraste, le plus souvent – dans la parole dynamique, on l'identifie à la parole en mouvement.

Chez un spectateur percuté par la logodynamique, l'expérience théâtrale conduit à un changement profond à la fois pratique et ontologique (mais sans doute d'abord pratique pour obtenir, après coup, le caractère ontologique) : elle fait revoir au spectateur son rapport à la langue, langue qui est à la base de son identité. C'est précisément dans ce changement libérateur que se croisent le « sentiment inconnu » que la parole en drame procure aux spectateurs novariniens et la catharsis telle que Ricœur la considère, à savoir un sentiment esthétique doté d'une conséquence pratique.

Comme toutes les œuvres narratives et dramatiques, la représentation novarinienne s'achève dans l'être du spectateur, et affecte son expérience quotidienne. Mais si elle laisse une empreinte un peu plus profonde que d'autres pièces anthropocentriques, c'est peut-être parce qu'elle questionne directement – sans aucun détour – la langue, cette médiatrice de tous les réseaux constitutifs de « l'être-au-monde (*In-der-Welt-sein*) », sans laquelle on ne peut pas se définir.

⁶⁵³ *Id.*, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1969, p. 15.

Construire autrement le temps

Toute activité humaine advient dans le temps. Le temps, comme l'espace, est un réceptacle de l'expérience, déjà là, sans lequel l'existence humaine ne peut pas être raisonnée (Kant l'appellerait la connaissance *a priori*). On le vit quotidiennement ; on vit même dans le temps. Or, qu'est-ce que le temps ? La question posée sur l'essence du temps nous paralyse, toutes les tentatives d'explication sont écrasées devant l'inscrutabilité du temps. On connaît si bien le temps, mais on n'en sait rien.

Théologien, Saint Augustin remet l'inscrutabilité du temps à la divine providence, et accepte humblement son impuissance. Théoricien littéraire, Paul Ricœur croit accéder à la solution de l'aporie – bien que cette solution soit incomplète, comme il l'avoue en concluant *Temps et récit* – en amenant le temps impénétrable dans la sphère humaine. Il remarque que le récit répare, *poétiquement*, l'écart entre les deux expériences temporelles contradictoires que l'on vit quotidiennement, et qui était, très précisément, au point de départ du souci augustinien :

Pourtant je suis sûr de savoir que si rien ne passait, il n'y aurait pas de temps passé, et que si rien n'advenait, il n'y aurait pas de temps futur, et que si rien n'était, il n'y aurait pas de temps présent. Ces deux temps, passé et futur, comment sont-ils puisque le passé n'est plus et le futur n'est pas encore ? Et le présent, s'il était toujours présent, s'il ne passait pas dans le passé, il ne serait plus un temps mais l'éternité. Si le présent, pour être un temps, doit passer dans le passé, comment dire qu'il est puisqu'il est de n'être plus⁶⁵⁴ ?

On voit que le mouvement se produit dans le temps cosmologique et public, dont l'étendue est mesurable. En même temps, on sent que le présent est en train de se fractionner en passé et en futur. De ce point de vue, le temps lui-même n'a pas d'extension, mais ce sont les trois activités de l'âme – mémoire, attention, attente – qui réunissent, dans le présent, le temps passé et le temps à venir. Le temps est vécu à la fois comme écoulement et comme éclatement. Or, selon Ricœur, en favorisant la primauté du lien logique sur le lien chronologique, le récit propose une expérience temporelle qui est « comme un pont jeté par-dessus la brèche que la spéculation ne cesse de creuser entre le temps phénoménologique et le temps cosmologique.⁶⁵⁵ » La mise en intrigue consiste à inventer l'ordre des épisodes singuliers, en privilégiant l'enchaînement causal des événements de manière à leur donner une concordance. Et le lecteur ou l'auditeur qui suit le récit restitue – à rebours – leur ordre temporel dans sa compréhension logique même :

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 3, *op. cit.*, p. 352.

Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*. [...] Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés⁶⁵⁶.

Autrement dit, le lecteur reconstruit le temps du monde représenté, retrace le temps cosmologique des épisodes à partir de l'expérience phénoménologique du temps. Cette « capacité de l'histoire à être suivie », dans laquelle s'entrecroisent le temps du monde et le temps de l'âme, pousse Ricœur à défendre, à plusieurs reprises, la réciprocité entre la narrativité et la temporalité :

[L]'enjeu ultime aussi bien de l'identité structurale de la fonction narrative que de l'exigence de vérité de toute œuvre narrative, c'est le caractère *temporel* de l'expérience humaine. Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel. Ou, comme il sera souvent répété au cours de cet ouvrage : le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle⁶⁵⁷.

Raconté, le temps entre enfin dans le domaine de l'homme, pour être pensé, comme le suggère le théoricien : « Peut-être même tout processus temporel n'est-il reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre.⁶⁵⁸ » La solution poétique que propose Ricœur se conforme à la tradition logocentrique de l'Occident, où la langue et l'intellect coïncident. Ricœur lui-même remarque, dans un article intitulé « Approches de la personne », que « tout, dans l'expérience, n'accède au *sens* que sous la condition d'être *porté au langage* » :

Mais, si tout n'est pas langage, tout, dans l'expérience, n'accède au *sens* que sous la condition d'être *porté au langage*. L'expression : « porter l'expérience au langage » invite à tenir l'homme parlant, sinon pour l'équivalent de l'homme tout court, du moins pour la condition première de l'être-homme.⁶⁵⁹

Si le récit s'érige en « gardien du temps », ce n'est pas par hasard. La narration constitue le moyen le plus opérant et le plus actif de porter l'expérience temporelle au langage et,

⁶⁵⁶ *Id.*, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵⁸ *Id.*, *Du Texte à l'action*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁵⁹ *Id.*, « Approches de la personne », in *Esprit*, n°160, mars-avril, 1990, p. 120.

en conséquence, de lui assigner un sens, de la faire appartenir à l'homme. Le temps, occulte par nature, est désormais saisissable – ouvert au raisonnement –, dans la mesure où il est racontable.

En général, le théâtre dramatique ne sort pas du modèle ricœurien. Le temps est un élément inhérent au drame, étant donné que le *muthos* représente l'action des hommes, dont les épisodes constitutifs se déroulent dans le temps, chacun avec sa propre temporalité. Et inversement, le drame clarifie le temps qu'il raconte par l'interprétation des acteurs, pour autant qu'il favorise l'intervention de l'esprit distendu dans la succession des événements, en les réaménageant selon les principes de nécessité et de vraisemblance. Ici aussi, le temps et le drame forment une cellule indissociable.

Étant un temps qui provient de la reproduction dans le champ poétique de l'acte produit dans le champ pratique, le temps dramatique que retrace le spectateur est, en soi, mimétique. Son appartenance au royaume de la *mimèsis* lui attribue une double propriété antinomique. Il ressemble au temps du monde réel, mais s'en distingue également, car la représentation est à la fois l'objet imité et ne l'est pas ; il en est à la fois proche et loin. En effet, ce temps représenté dans le cadre théâtral partage des facteurs essentiels avec son modèle. Il est avant tout linéaire et complet : qu'ils soient représentés explicitement sur scène ou racontés – par évocation – dans les répliques, les événements arrivent successivement, du premier au dernier, en occupant tous les instants. En conséquence, le temps dramatique est reconfiguré comme une ligne droite. Universel, il exerce son influence absolue, et de manière équitable, sur tous ceux qui sont rattachés au monde que le drame représente. Personne – même les défunts – ne peut échapper au pouvoir du *Chronos* reproduit.

Pourtant, le temps dramatique se sépare du temps du monde et obtient une totale autonomie, étant donné qu'il règle le monde fictif qui ne tient que dans le champ poétique, et qui n'est vrai que tant que la convention théâtrale établie entre acteurs et spectateurs reste valide. Cette indépendance du temps dramatique est la cause même du dédoublement temporel dans l'espace théâtral. De fait, la scène accueille deux temps, l'un scénique et l'autre dramatique. Le temps scénique est le temps qui gouverne l'espace réel, à savoir le plateau en tant que zone de jeu réservé aux acteurs, tandis que le temps dramatique s'associe à l'espace imaginaire qui se loge sur la scène. Or, seul le temps mimétique sera reconnu par le spectateur immergé dans la fiction, au détriment du temps naturel qui ne se lasse pourtant pas d'agir sur l'acteur dans son corps civil et sur les spectateurs dans leur « moi » ordinaire, réunis physiquement dans ce lieu. Née d'une besogne d'un poète qui choisit, à dessein, les épisodes et les arrange avec son génie, cette configuration artificielle du temps n'est ouverte qu'à une seule

refiguration. Bien que la compréhension de l'œuvre varie selon l'horizon herméneutique de chaque spectateur, l'expérience temporelle dans une pièce dramatique ne peut s'éloigner de la conception initiale du poète, imposée à tout le monde.

Cependant, le théâtre de Valère Novarina qui, situé à la charnière de l'éthique et de la poétique, rejoint le modèle herméneutique proposé par l'auteur de *Du Texte à l'action*, représente un contre-exemple crucial de la thèse ricœurienne, en ce qui concerne le rapport indissociable entre le temps et le drame (récit). À l'origine de cette divergence se trouve l'absence de *muthos* cohérent représentant l'expérience humaine, qui se voit remplacé par la logodynamique des logaèdres dans le théâtre dédié au drame de la parole. Or, chez Novarina, malgré le déclin du récit dans le sens traditionnel, le temps ne s'efface pas. Car, même sans le récit mimétique, le théâtre reste un lieu de vives expériences. On y atteste la présence de la parole active qui, non seulement relie l'espace « dramatique » et l'espace scénique, mais aussi parcourt la scène et la salle ; et on y sent la présence physique des acteurs, qui occupent la scène. Et ces deux expériences inséparables appartiennent, toutes les deux, à l'expérience temporelle, même si cette dernière ne relève pas de l'ordre mimétique. Le temps dramatique, qui ne concerne que le récit représenté, est mis entre parenthèse, et le temps de la représentation, capable d'englober l'ensemble des expériences disponibles au théâtre, prend son relais. L'instigateur du drame de la parole aboutit à défaire le lien entre la temporalité et la narration, en exploitant la dimension non-mimétique inhérente au théâtre, qui est toujours partagée entre le réel scénique et le drame fictif qui s'y représente⁶⁶⁰.

Réservé aux paroles dynamiques, le drame ne propose plus de solution poétique au paradoxe du temps ressenti. Au contraire, dans le théâtre de Novarina, le temps de la représentation se construit de manière à accentuer l'aporétique de Saint Augustin. Ou pour mieux dire, à l'exact opposé de la thèse ricœurienne, qui identifie le temps racontable au temps pensable, Novarina cherche à déstabiliser l'expérience du temps représenté, en multipliant des vecteurs. Notamment, il rehausse des temps qui sont vécus plus vivement et plus fortement lorsqu'ils ne sont pas médiatisés par la narration, et qui sont, par conséquent, davantage liés à la présence des « agissants », en acte – dramatique (la parole), et scénique (l'acteur).

Créé en 1989 au festival d'Avignon, *Vous qui habitez le temps* est d'abord l'histoire de huit figures⁶⁶¹ et les Enfants Pariétaux qui *habitent* le temps, mais encore, celle de tous les spectateurs, qui, eux aussi, *habitent* le temps. Le sujet grammatical du titre de la pièce n'est pas

⁶⁶⁰ On notera ici que la performance est un art spectaculaire qui met en avant le volet « réel » méprisé pendant longtemps, avec l'avènement du classicisme.

⁶⁶¹ Le Veilleur, La Femme aux Chiffres, Jean du Temps, Le Chercheur de Falbala, L'Homme aux As, L'Enfant des Cendres, Le Gardien de Caillou, Jean-François.

le « temps », mais « vous », les êtres humains. Autrement dit, la pièce s'adresse à tout ce qui vit le temps activement, de sa propre initiative, sans être traversé par le temps habituellement représenté comme une flèche ; sans être déplacé, passivement, d'un instant à l'autre, tel que le temps public le commande, dans un sens fixé et à la vitesse déterminée. De fait, dans les chassés-croisés volatiles des figures, on retrouve non seulement le temps racontable, c'est-à-dire capable de recevoir une configuration logique et linéaire, mais aussi les expériences temporelles qui, faute de narrabilité, échappent à notre attention, et qui pourtant se concrétisent dans l'existence langagière des « habitants du temps », dans leur pratique verbale qui révèle le pur phénomène de la parole. Une fois jeté dans le temps tourbillonnant, avec la litanie vertigineuse de l'extérieur-intérieur qui ouvre la pièce, on passe par le temps sinueux qui s'écoule sans repère chronologique, par le temps réversible qui change de sens au cours de son chemin, par le temps discontinu qui s'avance par saut, par le temps dilaté qui se met en suspens, pour ne citer qu'eux. Au lieu de se contenter d'imiter ou de représenter la réalité temporelle que l'on vit quotidiennement dans sa linéarité, *Vous qui habitez le temps* la produit de nouveau, de façon à raviver les expériences temporelles non médiatisées par le récit, le temps vécu en dehors du langage humain, lui-même linéaire, et surtout verticalement, pendant un instant de « la mort de la raison » :

100. Ce qui libère la raison, ce qui l'accomplit et poursuit son travail encore plus loin, est un instant la mort de la raison. La saisie fugitive d'un temps non chronique et absolument vertical ! d'un *autre temps* sous le temps... Le temps comme un puits tout à coup⁶⁶².

Il finit par construire un édifice complexe – si fragile soit-il, comme son auteur le dit souvent – à partir de temps de natures distinctes, à savoir le temps (traditionnellement) dramatique, le temps scénique, le temps pragmatique et le temps performatif. Les spectateurs sont, en quelque sorte, conviés à habiter cette construction, à se promener, à la fois horizontalement et verticalement, dans la structure temporelle. Ils doivent traverser le temps – et, surtout, il faut ne pas se laisser traverser par le temps.

Lors d'une rencontre organisée à l'École Normale Supérieure, Valère Novarina éclaire l'origine du titre qu'il a donné à l'une de ses premières pièces destinées à la scène⁶⁶³ :

⁶⁶² *Observez les logaèdres !*, p. 39.

⁶⁶³ Les quatre pièces (à l'exception de *Falstaffe* relevant de l'adaptation d'*Henri IV* de Shakespeare) qui succèdent à *L'Atelier volant*, et qui précèdent *Vous qui habitez le temps* sont souvent classées soit comme théâtre utopique (*Le Babil des classes dangereuses*, *La Lutte des morts*, *Le Drame de la vie*, soit comme théâtre-roman (*Le Discours aux animaux*), qui ne favorisent pas la représentation scénique.

J'ai intitulé un de mes textes *Vous qui habitez le temps*, d'après une ancienne traduction des Psaumes. À présent, on traduit par « vous qui habitez le monde ». J'ai demandé à un jeune homme qui préparait sa Bar-mitzva de me dire ce que ce psaume disait mot à mot en hébreu ; il m'a répondu : « Vous qui êtes debout dans le suspens. » Cela m'a semblé extraordinairement correspondre à ce que nous cherchions : enlever les planches sous les pieds des spectateurs, inverser les dimensions, être pris de vertige, s'aventurer autrement dans l'espace et dans le temps. Aller au théâtre pour sortir du corps humain, ne plus faire « l'homme » tous les jours, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, « désadhérer »⁶⁶⁴.

Si le titre traduit la volonté de l'auteur, qui souhaite que le théâtre soit une « demeure fragile » qui tient, et où tout tient un soir dans la parole, « debout dans le suspens », toutes les pièces ultérieures de Novarina pourraient s'intituler – secrètement – *Vous qui habitez le temps*, dans la mesure où elles renversent, elles aussi, notre rapport habituel avec le temps. Elles nous invitent d'abord à « nous aventurer autrement dans l'espace et dans le temps », donc à ne plus rester dans le temps qui, comme le remarque Bergson, parasite le concept d'espace pour se dérouler de manière homogène pendant une durée mesurable. Au contraire, nous sommes censés aller découvrir le temps qui, en lui-même, appelle l'espace, le déploie, le construit, le temps-espace comme l'ouverture. Également, elles nous offrent l'occasion de « désadhérer l'homme », à savoir rompre avec nos habitudes de faire une image idolâtre de l'homme dans son « raconter ». Raconter, c'est représenter (imiter), ou encore, vectoriser, en ôtant de l'objet de représentation la vivacité concrète de l'existence du premier degré. Mais raconter, c'est surtout représenter *dans le temps*, en rapport étroit avec le temps sans volume, dont la fin est inévitable aussi bien que le début. La désadhérence à l'homme rejoint, en fin de compte, le plan de « s'aventurer autrement dans le temps », puisqu'elle consiste à invoquer une nouvelle humanité, dont la présence est examinée dans le temps non verbalisé, insaisissable par la narration.

Comment habiter le temps devient donc une problématique majeure pour tous les spectateurs qui s'engagent dans l'aventure qu'ouvre le drame de la parole. Pendant la représentation, on parcourt l'architecture temporelle, et ce trajet constitue simultanément le processus même de la catharsis non narrative. La confrontation à la réalité temporelle qui contredit nos habitudes intellectuelles logocentriques débouche sur un « soulagement mêlé de plaisir », issu de la délivrance du temps institutionnel, sur un « sentiment inconnu » allègre et allégeant, lié à la libération de l'homme enfermé dans le mot. S'articulent les trois ambitions

⁶⁶⁴ « Désoubli : Rencontre avec Valère Novarina », in *Passé présent, le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, KOBLE Nathalie, SÉGUY Mireille (dir.), Paris, Éditions rue d'Ulm, 2009, p. 94.

d'exode, sortir du temps, sortir du récit et sortir de l'homme. La catharsis qui s'y épanouit revêt une dimension anthropologique, s'offrant comme lieu de penser *autrement* l'homme.

Chapitre premier. Défaire le lien entre temps et récit

1. À la recherche du temps non mimétique

La microstructure dramatique, la macrostructure non mimétique

En général, on ne repère qu'une seule structure temporelle dans le drame. Dans le *muthos* dramatique, tous les événements hétérogènes sont pris ensemble, en fonction de l'« unité d'une totalité temporelle », que le poète en tire. Ce fil synthétisant, sur lequel s'enchaînent les faits, établit immédiatement la structure temporelle du monde représenté et celle, par conséquent, du sentiment de temps qui s'empare des spectateurs.

Cependant, chez Valère Novarina, on peut constater deux plans temporels qui se distinguent l'un de l'autre par leur nature et par leur dimension. Le premier temps qui s'adresse à la perception des spectateurs est le temps dramatique, dans le sens général du terme. Il s'agit d'un temps mimétique qui reproduit le temps pratique de l'action de l'homme. Ce temps est rendu intelligible pendant qu'on suit le (pseudo-)récit, dans lequel les éléments – si loufoques soient-ils – coagulent poétiquement avec une certaine cohérence, ou il est représenté de manière dramatique, à savoir par l'action, ou raconté par des personnages, dans le cadre dramatique. Au même titre que le temps raconté défendu par Ricœur, il est saisi par le recours à deux modalités de l'expérience temporelle – phénoménologique et chronologique – incompatibles et complémentaires. Cependant, le temps dramatique possède, chez Novarina, une portée plus restreinte par rapport à ses confrères. Comme on l'a déjà remarqué, l'« opérette » novarinienne se caractérise par son refus du *muthos* cohérent, par peur de donner l'impression de représenter l'homme qui est, par nature, irréprésentable⁶⁶⁵. Le récit se réduit en un micro-récit, sans prétendre saisir l'homme en son intégrité⁶⁶⁶. Avec lui, le temps dramatique qui le structure finit par rétrécir, sans être complet.

Le sentiment du temps auquel on accède à travers une pièce entière laisse voir des aspects fondamentalement différents de ceux de cette microstructure. Ce temps qui organise la macro-structure de la pièce, et que l'on pourrait appeler également le « temps dramatique » par dérivation du logodrame, est loin d'être narratif, et du même coup, s'éloigne du régime mimétique. Contrairement au drame humain, l'ultime enjeu du drame verbal ne consiste pas dans la représentation. Il doit rendre visible comment les mots, jetés, s'écartèlent et s'ouvrent,

⁶⁶⁵ « L'homme est ici peint tel qu'il est : irréprésentable. » *Devant la parole*, p. 44.

⁶⁶⁶ On peut comprendre « l'homme en son intégrité » à deux façons. D'abord, il s'agirait d'un homme achevé dans le temps, comme il l'est dans le drame aristotélo-hégélien. De l'autre côté, on peut penser à un homme avec sa cruauté, comme le concevait Artaud.

pour se transformer en logaèdres, comment ils sont soufflés et quels sens s'en écoulent, comment ces sens flottent pour où aller, et comment ils se tressent entre eux, comment ils s'inversent et rebondissent, comment ce flux franchit la rampe et se répand dans l'espace, et surtout, comment cette onde rencontre, perce, et traverse chacun des spectateurs. Tout est physique, soumis au dynamisme ; tout est vif, soumis à l'immédiateté ; tout est brut, soumis à la spontanéité. Le drame compris comme la logodynamique des logaèdres ne relève point de l'ordre mimétique, mais tout est réel. L'expérience du torrent de parole qui, du début à la fin de la représentation, se déverse des bouches des acteurs et inonde l'espace s'ouvre sur une nouvelle modalité de l'expérience temporelle, à savoir, celle du temps pur – cru, non médiatisé et non communicatif –, comme on le comprendrait en physique.

Non mimétique, cette macrostructure temporelle de l'œuvre ne s'impose pas une cohérence vraisemblable. Il s'agit plutôt d'une construction qui envisage – aux niveaux sémantique et prosodique – une cohérence rythmique entre divers logodrames qui sont, eux-mêmes, des rythmes, tels que Gérard Dessons et Henri Meschonnic les caractérisent, inspirés d'Eugène Landry :

Enfin la notion du mouvement mène à voir le rythme comme énergie : on parle d'un rythme vigoureux. Pour Landry, le rythme est « la marche de l'énergie », « les rapports de grandeur et de succession dans le nombre, l'énergie et la durée ». Le rythme, et les structures rythmiques, sont ainsi le discontinu du continu qu'est le mouvement⁶⁶⁷.

Or, la rythmicité est inséparable de la temporalité, le rythme étant une organisation dynamique et subjective des durées des traversées du flux, des afflux de l'énergie. La définition du rythme donnée par Céline Hersant dans une communication, « rapport mathématique et poétique au temps, qui lui donne sa mesure et son mouvement⁶⁶⁸ », met en relief leur symbiose. Le rythme rend le temps sensible et intelligible, sans passer par la narration. C'est pourquoi Novarina creuse la rythmicité du logodrame, sa fluidité et son énergie physique, pour donner une structure temporelle à son œuvre privée du fil narratif :

Figures chronodulaires dans le jeu des trois temporalités : le *temps* de la Machine à réciter la suite : le temps des Historiennes, le temps des Logodrames et la fin en Logaèdres. *Mardi 25 juillet 2006*⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998, p. 52.

⁶⁶⁸ HERSANT Céline, *L'Atelier de Novarina. Recyclage et fabrique continue du texte*, op. cit., p. 17.

⁶⁶⁹ *L'Envers de l'esprit*, p. 14-15.

Les trois temporalités correspondent aux trois rythmes prosodiques qui marquent trois espèces du logodrame, en d'autres termes trois figures du mouvement parolique⁶⁷⁰. Il y a, dans toutes les pièces de Novarina, le drame de la langue qui calque la langue étouffée, et dont on se sert tous les jours, dont le seul objectif est de communiquer. C'est un drame d'un enchaînement mécanique des mots, de leur échange mercantile, développé dans la bouche du Ramasseur de Piétons : « En face d'autrui, pour animer conversation, j'enchaînais mes mots dans la suite des idées pour animer conversation⁶⁷¹ ». Les pseudo-infos qu'étalent les Machines (à Dire) en présentateurs, les recettes publicitaires des bonimenteurs, capables de tout vendre, les slogans politiques que scandent des candidats accélèrent le temps ressenti, chacun avec son débit particulier. Leur longueur et leur vitesse nous permettent de percevoir le temps⁶⁷². Cependant, cette expérience du temps créée par la langue vide est insipide, dépourvue d'éclat.

La deuxième forme dramatique se trouve à l'exacte opposé de la première, dans la mesure où elle fait déborder l'expérience temporelle de la vitalité. À travers les pièces de Novarina, les historiennes pratiquent, avec leur voix, le *drame de la vie* : par l'énumération interminable des noms, elles apportent les flots d'hommes. L'Historienne du *Vivier des noms* représenterait toutes les historiennes, tous les « biographes » qui écrivent l'histoire des vies *parlées* (bio- comme « la vie », log- comme « la parole, de la parole », graphe- comme « celui qui écrit »), tel que l'auteur se voit : « Suivre les rythmes biologieons, faire des séances d'unité. Biographe. L'importance est d'avoir introduit le temps dans le travail : longueur des séances, continuité des jours. »⁶⁷³ En puisant pleinement dans le pouvoir performatif de la langue, elle rythme l'espace – scénique et dramatique – en le remplissant avec des entrées et en le vidant avec des sorties. Dans sa bouche, le drame d'apparition et de disparition exercé par la langue est à son comble. Il en va de même pour les deux Chantres, historiennes de *L'Acte inconnu* :

LE CHANTRE 1. – Ici, le Dénicheur de Gens voit son ombre dans la lumière séminale ; ici, le Motographe entre dans un corps sans faute ; ici, le Chien Ut et Pluriel entend le temps réversible ; ici, Jean Septante constitue la vie en l'enfantant ; ici le locuteur Jean-Uglu et le docteur Violasson voient la lumière plus les éclairer ni les déchirer ; ici, le Multidisciplinaire Blanc échange contre leurs doubles deux objets similaires et croit que le langage serait la matière humaine, s'il y en avait une mais il n'en est rien.

LE CHANTRE 2. – Ici Jean Séquence, sans dépenser son souffle, persiste dans son être ; ici, l'Homme du Zoomorphe retourne prier l'ombre de l'homme du Zoomorphe ; ici, Jean Hurcha entend le langage à l'envers ; [...] ⁶⁷⁴.

⁶⁷⁰ Ces différentes figures du logodrame – notamment la première et la troisième – seront mieux étudiées dans la 3^e partie de cette thèse.

⁶⁷¹ *Je suis*, p. 182.

⁶⁷² Rappelons qu'en physique, on calcule le temps en divisant la distance par la vitesse ($t = d / v$).

⁶⁷³ *Le Théâtre des paroles*, p. 39.

⁶⁷⁴ *L'Acte inconnu*, p. 49-50.

À chaque « ici » des Chantres apparaissent le Dénicheur de Gens, le Motographes, le Chien Ut et Pluriel, Jean Septante, le locuteur Jean-Uglu et le docteur Violasson, et ainsi d'autres, pour effectuer l'action qui leur est désignée. « Ici » déictique est non seulement le repère de lieu désignant la « tension des croisées de l'espace et du langage⁶⁷⁵ », mais aussi celui du temps, puisqu'il relève d'une promesse de la présence ainsi que de l'action imminente dans l'instant d'appel : c'est la « tension des croisées [du temps] et du langage ». Le temps introduit par les « rythmes biologieons » joue avec le spasme vital, tout en embrassant dans la durée de l'ensemble, le « compte »⁶⁷⁶, celui des instants d'apparition. C'est d'abord le temps de la parole vivante qui réalise, *en vrai*, quelque chose ; mais c'est aussi le temps des vivants scéniques qui, appelés, viennent *en vrai*, pour accomplir, *en vrai*, leurs entrée (en vie) et sortie (de la vie).

Enfin, le troisième rythme dramatique correspond à l'odyssée verbale, dans laquelle on retrouve les épisodes, entre autres, du tourbillonnement, de la chute et du saut, de la prolifération, de la ramification, de la floraison, de l'ondulation, de l'écartèlement, du renversement. Le dynamisme de la parole entreprend la réalisation de l'utopie du temps, où la configuration temporelle se libère de la contrainte des idées reçues :

c'est une pensée qui se retourne, une parole qui remonte, un contre-temps, une utopie, uchronie, une utopie du temps, une île imaginaire du temps, une île du temps. C'est un autre temps qui a jailli dans le monde et qui fait un trou dedans, un trou noir dans la nature, dans nos habitudes de perception⁶⁷⁷.

L'exploitation sémantique du concept des mots, ainsi que l'opération stylistique de l'image acoustique du torrent verbal sont mobilisées afin de projeter un pont ouvrant l'accès à une île utopique du temps. Dans le théâtre novarinien, de même que la parole, le temps retrouve le dynamisme, en en finissant avec la linéarité finie : il tourbillonne, avance par la chute et par le saut, s'éclate et se multiplie, se dilate et se condense, flotte sans repère et s'inverse. En somme, il reçoit un nouveau souffle ; fonctionne *autrement*. On assiste au déploiement du temps épique, qui ne peut être saisi que par son expérience processuelle, sinieuse.

Chaque triade du mouvement parolesque, de la rythmicité et de la temporalité nuance, de manière singulière, le sentiment du temps à l'échelle macroscopique. Et aux trois figures du temps, que mentionne explicitement Novarina dans ses carnets de notes, s'ajoute celle du micro-récit. Les micro-récits, qui introduisent la microstructure temporelle dans le théâtre

⁶⁷⁵ « La parole opère l'espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 103.

⁶⁷⁶ « Le rythme est un mouvement, non un compte. » DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme*, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁷⁷ *Le Théâtre des paroles*, p. 78.

novarinien, forment, eux aussi, une rythmicité à part. Bien qu'ils soient éparpillés ici et là, en changeant de niveau, du nom à la scène⁶⁷⁸, ils se regroupent par la stratégie logodramatique qu'ils partagent, se réunissent par la temporalité qu'ils organisent en commun – non seulement à l'intérieur de chaque micro-récit, mais aussi par leur retour.

Un autre type de construction rythmique participe à l'agencement de la macrostructure temporelle de la pièce. Novarina souligne souvent l'importance de la tension entre les côtés – côté jardin et côté cour –, entre les scènes, qui remplacerait les péripéties de la tragédie traditionnelle, à savoir le virage de la pièce à la catastrophe. Cette recherche de la tension se concrétise dans la mise en scène :

Toute la scénographie de *L'Espace furieux* s'est construite, avec Philippe Marioge, sur cette distinction entre les deux côtés *cour et jardin* ; je lui disais que la pièce était écrite par quelqu'un de mal latéralisé. Le spectateur doit souffrir d'une tension gauche-droite, et doit même avoir la migraine, au bout d'un moment. Il fallait donc couper l'espace en deux entre les scènes pulsives, où le langage fait irruption, et les scènes théoriques qui se jouent dans l'abstrait, sur une portée – comme la portée musicale. Les personnages théoriques entrent vêtus en blanc, dans l'espace blanc. Un jeu de tracés vides. Arrive *a contrario* Jean Singulier qui déverse une brouettée de mots, d'affects, de choses non dénouables⁶⁷⁹.

La tension entre les « scènes pulsives » et les « scènes théoriques » crée le rythme déséquilibré, dans l'espace⁶⁸⁰ et dans le temps. Elle apporte le rythme géométrique qui s'adresse aux yeux en déplaçant le centre de gravité de la scène, ainsi que le rythme sonore que les oreilles captent, en changeant de débit, d'intensité, de tonalité, et de souffle de la langue employée. Enfin, elle est également la source du rythme sémantique, réservé à l'intelligence : elle produit deux séries distinctes de signification et, par conséquent, sollicite deux compréhensions de natures différentes. Par l'alternance de temps pulsif et de temps flegmatique, d'espace furieux et d'espace austère, et par le retour périodique des phénomènes, ces rythmes engendrent le « sentiment du temps⁶⁸¹ », avec une intensité et une durée perceptibles.

Les rythmes ne sont pas à suivre, mais à *vivre*. Ils deviennent clairs lorsqu'on les vit d'abord avec le corps – au-delà des oreilles qui les reçoivent, le corps entier qui devrait être traversé par la parole, respirer en fonction de ces rythmes, de façon à les somatiser – puis, avec toute son existence, construite dans la langue et avec la langue. Rien n'est vraisemblable, mais tout est *vrai* ; rien n'est mimétique, mais tout est *vif*.

⁶⁷⁸ Voir la section intitulée « Pour en finir avec le *muthos* », notamment la sous-section a) Le drame sous la pulsion rhapsodique du 1^{er} chapitre de la 1^{ère} partie de cette thèse.

⁶⁷⁹ « Désoubli : Rencontre avec Valère Novarina », *art. cit.*, p. 93.

⁶⁸⁰ Novarina parle de son obsession pour la tension spatiale dans *Le Paysage parlé*, *op. cit.*, p. 116-119.

⁶⁸¹ DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme*, *op. cit.*, p. 52.

L'agencement et l'orchestration des rythmes disparates – et non pas des événements – organisent la structure du temps vécu de manière organique. Les rythmes ne viennent pas tout seuls : le rythme à dimension textuelle se combine au rythme à dimension scénique, et le rythme prosodique côtoie le rythme sémantique. De plus, contrairement au drame narratif où tous les épisodes reçoivent une seule temporalité (l'« unité d'une totalité temporelle », selon le terme ricœurien), au détriment de leur propre temporalité dans le champ pratique, le drame de la parole ne prive pas, dans la construction d'ensemble, ses éléments composants de la singularité rythmique, donc temporelle. Chez Novarina, la représentation linéaire du temps ressenti, issue de la succession des rythmes dans le temps chronologique, est enrichie par la temporalité inhérente à chaque composant rythmique. Au lieu de s'ordonner de façon hiérarchique, sur une surface plane, les rythmes se connectent de façon rhizomatique, jusqu'à construire un véritable espace où l'on peut *habiter*.

Hic et nunc : le présent pur

LE DOCTEUR PLÉINIER. – Mesdames messieurs, écoutez ce qui m'arrive : mon passé n'est plus et l'avenir ne m'est pas parvenu. Où est le présent ? Maintenant. Mais dans maintenant, est-ce qu'il est dans le *main* dans le *te* dans le *nant* ? Maintenant que c'est le moment présent, où est-il ? dans le *où* ou dans le *i* d'ici ?

LE DOCTEUR DE VACUITÉ. – Dans le deuxième *i* de *ici*.

LE DOCTEUR PLÉINIER. – Le mien ou le vôtre ?

LE DOCTEUR DE VACUITÉ. – Celui que je viens de dire.

LE DOCTEUR PLÉINIER. – Dans le *i* que tu viens de prononcer, dans celui que tu dis ici⁶⁸² ?

Dans *Je suis*, on retrouve les « docteurs qui examinent par la parole le moment où nous sommes⁶⁸³ », dont la présence est déjà suggérée dans *Vous qui habitez le temps*. Ils s'efforcent de saisir l'instant précis du « maintenant », de la même façon que Saint Augustin s'interrogeant sur l'essence du présent, qui s'enfuit dans les deux réalités temporelles sans présence. Cet effort presque obsédant des docteurs pour maintenir – *tenir en main* – le « maintenant » en train de glisser entre les doigts et déterminer le présent du présent se traduit, chez d'autres personnages novariniens moins doctes, par l'ancrage profond dans le présent d'énonciation qui caractérise leur habitude linguistique. Ils aiment affirmer, afin de bien clouer leurs actions dans le présent

⁶⁸² *Je suis*, p. 78-79 ; *L'Espace furieux*, p. 50-51. Cette scène se reproduit, avec une nouvelle répartition de répliques, dans *Le Vivier des noms*, p. 225-226 ; *L'Entrée perpétuelle* (version pour la scène du *Vivier des noms*), in *Voie négative*, p. 254.

⁶⁸³ *Vous qui habitez le temps*, p. 14.

d'énonciation ; ils aiment parler à l'impératif – de commandement et de suggestion – afin d'inciter les camarades à l'action immédiate :

LE DÉSÉQUILIBRISTE. – J'adhère à la plupart de nos trous catastrophiques, j'adhère à l'industrie autopsienne ; j'use les pneus des autos mécanos et leuco-autopsiennes ; j'adhère au trou sanguinaire par où la vie m'est venue et m'arracha. J'adhère aux trous de miroirs sphériques, j'ai mal aux analgésiques ; j'adhère à l'hominisation humaine sous toutes ses formes, grandes et petites. J'adhère à tous les mots de toutes les langues de toutes mes forces parahumaines, posthumaines, métahumaines, humaines-bis, péri et tri-humaines.⁶⁸⁴

Pendant la longue liste d'adhésions, que la citation ici proposée ne reproduit que partiellement, le Déséquilibriste renouvelle à chaque fois son « j'adhère », comme s'il soulignait l'actualité de sa détermination : « C'est *maintenant*, à *ce* présent précis que j'adhère à telle ou telle chose. » Étant « la manifestation la plus commune de la présence du locuteur dans l'énonciation⁶⁸⁵ », l'assertion devient un coup de maillet qui plante fermement le poteau indicateur : chaque adhésion trouve sa place unique sur la ligne chronologique. Dans l'assertion coïncident le présent et l'instant de l'énonciation, chaque fois renouvelés.

L'occurrence importante de l'impératif rattache la temporalité du théâtre de Novarina au présent. Très souvent, les personnages s'expriment par un « nous » collectif, et notamment à l'impératif à la première personne du pluriel, qui suggère l'invitation à l'engagement dans l'action imminente :

LA DAME DE PIQUE. – Prions l'espace. Prions les pierres. Prions cette boîte d'allumettes, la poussière de ces choses, le sol, cet homme qui vient de passer.⁶⁸⁶

LE BONHOMME NIHIL. – Mangeons le monde jusqu'au bout.

LA FEMME SPIRALE. – Mangeons pour nous souvenir de tout⁶⁸⁷.

Ou encore, ils imposent une action aux autres :

LE CHANTRE 1. – Installez une table à ouvrir le tube, une boîte à palabrer, un trou à boire, un dessus-de-lit à dormir debout, une table à rouler et un sol à représenter la terre. Remplissez le tout d'hommes⁶⁸⁸.

⁶⁸⁴ *L'Acte inconnu*, p. 57-58.

⁶⁸⁵ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁸⁶ *L'Acte inconnu*, p. 116.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 39.

LA DAME DE PIQUE. – Couvrez la réalité d'un sac ! Soufflez des cendres par toute la terre de la terre et huchez en sortant et poussez des cris d'homme. Remplissez l'espace apparent d'un bloc de matière *morte-et-murée*...

L'HOMME NU. – Que faire pendant la matière ? Dis-moi⁶⁸⁹ !

« Installez », « remplissez », « couvrez », « soufflez », « huchez », « poussez », « dis »... Partout, on rencontre des personnages plus ou moins autoritaires. L'impératif de commandement ou l'impératif de suggestion, ce mode grammatical délimite le temps du verbe : il faut que l'action soit entreprise et accomplie *tout de suite*, presque simultanément avec l'instant du discours. Le « maintenant » de l'effectuation de l'action sollicitée ou commandée coïncide avec le « maintenant » de l'énonciation, ce « présent réinventé chaque fois » qui est, « à la lettre, un moment neuf, non encore vécu.⁶⁹⁰ »

Cet attachement particulier au présent des figures novariniennes trouve sa justification chez Émile Benveniste qui, en expliquant la particularité du temps linguistique, formule judicieusement que « l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le “maintenant” et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde.⁶⁹¹ » Fixer le « maintenant », c'est enfoncer un poteau existentiel dans le monde pour ne pas dériver dedans ; s'efforcer de tâter la présence du « maintenant », c'est célébrer sa propre présence en tant qu'énonciateur au monde, en y apportant le temps. Il est indispensable pour tous les parleurs d'accorder le présent d'énonciation avec son présent ontologique. Mais la nécessité relève de l'ordre impératif absolu pour des personnages novariniens, dont toute l'existence est suspendue dans la parole :

Les personnages n'ont pas d'existence en dehors de leur construction de chair verbale. Ils existent très fort dans notre présent, mais comme des châteaux de cartes de paroles qui vont s'effondrer et qui ne tiennent miraculeusement que dans l'instant. Ils sont « debout dans le suspens », comme dit le psaume 49. Ils n'existent pas dans les coulisses. Toute la force du théâtre vient d'une scène qui n'est pas montrée. L'essentiel du théâtre, c'est que plus rien de ce qui est montré n'existe dans les coulisses⁶⁹².

Jean Singulier dans *Je suis* préciserait ainsi son existence fugitive, sa présence en mot : « J'ouvrais un temps qui n'avait plus de sens ; je me maintenant en parlant⁶⁹³ ». La passion autobiographique qu'éprouvent de nombreux pseudo-Jeans, étalant les jours passés et

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁹⁰ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁹² « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », entretien avec Noëlle Renaude, in *Théâtre/public*, n° 90, novembre-décembre 1989, p. 69.

⁶⁹³ *Je suis*, p. 29-30.

énumérant les temps vécus, jusqu'à relever un défi de la mémoire, peut être interprétée sous le même angle. Pour eux, « j'ai vécu » constitue le seul moyen d'habiter le temps – plus précisément, de maintenir leur existence verbale actuelle –, en renouvelant leur présence à l'aide de l'énonciation, par laquelle ils réinsèrent dans le monde une parcelle de leur « moi » précédent. Autrement dit, celui qui reconstitue son histoire « creus[e] le temps avec ses dents.⁶⁹⁴ » Dans l'acte de creuser, il y a une descente, un mouvement vertical. Lorsqu'on perfore le temps, tous les temps entassés sous le « maintenant » du présent d'énonciation, sont parcourus ; on les aère, les fait surgir à la surface, pour qu'ils forment la chair du moment précis, qu'ils prolongent la présence de la matérialité parolésque. Le passé formel qui domine le discours autobiographique n'est qu'un trompe-l'œil (ou plutôt, un trompe-l'oreille, si on peut le dire). Les figures novarinienues ne disposent que du temps présent, qui est à la fois le présent d'énonciation et le présent existentiel. « Lorsque l'acteur cesse de parler, là est l'épreuve de véridicité. Là, tout est faux. Lorsque l'acteur est usé de parler, il n'y a plus personne qui soit⁶⁹⁵ », déclare l'Enfant des Cendres de *Vous qui habitez le temps*.

Le présent immanent dans le parler des personnages renforce l'expérience du temps pur chez les spectateurs. Car ce que recherchent les figures n'est pas le présent comme position relative à la charnière du passé et de l'avenir, mais le présent pur (sinon absolu) qui n'a pas besoin de communiquer ni avec son amont ni avec son aval pour justifier sa réalité. Selon Benveniste, afin de « rendre intelligibles [l]es références intradiscursives », il faut réaliser « la jonction [...] entre le temps linguistique et le temps chronique.⁶⁹⁶ » Dans le théâtre dramatique, en général, le temps dramatique inventé par le poète sert de temps chronique universel du monde représenté. Le présent d'énonciation et d'action s'actualise sur cet enchaînement, en recevant la position relative à la fois temporelle (par rapport au premier et au dernier événements) et causale (par rapport au début du nœud et au dénouement à la conclusion). Mais le présent ontologique du drame de la parole est un présent qui, comme une flamme, brûle pendant la parole, consume l'instant du parler. Ce présent, qui est instauré par la parole et qui n'existe pas en dehors de la parole, n'est pas un présent en tant qu'intermédiaire, car il est entier dans son instant d'apparition : il se présente toujours dans sa totalité. L'intégrité inhérente à ce présent parlé s'exprime concrètement dans le compte rendu du Docteur de Vacuité qui mène

⁶⁹⁴ *Le Drame de la vie*, p. 146.

⁶⁹⁵ *Vous qui habitez le temps*, p. 74.

⁶⁹⁶ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, op. cit., p. 77.

à terme son examen du « présent humain », déjà entrepris par les Enfants Pariétaux de *Vous qui habitez le temps*⁶⁹⁷ :

LE DOCEUR DE VACUITÉ. – Et voici : maintenant. Et revoici maintenant l'éternel instant du début de la fin ; et voici maintenant l'éternel instant éternel du début de la fin qui commence pour finir ; et voici maintenant l'éternel instant éternel du début de la fin qui commence pour finir par la fin. Ici et ici. Ici, dans le i, dans le i de ici, dans le point sur le i du second i de ici que voilà, et dont voici maintenant et à l'heure de la suite des choses, le i sur le point sur le i, ici, que voici ici⁶⁹⁸.

Il ne peut s'accrocher au présent que par la répétition de la phrase démonstrative, parce que dès qu'il cesse d'examiner le « maintenant », l'objet de l'examen n'est déjà plus dans le processus d'examen. Il s'efforce, donc, d'identifier l'emplacement de ce « maintenant » dans l'enchaînement des syllabes sorties de sa bouche, « dans le point sur le i du second i de ici⁶⁹⁹ ». Or, le Docteur comprend le « maintenant » sous forme de l'« éternel instant éternel ». Ce dernier se caractérise d'abord comme un instant, parce qu'il est fugitif, qu'il se dérobe au même moment qu'il apparaît ; mais il est éternel, en même temps, car il est, dans cet instant-là, complet, dans la mesure où son début et sa fin sonnent simultanément. Cet instant est éternel, aussi parce qu'il relève désormais de l'éternité intemporelle, pour qui le commencement et la fin n'existent pas, faute de signification.

Ni mimétique, ni narratif, mais tout simplement, vécu, linguistiquement. Le présent pur, qui est positif exclusivement dans la parole, s'approche du temps du Verbe créateur. *La Bible* note que Dieu *dit* pour créer les cieux et la terre. Et le premier verset de *L'Évangile selon Jean* paraphrase cette création du Verbe de manière à souligner la consubstantialité entre la Parole et Dieu, tout en éclairant la modalité d'existence propre à Dieu en rapport avec le temps, telle que l'argumente Thomas d'Aquin : « Au commencement était la Parole (λόγος), et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu.⁷⁰⁰ » Avant tout, le fait que Dieu *est* la Parole, qui est la force créatrice, et qu'il *est* « au commencement » de tout – y compris le temps et l'espace – défend (justifie) son existence en tant que « moteur premier qui ne soit lui-même mû par aucun autre⁷⁰¹ », qui serait l'« acte pur, excluant tout mélange de potentialité, du fait que,

⁶⁹⁷ « LES ENFANTS PARIÉTAUX. – Nous examinons le présent humain. Nous sommes nous les hommes, nous regardons dans les corps les uns les autres pour voir si nous y sommes. Nous sommes ici comme des docteurs qui examinent par parole le moment où nous sommes. Nous nous voyons les uns les autres par les trous des cailloux. » *Vous qui habitez le temps*, p. 14.

⁶⁹⁸ *Je suis*, p. 81-82 ; *L'Espace furieux*, p. 55.

⁶⁹⁹ La même réflexion se trouve chez Saint Augustin. On aura l'occasion d'y revenir plus tard, dans une section intitulée « Le langage instaurateur : activer le temps » (Partie II, Chapitre premier, Sous-chapitre 3).

⁷⁰⁰ *L'Évangile selon Jean*, 1 :1.

⁷⁰¹ THOMAS d'Aquin, *Somme théologique*, t. 1, Q3, tr. ROGUET Aimon-Marie, RAULIN Albert (*dir.*), Paris, Les Éditions du Cerf, 1990, p. 172.

absolument parlant, la puissance est postérieure à l'acte.⁷⁰² » Et si l'acte est la « fin de ce qui est en tant qu'il est⁷⁰³ », comme le commente André de Muralt en traduisant *Les Métaphysiques* d'Aristote, l'acte pur de celui qui se nomme « *הַיְיָ הָאֵל הוּא* (*Je suis qui je suis*)⁷⁰⁴ » ne l'est pas en tant que fin *extérieure*⁷⁰⁵, mais *intérieure*. Car il s'accomplit tout seul, dans son être même, qui ne peut être exprimé que par la répétition perpétuelle actualisante. En outre, Dieu qui dit, et qui est son Verbe, *est* « au-delà » du temps, étant éternel. D'abord, il « n'est pas seulement étant, il est aussi vivant [– donc *devenant*] », mais surtout, il est « “tout à la fois” pour exclure le temps, et “parfait” pour exclure l'instant.⁷⁰⁶ » Il transcende le temps chronique des choses, pour exister dans son dire, dans sa parole. Son présent d'énonciation coïncide avec son présent d'existence. En d'autres termes, le présent pur de son être est rendu tangible seulement par la parole.

Concernant les personnages en parole de Valère Novarina, on pourrait tout de même attribuer une valeur positionnelle à leur présent ontologique, qui est toujours actuel en lui-même – et non pas dans un organe temporel –, en fonction de la place qu'occupe le présent d'énonciation dans le temps chronique. Mais faute de temps dramatique qui réglerait le monde fictif, le présent parlé n'a pas d'autre choix que de s'actualiser à un autre temps chronique qui coexiste dans le lieu théâtral et qui, d'habitude, n'a pas de signification pendant la représentation : pour être repéré, il parasite le présent extérieur, celui de la scène et de l'horloge du monde réel. Autrement dit, le moment où a lieu le parler comme événement scénique au cours de la représentation, sa localisation sur la durée du spectacle sert de référence au « maintenant ». Mais ce n'est qu'un repérage partiel, étant incapable de considérer la temporalité perçue par la conscience des spectateurs. Le seul événement qui a lieu réellement dans le temps universel est le parler des acteurs. Or, par le parler, les acteurs s'offrent en tant que passage pour la parole. Ils s'offrent comme coulisse, pour que la véritable héroïne du drame puisse entrer en scène dédoublée, scène dans les oreilles. Le temps où les personnages, ces pantins soufflés de la parole, apparaissent, et où s'effectue l'action dramatique de la véritable actrice (dans le sens d'agissante, « en acte »), donc temps où le Déséquilibriste pratique son adhésion à « tous les mots de toutes les langues », et où la « table à ouvrir le tube » s'installe sur la scène, est un pur temps présent dans la parole. Ce temps s'ouvre, se déploie à

⁷⁰² *Ibid.*, Q9, p. 206.

⁷⁰³ Commentaire ajouté par André de Muralt, in ARISTOTE, *Les Métaphysiques, traduction analytique des livres Γ, Z, Θ, I et Λ*, Livre Θ, 8, 1048b, tr. MURALT André de, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 259.

⁷⁰⁴ *L'Exode*, 3: 14.

⁷⁰⁵ Commentaire ajouté par André de Muralt, in ARISTOTE, *Les Métaphysiques, traduction analytique des livres Γ, Z, Θ, I et Λ*, Livre Θ, 8, *op. cit.*, p. 254.

⁷⁰⁶ THOMAS d'Aquin, *Somme théologique*, t. 1, *op. cit.*, Q10, p. 209-210.

partir du présent d'énonciation, en creusant un abîme entre le temps chronique de la représentation et le temps ressenti par des spectateurs durant la représentation.

L'histoire réglée sur le temps scénique

Le « transformiste » désigne, traditionnellement, un interprète masculin incarnant le rôle féminin. Or, la modernité a connu une autre acception du terme. Avec le grand succès du music-hall et du cabaret dans l'industrie du spectacle de la fin XIX^e siècle et du début XX^e siècle, le « transformiste » renvoie dorénavant à un autre type d'artiste, celui qui change de costume en un laps de temps et incarne un nouveau personnage. Un costume différent, une voix différente, une mine différente, un geste différent, un sexe différent... l'art du transformiste consiste à se transformer comme s'il entraît sur scène, en devenant une personne chaque fois complètement autre. C'est ainsi que les spectateurs parisiens de 1900 et de 1910 (1911) appelaient Leopoldo Fregoli qui, d'abord au Trianon-Concert, puis à l'Olympia, interprétait plus de cent personnages tour à tour, en une soirée, tout seul sur scène. Les presses de l'époque témoignent de l'émerveillement et de l'admiration des Parisiens devant cet « homme-cire » :

Après la Duse et Novelli, l'Italie nous envoie un de ses acteurs les plus célèbres, Leopoldo Fregoli, un mime, rien qu'un mime, mais qui atteint au prodige. Fregoli est un homme extraordinaire. On n'avait jamais vu pousser si loin l'art de la transformation. Avec lui, l'acteur nous offre ce que l'on pourrait appeler l'idéal physique de son art, c'est-à-dire la possibilité de pétrir son propre individu comme une cire qui reçoit et abandonne tout empreinte qu'il plaît à l'artiste de lui donner. D'une certaine façon, Fregoli se modèle lui-même de coups de pouce rapides et sûrs. Un peu de maquillage et quelques accessoires – costumes et décors – lui suffisent pour faire défiler à nos yeux une armée prodigieusement rapide de personnages typiques⁷⁰⁷.

Pour son spectacle, le défilé d'« une armée prodigieusement rapide de personnages typiques » tient lieu du drame. C'est le *drame de la vie*, comme intitule Novarina une de ses pièces, dans le sens où on peut y voir des accidents de vie, la sortie d'une vie et l'entrée dans une autre. Mais ce défilé, intitulé *l'entrée perpétuelle*⁷⁰⁸, est également la source de l'expérience temporelle du spectateur. Il constitue à la fois le processus de rendre le passage du temps sensible, et son résultat, chaque transformation servant de repère évolutif, comme un pas de plus dans le temps.

⁷⁰⁷ LARROUMET Gustave, *Temps*, cité in NOHAIN Jean, CARADEC François, *Fregoli, sa vie et ses secrets*, Paris, La Jeune Parque, 1968, p. 13-14. Le deuxième chapitre du livre propose la lecture des extraits des critiques.

⁷⁰⁸ Pour le rappel, il s'agit du titre donné à la version pour la scène du *Vivier des noms*.

On retrouve le « spectacle de son déshabillage forcené⁷⁰⁹ » sur la scène novarinienne. Dans *La Scène*, Léopold von Verschuer incarne Frégoli, et de la même manière que le transformiste légendaire, change de costume d'une scène à l'autre, d'abord dans la coulisse, mais aussi sur scène, en se déshabillant publiquement. Sous une couche de coutume se trouve une autre, et ce Frégoli se transforme successivement en automobiliste, père d'une maison, docteur, Judas, et ainsi de suite. « Je me dis : vous êtes un homme qui vient de naître pour un autre⁷¹⁰ », déclare Frégoli, en ouvrant son délire en Janus (comme indiqué dans le titre du tableau), dieu des portes, donc de passage et, par extension, de transition.

Tandis que le Frégoli de Léopold von Verschuer est une référence explicite à la star au corps en déséquilibre, dans les pièces qui gardent la dimension utopique, les acteurs se voient enjoins de devenir transformistes comme Fregoli, sans hériter de son nom⁷¹¹. Mais ils sont moins des transformistes qui se déshabillent et se rhabillent que des transformistes qui changent de chair en mots, le rôle étant compris, chez Novarina, comme « une construction de langage formant des figures⁷¹² ». De fait, afin de mettre en scène une pièce où apparaissent des dizaines et des centaines, voire des milliers de personnages, il faut qu'un acteur interprète plusieurs figures. Bien qu'il s'agisse d'une version pour la scène, abrégée, avec moins de figures et avec des répliques redistribuées, le plus souvent, les acteurs sont obligés d'avoir un corps volatil. Ainsi, Dominique Pinon interprète quatorze – ou plus – personnages de *L'Acte inconnu* (Raymond de la Matière, Le Danseur en Perdition, Le Veilleur, Le Lanceur Catapulte, L'Homme de Un, Jean La Glaise et son Moi Massif, Le Mangirier Olam, Jean Trou qui Verbe, L'Homme du Bodinien, Jean Parturiant, Jean Prototype, L'Individu, Le Candidat Vermillon, Le Bruyeur de Vide), et Agnès Sourdillon incarne huit figures dans *L'Équilibre de la croix* (L'Homme Rouge Sang, L'Un des Deux Amoureux Simple et Plusieurs, Puella Transbreviensis, le Mangeur d'Outrebref, l'Enfant d'Outrebref, l'Acrobate, la Mère de la Maison Bis, l'Enfant en Costume Rythmique, Jean qui Corde), la troisième version scénique de *La Chair de l'homme*. *Le Vivier des noms*, dont la version scénique est publiée sous le titre de *L'Entrée perpétuelle*, est créé avec huit acteurs qui jouent au moins 108 personnages⁷¹³, sans compter les deux

⁷⁰⁹ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 483.

⁷¹⁰ *La Scène*, p. 98.

⁷¹¹ On peut compter quelques rares exceptions : *l'Atelier volant* et *le Jardin de reconnaissance*. Dans *Vous qui habitez le temps*, *Le Repas*, *L'Espace furieux*, *La Scène*, une partie des comédiens se dédoublent pour interpréter, le plus souvent, une collectivité (les Enfants Pariétaux, les Dormants, les Mangeurs, respectivement, pour les trois premiers), en plus de leur rôle principal distribué. En ce qui concerne *L'Opérette imaginaire*, les acteurs obtiennent une nouvelle identité entre le premier acte et l'acte II, pour revenir dans leur peau initiale dans l'acte III. Les monologues ne sont pas tenus en compte ici.

⁷¹² *L'Envers de l'esprit*, p. 55.

⁷¹³ L'ambiguïté vient du nom d'une « construction de langage formant une figure » distribuée à Valérie Vinci : Tous les autres Altérégaux.

Ouvriers du Drame et l'Esprit (Christian Paccoud en musique) : ceci mène à la conclusion que, hormis Claire Sermonne dans le rôle de l'Historienne, les sept acteurs ont en moyenne une quinzaine d'identités.

« Je n'arrive pas à m'habituer à vivre dans un corps⁷¹⁴ », cette phrase de Calineau devient bientôt une déclaration qui devrait résonner dans la bouche de tous les acteurs novariniens, jusqu'à ce que Novarina s'interroge sur le secret de leur « métamorphose subite » :

L'acteur doit passer instantanément d'une face à l'autre, d'une phase à l'autre, du revers à l'endroit, comme le regard en zigzag et à l'aventure dans la peinture cubiste ou l'art byzantin. Plus subitement métamorphosé que n'importe quel homme jamais, l'acteur change par saut et danse en plusieurs corps. Tout l'espace, il le met soudain tête-bêche et le retourne en lui. Manuel Le Lièvre, Olivier Martin-Salvan, Marie Nicolle, Dominique Pinon, Dominique Parent, comment font-ils pour changer de corps – en une demie seconde, en un quart de seconde, en aucune seconde ? Ils vont plus vite que la rupture ! Comment font-ils pour renouveler l'homme si vite⁷¹⁵ ?

Sur scène, un acteur répète sa sortie d'un corps verbal et son entrée dans un nouveau, en se transformant en une autre figure. À force d'enchaîner les figures, il finit par former « une suite de récipients épars contenant chacun la totalité du temps⁷¹⁶ ». Chaque personnage, qui naît et meurt dans la parole, est un être intégral, avec une histoire (*history*) qui s'achève dans l'instant même de parler. Aussi est-il facilement identifiable par un souffle qui lui est propre. Tandis que Jean qui Passe, qui « cherche le cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part⁷¹⁷ » se caractérise par son ton austère, Jean Circulaire, toujours interprété par Nicolas Struve, est un automobiliste roulant à toute vitesse. Après un court séjour dans le corps de Jean Signal, l'acteur se transforme ensuite en Père Amovible, et cherche dans le visage animal du chien celui de l'homme, qui serait sa sortie. Ce sont les traits – sinon les rythmes – prosodiques, rhétoriques, stylistiques et sémantiques de la parole sortant de la bouche du même acteur qui donnent aux figures leur réalité concrète caractéristique, voire existentielle, distincte chez l'une et chez l'autre. Un personnage, en fin de compte, n'est qu'un réceptacle de la parole métamorphe qui, par son mouvement organique, le remplit chaque fois autrement, ou alors, si on emprunte l'idée de Gustave Larroumet à propos de Fregoli, modèle l'argile chaque fois différemment, mais avec promptitude.

⁷¹⁴ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 208.

⁷¹⁵ *L'Envers de l'esprit*, p. 53.

⁷¹⁶ *L'Origine rouge*, p. 58. Mais l'acteur n'est pas seul à effectuer la transformation. À l'instar de l'Enfant des Cendres de *Vous qui habitez le temps*, qui se nomme respectivement Jean en peu de choses, Sujet Porteur des Choses, Jeanjean des Choses qui clochent, l'Enfant Sacrifiant (*Vous qui habitez le temps*, p. 75), on rencontre, à travers l'œuvre novarinienne, des personnages qui changent de nom dans leur récit de vie.

⁷¹⁷ *Le Vrai sang* (version pour la scène), in *Observez les logaèdres !*, p. 138.

L'acteur-transformiste en travail « [va] toujours au-delà de la fatigue, jusqu'au deuxième souffle, jusqu'au troisième corps qui se forme quand on a bien usé, exténué son corps premier⁷¹⁸ ». Au bout du souffle, à la chute du corps, surgit une autre personne ; un nouveau souffle à dépenser, un nouveau corps à habiter. Par conséquent, dans le théâtre destiné au logodrame, on assiste à « une *floraison personnée*, à un développement de la personne en huit, à une arborescence en seize et trente-deux⁷¹⁹ » dans la parole, ou encore, à la scène de la reproduction de l'homme par la porte :

L'OUVRIER DU DRAME, *s'avançant*. – Resterait à dire ce qui distingue l'acteur véritable d'un imitateur d'homme.

JEAN NIHIL, *à reculons*. – Je veux me reproduire avec une porte, pas avec une femme d'arrive ! Avec une sortie qui donnerait sur ailleurs : je vais me reproduire par cette portière⁷²⁰ !

Toutes les fois qu'un acteur brise un personnage avec ses dents et prend sa prochaine identité parolésque, qu'il passe d'un corps en mots à un autre, sur la scène naît une autre personne. « Le cercueil des personnages est-il arrivé ?⁷²¹ », interroge l'Illogicien dans *L'Origine rouge*. L'homme se multiplie en un laps de temps par l'entrée-sortie, de même que Fregoli définissait son art comme passage de porte : « En changeant de costume, je sors par une porte et rentre par l'autre, ce n'est pas plus difficile que cela !...⁷²² » Au titre de « l'acteur véritable », Jean Nihil démontre que, contrairement à ce qu'on pense, l'art de l'acteur ne consiste pas dans la singerie de l'homme, dont l'objectif est de réduire le plus possible la distance entre le « soi » et celui qui est imité, jusqu'à l'ultime identification : à la fin, il ne doit rester qu'une seule personne, avec le corps de l'acteur et l'âme du personnage. Au contraire, l'acteur est quelqu'un qui sait se servir de son corps comme une porte, par laquelle il peut faire entrer des personnes à la chair parlée (et sortir la personne actuelle avant de faire entrer la prochaine) : « un seul endroit où ça se passe⁷²³ », voilà l'acteur. En procédant à la scissiparité par entrées et sorties répétées, comme s'il s'appelait Jean Scissipare⁷²⁴, ou en pratiquant, tout simplement, la sortie du corps, il se montre capable de faire fourmiller la scène, tout seul. Avec sa porte, il réalise, pour ainsi dire, « le spectacle autogène⁷²⁵ ». Dans sa pratique de la multiplication, on retrouve les « lois de

⁷¹⁸ *Le Théâtre des paroles*, p. 69.

⁷¹⁹ *Lumières du corps*, p. 29-30.

⁷²⁰ *Le Vrai sang*, p. 246.

⁷²¹ *L'Origine rouge*, p. 166.

⁷²² CLÉMENT Martine, *Music-hall*, Boulogne-Billancourt, Du May, 2008, p. 15.

⁷²³ *Le Théâtre des paroles*, p. 18.

⁷²⁴ *Le Drame de la vie*, p. 79.

⁷²⁵ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 365.

croissance et de multiplication » primitives, auxquelles Artaud croyait, comme il l'écrit dans une lettre adressée au docteur Jacques Latrémolière :

Les lois de croissance et de Multiplication des Êtres ont été fixées par Dieu au début des choses, dans un sens diamétralement opposé à celui de la reproduction sexuelle qui est une infamie immonde fomentée de toutes pièces par les démons. [...] avant Adam il y a eu bien des Races qui vivaient de cette façon, et qui se reproduisaient par pure transmission fluidique des souffles venus du cœur avec l'aide et la Sanction magnétique du Saint-Esprit de Dieu⁷²⁶.

Par la « pure transmission fluidique des souffles », on se rappellera la parole qui, en coulant de l'un à l'autre, pénètre le corps de l'acteur et remplit successivement les récipients. « C'est ça la parole, la *parole*, que l'acteur lance ou retient, et qui vient, fouettant le visage public, atteindre et transformer réellement les corps. C'est l'principal liquide exclu du corps, et c'est la bouche qui est l'endroit de son omission⁷²⁷ », écrit Novarina.

« Nous habitons une multitude de corps, l'acteur comique le sait : il se divise à l'infini. Louis de Funès se séparait en animaux, en mille effigies soudaines à l'intérieur d'un corps, comme un totem multiplié, comme une face aux six cent soixante-six visages⁷²⁸ », note l'écrivain, en idéalisant le jeu de Louis de Funès. L'enfilade des fantoches intérieurs fait une histoire (*history*), dans la mesure où il s'agit d'une suite évolutive des changements du corps verbal qui ont lieu dans le corps d'un acteur. Et l'histoire des personnages forme une « totalité intelligible⁷²⁹ » que l'on peut suivre du début à la fin du spectacle novarinien, presque au même titre qu'une intrigue, dans le sens où on peut « prendre ensemble » les éléments – figures en intégrité – distincts et singuliers⁷³⁰. Enfin, avec cette histoire qui germe, se matérialise la temporalité, du moins le sentiment du temps sédimentaire. Or, cette entrée perpétuelle n'est pas quelque chose qui arrive au personnage dramatique, dans l'espace dramatique. La maîtrise de cet art du transformiste est exigée de l'acteur, dont la présence matérielle s'inscrit dans l'espace scénique, et les mouvements dans les réseaux du premier plan. Impactant le corps scénique de l'acteur par l'entrée renouvelée de la parole dans l'espace dramatique, soit la chair

⁷²⁶ ARTAUD Antonin, « Lettre au docteur Jacques Latrémolière, le 5 avril 1943 », in *Œuvres*, op. cit., p. 887.

⁷²⁷ *Le Théâtre des paroles*, p. 23.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁷²⁹ RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 14.

⁷³⁰ « Selon une expression que j'emprunte à Louis Mink, [*muthos*] est l'acte de "prendre ensemble" – de composer – ces ingrédients de l'action humaine qui, dans l'expérience ordinaire, restent hétérogènes et discordants. » *Ibid.*

verbale de chaque personnage, le changement d'identité compose le « drame de la scène⁷³¹ » qui se distingue manifestement du drame essentiel du théâtre des paroles.

L'« unité narrative de base⁷³² » se trouvant du côté de la réalité de la scène, et non du côté de la fiction qui s'y déploie, c'est désormais le temps brut et naturel – dans le sens de ne pas être médiatisé – de la scène qui triomphe sur le temps dramatique, et détermine le temps ressenti du spectateur. L'histoire à la source de la temporalité est repérée en dehors du drame, directement liée à la présence physique de l'acteur. Elle se construit sur-le-champ, au cours de la représentation, plus comme évolution que comme fiction. Au lieu d'obtenir l'autonomie par rapport au temps du monde et d'exhiber sa singularité par le recours au détour mimétique, il se tisse en fonction du processus scénique de la transformation. Depuis Aristote, on a l'habitude de comprendre le temps selon le nombre des mouvements enchaînés. De même pour le temps physique, et de même pour le temps du « drame de la scène », le nombre de l'entrée-sortie effectuée par la parole dans le corps de l'acteur sur scène est un instrument qui le rend saisissable, en offrant au spectateur une nette sensation de l'avancement du temps. L'articulation entre la figure actuelle et la figure prochaine devient une nouvelle unité du temps qui n'a rien à voir ni avec le temps à l'intérieur du logodrame, ni avec le temps de la représentation. Non seulement cette histoire réglée par le temps scénique ignore la dimension mimétique, elle trahit également l'unicité de temps narratif défendue par Ricœur. Car chaque acteur construit une histoire à part entière, en somatisant des textes distribués à bon nombre de personnages. En conséquence, plusieurs histoires se tissent et se déroulent en parallèle, chacune à sa façon lorsque plusieurs acteurs occupent le plateau.

Chez Novarina, on ne peut plus considérer le récit, matériau par excellence de la représentation, comme le *seul* « gardien du temps ». Il existe, ici où un élément extérieur au drame principal interfère dans l'expérience temporelle des spectateurs, des temps pensés et vécus sans être racontés. Bien que Ricœur ne distingue pas l'histoire des historiens de l'histoire comme fiction, en matière de la dépendance à la *mise en intrigue*⁷³³, l'histoire qui évolue avec l'enfilade des personnages se dérobe à la narrativité. Elle est hostile au remaniement de l'ordre, que ce soit pris en charge par l'écrivain ou par le spectateur, faute de rapport logique entre des éléments, qui sert d'indice. Il ne s'agit pas, avant tout, de la redistribution de l'ordre aux

⁷³¹ *Le Drame de la vie*, p. 39.

⁷³² RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, op. cit., p. 15.

⁷³³ « C'est cette notion que je prends comme fil conducteur de la recherche, aussi bien dans l'ordre de l'histoire des historiens (ou historiographie) que dans l'ordre de la fiction (de l'épopée et du conte populaire au roman moderne). » *Ibid.*, p. 14. Le théoricien littéraire consacre le deuxième volume de son *Temps et récit* à expliciter le côtoiement de deux histoires.

événements selon le principe de la causalité et de la vraisemblance. Si, chez l'écrivain qui écrit non seulement le texte, mais aussi la scène à titre de metteur en scène, il y a une nécessité qui entre en ligne de compte lors de la distribution des figures parlées aux acteurs, ce serait la nécessité rythmique qui vient plutôt de la scène que du drame. Pour l'appareil rythmique, on pensera tout de suite à la voix de chaque acteur. Novarina a confié à Laurence Mayor qu'il entend les voix des acteurs dans ses oreilles pendant qu'il écrit. Dans ce contexte où les événements ne s'articulent pas selon la logique causale, l'acte de reconfigurer le temps ne va pas plus loin, chez le spectateur, que de rappeler l'ordre d'apparition des figures parlées. Il n'a pas à restituer la temporalité singulière de chaque événement afin de saisir le temps en ensemble. L'histoire sans *muthos* ni *mimèsis* ouvre l'accès à un autre temps que le temps raconté, un temps immédiat, rudimentaire mais aussi intelligible que le temps raconté.

Le fil thématique et le temps de la réflexion

Le changement continu de la chair verbale des acteurs-transformistes compose le fil non narratif de l'action – bien qu'elle soit l'action au premier plan de la scène, à l'extérieur du drame – auquel le spectateur peut s'accrocher pendant la représentation. Mais le spectateur du théâtre de Valère Novarina est guidé par un autre type de fil qui, même sans relever de la matière de la mise en scène, fait accéder à l'expérience temporelle très concrète. Le torrent de la parole jaillissant des voix incessantes des acteurs garantit, certes, l'impression de la continuité. Mais si, même dans un théâtre où le récit inhérent est absent, le spectateur ne se prive pas de la conviction de suivi au niveau de contenu, c'est parce que la continuité thématique remplace l'histoire, dans les scènes « pulsives » aussi bien que dans les scènes « théoriques ». Au lieu de suivre l'enchaînement des événements articulés, on suit le développement progressif des idées, à la fois partiellement et tout au long de la représentation, de manière à reprendre les réflexions développées dans les tableaux précédents, voire à travers des œuvres.

Parmi les thèmes les plus apparents et évoqués le plus souvent, on comptera la mort et la vie (notamment la résurrection), liées par l'amour, comme dans la dernière scène de *La Scène* qui cristallise leur union :

LE PAUVRE. – Vous devez passer par toutes sortes de morts y compris la vraie !
Dis-moi, est ce que l'amour amène la vie ?

RACHEL. – Mais aussi la mort.

LE PAUVRE. – Dis-moi aussi, pendant qu'on y est, est-ce que le temps apporte la mort ?

RACHEL. – Mais aussi la vie. Tout amène avec soi vie et mort, et d'abord ta respiration.

LE PAUVRE. – Elle meurt et renaît, et cependant...
RACHEL. – ... cependant l'amour est d'un trait⁷³⁴.

Dieu constitue également un thème récurrent, à l'instar de 429 définitions de Dieu réunies dans *La Chair de l'homme*. Son aspect kénotique (« Seul un dieu faible peut porter secours⁷³⁵ ») joue un rôle clé dans le théâtre de Novarina, dans le sens où il sert de contexte théorique (notamment théologique) au renversement de la mort en vie. Mais Dieu est surtout la représentation d'un trou – ou d'un vide – au centre de l'homme, duquel sort la parole :

Trou, à qui je dois toutes mes paroles, tu es. Vide où verser toutes nos paroles, tu t'es troué toi-même par ton néant, en étant ; et non par moi qui ne suis rien. Me voici maintenant en face de toi, immobile, Éternel ! et je ne t'appelle qu'en appelant au passage un jour de l'esprit en moi qui reste.⁷³⁶

Ainsi, le trou et la parole forment un autre fil thématique d'une grande importance. « Je suis très content d'avoir parole vivante dans mon trou de la pensée⁷³⁷ », comme le dit l'Enfant d'Outre Bec, l'homme parlant fait sortir la parole du vide, comme une fumée, comme une vapeur :

L'HOMME SANS FIGURE. – Frères, cessez de croire que je suis une personne ou la représentation d'une moitié de personne ou d'un quart ou le reste d'un individu : je suis un trou à vapeurs dans l'espace, qui se déplace en marchant⁷³⁸.

En s'identifiant désormais au « lanceur d'anthropoglyphes⁷³⁹ », l'homme doit retrouver son animalité, aller vers l'animal : « Ah mais dit l'homme : / J'descends pas d'l'animal, j'y vais !⁷⁴⁰ », chante Théodrilles dans *L'Opérette imaginaire*. La nouvelle humanité qu'attend Novarina, un nouveau sort de l'homme qu'il cherche ne sont pas dissociés de son animalité : on ne peut pas capturer l'homme au moyen de la parole, car c'est un être *animé*, qui a reçu le souffle – la parole –, et non pas son possesseur.

La vie et la mort, Dieu, le trou et la parole, l'humanité et l'animal ; ces quatre thèmes forment les axes principaux des réflexions qui structurent le théâtre de Novarina⁷⁴¹. Il s'y ajoute d'autres fils thématiques qui sont, quantitativement et qualitativement, moins importants,

⁷³⁴ *La Scène*, p. 174.

⁷³⁵ *Le Vrai sang*, p. 234.

⁷³⁶ *Le Discours aux animaux*, p. 81.

⁷³⁷ *Le Repas*, p. 52.

⁷³⁸ *Le Vivier des noms*, p. 105.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁴⁰ *L'Opérette imaginaire*, p. 91.

⁷⁴¹ Chacun des axes thématiques sera l'objet d'étude ultérieurement, l'un après l'autre.

à l'instar de l'automobile⁷⁴², la maison, la manducation, pour n'en citer que quelques-uns. Surtout, le thème de la maisonnette, apparu pour la première fois de manière patente dans *La Chair de l'homme* (la scène XXXIX est consacrée aux Pères et Mères des maisons numérotées, et la scène XLIII aux Pères et Mères des maisons jaune et bis) intègre la mise en scène dans les pièces suivantes. Ainsi, on retrouve dans *L'Origine rouge*, *La Scène*, *L'Acte inconnu*, mais aussi dans *Le Vrai sang* et *L'Animal imaginaire* une sorte de baraque à la façade frontale enlevée (comme le quatrième mur dont parle Diderot)⁷⁴³, avec une figure hybride – moitié fanteche, moitié homme – qui finit par constituer une continuité scénique.

Du micro-récit à la pièce entière, tous les niveaux de la structure du spectacle peuvent se donner comme lieu d'apparition du fil thématique. Ainsi, le thème de l'automobile dirige le micro-récit dans lequel l'Homme Hors de Lui raconte son périple à la recherche d'un endroit pour disperser ces cendres⁷⁴⁴, de même que le thème de l'achat loufoque, qui marque une irruption dépayssante dans *Je suis* :

LE PROMENEUR D'HOMME. – Combien cette bleu ciel de Peugeot ?
 LA EMMÉ AUX CHIFFRES. – Quatre-vingt-cinq mille neuf cent cinquante-sept francs.
 LE PROMENEUR D'HOMME. – Avec les options ?
 LA FEMME AUX CHIFFRES. – Avec les options en plus.
 LE PROMENEUR D'HOMME. – Avec les exactions ?
 LA FEMME AUX CHIFFRES. – Avec les exactions.
 LE PROMENEUR D'HOMME. – Vous pouvez me faire confiance : j'ai la même, avec qui j'ai déjà tué six personnes.
 LA FEMME AUX CHIFFRES. – J'achète⁷⁴⁵.

Parfois, une scène entière se construit autour d'un thème spécifique. Plus le fil thématique se trace manifestement, plus la scène a tendance à être théorique. Tandis que la scène « Tableau noir » de *L'Acte inconnu*⁷⁴⁶, dans laquelle Raymond de la Matière procède à la démonstration « scientifique » afin de prouver que l'homme est un animal qui sécrète « l'hormone du langage », concrétise la réflexion sur la langue humaine de manière comique, la scène XXII de

⁷⁴² Le troisième tableau du *Vrai sang* est intitulé : « Quintette automobile ».

⁷⁴³ Céline Hersant remarque que ces maisons font référence à « la Loterie Pierrot (la petite baraque de foire savoyarde) et [au] "Guignol" (la cahute en bois placée à côté du trou du souffleur, qui servait à "tenir au chaud" les auteurs ou les acteurs au XIX^e siècle, pendant les répétitions d'un spectacle). » *L'Atelier de Valère Novarina, Recyclage et fabrique continue du texte*, Paris, Classique Garnier, 2015, p. 126.

⁷⁴⁴ « J'allais alors avec ma tête toute en cendres, et je jetai mes cendres à la tête des animaux, sur des publics, dans des parkings Loubeau, dans des centres de loisirs commerciaux, dans des surfaces de Livry-les-Plâtres, de Gargan, j'allai jeter mes restes de cendres sur des bretelles d'autoroutes de U, et les disséminer dans des nationales bordées, dans des Y, en ville de B, en ville de A, à Parthénaux, à Laroche-sur-Iteaux... » *L'Homme hors de lui*, p. 32-33.

⁷⁴⁵ *Je suis*, p. 184-185.

⁷⁴⁶ *L'Acte inconnu*, p. 82-87.

*La Chair de l'homme*⁷⁴⁷ se caractérise par son allure lourde, directement théologique. *Vous qui habitez le temps* et *Le Repas* sont deux exemples d'œuvres qui proposent le suivi stable d'un fil tout au long de la représentation ; la recherche identitaire pour l'un, la manducation pour l'autre. D'autres flux thématiques peuvent se tracer à titre subsidiaire, mais le fil principal – le temps et la mangerie – reste inchangé, pour accompagner le spectateur du début à la fin.

Au théâtre qui avance en déséquilibre, en raison de la tension rythmique entre les scènes et du surgissement imprévisible des micro-récits à toutes les échelles, la chaîne thématique fournit le minimum de cohérence et de continuité. Et puisque les flux thématiques, capables de pousser très loin les méditations philosophiques – théologiques, mystiques comprises –, parfois jusqu'à sembler hermétiques, constituent la seule matière qui peut être suivie en ce qui concerne le contenu, malgré son aspect explicitement populaire, le théâtre de Novarina n'est pas libre de l'accusation d'être « le théâtre à thèse », difficile, intellectuel et érudit, qui ne s'adresse qu'à un public limité.

Or, du point de vue du logodrame, le fond pédantesque de ces flux a moins d'importance que leur continuité matérielle, qui serait la source même de l'expérience temporelle qui leur est propre. Le suivi thématique ne propose aucunement l'expérience du temps fictif, sa démarche ne consistant pas dans la reconstruction de la temporalité de l'action ayant lieu dans le temps. Plutôt, on est convié à découvrir le temps immédiat, cru, ni reproduit, ni inventé. L'avancement de la réflexion ne mime rien, s'agissant d'un pur élan de la conscience :

211. La pensée est une onde qui procède non par équivalence, mouvement latéral – échange équitable de la monnaie des signifiants –, mais par floraison, développement pluriel, accroissement d'un volume ; la pensée n'avance pas qu'à *pas mesurés*, et par routes didactiques, son raisonnement se résout et se développe comme une figure de danse, une arborescence de la nature ; la pensée n'est pas *arithmétisée*, elle est *rythmique*, fuguée ; elle avance comme un jeu bouleversant les mots⁷⁴⁸.

Contrairement au suivi de l'action dramatique, articulée de manière cohérente, le suivi de la réflexion n'est ni régulier, ni lisse. Plutôt ondulatoire, avec des vacillations, des sauts, des spirales, des renversements, des étoilements, des pirouettes, il ne s'ourdit pas sur une ligne, mais se déploie en volume. Pourtant, la continuité persiste. D'abord saisie par l'homogénéité thématique, puis rendue davantage intelligible par le lien rythmique – et surtout pas logique – entre des figures de mouvement qui alternent, la continuité spontanée s'inscrit dans la durée et donne au spectateur l'impression du passage du temps. Mais la durée mesurable du

⁷⁴⁷ *La Chair de l'homme*, p. 318-322.

⁷⁴⁸ *Observez les logaèdres !*, p. 87-88.

thème qui se poursuit se distingue du temps propre à la pensée, pour dédoubler le sentiment du temps que le spectateur peut avoir pendant la représentation. Comme une danseuse qui, par ses gestes volatils, déchire l'espace pour le renouer, lâche le ruban temporel pour ensuite le rattraper, tout en tirant le temps de son corps, la pensée, en s'avancant en volume, ouvre le temps : elle est toujours à la pointe du temps. Ou plutôt, dans la pensée qui s'épanouit, le temps s'éclate, lui aussi, comme le feu d'artifice, dans lequel Adorno trouve, s'inspirant d'Ernest Schoen, une ultime forme d'art :

Ernest Schoen a jadis parlé de la noblesse inégalable du feu d'artifice comme du seul art qui ne veuille pas de la durée mais désire, au contraire, ne briller qu'un instant puis se perdre en fumée. [...] Si l'art se débarrassait de l'illusion de la durée, s'il intégrait son caractère éphémère par sympathie pour le vivant éphémère, il honorerait une conception de la vérité qui ne considère pas celle-ci comme abstraitement durable mais prend conscience de son noyau temporel⁷⁴⁹.

Dans le suivi se révèle, paradoxalement, le « noyau temporel » de la réflexion, qui est sans suite ni durée. Il s'agit d'un temps qui s'accomplit dans son apparition. Insaisissable, ce « vivant éphémère » ne peut être vécu que dans son instant même, dans sa totalité fugitive. Il se trouve hors de portée de toutes les manœuvres qui relèvent de l'ordre de la reproduction ou de l'ordre de la fabrication fictive, pour proposer l'expérience du temps pur. Par conséquent, en suivant les fils thématiques, qui s'entrecroisent dans la pièce de Novarina, le spectateur entre en contact, simultanément, avec plusieurs temps bruts que l'instant de l'expérience est en train d'explorer, et dont la durée s'allonge à chaque identification du thème.

En général, les scènes théoriques se déroulent en exploitant le dispositif dramatique : les personnages mènent le dialogue – à deux, mais aussi à plusieurs –, et l'idée évolue de manière sinueuse, en s'envolant d'une réplique à l'autre, jusqu'à former un flux reconnaissable. Or, à certains moments, il arrive que ce flux se transforme en tourbillon thématique : au lieu de se développer par l'avancement horizontal, la pensée se creuse par le piétinement, par la poursuite verticale. Pendant que plusieurs personnages surenchérissent autour d'un thème précis, avec un sujet collectif « nous » le dialogue se rétrécit en monologue à mille voix⁷⁵⁰.

Dans les pièces de Novarina, on rencontre souvent des sosies, dont les voix ne se distinguent pas l'une de l'autre. Le Premier Philosophe et le Deuxième Philosophe de *Je suis*,

⁷⁴⁹ ADORNO Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 49.

⁷⁵⁰ L'histoire des Gens du *Vivier des noms* constitue un exemple à part, dans le sens où le monologue raconte une vraie histoire – histoire plutôt comme celle dans l'ordre des historiographes –, sans être dédié à une méditation thématique. *Le Vivier des noms*, p. 34-51.

Celui qui Dit Oui et Celui qui Dit Non⁷⁵¹ ou Gibus et Fornereau⁷⁵² de *La Chair de l'homme*, le Chantre 1 et le Chantre 2 de *L'Acte inconnu*, le Chantre et le Contre-Chantre du *Vrai sang*, en sont des exemples évidents. Ces Tweedledum et Tweedledee⁷⁵³ novariniens parlent à deux, mais leur relais forme un ensemble, par l'uniformité et la continuité sémantiques de ce qu'ils disent, malgré la contradiction apparente issue de leurs noms. Le dialogue se convertit en monologue, dans le sens où la frontière entre le « je » et l'autre « je » s'estompe : ils déversent, ensemble, un seul flux de parole et de pensée.

Le principe reste le même, bien que le nombre de monologues collectifs passe de deux à trois⁷⁵⁴, de trois à sept, de sept à mille, de mille à un grand nombre indéfini. Dans *Le Repas*, les Sept Dormants achèvent tour à tour, mais ensemble, la réflexion dans le sommeil :

L'UN DES VII DORMANTS. – Lorsque nous dormons, nos cerveaux s'imaginent que nous allons vivre dans une autre personne.

L'UN DES VII DORMANTS. – Dieu, dans son immense cruauté, nous a séparés pour que nous nous re-réunissions multiples.

L'UN DES VII DORMANTS. – Ô nudité au carré, comme nous sommes nus !

L'UN DES VII DORMANTS. – Comme nous sommes *uns* maintenant que nous nous reconnaissons par la joie.

L'UN DES VII DORMANTS. – Lorsque nous dormons, nos esprits s'imaginent que nous allons mourir dans une autre personne.

L'UN DES VII DORMANTS. – Tant que nous dormions, nous ne demandions plus où reposaient nos corps... mais maintenant que nous n'y sommes plus, nous nous demandons si nous sommes dedans [...] ⁷⁵⁵.

Le Chantre ouvre la fugue : « Choisissons de mettre ensemble l'éventail des premiers et des derniers hommes ; divisons leur tout par le *un* et obtenons leur transfert dans la multitude. Spectateur, écoute les Sept Dormants.⁷⁵⁶ » La recherche de la sortie progresse petit à petit, pendant que les Sept Dormants continuent à chanter ensemble, en progressant chaque fois d'un intervalle, de la *première* (prime) à la *neuvaine* (neuvième).

Il en va de même pour le premier tableau de *La Chair de l'homme*⁷⁵⁷, où les Mangeurs et les mille Dormants, ainsi que les Amants se jettent dans le flux des voix entassées. Deux vortex

⁷⁵¹ *La Chair de l'homme*, p. 296-304.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 402-406.

⁷⁵³ Il s'agit de deux frères jumeaux qui apparaissent dans *De l'autre côté du miroir* (Through the Looking-Glass) de Lewis Carroll.

⁷⁵⁴ La scène III, « qui se joue au présent d'apparition », de *Vous qui habitez le temps* (p. 13-17) est dédiée aux Enfants pariétaux. Dans la mise en scène originale (création en 1989 au Festival d'Avignon), trois acteurs – Roséliane Goldstein, Daniel Znyk, Louis-Do de Lencquesaing – ont interprété les Enfants, mais faute de précision didascalique, la scène peut être interprétée par plusieurs acteurs.

⁷⁵⁵ *Le Vrai sang*, p. 87-103 ; *Observez les logaèdres !*, p. 197-202. On retrouve le même rêve collectif, mais plus profond, dans le 17^e tableau du *Repas*, p. 90-100.

⁷⁵⁶ *Le Vrai sang*, p. 86.

⁷⁵⁷ *La Chair de l'homme*, p. 38-144.

thématiques y interagissent, en guise de deux réponses à la quête de l'entrée au monde. Du côté de la mangerie des mots, les Mangeurs, qui gardent chacun leur nom propre, sont des solistes réquisitionnés pour le chœur. Ils sont à la fois « je » et « nous », mais arrivent à harmoniser plus ou moins les voix. Cependant, du côté du changement du corps au seuil de la mort et la vie, les Dormants et quelques Amants ont tendance à s'exprimer toujours en « nous ». En se présentant comme « un des dormants » (ou des amants), ils sont des choristes, dont la voix reste anonyme en parfaite harmonie avec les autres.

L'exemple de *Je suis*, où tous les monologues multipliés forment un ensemble homogène, relève cependant d'une rigueur exceptionnelle :

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne sommes que ce que nous mangeons et nous avons été ce que nous avons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous avons été ce que nous avons mangé, de même que nous ne serons que ce que nous aurons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne sommes que ce qu'on mange. Nous n'aurions été ce que nous avons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne serions que ce que nous mangerions, si nous n'avions été ce que nous avons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne sommes pas ce qu'il y a dans les plats.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous avons été ce que nous avons été et nous n'avons été que ce que nous avons été.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne mangeons que ce que nous sommes, mais c'est pour être ce que nous avons mangé.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous ne sommes pas que ce que nous mangeons, pas uniquement ! et cependant nous sommes ça. Si nous avons été, nous nous serions aperçus que nous nous étions mangés.

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous avons été ce que nous avons mangé car nous sommes ce que nous fûmes ; et nous avons eu ce que nous eûmes⁷⁵⁸.

Ils sont parfaitement un-multitude : ils pensent et parlent en tant que « nous », du début à la fin. La réflexion en « nous » se développe en volute : en tournoyant, le tourbillon s'agrandit. Il n'y a pas de grand élan, mais chaque retour avec variation creuse la pensée un peu plus loin, en faisant ainsi couler le flux thématique un peu plus loin, tout en tourbillonnant.

Pendant une durée limitée, les propos se répètent, presque, avec une grande intensité. Par conséquent, ils engendrent une impression inhabituelle de temps, si forte qu'elle écrase le temps scintillant de la pensée qui se manifeste lorsque le mouvement fluide se construit de manière éparpillée au cours de la représentation. Dans le monologue à mille voix coexistent les mouvements de deux directions compensatoires qui finissent par s'annuler. Il y a, avant tout, l'avancement horizontal. C'est le cheminement des phrases, la marche en avant de la parole

⁷⁵⁸ *Je suis*, p. 130-131. Le monologue démultiplié des Mangeurs apparaît dans la scène XVI, p. 128-135.

ajoutée l'une après l'autre. La longueur de leur enchaînement – qui n'est, d'ailleurs, pas très courte – constitue, une fois prononcée, la durée physique, concrète et objective du monologue. Et l'écoulement sonore est responsable de la perception du temps linéaire, conforme à son aperçu chronologique. Mais il y a également le creusement vertical, motivé par la répétition des presque-identiques. Il ne s'agit plus d'une pensée fulgurante qui s'avance par renversement et bondissement, et s'achève par explosion et étoilement, mais d'une pensée virevoltante, qui trouve son ressort dans le trépignement et dans la continuité spirale. Or, la réitération litannique entraîne, le plus souvent, un ennui presque hypnotique. Elle réveille en nous au maximum la sensation temporelle. Lorsqu'on s'adonne à une activité intéressante, voire divertissante, on ne fait pas attention à l'écoulement du temps, jusqu'à en être inconscient : on se surprend en se rendant compte du temps révolu, de même qu'un bûcheron qui s'aperçoit que le manche en bois de sa hache a été entièrement décomposée alors qu'il était absorbé au jeu de go des ermites⁷⁵⁹. Au contraire, lorsqu'on s'ennuie, on ressent le passage du temps de manière plus sensible que d'habitude. On sent pleinement la marche ralentie du temps, seconde par seconde, minute par minute. Chaque unité de temps prend une consistance matérielle, et sa dimension ressentie se dilate démesurément. On finit par somatiser la perception extrêmement aiguë du temps : on trépigne d'ennui, on bâille, on s'endort. Le suivi simultané du fil horizontal de la pensée qui court sans interruption pendant longtemps et du fil vertical thématique qui ne cesse pas de tourbillonner, jusqu'à donner le vertige, finit par rendre le temps perceptible, plus clair. Il ne relève pourtant pas de l'effet direct du suivi intellectuel, qui serait un effort pour porter son attention continûment de façon à comprendre le thème dans son déroulement. En quelque sorte, le spectateur novarinien se trouve exposé à un temps qui le griffe en passant, comme si une tornade arrachait la terre dans son avancement tournoyant.

⁷⁵⁹ Il s'agit d'un conte folklorique sino-coréen, qui se trouve en amont d'un proverbe coréen « On se plonge tellement dans les jeux des ermites qu'on ignore que la manche de sa hache se décompose », qui sous-entend « oublier une affaire urgente à force de s'absorber dans une distraction ». D'après la légende populaire, un bûcheron, perdu dans une forêt, rencontrent deux vieux en train de jouer au go, et les regarde. Au bout de quelques instants, il se rend compte que c'est le temps de rentrer, mais la manche en bois de sa hache, qu'il a laissé à côté, est complètement putréfiée, jusqu'à ce qu'il n'arrive pas à la saisir. Perplexe, il rentre à son village pour le trouver beaucoup changé. Il donne à un vieux qu'il croise dans la rue son nom et lui demande s'il le connaissait, ce dernier lui répond qu'il s'agit de son arrière-grand-père. Pour plus de précision, voir CHOI In-Hak, *A Type index of Korean folktales* (L'index d'archétypes des légendes coréennes), Séoul, Myong Ji university publ., 1979, p. 117-118.

2. L'expérience du temps empirique

Le temps somatisé

Bien qu'on en parle rarement, il y a dans tous les spectacles dramatiques une expérience temporelle très concrète, mais qui n'a rien à voir avec ce que montre la représentation. Plus précisément, il s'agit d'un temps vécu en dehors de la représentation, mais qui reste toujours dans le contexte théâtral, qui réunit la scène et la salle. Il peut être le temps qu'éprouve le corps d'un spectateur dans la salle, ou le temps que subit le corps d'un acteur sur la scène. Ne relevant pas de l'ordre dramatique, ces temps parasitent le temps mondain en laissant traîner l'espace public dans l'espace théâtral. Mais l'expérience forte et saisissante de l'illusion théâtrale efface de la conscience d'un spectateur toute autre expérience du temps hormis le temps dramatique, jusqu'à ce que ce dernier domine absolument l'impression temporelle. Il serait naturel que, dans le théâtre des paroles où le drame est dépourvu de dimension illusoire, la temporalité relevant exclusivement de l'extérieur de la représentation saille aux yeux des spectateurs. Il ne s'agit pas d'un temps dramatique, car il ne structure pas le drame qui se déroule sur la deuxième scène accessible au moyen de l'œil qui écoute. Il ne s'agit pas non plus d'un temps scénique, étant donné qu'il ne règle pas la première scène, dans laquelle s'inscrivent les contenus non dramatiques, tels que les fils thématiques, les cortèges d'identités, l'implication sémantique des mots prononcés. Ce sentiment du temps est lié directement à l'expérience du théâtre de Novarina, pour ainsi former une sorte de temps empirique. On peut y discerner deux ordres différents de temps selon l'étendue pragmatique de l'expérience concernée : le temps de l'assistance et de l'observation lorsqu'elle se délimite à une seule pièce, et le temps de la mémoire, si plusieurs spectacles novariniens sont pris en compte.

Chez le spectateur novarinien, le passage du temps extérieur à la représentation est ressenti avant tout lorsqu'il se manifeste dans le corps et à travers le corps. Le rapport le plus immédiat avec le temps est saisi avec son propre corps, soumis nécessairement à l'évolution du temps du monde. Même dans le théâtre où le drame le plus vraisemblable exerce un charme presque envoûtant sur l'esprit du spectateur, jusqu'à ce qu'il prenne le temps fictif pour le temps réel, le corps de ce dernier n'échappe pas à l'emprise du temps public : plus longtemps il reste dans le fauteuil, plus il se raidit. Néanmoins, le spectateur dramatique est moins sensible au passage du temps pendant que l'intelligence s'adonne au drame, tandis que le spectateur logodramatique en est tellement conscient qu'il finit par le somatiser.

Le contraste vient du fait que le théâtre de Novarina compte non seulement la concentration et l'absorption, mais aussi l'ennui et la distraction parmi les dispositions possibles des spectateurs envers la représentation⁷⁶⁰. Tout aussi bien que le moment de pénétration ou l'enthousiasme débordant, l'ennui constitue une forme à part entière de la traversée de l'onde verbale. De surcroît, il est expressément recherché en vue de multiplier le contact singulier avec la parole en mouvement, lancée comme une flèche. Or, l'ennui signifie que l'attention – du moins une partie – quitte ce qui se (re)présente sur la scène, pour revenir au corps assis dans la salle. Elle est désormais plus à l'écoute de ce qu'éprouve le corps : à force de rester dans la même position pendant très longtemps – les pièces novariniennes peuvent durer des heures, le plus souvent sans entracte –, les articulations et les muscles souffrent de courbature ; le siège peu confortable cause une perte de sensation dans les jambes, tout en donnant mal au dos ; si la représentation a lieu dans un théâtre en plein air, dans le cadre du festival d'Avignon, le mistral nocturne du sud peut provoquer des frissons.

Les malaises et les souffrances physiques qui envahissent le corps, et que l'esprit détaché de la scène rend perceptibles sont, eux-mêmes, les premiers témoins du passage du temps. C'est la modification que subit le corps, à force d'être inondé dans la langue fluide pendant une certaine durée. Autrement dit, c'est le corps réel qui sert de vecteur et de mesure du temps. En sus, plus l'attention du spectateur se disperse, plus le temps empirique de l'assistance apparaît clairement, moment par moment. Un spectateur qui reste concentré sur la représentation se rendrait compte du temps passé seulement rétrospectivement, en sortant de la salle. À l'inverse, celui qui commence à s'ennuyer ressentirait vivement ce temps empirique, au cours de la représentation et tout au long de l'assistance, jusqu'à dire, comme une spectatrice du *Vivier des noms* à Avignon, « Ah non, je n'en peux plus !⁷⁶¹ »

Tandis que la somatisation du temps de l'assistance concerne le corps intime de chaque spectateur, le temps qui s'imprime sur le corps de l'acteur possède une dimension spectaculaire : on voit bien les acteurs qui transpirent et qui se fatiguent de plus en plus, en allant vers la fin. Bien entendu, l'épuisement public de l'acteur n'est pas un apanage du théâtre de Valère Novarina. Les acteurs du drame psychologique, qui donnent chair au personnage écrit, ainsi que les artistes de la performance, qui poussent les conditions de leur corps à la limite de l'impossible et se poussent, eux-mêmes, à des conditions extrêmes, finissent par avoir

⁷⁶⁰ Voir « La tension perpétuelle entre deux types de durée » (Partie II, Chapitre 2, Sous-chapitre 2).

⁷⁶¹ Il s'agit de la réaction d'une spectatrice du *Vivier des noms*, observée le 6 juillet 2015, au Cloître des Carmes, à Avignon.

un corps épuisé, les uns comme les autres, à force de tout donner. L'écart dramatique entre l'allure irréprochable lors de l'entrée et l'apparence défaite lors de la dernière sortie est l'indice du passage du temps.

Dans un théâtre dont le but est la construction d'un monde imaginaire à part entière, la présence corporelle de l'acteur, qui relève de l'ordre scénique, n'a aucune influence sur le déroulement du récit. Dépourvue de valeur dramatique, elle s'exclut naturellement du processus de refiguration temporelle, à savoir de l'expérience du temps du spectateur. Mais si, en s'opposant à ces conventions, Novarina écrit d'emblée que « [l]a présence de l'acteur, c'est juste l'émotion du temps ; l'émotion du temps juste⁷⁶² », c'est parce que le corps de l'acteur novarinien qui, plus le spectacle dure, évoque davantage le naufragé à la dérive, balayé par le flot de paroles, constitue un facteur non négligeable de la perception du temps du spectateur. À la fin de chaque spectacle, tous les acteurs novariniens s'avèrent « inondés vivants dans le fluide de la parole qui désigne l'esprit de l'eau⁷⁶³ ». Cependant, le corps des grands monologues s'offre comme lieu d'optique où le temps se voit particulièrement bien matérialisé, à l'instar de celui de Daniel Znyk. Pour les habitués de longue date du théâtre de Valère Novarina, la récitation de l'Infini Romancier par Znyk demeure une scène emblématique. Durant seize minutes, il se dépense tellement que lorsque, visage en sueur, il se jette sur la scène vers la fin de cette fameuse lecture, la tête dans un trou au milieu du plateau, on a presque peur qu'il s'évanouisse, hors d'haleine. Il en va de même pour André Marcon (*Le Monologue d'Adramélech*, 1984 ; *L'Inquiétude*, 1991 ; *L'Animal du temps*, 1991), Claude Merlin de *L'Avant-dernier des hommes* (1997), Dominique Pinon de *L'Homme hors de lui* (2017), qui donnent, tous les trois, le spectacle de monologues démesurés. Lorsque l'acteur s'approche du public pour saluer après s'être dépensé sans compter, on voit bien sous la lumière à quel point son corps est épuisé. L'acteur qui, pendant une heure, déverse sans cesse, sur le plateau, le flux verbal qu'il fait passer à travers son corps est tout pâle, comme s'il saignait à blanc ; et son corps paraît tellement fragile, léger, voire volatil que l'on croirait qu'il va mourir – ou plus précisément, qu'il est en train de passer la frontière entre l'existence et la non-existence.

Dans sa « Lettre aux acteurs », Novarina explicite la distinction qu'il fait entre l'acteur qui se contente d'imiter la psychologie et l'acteur qui « joue vraiment » par la défaite du corps humain :

⁷⁶² *Devant la parole*, p. 83.

⁷⁶³ « LE VERSEAU. – L'eau est aussi le fluide de l'eau qui désigne l'esprit de l'eau dont tu viens d'être inondé vivant et par ces mots relevé sous mes pas. / L'INFINI ROMANCIER. – L'eau est aussi le fluide de la parole. » *L'Opérette imaginaire*, p. 160.

L'acteur qui joue vraiment, qui joue à fond, qui se joue de fond – et il n'y a que ça qui vaut la peine au théâtre –, porte sur son visage son visage défait (comme dans les trois moments : jouir, déféquer, mourir), son masque mortuaire, blanc, défait, vide – vide partie du corps et non plus recto expressif d'la tête posée su'l'corps potiche – il montre, blanc, son visage, portant son mort, défiguré. L'acteur qui joue sait bien que ça lui modifie réellement le corps, que ça le tue à chaque fois. Et l'histoire du théâtre, si on voulait bien l'écrire enfin du point de vue de l'acteur, ça ne serait pas l'histoire d'un art, d'un spectacle, mais l'histoire d'une longue, sourde, entêtée, recommençante, pas aboutie, protestation contre le corps humain⁷⁶⁴.

Il y a, dans son jeu – ou plutôt dans sa performance –, la modification *réelle* de son corps : il le vide, le mène à l'épuisement, jusqu'à ce qu'il se dépouille du visage humain, « jusqu'à ce qu'il apparaisse qu'il n'est que du langage assemblé, jusqu'à ce qu'il n'en reste : personne.⁷⁶⁵ » Il entre en scène non pas pour devenir quelqu'un par l'incarnation, mais pour devenir « moins homme » encore une fois, pour s'alléger encore d'homme. Son corps usé à la fin de la représentation est, par excellence, le « masque mortuaire », visage d'un mort derrière lequel aucune matière humaine ne reste, « le sang humain qui est, au plus profond de nous, la *parole*⁷⁶⁶ » étant entièrement déversé jusqu'à la dernière goutte. Et ce changement processuel, ce devenir-personne, qui est évident aux yeux des spectateurs, constitue un spectacle indépendant.

De ce spectacle naît l'émotion du temps. Le temps devient tangible dans la sueur, dans l'haleine essoufflée, presque fiévreuse, dans le corps secoué de l'acteur. Il n'est pas un temps mimétique, étant donné que l'acteur somatise le temps en vrai, sans faire semblant en tant qu'acteur-personnage. Il n'est pas diégétique non plus, puisqu'il n'est pas raconté, mais offert à la vue, à l'état brut. Mais il s'agit d'un temps pragmatique, dans la mesure où il est directement lié à la pratique passionnée de la noyade – non seulement celle de l'acteur mais aussi celle du spectateur. On pourrait même considérer ce temps comme le temps pragmatique du drame, car c'est, très précisément, le drame de la parole qui entraîne le symptôme du temps : si l'acteur se fatigue, c'est à force d'être inondé dans le flot de paroles, d'être traversé par le logodrame ; et si le spectateur se sent épuisé, lui aussi, c'est à force d'être submergé sous les ondes verbales qui sortent de la bouche des acteurs, d'être percutés par les chocs logodynamiques envoyés depuis la scène. Il ne se matérialise cependant pas dans la représentation, afin de se distinguer du temps dramatique, qui est la temporalité propre, indépendante et autoréférentielle, voire autotélique du logodrame. Au contraire, il franchit la frontière, et trouve un vecteur à l'extérieur,

⁷⁶⁴ *Le Théâtre des paroles*, p. 24-25.

⁷⁶⁵ *Lumières du corps*, p. 53.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

en touchant le corps de l'acteur-homme ordinaire et du spectateur-homme ordinaire, en personne.

Le temps de la mémoire

Tandis que le temps somatisé constitue un temps empirique qui devient perceptible pour tous ceux qui assistent à une représentation, le spectateur habitué de Novarina dispose d'un autre type de temps empirique, qui n'est pas accessible à celui qui découvre pour la première fois l'univers novarinien. On pourrait appeler ce temps le temps de la mémoire, dans la mesure où il utilise l'expérience novarinienne comme matériau. Il est non seulement l'indicateur du passage du temps public et universel, mais aussi le métier à tisser les vraies histoires – histoires sans le temps mimétique, histoires qui relèvent du champ de compétence des historiographes et des historiens. Avant tout, il joue avec le lien temporel à plus grande échelle, entre la représentation à laquelle on assiste actuellement et les représentations des pièces précédentes. L'évolution de certains éléments servant de repères entre le passé et le présent – à savoir les changements ou les similarités qui sautent aux yeux et aux oreilles entre les deux moments – est le témoin direct du temps physique. Pour que Jean Parturient dise, dans *L'Acte inconnu*, « J'ai vu ici même il y a sept ans un acteur fantoche dire ici même à ce chien même : Salut, chien canin !⁷⁶⁷ », il faut sept ans du temps calendaire entre la pièce en question et *L'Origine rouge*⁷⁶⁸. Et le Chercheur de Falbala de *Vous qui habitez le temps*, d'abord interprété par Daniel Znyk, ne cesse de chercher Falbala dans *Le Vivier des noms*, vingt-sept ans après, mais cette fois-ci avec la voix de Nicolas Struve jouant l'Acteur Fuyant Autrui : « Depuis, je cherche toujours où trouver Phalbala, non l'*ananus* mais Falbala...⁷⁶⁹ », dramatise-t-il.

Et de cette traversée d'un jalon à l'autre naît l'histoire, dont l'auteur est la mémoire du spectateur. L'histoire qui se tresse ici est la troisième histoire (*history*), qui ne dépend ni des agissements désactionnels des acteurs qui ont lieu sur la scène du premier plan, s'adressant aux yeux, ni du drame de la parole qui se développe sur la deuxième scène, se révélant aux oreilles. Extérieur à la scène (ou plutôt, aux scènes), elle enrichit pourtant l'expérience théâtrale de certains spectateurs. D'un côté, elle diversifie le divertissement que l'on peut attendre au théâtre de Valère Novarina. Outre le délice propre au drame de la parole et la distraction assurée par le jeu – ou le non-jeu – des acteurs « comiques », on se procure un autre plaisir, intellectuel, de reconnaître et de tracer l'histoire des contacts avec l'œuvre de Novarina. D'un autre côté,

⁷⁶⁷ *L'Acte inconnu*, p. 41.

⁷⁶⁸ L'allusion au chien du premier tableau, « La Maison du Bon Panturge ».

⁷⁶⁹ *L'Entrée perpétuelle*, in *Voie négative*, p. 150.

elle contribue à diversifier le temps vécu de la représentation novarinienne, qui forme déjà un faisceau avec ses nombreux facteurs, dont une partie est traitée jusqu'ici. Elle y rajoute un autre élément, brut, dans le sens où il n'a pas eu le toucher poétique, qui serait le temps évolutif qui lui est inhérent. On connaît trois histoires extérieures mais pragmatiques qui se distinguent les unes des autres, sans exclure la possibilité de libre combinaison entre elles dans la mémoire d'un spectateur : l'histoire du personnage, l'histoire des acteurs « novariniens » et l'histoire de l'écriture de Valère Novarina.

a) L'histoire du personnage

Si on fréquente le théâtre de Valère Novarina, on peut tout de suite repérer quelques personnages – ou « personnes » selon la préférence de l'auteur⁷⁷⁰ – qui apparaissent et réapparaissent sans cesse, à travers les œuvres. On compte notamment l'Ambulancier Santon, « personne » qui a célébré sa première entrée dans *Le Babil des classes dangereuses*, pour revenir ensuite trois fois, dans *Le Drame de la vie*, *L'Acte inconnu*, et plus récemment, dans *Le Vivier des noms*. Il en va de même pour le Personnage du Corps qui, quant à lui, depuis son apparition dans *La Chair de l'homme*, a été convoqué six fois de plus sur scène, dont deux fois de nom, appelé par les autres⁷⁷¹. L'Enfant Pariétal apparaît régulièrement, lui aussi, à partir du *Drame de la vie*, tantôt tout seul, tantôt avec des camarades⁷⁷².

Le retour de la même figure commence à s'accélérer – et à s'observer clairement – à partir du *Drame de la vie*, dans lequel le nom des personnages prend un aspect prosaïque, à l'instar du Général du temps, le Longeur Bocardy, le Tueur de Vérité, le Planteur Tubal. Dans *L'Atelier volant*, par exemple, hormis les trois patrons, Boucot, Madame Bouche et le Docteur, les six employés restent anonymes, et la plupart de 279 personnages du *Babil des classes dangereuses* possèdent un nom monolexical, tel que Cigilice, Egloglidon, Lidame, Harpime, Crulot, et ainsi de suite. Parmi 511 personnages (dont 29 redondants) de *La Lutte des morts*, une bonne partie obtient un nom prosaïque, mais ils sont tout de même loin de représenter la majorité. À la base, la réapparition récurrente des mêmes personnages doit beaucoup à la méthode de travail de Novarina, qui réécrit constamment son texte. C'est pourquoi on rencontre encore plus souvent des figures familières dans quatre pièces récentes – et

⁷⁷⁰ « Jamais je n'emploie le mot de « personnage » dans le travail avec les acteurs ; j'aime mieux le mot personne, porter d'équivoque. » « La parole opère l'espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 101.

⁷⁷¹ *La Chair de l'homme*, *L'Origine rouge*, *L'Acte inconnu*, *Le Vivier des noms*, *L'Animal imaginaire* ; *Le Repas*, *Le Vrai sang*.

⁷⁷² *La Chair de l'homme*, *Le Vrai sang*, *Le Vivier des noms*, *L'Homme hors de lui* ; *Vous qui habitez le temps*, *L'Opérette imaginaire*, *L'Homme hors de lui*.

notamment dans les deux dernières – qui dressent une sorte de généalogie : *L'Acte inconnu*, *Le Vrai sang*, *Le Vivier des noms*, et *L'Animal imaginaire*. Cependant, ce phénomène construit une histoire qui relève de la raison de la mise en scène, pour être distinguée de la rythmicité circulaire du texte que l'on va regarder plus loin⁷⁷³. Cette histoire du personnage, avec un plan évolutif, et surtout en rapport avec l'acteur qui lui prête son corps physique, peut être pensée en deux catégories.

Dans un premier temps, on remarquera qu'il y a des figures dont la chair verbale est habitée systématiquement par le même acteur, comme si le rôle avait été créé *pour* cet acteur précisément. C'est le cas du Bonhomme Nihil, interprété par Michel Baudinat dans *L'Origine rouge* et *L'Acte inconnu*. C'est aussi le cas de la symbiose du Fantoche et Olivier Martin-Salvan, que l'on voit dans *L'Acte inconnu* et *Le Vrai sang*. Du fait que le même acteur porte la même identité parolique dans un autre contexte, avec l'intervalle du temps – donc avec le corps maintenant vieilli –, naît l'histoire de leur union, et avec elle, le sentiment du temps chez le spectateur habitué. La temporalité dont l'histoire de l'identique et de la cohérence est gardienne s'incline davantage sur la continuité temporelle, issue de la continuité entre ceux qui se correspondent à travers le temps mondain.

En ce qui concerne l'histoire de la Machine à Dire Voici⁷⁷⁴, elle procède *grosso modo* selon le principe de cohérence, au même titre que les deux exemples précédents. En même temps, si elle se déroule de manière un peu plus compliquée, c'est parce que la figure elle-même évolue dans l'écriture de Novarina. Depuis que cette figure emblématique, qui démarrait seulement dans la didascalie de *La Chair de l'homme* en tant que pseudo-« fenêtre ouverte en vrai sur le monde en vrai⁷⁷⁵ », s'est matérialisée pour la première fois par le biais du corps de Dominique Parent, pour un spectateur habitué de Novarina, le ton, le rythme et le débit propre à elle se lie toujours et immédiatement à la voix de ce dernier. Or, la Machine à Dire Voici se métamorphose en Machine à Dire la Suite dans *La Scène* et *Le Vrai sang*, et en Machine à Dire Beaucoup dans *La Scène*, *L'Acte inconnu* et *Le Vrai sang*. Mais pour deux raisons, on les reconnaît comme un seul personnage, malgré le nom qui change⁷⁷⁶. D'une part, elles sont tout de suite reconnaissables et regroupables par le discours reproduisant la langue de presse des présentateurs d'actualités. De plus, dans la plupart des mises en scène, la Machine apparaît avec

⁷⁷³ Voir le chapitre « L'architecture circulaire du temps » (Partie II, Chapitre 2).

⁷⁷⁴ On précise ici que l'on borne l'objet d'étude aux Machines qui portent « Machine à Dire » dans leur nom. Cette délimitation exclut, par exemple, vingt-neuf machines qui s'emballent dans *Le Vrai sang* (p. 103-113), réduites en onze dans la version pour la scène (in *Observez les logaèdres !*, p. 203-210).

⁷⁷⁵ *Le Théâtre des paroles*, p. 159.

⁷⁷⁶ Et on le reconnaîtra sans difficulté dans *Le Vivier des noms* et dans *L'Animal imaginaire*, où elle revient avec une nouvelle identité : le Grand Communicateur.

une planche carrée autour de son ventre, qui fait directement allusion au studio du journal télévisé. D'autre part, elles obtiennent, toutes les trois, la présence scénique le plus souvent via Dominique Parent. Les exceptions sont rares : dans *La Scène*, Léopold von Verschuer joue le rôle de la Machine à Dire Beaucoup et Dominique Pinon celui de la Machine Sans Savoir Pourquoi ; dans *Le Vrai sang* aussi, le rôle de la Machine à Dire Voici est distribué à Julie Kpéré. Mais dans les deux cas, Dominique Parent ne délaisse point son rôle habituel : il réanime la Machine à Dire la Suite qui, en surgissant, rompt le rythme du tableau en cours, jusqu'à bouleverser la scène.⁷⁷⁷ Dans la mémoire du spectateur habitué, la réapparition variée du même construit une histoire, qui est à la fois l'histoire d'un rôle – avec le nom précis et avec son acteur chargé – et celle de la figure, la Machine « communicante », « idole de la Communication » et « modèle marchand de la parole »⁷⁷⁸.

La deuxième catégorie de l'histoire du personnage concerne une figure qui, dans plusieurs contextes, est interprétée chaque fois par un autre acteur. Dans *L'Acte inconnu*, c'est Manuel Le Lièvre qui fait entrer en scène le Vivant Malgré Lui. Il épuise ce corps, et le laisse à Dominique Parent, qui le rhabille dans *Le Vivier des noms*⁷⁷⁹. Jean Terrier, quant à lui, connaît successivement trois corps. Endossé d'abord par le corps de Dominique Pinon lors de la représentation de *L'Origine rouge*, il passe rapidement dans le corps de Léopold von Verschuer en train de jouer Frégoli dans *La Scène*, qui déclare, pendant son spectacle de transformation, qu'il est « Jean Terrier, un pion de l'équipe B.⁷⁸⁰ » Et le plus récemment, c'est Manuel Le Lièvre qui l'accueille dans *L'Acte inconnu*⁷⁸¹. Le Mort (ou le Mortel) est une figure qui se caractérise plutôt par sa façon d'exister sur la scène, de la même manière que la Machine à Dire, qui s'identifie moins par le nom que par l'image prosodique et allusive de son discours. Dans plusieurs pièces novariniennes, on retrouve un mort emporté sur une civière. C'est le cas du Mort de *L'Opérette imaginaire* qui, s'il ne devient pas le Mortel pour « s'exprimer en chansons⁷⁸² », ne fait que « traverse[r] la scène sur un chariot poussé par le galoupe⁷⁸³ » en silence. Mais c'est aussi le cas du Pauvre désormais mort de *La Scène*, tué par Frégoli,

⁷⁷⁷ En ce qui concerne *La Scène*, les deux autres Machines n'ont qu'une présence éphémère, dans un tableau intitulé « Ballet mécanique » (p. 133-142), qui nous rappelle le ballet qui a été joué pendant l'entracte pour divertir le public au cours des dix-septième et dix-huitième siècles. Dans *Le Vrai sang*, on retrouve dans le texte la troisième machine, la Machine à Dire Beaucoup, mais elle n'a pas de voix sur la scène.

⁷⁷⁸ *Le Théâtre des paroles*, p. 162.

⁷⁷⁹ Ce personnage n'obtient pas la présence scénique dans *L'Espace furieux*, adaptation scénique de *Je suis* (ni dans la version de 1997, ni dans la version de 2006), ni dans *Le Vrai sang*.

⁷⁸⁰ *La Scène*, p. 99.

⁷⁸¹ Jean Terrier revient également dans *Le Vrai sang* et dans *Le Vivier des noms*, sans se présenter sur la scène.

⁷⁸² *L'Opérette imaginaire*, p. 10.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 28.

et celui du Bonhomme Nihil de *L'Acte inconnu*, qui marque le « passage d'un mort⁷⁸⁴ ». Pour les morts, tous les trois, leur cadavre a le contour du corps de Michel Baudinat dans la création initiale. Lorsqu'on retrouve le Mort dans *Le Vivier des noms*, toujours « poussé par l'Ambulancier Glodon⁷⁸⁵ », c'est désormais René Turquois qui porte le masque mortuaire. Et dans *L'Homme hors de lui*, Dominique Pinon en personnage éponyme traverse plusieurs fois la scène, allongé sur le chariot – comme d'autres morts précédents – à l'aide de l'Ouvrier du Drame, avant de laisser sa civière à Nicolas Struve « [p]assant en zigzag⁷⁸⁶ » dans *L'Animal imaginaire*, qui se fait examiner par le Docteur Lustral et l'Infirmière Turban. L'histoire de la figure s'ourdit à la croisée des deux éléments, la répétition du nom et de l'action, d'un côté, et la variation successive de la voix et du visage, de l'autre côté.

Mais parmi toutes les histoires du personnage que l'on pourrait répertorier, celle de Raymond de la Matière illustre un cas particulier. Depuis sa première apparition dans *La Chair de l'homme*⁷⁸⁷, il renouvelle constamment son apparition à travers des œuvres, tantôt dans la parole des autres, tantôt avec ses propres mots. Surtout, à partir de *L'Acte inconnu*, il revient à chaque fois en calquant son image dans la pièce précédente : il reprend mot à mot sa démonstration des « lois du Umonde », telle qu'elle a été étayée dans la Cour d'honneur du Palais des papes⁷⁸⁸. Pour ainsi dire, il rejoint la scène avec la chair verbale exactement identique. Certes, une figure qui ne cesse de revenir, pour répéter ce qui a été déjà dit, pourrait rappeler le passage du temps, en soulignant l'écart entre les coordonnées temporelles de la mémoire et celles de l'expérience renouvelée. Or, la véritable historicité de Raymond de la Matière n'est pas constituée par le simple retour du même. Elle est procurée plutôt par la chair physique prêtée à cet « audacieux inventeur de la théorie du bocal [et] célèbre philosophe⁷⁸⁹ », qui connaît le changement brutal d'une pièce à l'autre. Tandis que le premier Raymond de la Matière se sert du corps de Dominique Pinon comme d'un passage entre la coulisse et la scène, Raymond de la Matière du *Vrai sang* se contente d'avoir une existence textuelle, dépourvue de corps scénique. L'Enfant à la Diable, exclu de la version pour la scène, reproduit la leçon inaugurale du professeur, tout en changeant le rôle, chaque instant, entre Raymond de la Matière et son

⁷⁸⁴ *L'Acte inconnu*, p. 17.

⁷⁸⁵ *Le Vivier des noms*, p. 11.

⁷⁸⁶ *L'Animal imaginaire*, p. 39.

⁷⁸⁷ On y trouve trois personnes portant le nom de Raymond de la Matière : Le Professeur Raymond de la Matière (p. 187-188), Raymond de la Matière Métrique et Raymond de la Matière Logique (p. 483-485). À part les trois qui reçoivent la parole, il y a également trois autres Raymond de la Matière qui sont censés entrés « sur la scène circulaire » préparée dans le prologue, à savoir Raymond de la Matière Morte, Raymond de la Matière Morte et Métrique (p. 27).

⁷⁸⁸ *L'Acte inconnu*, p. 82-92.

⁷⁸⁹ *L'Entrée perpétuelle*, in *Voix Négative*, p.155.

assistant, le Logologue, comme s'il était atteint du trouble dissociatif de l'identité⁷⁹⁰. Mais à l'occasion de la re-production de la même scène « comme une parenthèse, un intermède à l'intérieur du Vivier des noms⁷⁹¹ », Manuel Le Lièvre, le Logologue de *L'Acte inconnu*, reprend le rôle de l'éminent professeur, assisté par un nouveau Logologue, René Turquois, dans un tableau intitulé « Avatars » : « Mais savez-vous, cher collègue, que j'ai rapidement abandonné le rôle du Logologue pour celui, plus important, de Raymond de la Matière !⁷⁹² », confirme le personnage Manuel Le Lièvre, avec la voix de l'acteur Manuel Le Lièvre. Ainsi, le spectateur qui était à la Cour d'honneur en 2007 est convié à entendre, au Cloître des Carmes en juillet 2015, le même discours du même philosophe via la voix d'un acteur qui, dans son souvenir, donnait le corps au rôle de son partenaire de scène. Et le plus récemment, le même personnage emprunte encore une fois la voix du même acteur, lorsque *L'Animal imaginaire* est créé en 2019 au théâtre de la Colline, en formant une paire, cette fois-ci, avec Agnès Sourdillon.

La conversion du Logologue en Raymond de la Matière est, peut-être, une conséquence inévitable d'une cause réelle, comme l'absence de Dominique Pinon, le premier Raymond de la Matière, à la production du *Vivier des noms*. Mais elle fait commencer deux histoires. On peut parler d'abord de l'histoire de l'épuisement du corps verbal. Puisque Manuel Le Lièvre a bien usé, dans *L'Acte inconnu*, son corps langagier en tant que le Logologue, au bout du souffle, il reprend un nouveau corps, un nouveau souffle de Raymond de la Matière. Le temps accumulé avec cette transition écrit l'histoire du changement d'identité. Mais on peut y voir également l'histoire – presque biographique – du personnage qui, en se déplaçant du corps de Dominique Pinon au corps de Manuel Le Lièvre, continue sa vie et, par conséquent, celle du drame fluide de la parole qui compose les parcelles de cette figure.

Raymond de la Matière obtient, en dernier lieu, une autre voix et un autre visage, en somme, une autre figure prosodique lorsque *L'Acte inconnu* est créé de nouveau avec des acteurs haïtiens, en 2015 dans le cadre du Festival des francophonies (reprise à la Maison des Métallos à Paris en 2016). Formellement parlant, la multiplication du visage d'un personnage par plusieurs comédiens est un phénomène qui s'observe généralement lorsqu'il s'agit de la mise en scène d'un texte dramatique considéré comme un canon littéraire. Ainsi, historiquement, Phèdre (de Racine) connaît des centaines et des milliers de corps différents, de même que Hamlet sur les scènes institutionnelles ainsi que sur les scènes des amateurs. Mais si ce visage informe d'un héros renvoie en particulier à la temporalité dans

⁷⁹⁰ *Le Vrai sang*, p. 203-206.

⁷⁹¹ *L'Entrée perpétuelle*, in *Voie négative*, p. 156.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 155.

le théâtre de Novarina, en fonctionnant comme un facteur qui rend le temps concret, c'est que la généalogie des Raymond de la Matière ne cherche pas à creuser ce qui est l'apanage de l'art dramatique, à savoir le texte ouvert à la mise en scène, ou encore le texte qui ne s'achève que lorsqu'il est porté à la scène, en se réactualisant à chaque passage. En ce qui concerne le théâtre de Novarina, l'histoire du personnage, qui correspond à l'histoire de la création scénique, prend pour vecteur l'expérience « novarinienne » de chaque spectateur, au lieu de mettre en valeur l'autonomie réciproque, sinon la symbiose autonome du texte et de la mise en scène. Lorsqu'on s'aperçoit de la même identité parolésque qui, pendant que son image du passé garde éclat dans la mémoire, se réanime et se revivifie de façon différente et dans une circonstance différente, de cette passerelle entre les deux portraits du même personnage émerge son histoire. Entre l'Infini Romancier créé par Daniel Znyk en 1998 au Théâtre Quartz et la même figure verbale habitant le corps de Tibor Mészáros lors de la reprise de *Képzletbeli Operett* en 2010 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe⁷⁹³, et entre les Raymond de la Matière dont le corps physique évolue, en passant de Dominique Pinon à Manuel Le Lièvre, de Manuel Le Lièvre à Jean-Marc Mondésir, le spectateur qui connaît les deux tisse une histoire. Et avec elle se nouent les temporalités, qui seraient à la fois la temporalité inhérente à l'histoire biographique du personnage, et la temporalité entre la mémoire empirique du passé et la présente expérience.

La chronologie de la figure en mots qui, à travers les pièces, continue la vie d'abord dans le texte, mais surtout en scène, nous laisse une problématique ouverte, concernant la distribution de certains rôles. Dans le théâtre de Novarina qui mérite d'être qualifié de dédramatique, il n'est pas rare qu'un personnage porte le nom mondain de l'acteur qui l'interprète lors de la création. Dès *Je suis*, on voit les six acteurs se réunir à la dernière scène avec leur propre nom, bien que cette scène, presque liturgique, ne soit pas représentée ni sur le plateau du Théâtre de la Bastille (1991), ni sur la scène de la Comédie-Française (2006). Cependant, dans le dernier tableau du *Vrai sang*, huit acteurs et un régisseur retrouvent leur nom civil, et ouvrent la voie d'un dialogue direct entre la scène et la salle⁷⁹⁴. S'il en est ainsi, la question de la distribution du rôle pourrait se poser pour la mise en scène dans le futur proche ou lointain, après la

⁷⁹³ Il s'agit d'une version en hongrois de *L'Opérette imaginaire*, créée en 2009 au Théâtre de Csokonai de Debercen. Tibor Mészáros y reprend deux rôles de Znyk, l'E Muet et l'Infini Romancier. Aussi, on trouve deux autres corps de ce romancier qui accomplit la véritable prouesse verbale dans d'autres temps, aux autres endroits : Matthieu Fayette dans *L'Opérette*, mise en scène par Marie Ballet (créée en janvier 2008 au théâtre de la Cité Internationale) et René Turquois dans *L'Animal imaginaire*.

⁷⁹⁴ *Le Vrai sang, version pour la scène*, in *Observez les loagèdres !*, p. 307-309. D'un autre côté, dans certains cas, l'identité de la figure se dédouble pour retrouver, momentanément, le nom du corps dans lequel elle s'abrite. Ainsi, le Pauvre, Isaïe Animal, Trinité, Diogène, Pascal, Rachel et Frégoli de *La Scène* prient au nom de Michel, Jean-Quentin, Agnès, Dominique, Pascal, Monique et Léopold (p. 79), et le Chantre 1 de *L'Acte inconnu* s'adresse non pas aux camarades scéniques, mais à monsieur Le Lièvre, monsieur Baudinat, monsieur Pinon, pour les inviter à rejoindre Agnès, Véronique et Valérie (p. 131).

disparition de l'acteur éponyme. Est-ce que l'acteur qui prend le relais portera le nom de l'acteur désormais trépassé, soit pour lui rendre l'hommage, soit pour le faire ressusciter sur scène ? Ou distribuerait-on nouvellement le nom de l'acteur chargé du rôle qui ne serait, en fin de compte, qu'un vêtement langagier, en vue de mieux répondre, par l'intrusion du réel dans le spectacle, à l'exigence dédramatique de l'écrivain ? Si on adopte la deuxième hypothèse, devrait-on considérer ce nouveau nom dans la continuité de l'histoire du personnage ? De surcroît, quel sera le sort du personnage créé pour un acteur particulier ? Après la mort de Michel Baudinat en 2008, le Bonhomme Nihil n'apparaît que dans le texte. Il fait partie du cortège des personnages à entrer à la fin du *Vrai sang*⁷⁹⁵, ainsi que dans *Le Vivier des noms*⁷⁹⁶, mais il n'obtient plus jamais d'existence sur scène, ni par sa présence scénique, ni par sa présence sonore⁷⁹⁷. Il en va de même pour une figure qui lui rend directement l'hommage, le Soldat Michel Baudinat. Tandis que dans *Je suis*, le soldat à l'image d'un acteur important de Novarina prend la parole, dans *Le Vrai sang* et *Le Vivier des noms*⁷⁹⁸, deux pièces créées après sa disparition, il s'en prive pour se contenter d'être entendu dans l'appel. Quelle nouvelle vie – ou histoire – obtiendraient-elles, ces deux figures, dont l'identité est directement liée à un acteur qui n'existe que dans le souvenir des spectateurs qui furent ses contemporains ? L'ensemble de ces questions, qui impliquent déjà la temporalité, obtiendront une réponse seulement dans le temps et contribueront à renforcer l'expérience du temps empirique des spectateurs de la prochaine génération.

b) L'histoire des acteurs

Pour les spectateurs qui suivent le travail de Valère Novarina depuis le début, *Le Repas* (créé en 1996, avec une mise en scène de Claude Buchvald) pourrait être considéré comme une pièce qui marque un moment important dans la carrière de l'écrivain. C'est avec ce spectacle que l'on a fêté le lancement du « bateau⁷⁹⁹ » novarinien, qui s'appellera plus tard l'« Union des contraires ». Il y avait des acteurs qui avaient déjà « ouv[ert] le texte [de Novarina] en volume [avec leur souffle] et montr[é] la parole sortant des mots⁸⁰⁰ », à l'instar de Laurence Mayor, Dominique Parent et Daniel Znyk⁸⁰¹. Certains se sont engagés dans la production,

⁷⁹⁵ *Le Vrai sang*, p. 298. Il est également appelé par le Chantre tout au début de la pièce (p. 66).

⁷⁹⁶ *Le Vivier des noms*, p. 100.

⁷⁹⁷ Pour tous les deux cas, lors du passage à la scène, son nom est exclu de la liste des noms prononcés.

⁷⁹⁸ *Le Vrai sang*, p. 266 ; *Le Vivier des noms*, p. 239.

⁷⁹⁹ Les acteurs de Novarina comparent volontairement leur compagnie à un bateau.

⁸⁰⁰ *Lumières du corps*, p. 169.

⁸⁰¹ Laurence Mayor a participé à la création du *Drame de la vie* (extrait) en 1986, et les deux autres ont fait partie des acteurs de *Vous qui habitez le temps* (1989).

en prolongeant leur expérience novarinienne commencée avec *Vous qui habitez le temps*, monté par Claude Buchvald (1995), tels que Claude Merlin, Didier Dugast et Nicolas Struve⁸⁰². On comptait, parmi l'équipe, des actrices qui se sont initiées à l'univers de Novarina, telles que Valérie Vinci et Élisabeth Mazev, sans parler de Christian Paccoud, accordéoniste qui jouerait, dans les vingt ans qui viennent, le rôle de l'Esprit (*L'Acte inconnu*) ou du Souffleur (*Le Vrai sang*).

La relation débutée dans *Le Repas* s'est renouvelée dans *L'Opérette imaginaire*, pièce qui a rendu familier le nom de Novarina au grand public. D'ailleurs, *L'Opérette imaginaire* (1998) était, à la base, une commande des acteurs, qui appréciaient tellement le travail autour des chansons dans *Le Repas* qu'ils demandèrent à Valère Novarina et à Christian Paccoud de leur écrire une opérette⁸⁰³. Ce lien se transforme petit à petit en engagement à long terme, et pour certains, de toute la vie : même dans les créations les plus récentes de Novarina, on trouve toujours les mêmes noms, bien que la liste soit augmentée au fur et à mesure, notamment lors de la création de *L'Acte inconnu*. Manuel Le Lièvre, Olivier Martin-Salvan et Myrto Procopiou rejoignent ainsi l'équipe en 2007, qui accueillera ensuite Julie Kpéré pour *Le Vrai sang*, et René Turquois lors de la re-crédation de *L'Atelier volant* en 2012, sans oublier Richard Pierre, l'Ouvrier du Drame de longue date. Ce régisseur général qui, au début, s'occupait de fournir les décors et les objets, participe de plus en plus explicitement au jeu, jusqu'à devenir un personnage-contrepartie dans *L'Homme hors de lui*. À force de se côtoyer, les acteurs et l'écrivain-metteur en scène finissent par constituer une « troupe » novarinienne qui, sans aucune contrainte contractuelle, se maintient et fonctionne par l'amitié. Il y en a qui sont partis au bout d'une ou deux créations, mais la plupart reste. On compte vingt-deux noms figurant régulièrement à l'affiche du théâtre de Valère Novarina, au moins trois fois. Il s'agit précisément de vingt acteurs, un Ouvrier du Drame, un musicien – mais bientôt, et très probablement, un autre musicien, Mathias Lévy (ce jeune violoniste a joué dans *Le Vrai sang* et dans *L'Animal imaginaire*, mais il a déjà participé à plusieurs projets de Novarina, dans lesquels l'auteur et le musicien alternent la lecture et l'improvisation musicale)⁸⁰⁴. Ils continuent à donner souffle au texte de Novarina, tantôt en « troupe » dans la mise en scène

⁸⁰² Parmi les trois, Didier Dugast et Claude Merlin ont participé également à la création de *La Chair de l'homme* au festival d'Avignon en 1995, où deux autres acteurs, Agnès Sourdillon et Léopold von Verschuer se sont faits connaître auprès des spectateurs novariniens pour la première fois.

⁸⁰³ L'entretien avec Christian Paccoud (le 18 mai 2017).

⁸⁰⁴ Roséliane Goldstein, Michel Baudinat, André Marcon, Laurence Mayor, Pascal Omhové, Daniel Znyk, Dominique Parent, Didier Dugast, Claude Merlin, Nicolas Struve, Agnès Sourdillon, Léopold von Verschuer, Élisabeth Mazev, Valérie Vinci, Dominique Pinon, Manuel Le Lièvre, Olivier Martin-Salvan, Myrto Procopiou, Julie Kpéré, René Turquois, selon l'ordre d'arrivée à la troupe.

de l'écrivain, tantôt dans des performances individuelles, le plus souvent de leur propre initiative. On notera rapidement le travail de Laurence Mayor qui, en 1990 et en 2007, a interprété *Le Drame de la vie* à sa façon, sous le titre, respectivement, de *L'Entrée perpétuelle* et *Le Drame de la vie : prologue*, ainsi que celui d'André Marcon qui reprend régulièrement ses monologues tirés du *Discours aux animaux* (*L'Inquiétude*, *L'Animal du temps*). Léopold von Verschuer a lancé récemment, quant à lui, le projet d'*Homo automaticus*, version bilingue du *Monologue d'Adramélech* dans laquelle l'acteur-interprète mélange librement les passages en français et en allemand.

Ce long accompagnement constitue l'histoire même de la troupe, mais il est surtout la source du sentiment du temps réservé aux spectateurs fidèles. De même que l'exténuation progressive du corps de l'acteur sur la scène sert d'indice du passage du temps dans la représentation d'une pièce, de même, l'apparence d'un acteur qui vieillit d'une création à l'autre sert d'indice du temps passé, notamment celui en rapport avec l'expérience novarinienne. Plus précisément, l'existence scénique d'un acteur longtemps engagé dans le drame de la parole est avant tout une preuve concrète du temps qu'il a voué au travail de Novarina. Mais elle témoigne également des moments que l'acteur et les spectateurs ont partagés dans le cadre du théâtre novarinien. C'est ce que nous montre Dominique Parent, acteur le plus ancien de Novarina parmi ceux qui sont toujours actifs⁸⁰⁵. Lorsqu'il a embarqué pour la première fois dans l'Union des contraires en 1989 pour la création de *Vous qui habitez le temps*, il était un jeune acteur, qui venait de sortir du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Mais sur la scène de *L'Animal imaginaire* (2019), on le voit comme vétéran à l'aise, déjà proche de « quelque chose de plus en plus inscrit profondément dans l'obscurité du corps, dans le savoir mutique du corps⁸⁰⁶ » que Novarina promet à ses acteurs. Il apparaît dans la plupart des spectacles du logodrame⁸⁰⁷, si bien que nous pouvons considérer l'histoire du corps traversé de Dominique Parent comme l'histoire du théâtre de Novarina. Cet acteur, dont la carrière de trente ans correspond plus ou moins avec la carrière de

⁸⁰⁵ Roséliane Goldstein, qui fait partie des premiers acteurs qui interprètent le texte Novarina (elle a participé à *La Fuite de bouche*, version abrégée de *L'Atelier volant*, présenté au Théâtre National de Marseille en 1978 par Bernard Ballet. Il s'agit de la deuxième mise en scène du texte de Valère Novarina, après *L'Atelier volant* dont Jean-Pierre Sarrazac s'est occupé de la mise en scène en 1974), ne joue plus sur la scène, et Michel Baudinat, qui a embarqué dans le bateau en 1984 avec *Le Babil des classes dangereuses* (extrait), à l'initiative de Jean Gillibert, a décédé en 2008. Laurence Mayor et Pascal Omhovère, qui ont rejoint l'équipe en 1986 avec *Le Drame de la vie* ne jouent plus pour Novarina. Quant à Laurence Mayor, on ne peut plus trouver son nom dans le générique après *L'Origine rouge* (2000) sauf dans *Le Drame de la vie : prologue* (2007) qu'elle met en scène à son initiative, et Pascal Omhovère apparaît pour la dernière fois sur la scène novarinienne dans *La Scène* (2003).

⁸⁰⁶ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 52.

⁸⁰⁷ Depuis *Vous qui habitez le temps*, il a participé à toutes les créations novariniennes sauf quatre, à savoir *Je suis* (1991), *La Chair de l'homme* (1995), *Le Jardin de reconnaissance* (1997), *Le Jeu des ombres* (2020), sans compter les monologues.

l'écrivain-metteur en scène, sédimente le temps « novarinien » dans son corps, et ce temps se concrétise dans sa voix et dans son geste, s'en échappe pour s'adresser aux spectateurs qui le connaissent depuis longtemps.

Le corps de l'acteur accomplit, en quelque sorte, une fonction de convertisseur. Il convertit le temps universel et public du monde extérieur, auquel personne n'échappe et qui enfile chronologiquement les pièces de Novarina l'une après l'autre, en temps apte à être intégré dans l'expérience temporelle au cours de la représentation, offerte à un spectateur.

Ainsi, l'histoire des acteurs est ouverte à deux significations que le vocabulaire français réunit, mais que le lexique anglais sépare : l'histoire comme succession d'événements, avec la dimension évolutive (*history*) et l'histoire comme récit, qui fait l'objet de la narratologie (*story*). En premier lieu, dans l'arrivée et le départ des acteurs, on peut parler de l'histoire comme *history*. C'est l'histoire de l'évolution de la troupe novarinienne, dans sa taille et dans sa diversité. Mais il y a également une possibilité de concevoir, dans ce parcours de la compagnie, une histoire comme *story*, comme drame, et notamment le drame de la disparition. Car Novarina *raconte* la disparition de ses acteurs fétiches dans les pièces suivantes, en faisant résonner leur nom. Ainsi, sans parler de la scène d'hommage explicite⁸⁰⁸, Daniel Znyk s'appelle désormais Znyk Assassin, et Michel Baudinat revient avec son nouveau nom, le Soldat Michel Baudinat. Dans la mesure où appeler, c'est, par nature, faire venir l'appelé et l'attendre, le fait que l'écrivain convoque par leur nom les acteurs décédés peut être interprété comme sa volonté de les inclure dans le jeu actuel, dans le monde que projette le théâtre, malgré leur absence physique. Appelés, ils reviennent à la vie pour rejoindre leurs camarades, qu'ils ont longtemps côtoyés. Et le retour des acteurs qui franchissent la frontière entre la mort et la vie et reviennent sur la scène compose, tout seul, un récit à part entière⁸⁰⁹. Avec le soin de l'écrivain, *history* de l'acteur devient *story* de l'acteur. Mais dans les deux cas, la conscience aiguë du passage du temps extérieur à la représentation, issue de l'existence scénique transfrontalière de l'acteur, renforce l'expérience du temps empirique chez les spectateurs.

c) L'histoire de l'écriture novarinienne

Au cours de son entretien avec Valère Novarina, Marion Chénétier-Alev distingue cinq « périodes géologiques » dans l'œuvre de l'écrivain du drame de la parole, ou encore, selon la remarque de l'interviewé, cinq « achèvements d'un cycle [ou] d'un engendrement, d'une

⁸⁰⁸ Le tableau intitulé « la dormition de la Polichinelle », dans *l'Acte inconnu*, est un hommage rendu à Daniel Znyk. On aura l'occasion de l'étudier plus tard.

⁸⁰⁹ Voir « Le récit des ressuscitants » (Parite II, Chapitre 3, Sous-chapitre 2).

généalogie⁸¹⁰ ». D'après elle, *L'Atelier volant* constitue un volet à part, qui précède la période du « théâtre utopique », dans laquelle on peut placer *La Lutte des morts* et *Le Drame de la vie*. *Le Babil des classes dangereuses* marque la transition entre les deux cycles. *Le Discours aux animaux* rompt avec l'écriture avant-gardiste dans laquelle Christine Ramat voit « le carnaval des langues⁸¹¹ », en inaugurant tout seul un genre littéraire, le roman théâtral. Composé de onze discours adressés aux animaux, il s'approche du roman, faute de didascalie : ni didascalie active, ni didascalie instrumentale⁸¹² ne lui donnent l'allure générique d'un texte théâtral. Pourtant, il a donné lieu à deux spectacles, à travers le corps d'André Marcon : *L'Animal du temps* et *L'Inquiétude*. La quatrième période « se caractérise par le retour au dialogue et aux personnages, et aboutit de nouveau à une forme de théâtre utopique⁸¹³ », notamment parce qu'on assiste à une explosion du nombre de scènes et de personnages, entre *Vous qui habitez le temps* et *La Chair de l'homme*, en passant par *Je suis*. Le cinquième – et le dernier – cycle de l'écriture novarinienne couvre une tranche de temps assez longue, entre le *Jardin de reconnaissance* (1996) et *Le Vrai sang* (2011), dernière pièce publiée avant l'entretien. L'intervieweuse remarque que les œuvres qui s'y inscrivent sont écrites directement pour la scène.

Désormais, on pourrait même ajouter une sixième phase de l'écriture novarinienne dans laquelle on placerait *Le Vrai sang*, *Le Vivier des noms* et *L'Homme hors de lui*, qui marque une rupture avec la période précédente pour deux raisons⁸¹⁴. D'abord, on remarque que les pièces qui relèvent de ce cycle opèrent un retour à l'aspect utopique. Autrement dit, bien qu'elles envisagent le passage à la scène, elles ne sont pas écrites directement pour la scène. En ce qui concerne *Le Vrai sang* et *Le Vivier des noms*, deux pièces de grande dimension, on conçoit la mise en scène à partir de la version scénique, qui réduit le texte original et redistribue les répliques. Quant à *L'Homme hors de lui*, bien que la version pour la scène ne fasse pas l'objet d'une publication à part, on aperçoit facilement la différence entre le texte et la mise en scène. C'est précisément l'aspect utopique du texte original qui exige

⁸¹⁰ NOVARINA Valère, CHÉNETIER-ALEV Marion, *L'organe du langage, c'est la main*, Paris, Argol, 2013, p. 99. L'entretien du troisième jour se déroule de façon à examiner les pièces de Novarina selon ces cinq périodes.

⁸¹¹ Il s'agit du titre d'un chapitre dans lequel elle analyse les trois premières pièces de Novarina sous la lumière du drame « comique », plus précisément, subversif de la langue française, « dans le sillage de *Tel Quel* ou de *TXT* ». RAMAT Christine, *Valère Novarina, La Comédie du verbe*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 69.

⁸¹² Michel Vinaver distingue la didascalie active, qui indique le changement de situation, de la didascalie instrumentale qui apporte « une indication favorisant l'intelligence des paroles prononcées, ou aid[e] à la compréhension de l'action d'ensemble ou de détail. » « Méthode d'approche du texte théâtral », in *Écritures dramatiques*, VINAVER Michel (dir.), Arles, Actes sud, « Babel », 2000, p. 900-901.

⁸¹³ NOVARINA Valère, CHÉNETIER-ALEV Marion, *L'organe du langage, c'est la main*, op. cit., p. 119.

⁸¹⁴ Quant à la pièce la plus récente, *L'Animal imaginaire*, en dépit de quelques minuscules différences, la mise en scène et le texte se concordent bien en général.

l'engendrement, sinon le rebondissement de la version scénique, remaniée en fonction des contraintes de la réalité du spectacle. De même que dans les deux autres phases explicitement utopiques, on peut observer la prolifération des noms. On vide constamment le vivier des noms, sauf qu'on procède à l'épuisement par l'appel, et non par le biais de didascalies internes et/ou externes : L'Enfant Animal du *Vrai sang* réalise, avec sa voix, l'inventaire des figures à entrer à la fin de la pièce et l'Historienne du *Vivier des noms* ne cesse de peupler la scène avec les gens qui y entrent une fois appelés.

Mais ces trois œuvres, avec *L'Animal imaginaire* qui s'y ajoute, se distinguent aussi d'autres pièces directement écrites pour la scène dans la mesure où elles partagent une nouvelle méthode de travail, qui serait le recyclage, sinon le rapiéçage. L'auto-citation ou l'auto-plagiat faisait déjà partie de la procédure poétique que Novarina emploie souvent dans les cinq autres phases d'engendrement. Pourtant, jusqu'à *L'Acte inconnu*, bien que la reprise du thème ou la répétition des répliques soient récurrentes, la majeure partie de la nouvelle pièce était inédite. On constate que ce n'est plus le cas à partir du *Vrai sang*. Surtout, dans *Le Vivier des noms* et *L'Homme hors de lui*, et encore dans *L'Animal imaginaire* où la machine à réécrire s'installe de manière stable, l'impression de déjà-entendu est dominante : les spectateurs habitués repèrent, sans difficulté, les tout premiers textes de l'écrivain dans les pièces les plus récentes.

En plus, le retour de la dimension utopique n'annonce pas forcément le retour du même procédé « utopisant » entre un cycle de l'écriture à l'autre. Quant aux *Babil des classes dangereuses*, *La Lutte des morts* et *Le Drame de la vie* qui s'inscrivent dans la lignée de l'avant-garde poétique, défendue, voire stimulée notamment par *TXT* à l'époque⁸¹⁵, on n'est pas loin de la tentation de la déconstruction de la théâtralité traditionnelle. Christine Ramat démontre bien comment le jeune Novarina joue avec les codes toujours dans le cadre du théâtre, en commentant l'usage déthéâtralisant de la didascalie, récurrent dans les pièces en question :

Dans ce dispositif didascalique, le discours ne reproduit que sa répétition défigurée et pousse le théâtre vers ses limites extrêmes. Mais V. Novarina ne se contente pas de ruiner les fonctions habituelles du théâtre. Il fait mieux. Il écrase le théâtre, en lui rendant hommage, par l'épuisement de toutes ses virtualités. Il reconstruit l'espace théâtral comme une gigantesque fiction dont chaque tableau synthétise créations verbales, constructions picturales et musicales. Et c'est paradoxalement ce caractère total de la vision qui réduit la théâtralité à son état d'impuissance. Toute la force de ce premier théâtre pourrait se résumer à ce paradoxe. Il rethéâtralise le théâtre jusqu'à son vide pléthorique⁸¹⁶.

⁸¹⁵ C'est d'ailleurs dans la collection *TXT* de la maison d'édition Christian Bourgois que les premiers textes de Novarina sont publiés.

⁸¹⁶ RAMAT Christine, *Valère Novarina, La Comédie du verbe*, op. cit., p. 124.

*Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus.
Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus.
Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus.
Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. Rébus. C'est un chantier où toujours Bouche parle à Oreille,
toujours Irq aux deux Volantes, et où tous les autres ont des outils*⁸¹⁸.

Scène d'Ouest-Est. D'un côté l'Homme monte au sommet d'une immense pyramide faite par lui seul, de l'autre l'Homme monte au sommet d'une pyramide immense faite par personne. Ils se parlent pour la première fois⁸²⁰.

⁸²¹ BUCHVALD Claude, *Valère Novarina : en scène, op. cit.*, p. 242.

scène ouvre la vision sur les actions qui doivent « être exécutées verbalement⁸²² » ailleurs qu'ici, à travers la machine à dire Voici. Pour préciser, le lieu de déploiement du drame verbal se déplace désormais dans la réplique, qui sera directement entendue par le spectateur. « La scène a lieu entre JE et l'HOMME : écoutez leurs sécrétions mentales sans actions, sans solutions⁸²³ », prononce clairement Jean Terrier en s'ouvrant, dans son énonciation même, le champ d'action de la parole.

Aussi, dans les pièces utopiques plus tournées vers la scène – malgré la grande dimension qui entrave la mise en scène pour quelques-unes – la démarche logodynamique est nettement moins impulsive par rapport à celle des tout premiers textes. Novarina lui-même confesse, dans un entretien effectué avec Gilles Costaz, qu'il a écrit *La Lutte des morts* en se donnant entièrement à la pulsion du langage :

La Lutte des morts est faite d'un jet, lancée de façon pulsive, crépitante, par percussion, en frappant le sol des pieds, en écrivant et dessinant sur les manuscrits jusqu'à ce que le bras se fatigue : j'étais dans un chalet, je portais des sabots, je tapais du pied ! c'était une écriture pas du tout *automatique* mais bien gymnastique, corporelle [...] ⁸²⁴.

Ou dans les chiffres démesurés qui ouvrent la didascalie, comme « [m]ille neuf cent soixante-douze virgule cent vingt-sept mille trois cent dix-huite mille trois cent mille six cent vingt-sept mille quatre cent quatre-vingt douze mille soixante⁸²⁵ », ou dans « [d]'agrûtres-d'agrûtres-d'agrûtres-d'agrûtres-d'agrûtres⁸²⁶ » de Pompidu Viandé, ou « [l]e spexe noir d'once qui vient-qui-sort, Foncine, c'est le premier signe que vient de nous la-faire-la-physique-des-inversions-des-dénaturés-des transfuratsfina-uxdesménèbres qui fossentdansdesmondesentiers des englo-utirésanimals desSouffrancesAeternellesdestroupéesdesaniméauxdespendredesmortalitassitèr-nitassitèèèèèèèè⁸²⁷ », on est tout de suite frappé par un jaillissement incontrôlable de la parole. Cette logodynamique insoumise des loagèdres percute brutalement l'oreille des spectateurs, sans atteindre – si ce n'est pas par l'intuition – l'intelligence. Quant au *Drame de la vie*, la même pulsion touche les noms. L'entrée et sortie forcenée des *personnes*, c'est à la fois le battement frénétique de la parole et la pulsation pulsive de la scène qui gonfle et dégonfle. Or, cette force insaisissable qui opère au fondement du travail de l'écriture rend la pièce instable, en la condamnant à l'état de fuite perpétuelle, et rend, par conséquent, la mise en scène plus difficile.

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *L'Origine rouge*, p. 91.

⁸²⁴ « La parole opère l'espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 100.

⁸²⁵ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 477.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 408.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 350.

Déjà, la question de l'accessibilité se pose : le texte écrit avec le moteur pulsionnel est incompréhensible, sans être ésotérique ni abscons, et défavorise l'accrochage chez les spectateurs. S'y ajoute une question technique : le nombre minimum d'acteurs nécessaires pour révéler clairement le drame de la vie, à savoir l'entrée et la sortie perpétuelles, qui est en question dans la pièce du même titre dépasse largement le nombre maximum d'acteurs que l'on peut réquisitionner. Le fait qu'aucune des trois premières pièces utopiques n'ait été représentée dans son intégrité⁸²⁸ prouve leur incompatibilité avec la scène. Cependant, les pièces qui visent de nouveau à outrepasser les contraintes conventionnelles après le passage au roman théâtral s'avèrent plus stables du côté de la langue théâtrale, mais aussi du point de vue de la vitesse rythmique de l'apparition et disparition des personnages, malgré leur grande dimension⁸²⁹. À partir de *Vous qui habitez le temps*, les fils thématiques qui animent l'aspect théorique intègrent, de manière sérieuse, la structure de l'œuvre. Et comme ce nouvel aspect réclame un autre style d'écriture, ou encore, préfère un autre type de logodrame, la proportion du flux verbal s'accroît au détriment de la pulsion violente et révoltée de la parole, qui conduirait la langue française à la déformation. Il en va de même pour les figures. Elles obtiennent, à l'utopie compromise aussi, la chair verbale éphémère, suspendue dans l'instant de la parole, comparable au château de cartes, comme on l'a déjà mentionné plus haut. Pourtant, par rapport à leurs précédentes, elles sont relativement moins explosives, dans le sens où elles accèdent à des contours d'identité parolesque plus nets, que l'on peut discerner à l'aide des répliques posées, donc plus longues et plus nuancées. De plus, si elles sont loin d'acquérir un caractère ou de dessiner une psychologie, elles forment néanmoins avec la parole qui les traverse, une histoire personnelle concrète. Généralement, ces pièces qui relèvent du deuxième et du troisième retour au théâtre utopique sont plus faciles à porter à la scène. En effet, ce sont le plus souvent ces textes qui mènent la vie active du texte théâtral, ouvert à la mise en scène : plusieurs metteurs en scène travaillent et retravaillent ces textes utopiques s'adaptant au minimum aux contraintes réelles, afin de réaliser sur la scène leur utopie à eux.

Novarina répertorie, dans un entretien, les méthodes appliquées pour chaque pièce qui, selon lui, sont « souvent le renversement de celle qui régissait le précédent livre.⁸³⁰ » Le changement de règles précises reste, en général, hors de portée des spectateurs, relevant du plan poétique réservé à l'écrivain. Néanmoins, la distinction entre des stades est suffisamment claire et perceptible pour créer un autre sentiment du temps chez les spectateurs fidèles et

⁸²⁸ Notamment, quand il s'agit du *Drame de la vie*, même l'écrivain lui-même n'en a mis en scène qu'un extrait.

⁸²⁹ *La Chair de l'homme*, qui relève de ce cycle d'écriture, est la pièce la plus longue de Novarina.

⁸³⁰ « La parole opère l'espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 100-101.

attentifs. Car l'évolution du style d'écriture coïncide avec l'évolution du temps, avec l'accumulation du temps dévoué au théâtre. Avec le temps, Novarina passe d'un auteur-poète qui écrit des pièces théâtrales capables d'être lues comme de la poésie contemporaine, nourrie par les pensées des années 70 et nourrissant le monstre de la langue⁸³¹, pièces plutôt aptes à la lecture qu'à la mise en scène, à un auteur-dramaturge qui écrit des pièces théâtrales *pour* des acteurs, en écoutant la voix des acteurs dans ses oreilles, et en tenant compte de leur corps. Étape par étape, il passe d'un écrivain plus ou moins malhabile à trouver le juste milieu entre ses ambitions littéraires, ses problématiques et la demande des consommateurs, que ce soit les gens du théâtre ou les spectateurs, entre l'utopie avant-gardiste et la réalité concrète (on retrouverait dans le portrait de jeune Novarina l'image d'Artaud, poète avorté), à un écrivain habile et maîtrisant, capable de réaliser l'utopie théâtrale dans les contraintes de la réalité scénique et dramatique tout en gardant, voire élargissant ses points de vue critiques sur la société. En trente ans, l'écrivain partout refusé par les éditeurs et les metteurs en scène devient un artiste avec qui les acteurs souhaitent travailler⁸³², écrivain influent qui a un cercle solide de spectateurs et qui a été accueilli sur trois des scènes les plus éminentes, à savoir la Comédie-Française (*L'Espace furieux*, 2006), la Cour d'honneur du Palais des papes (*L'Acte inconnu*, 2007)⁸³³, et l'Odéon-Théâtre de l'Europe (*Le Vrai sang*, 2011).

Le passage d'une phase à l'autre est le reflet du temps que Novarina a vécu, en préparant la transition : on devrait y trouver son histoire personnelle, l'histoire de son travail d'écriture et de peinture, l'histoire de son travail scénique, notamment auprès des acteurs. Mais ce temps finit par se structurer seulement lorsqu'un spectateur, qui suit le théâtre de Novarina depuis longtemps, fait la lumière sur ses expériences, sa traversée de l'univers novarinien. Certains se souviendront avec nostalgie du jeune écrivain verveux, aventureux, voire ambitieux et hardi, tandis que d'autres apprécieront le travail plus posé et stable d'un écrivain désormais mature. Et certains préféreront nettement une période à l'autre. Les jugements de cette nature s'inscrivent dans l'ordre de l'expérience temporelle, en introduisant tout de suite dans le présent un écart avec le passé.

La mémoire du spectateur pose donc le repère du temps passé. Le temps que fournit le souvenir, ou plus précisément l'identification du rapport relatif entre les pièces, concerne plus la forme que le contenu. La temporalité qui résulte du souvenir du contenu, tel que

⁸³¹ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, op. cit.

⁸³² « Je sais qu'il y a beaucoup d'acteurs sur Paris, en France qui rêvent de jouer avec Valère. » L'entretien avec Manuel Le Lièvre (le 12 mai 2017).

⁸³³ La représentation *du Jeu des ombres* (mise en scène Jean Bellorini) à la Cour d'honneur (2020) est annulé en raison de covid-19.

la réplique, le passage ou le thème, insère un rythme circulaire à l'expérience temporelle, comme on aura l'occasion de le développer un peu plus loin⁸³⁴. Mais le temps empirique issu plutôt de la dimension évolutive de la forme s'adapte mieux à la représentation linéaire, au même titre que le temps de l'histoire (*history*). Aussi, ce temps concerne plus l'allure que l'écrivain donne à son stylo et qui se révèle à travers plusieurs œuvres que la particularité d'une seule pièce. Par conséquent, de même que d'autres temps empiriques, il contribue à la construction du temps vécu dans le théâtre de Valère Novarina, mais sans avoir aucune interférence avec la représentation en cours. Ni raconté, ni représenté dans le cadre du spectacle, ce temps se tire directement de l'expérience personnelle accumulée de chaque spectateur, pour n'accéder qu'à la valeur relative.

3. Le théâtre de l'appel : activer le temps

L'appel comme geste lyrique

L'appel sollicitant l'entrée des figures verbales est une habitude langagière très récurrente chez l'écrivain. « Faites entrer la voix d'un homme qui ait rien vécu !⁸³⁵ » de l'Enfant des Cendres de *Vous qui habitez le temps* ; « Faites entrer le cortège des phrases à la suite de quoi ; faites entrer un cortège de suites de couacs » de Jean qui Dévore Corps du *Repas*, auquel répond le Mangeur d'Ombre par l'« [e]ntrée de divers objets que l'on jette au théâtre et qu'on déverse dans un trou⁸³⁶ » ; « Faites entrer la parole », ou encore « Entrez ! peuple des enfants hétéroclites ! » du Valet de Carreau de *L'Opérette imaginaire*⁸³⁷ ; « Faites entrer le véritable chien Ultimium⁸³⁸ » de la Femme Sensible du *Vrai sang*... Le répertoire de « faites entrer » s'élargit rapidement, en passant d'une pièce à l'autre.

Le même appel peut être réalisé sous forme de liste, dans laquelle on psalmodie une très longue série de noms des gens à faire entrer (mais également à faire sortir, avec la même force invocatrice). L'inventaire des noms attire l'attention du spectateur et du lecteur par sa longueur, les impressionne par sa densité, et les divertit par l'aspect comique, voire loufoque des noms qui y figurent. En somme, il est si saillant que l'on finit par le classer dans la liste des éléments qui caractérisent l'écriture novarinienne. Effectivement, on peut observer ce phénomène énonciatif dans l'œuvre de Novarina tout au long de sa carrière, bien que la modalité de

⁸³⁴ Voir la section intitulée « Le rythme tissé à l'intérieur d'une œuvre » du chapitre suivant.

⁸³⁵ *Vous qui habitez le temps*, p. 75.

⁸³⁶ *Le Repas*, p. 19.

⁸³⁷ *L'Opérette imaginaire*, p. 161 et 163.

⁸³⁸ *Le Vrai sang*, p. 62.

réalisation de cette énumération change d'une phase à l'autre. Ainsi, la liste des milliers de personnages dans la didascalie initiale (*Le Babil des classes dangereuses*, *La Lutte des morts*) se déplace dans les didascalies internes à partir du *Drame de la vie*, pièce marquée aussi par la fameuse liste finale des 2 587 personnages dans laquelle Adam est, contrairement à la généalogie biblique, le dernier homme et non le premier. Puis, elle passe dans la voix des personnages depuis *Je suis* (il en va de même pour *L'Équilibre de la croix*, version pour la scène de *La Chair de l'homme*), pour venir ouvrir la pièce dans *Le Repas*, *Le Jardin de reconnaissance*, *L'Origine rouge* (il s'agit ici de la liste des Hominidae – réels et fictifs – à l'origine d'homo sapiens sapiens) et *L'Acte inconnu*⁸³⁹. Si, dans *Le Vrai sang*, les figures à faire entrer sont appelées à la fin de la pièce, c'est l'Historienne qui, au cours du *Vivier des noms*, arrive régulièrement pour interrompre le cours de la pièce avec son « vivier des noms ». *L'Homme hors de lui* présente deux « prières » des noms qui ouvre et clôt la pièce : tandis que la « [p]rière pour tous les hommes ayant existé, et [la] prière pour tous les hommes ayant oublié d'exister » invoquent une grande partie des figures, dont le nom est inscrit dans le « vivier des noms » de l'Historienne, la « [p]rière pour les hommes ayant existé [et la] prière pour les hommes n'ayant pas cessé d'exister » font revenir sur la scène les Chablaisiens avec leur sobriquet, avant de redémarrer la Loterie de Pierrot⁸⁴⁰. Se caractérisant par la supplication répétitive – car l'« entrer » quasi-impératif du début s'applique à tous les noms qui s'ensuivent –, cet appel reproduit la litanie des Saints dans la tradition chrétienne, où on implore une série des saints en terminant chaque verset par « priez pour nous ».

Cependant, dans l'œuvre de Novarina, l'appel est rarement le porteur du vocatif, et ne remplit guère la fonction phatique du langage. Au lieu de commencer ou de maintenir la conversation en (r)éveillant, par l'appellation, l'attention des récepteurs du message, les personnages novariniens utilisent l'appel pour faire venir les absents. L'appel relève, pour ainsi dire, de la prière d'apparaître, sinon de la convocation d'être là. Si on appelle constamment les autres par l'impératif ou par la litanie, c'est moins pour leur adresser directement la parole que pour tirer leurs interlocuteurs du néant à l'existence, avant même

⁸³⁹ *L'Animal du temps* et *L'Inquiétude*, deux versions scéniques du *Discours aux animaux*, *L'Espace furieux* (version scénique de *Je suis*), *L'Opérette imaginaire* ainsi que *La Scène* contiennent, eux aussi, les litanies des noms dont le style varie d'une pièce à l'autre. Mais comme les avalanches des noms qui dévalent dans ces pièces ne consistent pas à appeler les entrées, on les met à côté. En ce qui concerne *La Chair de l'homme*, pièce massive et transversale, il serait difficile de la placer dans une catégorie. Cela ne veut dire pourtant pas que chaque pièce ne connaît qu'une seule forme de la liste : à part l'appel dont la modalité correspond *grosso modo* à la phase d'écriture de Novarina, on peut reconnaître plusieurs types de liste – tantôt thématiques, tantôt stylistiques – dans une pièce novarinienne.

⁸⁴⁰ La dernière prière de l'Ouvrier du Drame reprend la description de la « Foire de Crête », apparue dans la scène XII de *La Chair de l'homme*. Pour la genèse de cette scène, voir *La Quatrième Personne du singulier*, p. 9-16.

d'ouvrir le canal de communication. Une invitation adressée, une main tendue – s'agissant de l'effort pour rapprocher le sujet désirant (appelant) et l'objet désiré (appelé) au moyen de la performativité de la parole, l'appel devient une « opération lyrique » par laquelle toutes formes de sollicitation à entrer remplacent, chez l'écrivain, un *lyrisme* : il intègre ainsi la liste des « gestes lyriques » que Dominique Rabaté garde ouverte⁸⁴¹.

Paradoxalement, la qualité de l'appel en tant que geste lyrique se révèle davantage lorsque l'appel s'effectue sans passer par l'interpellation, du moins par l'adresse directe, dans un mot allant vers une chose qui n'a pas encore de corps concret, comme, le plus souvent – sans pourtant se réserver l'exclusivité –, le cas du néologisme. Car dépourvu de trait rhétorique, l'appel devient un pur acte de tirer la chose désirée du néant, en vue de l'apporter sous la lumière ; une pure matérialisation de la volonté du rapprochement du sujet à l'objet. Et c'est précisément cet appel biaisé, sinon de second degré, exécuté fréquemment dans l'inventaire, qui constitue un acte du langage privilégié du théâtre dédramatique de Novarina, au point que l'on pourrait le rebaptiser « le théâtre de l'appel ». La parole articulée ne sert plus à exprimer les conflits psychologiques et sociaux, mais à *appeler*.

Là où les parlants s'identifient aux appelants, tout reste à apparaître.

LE BONHOMME DE TERRE. – Ce sac contient : un jour, un ramasseur de restes, un compteur de quantité, une quantitatrice, une divinitrice, un logoscope, un dépressiomètre, une camélémotrice, un raccourcisseur de temps vrai, un sociétoscope, un abandonomètre, une salvatrice et une ouverture d'eau, la vectrice, le vecteur et son tuyau. Oui, ce sac ne contient rien outre ça⁸⁴².

Le geste du Bonhomme de Terre qui sort de son sac des objets, dont l'utilité éveille notre imagination, fait directement allusion à celui d'un prestidigitateur qui sort de son chapeau des créatures inattendues, sauf que l'un ne glisse pas l'organe du toucher dans le même paradigme des objets que l'autre. Chez un prestidigitateur, l'apparition renvoie à un simple dévoilement. Si on s'émerveille devant son tour, c'est, avant tout, parce que le magicien creuse le jeu entre le visible et l'invisible : il rend visibles des objets qui ne le sont pas actuellement. Une fleur, un lapin, un oiseau, une balle, une baguette... la liste des choses qui apparaissent – de façon improbable, si on considère la taille du chapeau –, menées par la main du prestidigitateur, augmente à l'infini, mais ce sont toujours des objets qui existent déjà dans le monde sensible (et plus précisément, préparés préalablement sous la table installée sur le plateau). Cependant,

⁸⁴¹ RABATÉ Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013, p. 227.

⁸⁴² *Le Jardin de reconnaissance*, p. 83. Ce passage a été inspiré d'un texte initialement distribué à Jean Sept Doigts dans *La Chair de l'homme*, p. 294-295.

chez l'appelant Bonhomme de Terre, « apparaître » devient le jeu par excellence entre l'existence et la non-existence. Il utilise la parole performative pour aller fouiller le vide, pour ainsi reproduire la création *ex nihilo* de Dieu, mais à une dimension réduite. Un dépressiomètre, une camélémotrice, un sociétoscope, un abandonomètre n'ont pas de référent solide et concret dans le réel. Mais puisqu'ils sont appelés, ils deviennent une réalité, avec la matérialité active – de la même matérialité, au moins, que celle du « mot *couteau* » de Rachel : « Je crois maintenant que le mot *couteau* pourra me trancher la tête.⁸⁴³ » Ils sont *vus* dans la parole, une fois sortis du sac, au même titre que « [d]es objets en prière et sans toi[, d]es choses vues, au nom des choses⁸⁴⁴ », dont parle la Figure dans la Nuit de *Je suis*.

Il en va de même pour les plats dévorés par les Mangeurs Plusieurs du *Repas*, dont le grand appétit trouve son semblable seulement chez Gargantua :

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous mangeons de la clanque, de la drachée, des clapotons, nous mangeons du coucarin, du peillon, du pétaret, du dijoir, de la cagne ; nous mangerons des poquettes, du cafuron, du nifle et de la chicote ; nous mangeons des ratatounes, du chicuit, de la pionne, de la cagagne, de la minge, de l'éburfi ; le dimanche nous mangeons la cazeûle ; nous mangeons la cancorne, la panche, la fiarde, la patraffe, l'agoin, la corniaule ; nous mangeons la pacholasse ; nous mangeons de la savonnache, des muches, de l'ambignon ; nous mangeons du brucheu, nous mangeons de l'arbillon ; [...]⁸⁴⁵.

Tandis que Gargantua étonne les lecteurs par la grande capacité de son estomac, les mangeurs de Novarina cherchent plutôt à surprendre les spectateurs par la diversité des plats qu'ils avalent. Les plats proposés à l'occasion du repas sont certes imaginaires sur le plan empirique, dans le sens où ils relèvent du non-réel. Mais ils ne le sont plus dès qu'ils sont appelés. Appelés, ils apparaissent du non-réel pour obtenir une réalité langagière tenue dans la parole, et deviennent un objet de l'action concrète – de manger – dans le cadre théâtral. Ils existent désormais d'une manière effective, bien qu'imaginativement, dans la manière où ils s'inventent, se créent *sur place* dans l'esprit de chaque spectateur qui les saisit par l'oreille, sans forcément leur donner la forme. « Tout ce que nous voyons est impossible⁸⁴⁶ », écrit Novarina.

« Que voyez-vous (ou que vois-tu) », question régulièrement posée chez Novarina, mène au paroxysme la performativité de la parole qui, en jetant le pont entre deux états d'existence – entre non-existant et existant, mais aussi entre invisible et visible –, approche l'appel du geste lyrique. C'est par la parole que l'Enfant Savoyard éveille 1 471 Savoyards des

⁸⁴³ *La Scène*, p. 119.

⁸⁴⁴ *Je suis*, p. 149.

⁸⁴⁵ *Le Repas*, p. 114-117.

⁸⁴⁶ *Pendant la matière*, p. 49.

trois vallées de la Dranse⁸⁴⁷, leur souffle la vie et leur donne l'action, en se proposant – et en offrant aux spectateurs – une vision dans la parole⁸⁴⁸, à la manière des Précédents en Corps et Morceaux qui décrivent un cortège des gens « enjamb[a]nt la porte » qu'ils voient par la fenêtre ouverte dans et par la parole⁸⁴⁹. Le Gardien de Caillou de *Vous qui habitez le temps* et le Lanceur Catapulte, ainsi que son camarade le Montreur d'Homme de *L'Acte inconnu* ont recours au même procédé, « appeler », pour voir l'invisible vu dans le langage, pour convoquer le non-existant à l'existence langagière. L'un observe se croiser trente-trois villes (certaines avec les coordonnées géographiques sur la carte d'Hexagone, la plupart sans repère concret)⁸⁵⁰, les autres visitent virtuellement – ou logodynamiquement – des villes apparues dans la parole et habitées par les gens apparus par l'appel⁸⁵¹. D'où le doigt tendu vers le vide d'Édouard Baptiste dans la peau langagière du Valet de Carreau dans *L'Animal imaginaire*. En appelant respectivement « [v]ille de U, ville de Hurniaque, Chronopole, Sameson-la-Soumise, ville de Donjon-le-Bicasse, ville de Surjeon-le-Rotrou, ville de Trompe-ville [...] »⁸⁵², il pointe quelque part sur la tête des spectateurs, là où domine le noir silencieux. De même que dans une anecdote instructive de Huineng, grand moine bouddhiste du septième siècle, qui enseigne qu'il faut voir la lune et non pas le doigt qui la pointe⁸⁵³, les spectateurs sont conviés à voir non pas le doigt désignant, égaré dans le vide, mais les villes qui apparaissent de ce vide, appelées, là où le doigt conduit leurs regards :

[L'acteur] nous soumet au supplice comique de l'apparition de toutes choses par les mots : il est condamné à voir tout ce qu'il dit. L'acteur voit tout ; l'acteur voit par le langage. C'est par l'œil mental grand ouvert de l'acteur que le spectateur est voyant⁸⁵⁴.

On comprendrait mieux que le vide dans lequel se répand la voix de l'acteur « n'est pas du tout le néant mais le lieu des forces : le champ de leurs jeux, fuites, attraites et répulsions, l'espace de leurs attractions, le théâtre de leur manque », qu'il est « le lieu de l'appel⁸⁵⁵ ».

⁸⁴⁷ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 15.

⁸⁴⁸ *La Chair de l'homme*, p. 200-231.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 369-370.

⁸⁵⁰ *Vous qui habitez le temps*, p. 28.

⁸⁵¹ *L'Acte inconnu*, p. 14-16.

⁸⁵² *L'Animal imaginaire*, p. 12. Il s'agit d'une légère augmentation du texte originellement distribué au Lanceur Catapulte dans *L'Acte inconnu*, qui vient d'être mentionné.

⁸⁵³ La légende raconte que Huineng (638-713) était illettré. Un jour, un bonze lui a demandé comment il connaît la Vérité alors qu'il ne sait pas lire. Le sixième patriarche du *Chan* lui a répondu de la manière suivante : « La Vérité est comme la lune dans le ciel, et que les lettres comme le doigt qui pointe la lune. On n'a pas besoin de passer par le doigt pour voir la lune. » Cette anecdote a ensuite donné naissance à un proverbe populaire, qui détourne légèrement le contexte : « Il faut voir la lune et non pas le doigt. »

⁸⁵⁴ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 45.

⁸⁵⁵ *Observez les logaèdres !*, p. 36.

Appeler, c'est donc un impératif de *venir*, destiné aux choses absentes dans notre système langagier et, par conséquent, dans notre monde dont les frontières coïncident à celles du langage⁸⁵⁶.

LE VIVANT MALGRÉ LUI. – [...] « Viens, couleur des présences colorées, viens amour des amoureux, viens pain de toute soif, viens orient des désorientés, viens soleil de toute nuit, viens défaite de la victoire, viens inconnu, viens répartisseur des matières, [...], viens fidélité sans fin, viens lumière sans couchant, viens signe qui n'est signe que de toi, viens Dieu, c'est toi le croyant ! Viens viens viens viens ! »⁸⁵⁷

La séquence de « viens » qui sort de la bouche du Vivant Malgré Lui possède clairement la force génératrice que Christian Prigent confère à une « étrange passion de la nomination », typique de la langue théâtrale de Novarina :

Libérée de l'exigence de nommer le donné des choses, la langue de Novarina est alors emportée par une étrange passion de la nomination. Elle aligne les noms, non pas comme formes de la désignation mais comme puissances d'invocation, noyaux d'une Genèse, Verbe promis à faire Chair. Nommer est créer⁸⁵⁸.

Par les noms qu'ils appellent, les personnages novariniens ne désignent pas les choses, mais ils les font apparaître, les créent. C'est pourquoi, contrairement à Adam qui donne des noms à tous les animaux des champs et à tous les oiseaux du ciel qui se présentent devant lui, déjà formés par Dieu, le Prophète de *Je suis* (et de *L'Espace furieux*, même si, dans la version scénique de l'ouvrage cité, la glossolalie en question se trouve réduite⁸⁵⁹) cherche à donner des noms à « ce qui est faux », à « toutes les choses du néant », aux « autres qu'[il n'a] pas encore nommées », en somme, à ce qui n'existe *pas encore* :

Je donnerai également [...] d'autres noms, tout ce qu'il y a de plus faux, à ce qui est faux : le vindilecte, l'irlisie, le rulliet, l'éliomphe, la mitraine, le futrule, l'ilime, le janducle, le perçiant, la gazure, la hilerpe, le lorime, l'urnulet, le sictase... [...] Je dirai aussi les noms de toutes les choses du néant pour qu'elles sachent qu'il suffit. Et ainsi, iront toutes celles que j'ai nommées pour qu'elles soient, et ainsi, iront les autres que je n'ai pas encore nommées : l'andrette, la virge, le caponucaire, l'esclifette, le dalletier, la fontanile, le bambrelet, l'ampurgiste, le souffre-vittet, le baladian, l'irnihile, la sorusie, la caloure, le nidian, l'ulfin⁸⁶⁰...

⁸⁵⁶ WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, op. cit., p. 93.

⁸⁵⁷ *Je suis*, p. 72.

⁸⁵⁸ PRIGENT Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p. 297.

⁸⁵⁹ *L'Espace furieux*, p. 111.

⁸⁶⁰ *Je suis*, p. 191.

Dans son énumération se conjuguent le désir de peupler le monde et la croyance en le pouvoir de réalisation de la parole, en sa performativité. Il remplit ainsi la tâche du prophète telle qu'elle est décrite dans le début de *Devant la parole* : « Prophète, *nâbî*, vient du verbe *nâbâ* qui veut dire appeler. Les prophètes sont des appelants.⁸⁶¹ » « [L]e vindilecte, l'irlisie, le rulliet » qui sont faux, parce qu'ils n'existent pas, deviennent réels une fois appelés ; et pour que « toutes les choses du néant » sortent du néant et soient, il suffit de les appeler, de leur donner noms. Aussi, « l'andrette, la virge, le caponucaire » et d'autres qui ne sont pas encore appelés s'inventent, se créent au fil de l'appel, en s'assimilant ainsi le « mystère des objets » :

UNE FEMME PAR LA FENÊTRE. – J'étudie le mystère des objets là : je les soupèse de leur poids vrai et je leur dis *oui*. Voici cela. Ici ceci. Ainsi faisons-nous façons des objets par des *syllabes* – et des syllabes par les objets que nous prononçons. Le réel est un carré⁸⁶².

Les objets ne sont pas appelés parce qu'ils existent déjà. Au contraire, ils existent, apparus, parce qu'ils sont appelés. Ce qui constitue « toutes les choses du néant » faites des syllabes – ou mieux, formées dans la parole – est moins le corps concret que la réalité logodynamique, qui se construit comme « une architecture de rythmes, un jeu de forces.⁸⁶³ »

La kyrielle des néologismes devient, pour ainsi dire, un lieu où l'enchantement lyrique trouve son apogée. Celui qui sollicite la « venue » ouvre, avec sa voix, un passage vers une réalité, celle « d'un monde qui n'existe qu'au travers de son verbe⁸⁶⁴ », jusqu'à ce que sa parole – lyrique – « constitue en soi un événement » :

Lyrique, l'éclosion d'une parole qui n'est plus reconnue comme le moyen d'une expression, mais dont se révèle en sa plénitude le très simple pouvoir [...]. Lyrisme reste aussi le nom de notre accès à la parole, dès lors que celui-ci ne consiste pas en un simple usage instrumental du langage mais constitue en soi une aventure, un événement⁸⁶⁵.

Tout se réalise en devenant un geste, « un événement » à part, au cours de l'énumération suppliante, tel que le résume Antipersonne 1 de *La Chair de l'homme* : « Le langage est d'origine parce que le langage est d'origine.⁸⁶⁶ » Ce recours constant à la puissance poétique, au pouvoir de convocation impérieuse inhérent au langage humain, dont Novarina fait son propre lyrisme n'est pas très loin, après tout, du lyrisme surréaliste, aspirant à donner un corps

⁸⁶¹ *Devant la parole*, p. 24-25.

⁸⁶² *L'Origine rouge*, p. 46-47.

⁸⁶³ NOVARINA Valère, DUBOUCLEZ Olivier, *Paysage parlé*, op. cit., p. 80.

⁸⁶⁴ MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 70.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 425 et 426.

⁸⁶⁶ *La Chair de l'homme*, p. 498.

tangible – « soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière » – à la *surréalité*, c'est-à-dire, à l'incontrôlable « fonctionnement réel de la pensée⁸⁶⁷ ».

Le langage instaurateur : activer le temps

L'action a lieu *dans* le temps : depuis longtemps, cette proposition passe pour un truisme dans le domaine de la poétique. On lit dans *La Poétique* d'Aristote : « [L]a tragédie est l'imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue [...]. Est entier ce qui a commencement, milieu et fin⁸⁶⁸ », précepte qui situe l'action d'emblée dans le temps, en identifiant le développement de l'action au passage du temps. Plus tard, Ricœur fait de cet axiome le fondement même de sa thèse, dans laquelle il souligne le rapport indissociable entre le récit – dramatique ou non – et le temps. En effet, quand il s'agit d'un drame général, tant qu'il y a action, elle passe toujours dans le temps, bien que ce temps puisse être mythique, comme le plus souvent dans la tragédie grecque ; fictif ou romanesque, comme c'est le cas de la féerie shakespearienne ou d'une grande partie du drame de Maeterlinck (notamment *L'Oiseau bleu*) ; historique, comme on peut le constater dans quelques pièces de Racine inspirées d'événements historiques, sinon dans l'œuvre de Brecht ou de Tchekhov, pour qui le contexte historique de l'époque est une clé de composition.

Selon Kant, de même que l'espace, le temps détermine une condition *a priori* de notre connaissance et de notre expérience, étant « forme pure de l'intuition sensible⁸⁶⁹ » : tout objet donné à la sensibilité est toujours quelque chose qui existe à un moment précis, à un endroit spécifique. Cette structure de connaissance s'applique également au drame de la parole, de sorte que le logodrame se construise toujours en rapport avec le temps. Pourtant, le temps qui accueille l'action, en lui donnant la référence de l'intelligibilité, et qui lui sert de support d'avancement, enfin, le temps comme prédisposition de l'action s'estompe chez Novarina. Car ses pièces commencent souvent par une spirale langagière à perpétuité ou par un torrent centrifuge, plus précisément par une litanie ou par une énumération, dont l'objectif premier est de dégager de la scène le temps chronique du monde. En effet, un (pseudo-)prologue très long, souvent matérialisé par le monologue monotone, précède la plupart des pièces novariniennes. *Je suis*, ouvert par la tirade laborieuse de l'Animal du Temps, en constitue un exemple flagrant :

⁸⁶⁷ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 328. En ce qui concerne le lyrisme surréaliste, Tancrède de Visan propose une lecture très intéressante et riche. VISAN Tancrède de, *L'attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911.

⁸⁶⁸ ARISTOTE, *Poétique*, 1450b 25-28, *op. cit.*, p. 39-40.

⁸⁶⁹ KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, tr. TISSOT Joseph, t. 1, Paris, Librairie philosophique de Ladrangue, 1864, p. 62.

L'ANIMAL DU TEMPS. – L'espace est à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de quelqu'un. La personne est dans l'espace. L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. L'espace n'est hors de rien. Tu es à l'intérieur de la personne. Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'intérieur de l'espace. L'espace n'est à l'intérieur de personne. La personne est à l'intérieur de personne. L'espace est dans quelqu'un. L'espace est à l'intérieur de l'espace. La personne est à l'intérieur de l'espace. Il n'y a personne à l'intérieur de personne. Rien n'est plus hors de l'espace que toi. Rien n'est à l'intérieur de personne. L'espace est à l'intérieur de la personne [...]⁸⁷⁰.

Ainsi, le monologue donne accès à *L'Équilibre de la croix* (le cirque des maladroits, décrit par le Chantre), au *Vrai sang* (les slogans qui se trouveraient dans le cahier de travail de l'auteur, récités par l'Enfant Théorique), à *L'Animal imaginaire* (la genèse mystérieuse de son écriture, que raconte l'Écrituriste), tandis que *Le Repas* (la liste des gens à entrer), *L'Origine rouge* (la généalogie inventée de l'hominidae, de *purgatorius* à *homo sapiens sapiens*), *L'Acte inconnu* (le vivier des noms) et *L'Homme hors de lui* (la prière pour les hommes) commencent par une énumération à n'en plus finir⁸⁷¹. Pris dans ce tourbillon vertigineux, on perd petit à petit le repère temporel du monde que l'on quitte pour entrer, à partir de là, dans le théâtre des paroles. Effacé, ou anesthésié pendant un moment, le temps chronique qui, habituellement, prédéfinit la condition de toute action humaine, suspend son ingérence au spectacle en laissant, en quelque sorte, un vide temporel sur la scène. Là où « [r]ien n'est présent » entre l'acteur-personnage, pour tout inaugurer *avec*, et *à travers* sa parole :

LE CHERCHEUR DE FALBALA. – Quand on loge dans la machine parlante, on comprend rien à la musique sauf qu'elle s'en va : devant toute chose, je perdais le sentiment d'être en choses, devant toute chose qui était j'éprouvais l'absence du sentiment qu'elle soit là. J'éprouvais que je ne semblais rien éprouver. J'éprouvais devant toutes choses le sentiment de leur gloire sans être encore en face d'elles. Je leur annonçais mon arrivée. Rien n'est présent avant que j'entre ici pour parler⁸⁷².

⁸⁷⁰ *Je suis*, p. 7-17. Il s'agit d'une amplification du laïus de la Femme aux Chiffres de *Vous qui habitez le temps*, qui explicite son intention de « [p]récéder tout ce qui suit. » *Vous qui habitez le temps*, p. 9-10.

⁸⁷¹ En ce qui concerne *La Chair de l'homme* et *Le Jardin de reconnaissance*, le démarrage se fait à deux temps, par la combinaison de la litanie et du catalogue, comme le cas de *Je suis*. Le premier tableau de *La Chair de l'homme* présente respectivement la « rose des verbes logodores », puis la « scène circulaire », avant de donner lieu à la kyrielle litannique d'une ampleur phénoménale de la mangerie. *Le Jardin de reconnaissance* propose, à son tour, une petite liste des entrées suivie de la longue enfilade de « j'ai vécu » du Bonhomme de Terre comme début du premier acte. Les premières pièces de Novarina n'y font pas exception, bien qu'elles choisissent une autre modalité de présentation, en s'adressant plutôt aux lecteurs. Tandis que le lecteur qui ouvre *Le Babil des classes dangereuses* et *La Lutte des morts* tombe tout de suite sur la liste des centaines de personnages, celui qui lit *Le Drame de la vie* retrouverait la même liste dans la didascalie interne qui suit la première réplique d'Adam.

⁸⁷² *Vous qui habitez le temps*, p. 69.

Puisque, selon Victor Cousin, « [l']espace n'est rien pour nous sans les corps visibles et tangibles qui le remplissent, le temps sans la succession des événements [...] »⁸⁷³, le temps et l'espace surgissent seulement lorsque les choses appelées apparaissent, à la suite de la parole originaire. L'apparition se constitue désormais comme clé de voûte du drame.

Le drame d'apparition que mène la parole performative, qui serait « un drame noué dans chaque mot »⁸⁷⁴, propose au spectateur un « autre spectacle que ç'ui des yeux, un autre temps que le *chronique*. »⁸⁷⁵ Ce qui constitue cet autre drame à un autre temps que seule l'oreille, hyperperceptive, qui « peut voir plus loin que la vue »⁸⁷⁶, sait apprécier, c'est l'apparition des choses qui, lorsqu'on les entend – et parce qu'on les entend –, deviennent visibles sur la scène du langage, sinon « le mouvement même de l'apparition des choses que nous avons sous les yeux en entendant et en parlant »⁸⁷⁷.

L'action dramatique centrale du logodrame, à savoir le geste de la parole consistant à tirer la matière du Néant absolu sans le temps ni l'espace, s'approche nécessairement de l'acte verbal de Dieu judéo-chrétien. De prime abord, elle relève, comme le Verbe de Dieu, de la « poésie active », langage qui appelle le monde. Mais aussi, elle soulève une question sur la temporalité de l'action, la même question que Saint Augustin s'est posée en s'interrogeant sur le rapport de la Création divine avec le temps : quelle temporalité à attribuer à cette action qui précède toute la création, y compris celle du temps ?

Dans *Les Confessions* demande Augustin d'Hippone : « Tu as parlé et c'était fait. Tu as fait [le monde universel] dans ta parole (V, 7). Tu as parlé, mais *comment* ? (VI, 8) »⁸⁷⁸ Son souci concerne la contradiction entre deux aspects de la première parole, à la fois hors de temps et dans le temps. Si Dieu a parlé de manière à prononcer une syllabe après l'autre, du début à la fin, la parole passagère ne présuppose-elle pas naturellement l'existence des matières corporelles – déjà créées, donc, avant même de la Création –, qui pourrait la transmettre *temporellement* (VI, 8) ? Or, le Verbe divin ne se situe pas dans le temps, précédant la création même du temps. Si Dieu est « créateur de tous les siècles (XIII, 15) », par conséquent, « nul temps n'a pu courir avant qu'[il ait] fait le temps (XIII, 15). »⁸⁷⁹ Et sa quête inlassable

⁸⁷³ COUSIN Victor, « Vingt-quatrième leçon », *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, t. 2, Paris, Didier, 1846, p. 372.

⁸⁷⁴ *Pendant la matière*, p. 66.

⁸⁷⁵ *Devant la parole*, p. 120.

⁸⁷⁶ *Pendant la matière*, p. 50.

⁸⁷⁷ Le texte original dit : « Ce que nous avons sous les yeux en entendant et en parlant, c'est le mouvement même de l'apparition des choses. » *Lumières du corps*, p. 166.

⁸⁷⁸ AUGUSTIN Saint, *Les Aveux (Les Confessions)*, tr. BOYER Frédéric, Paris, P.O.L., 2007, p. 313. *Nous soulignons*.

⁸⁷⁹ *Id.*, *Les Confessions*, t. 2, tr. LABRIOLLE Pierre de, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 307.

l’emmène à accéder à une autre temporalité propre au Verbe divin : l’éternité, dans laquelle tout est présent (*totum esse paresens*) à la fois (XI, 13). Éclairé, Saint Augustin conclut avec certitude : « ce n’est pas *dans le temps* que tu précèdes les temps ; autrement, tu ne précéderais pas tous les temps. Non, c’est *de la hauteur* de ton éternité toujours présente que tu précèdes les temps passés, et que tu domines les temps à venir (XIII, 16)⁸⁸⁰ ». L’acte verbal comme « poésie active » a lieu, donc, au présent entier hors le temps transitoire.

La même structure temporelle pourrait s’appliquer à l’acte de parler dans le théâtre de l’appel, tel que le conçoit Valère Novarina. La parole en tant que phénomène, qui se matérialise en empruntant la voix humaine de l’acteur, établit une chaîne sonore, composée des syllabes dont la première et la dernière sont distinctes : elle commence et s’achève. Son cheminement correspond à un mouvement (κίνησις, *kínēsis*), à savoir l’action (πράξις, *prâxis*) qui, selon la définition d’Aristote, a un rapport avec la fin (τέλος, *télos*) et qui n’est pas une fin en soi⁸⁸¹. Le mouvement dont la fin n’est pas immanente, mais extérieure, constitue une opération transitive, en supposant nécessairement une rupture entre l’action et l’accomplissement de sa fin. Et cet arrêt entre les deux états – entre l’état de l’instant antérieur où l’action se produit et l’état de l’instant postérieur qui serait son résultat – place le mouvement dans le temps⁸⁸².

Cependant, ce qui constitue la matière du logodrame et, par conséquent, attire l’attention du spectateur n’est pas la simple présence crue de la parole qui résonne, propage et poursuit *temporellement*, mais son *acte*, soit ce qu’elle *fait*, ce qu’elle réalise. Et l’appel, acte en tant que geste lyrique de la parole, reste foncièrement hors du temps pour deux raisons. De prime abord, il ne nécessite pas le temps – qui passe – pour s’accomplir⁸⁸³. Car il s’agit d’un acte d’un sujet-poète, d’une parole qui s’auto-réalise. Pour cette parole lyrique qui réalise toute seule ce qu’elle énonce, *Dire, c’est faire*, comme l’indique le titre français de l’ouvrage de John

⁸⁸⁰ *Id.*, *Les Confessions*, in *Œuvres*, t. 1, tr. CAMBRONNE Patrice, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 1040. *Nous soulignons*.

⁸⁸¹ ARISTOTE, *Les Métaphysiques*, Livre Θ, 6, 1048b.

⁸⁸² Pour Aristote, qui confirme que « c’est en percevant le mouvement que nous percevons le temps (*Physique*, 219a 3-4, *op. cit.*, p. 149) », cet écart est la source même du temps dans la sphère physique. Il explique déjà dans *la Physique* que « nous disons que du temps s’est passé, quand nous prenons sensation de l’antérieur-postérieur *dans le mouvement* », pour conclure que « quand [...] l’âme déclare qu’il y a deux instants, l’antérieur, d’une part, le postérieur, d’autre part, alors nous disons que c’est là un temps (219a 23-25 et 219a 27-29, *ibid.*, p. 150. *Nous soulignons*) ». Ainsi, dans la pensée aristotélicienne, le temps et le mouvement forment une symbiose, le temps surgissant du mouvement et, inversement, le mouvement s’effectuant dans le temps.

⁸⁸³ Si on se réfère à Aristote, l’acte (ἐνέργεια) est, par définition, une action dans laquelle la fin est inhérente. Il s’agit d’une action qui ne nécessite aucune temporalité pour son achèvement, le dernier lui étant immanent, comme explicite Aristote : « Par exemple, [dans la mesure où l’action est sa propre fin à elle-même], [on peut dire que] en même temps on voit et on a vu, on réfléchit et on a réfléchi, on pense et on a pensé. » ARISTOTE, *Les Métaphysiques*, Livre Θ, 6, 1048b, *op. cit.*, p. 245. *Les crochets sont du texte original*.

Langshaw Austin⁸⁸⁴. Entre les deux termes de la proposition, *dire* et *faire*, reliés par « c'est » définitionnel impliquant l'équivalence logique, il n'y a aucune subordination, ni de la valeur, ni de l'ordre, les deux s'identifiant parfaitement. Il serait donc faux de dire que quelque chose se réalise *parce qu'*on l'a dit, en y creusant ainsi un écart et, par conséquent, en y glissant du temps. Au contraire, c'est *dans* et *à travers* le dire que quelque chose se réalise de manière imminente. On a vu déjà que c'est dans la parole, dans l'acte même d'appeler que se déploie le drame d'apparition, « à la fois ». D'après Benveniste, d'un point de vue pragmatique, tous les énoncés sont potentiellement, et plus ou moins, porteurs de la performativité, cette dernière s'acquérant selon les circonstances⁸⁸⁵. Dans le théâtre de l'appel dont rêve Novarina, cette performativité particulièrement rehaussée permet à la parole appelante « un passage dans la réalité sans médiation⁸⁸⁶ », pour ainsi boucler en elle l'actualité et la potentialité, la puissance et l'achèvement. L'appel se réalise non pas dans le temps, mais dans son présent éternel, sinon dans le « présent advenant », comme celui qui répond à Moïse « Je suis qui je suis » :

[S]i l'on pouvait suivre l'hébreu vraiment, il faudrait restituer une sorte de future *là*, de présent advenant. La Bible ne dit pas que Dieu *est* mais qu'il *devient*.

En français, il y a dans *Je suis qui je suis* un écoulement, quelque chose de fluvial – par la graphie, par la texture sonore et par la proximité du verbe *suivre*... [...] Le phrasé fluide de la séquence *Je suis qui je suis* contient un devenir. Il y a dedans, non pas la stabilité de l'*être qui est*, mais comme un « cours futur » pas très éloigné de la phrase originale que Moïse entendit : אהיה אשר אהיה.

« *Eye asher eye.* » Que veut dire, dans la bouche du texte d'origine, cette superposition de l'*être* et du *devenir* ? que signifie cette mêlée des temps ?... Que l'être est *devenant* – et Dieu, non pas *celui qui est*, mais celui qui est attendu⁸⁸⁷.

Cet appel s'approche, en conséquence, du Verbe divin, qui serait le « *mouvement non mû, non temporel* ou plutôt *éternel (aïdion), energeia* substantielle (Λ, 1072a 25-26), *acte d'immobilité (energeia akinésias, Éthique à Nicomaque, 1154 b 27)*.⁸⁸⁸ » Et cette ressemblance avec la Parole originaire situe, définitivement, le logodrame à l'extérieur du temps. La poésie active qui crée tout – ou qui fait advenir tout –, de sorte que l'espace soit rempli et le temps

⁸⁸⁴ Le titre français entier est *Quand dire, c'est faire*. Gilles Lane, traducteur du recueil des conférences d'Austin prononcées à l'Université de Havard en 1955, a choisi de lui attribuer un nouveau titre qui pourrait exposer plus clairement le noyau de la performativité du langage. Le titre original *How to do Things with Words* signifie littéralement « Comment faire des choses avec des mots ».

⁸⁸⁵ BENVENISTE Émile, « La philosophie analytique et le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, « tel », 1966, p. 267-276.

⁸⁸⁶ RABATÉ Dominique, *Gestes lyriques*, op. cit., p. 228.

⁸⁸⁷ *Devant la parole*, p. 125-126.

⁸⁸⁸ Il s'agit d'un texte ajouté par André de Muralt, qui nous propose une traduction analytique. ARISTOTE, *Les Métaphysiques*, op. cit. Thomas d'Aquin reprend l'idée d'Aristote, afin de prouver l'acte pur comme essence de Dieu. Voir *Somme théologique*, Q9, Q10, Q13, A11.

commence, ne peut jamais s'inscrire dans le temps, temps qu'elle introduit elle-même. La parole, héroïne du logodrame, travaille dans le non-temps que le prologue lui fournit.

Compte tenu des faits, on peut conclure que les deux scènes de nature différente, dédoublées sur le plateau novarinien, sont soumises, chacune, à une autre temporalité. La parole en tant que phénomène physique, en tant qu'onde sonore se propage sur la première scène. Ici où se meut le corps des acteurs, le temps scénique parasite le temps chronique, physique du monde extérieur, à défaut de temps dramatique cohérent, qui permettrait une narrativité à ce qui se présente dans le cadre de la représentation. Mais la deuxième scène, celle du « théâtre à l'intérieur des mots⁸⁸⁹ », que l'on regarde avec les oreilles, reçoit une autre temporalité. Elle se lie au véritable temps *dramatique* convenable pour le théâtre des paroles, à savoir le temps inauguré par le langage, dans l'acte même d'appeler qu'exécute la parole.

C'est pourquoi Novarina écrit d'emblée que « [l]'acte de la parole porte tout au présent d'apparition.⁸⁹⁰ » Il s'agit ici d'un présent qui refuse d'être identifié comme un instant immédiat situé sur le fil du temps qui coule et qui fuit, capable de donner l'ampleur nécessaire à un mouvement. Il ne fait pas passer l'avenir au passé, de sorte que tout s'entasse derrière lui ; il ne leur distribue pas non plus la valeur temporelle selon leur position relative – avant et arrière – sur l'axe. C'est un présent qui ouvre le temps et *en même temps*, qui s'achève sur lui-même, tel qu'il se figure dans la prière du personnage-actrice de Roséliane Goldstein dans *Je suis* : « Le commencement du temps doit s'arrêter – à moins qu'il s'ouvre maintenant sur son dénouement.⁸⁹¹ » Un présent qui, entier, se renouvelle à chaque appel, à chaque apparition, donc qui existe tout seul avec vivacité immanente dans le temps et *en tant que* temps renvoie à *Chronos* dans sa figure absolue, qui est le présent de Dieu. En introduisant la série consacrée à l'Aïôn, temps, selon le philosophe, du devenir-fou et de l'effet, Deleuze explicite d'abord les propriétés de Chronos. D'après la lecture du temps comme Chronos, explique-t-il, « seul le présent remplit le temps, [et] le passé et le futur sont deux dimensions relatives au présent dans le temps.⁸⁹² » Autrement dit, il faut imaginer un « présent vaste et épais qui compren[d] le futur et le passé.⁸⁹³ » Et puisque le présent embrasse le futur et le passé, la relativité s'installe nécessairement entre les présents – ressentis par une personne selon les moments, mais aussi par de différents sujets d'expérience – en fonction de la proportion du passé et du futur inclus : contrairement à « mon » présent partial et limité, est entier et illimité celui de Dieu.

⁸⁸⁹ *Pendant la matière*, p. 66-67.

⁸⁹⁰ *Observez les logaèdres !*, p. 21.

⁸⁹¹ *Je suis*, p. 230.

⁸⁹² DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 2012, p. 190.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 193.

« Un emboîtement, un enroulement de présents relatifs, avec Dieu pour cercle extrême ou enveloppe extérieure, tel est Chronos⁸⁹⁴ », définit Deleuze, en ainsi donnant l'image de l'Éternel qui embrasse tous les temps à l'extérieur du temps passant.

Et si le présent d'apparition qui marque, en quelque sorte, le point de tangence entre l'appel initial du non-temps et le temps qu'il instaure⁸⁹⁵, « embrasse le temps tout entier », c'est que le logodynamisme, qui serait la force motrice de la performativité lyrique de la parole novarinienne, consiste à activer, voire suractiver le jeu de forces entre ce qu'on pense savoir déjà par l'intermédiaire du langage et ce que la parole fait *réellement* ; entre ce qu'on attend par réminiscence et ce qu'on attend, comme dans la divination, de la révélation de ce qu'on ne connaît pas encore :

163. L'émotion passe du visible-*vu* à l'invisible-*vu seulement dans le langage*. Un tressage mystérieux a lieu entre une pivoine qu'on déplace, l'arbre dont on dit seulement le nom et son image qui passe soudain. Une fugue se tisse entre la vue du présent, le pressentiment de ce que l'on verra et la mémoire de ce qui s'est passé. Tous les temps se croisent, dans le retard et l'anticipation : le présent est divinatoire et réminiscent, il se souvient et devine tout ; il embrasse le temps tout entier. Tout vient jouer ensemble, tout est vu sur scène à la croisée du langage et des temps⁸⁹⁶.

Lorsque, à partir de ce qu'on a déjà vu et entendu, on arrive à voir dans la langue ce qu'on ne peut pas toucher, et plus loin, lorsqu'on arrive à voir le monde familier apparaître, dans la langue, complètement *autre*, le passé (expérience précédente) et le futur (expérience inédite, sinon renouvelée dans la langue) ne se distinguent plus l'un de l'autre dans ce présent d'apparition. Par ailleurs, contrairement à ce que l'on pense de manière générale, le néologisme avec la réalité surréelle n'est pas seul à faire surgir le présent d'apparition. Tous les autres mots, y compris les plus simples et les plus communs, performent toujours au présent entier qui est à la fois le futur et le passé, pour autant que l'on n'accède aux sens, à cette construction rythmique, que par le biais de la logodynamique. Par exemple, le chien « invisible-vu » qui vient à l'esprit quand on entend le mot « chien » en absence d'un chien effectif avec le corps matériel est un chien qui est anticipé par la mémoire de l'association répétée entre l'image acoustique « chien /ʃiẽ / » et une certaine réalité tangible des chiens animaux. En même temps, il s'agit d'un chien qui n'a pas de référent identique dans le monde réel⁸⁹⁷, mais qui, advenant, est

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁹⁵ Si on emprunte le concept du temps de la théologie chrétienne, on pourrait comprendre ce point comme *Kairos* (καιρός), moment d'intervention de dieu dans le temps humain, dans la mesure où il constitue le premier contact entre le temps de Dieu et le temps de l'homme.

⁸⁹⁶ *Lumières du corps*, p. 93-94.

⁸⁹⁷ On pourrait éventuellement penser à son chien de compagnie, mais entre le chien réel et le chien pensé, entre le réel et sa représentation, l'écart est inévitable, si infime soit-il.

immédiatement – dans les deux sens du mot, à savoir « tout de suite » et « directement sans médiation » – présent dans la langue.

D'où l'affirmation de Valère Novarina, écrivain qui cherche la physique de la langue :

CCLVI. Toutes les paroles des hommes ouvertes comme un chantier d'apparition.

CCLVII. Actions à commettre. Toutes les actions sont tirées de force au présent. Au présent toutes les actions. Il tire de force toutes ses actions au présent⁸⁹⁸.

Et il pousse au paroxysme sa quête de la force mystérieuse du mot, comparable à un charme, jusqu'à ce que « [l]a scène se joue au présent d'apparition.⁸⁹⁹ » Dans le drame de la parole où la valeur de toutes les actions se condense sur l'ultime apparition au commencement de tout, le temps chronique ne constitue plus ni la condition préalable de l'action, ni le paradigme d'accueil du drame. Le temps dramatique, qui n'est pas passager mais entier et renouvelant, n'existe qu'en tant qu'*effet*, activé par le langage. C'est pour cette raison que, pour les personnages de Novarina, déployer la parole constitue le seul moyen de vivre – ou comme le titre d'une pièce exprime de manière fort éloquente, *habiter* – le temps : « Impossible que le temps passe sans parole. Également impossible qu'une langue nous soit parlée ou que le temps passe sans nous. Impossible que nous restions là. Et cependant nous sommes là⁹⁰⁰ », déclare Jean-François de *Vous qui habitez le temps*. Dans le même contexte, Jean Singulier de *Je suis* rétorque à sa place qu'il existait « pendant la matière », à savoir pendant la parole, cette « matière spirituelle du corps humain⁹⁰¹ », dans le temps qui s'ouvre et s'accomplit dans sa propre bouche sans passer : « J'ouvrais un temps qui n'avait plus de sens ; je me maintenant en parlant ; [...].⁹⁰² » Pour eux, ouvrir la bouche et appeler constamment ce qui n'est pas encore là devient un impératif inéluctable afin d'activer le temps, qui n'a pas *un* sens mais déborde, et qui, par conséquent, au lieu de fonctionner comme une corde autour de notre cou, établit un véritable espace. Il ne s'agit pas d'un espace qui, selon Bergson, fait injustement l'intrusion

⁸⁹⁸ *Pendant les matières*, p. 59-60.

⁸⁹⁹ *Vous qui habitez le temps*, p. 13.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁹⁰¹ *Lumières du corps*, p. 165. Le professeur Raymond de la Matière propose une interprétation presque comique de la matérialité de l'esprit, en identifiant le langage à une hormone : « [...] *le liquide, c'est le langage*. C'est une eau réversible. Comme un sang à double face. Le langage est à la fois, dans notre bouche comme dans notre pensée, l'étincelle témoin qui reste de la divine énergie – et aussi une hormone, une simple hormone, que nous sécrétions, au jour le jour, pour modifier nos comportements. [...] Le langage n'est pas un fragment du divin verbe, le langage est une hormone. Une substance chimique. [...] Une sécrétion. Sé-crétion. Les opinions humaines, les pensées humaines, les idées humaines sont sécrétées comme des hormones. C'est un jeu de substance, de sécrétions [...]. » *L'Acte inconnu*, p. 84-85. Par ailleurs, Olivier Dubouclez commente, dans *Valère Novarina, la physique du drame*, la compréhension novarinienne de la langue comme matière, à partir du chiasme établi entre les deux titres de l'écriture dite théorique, *Pendant la matière* et *Devant la parole*. DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame*, op. cit., p. 60.

⁹⁰² *Je suis*, p. 29-30.

dans la perception du temps pour faire du dernier une étendue, mais d'un espace *habitable*, avec le volume que procurent les plis. Si Boèce, que cite Deleuze en décrivant Chronos, stipule que « le présent divin *complique* ou comprend futur et passé⁹⁰³ », c'est que, étymologiquement, dans « compliquer » (com-pli-quer), il y a des plis froissés l'un sur l'autre, qui nous font attendre la respiration de l'espace par le déplissage. Ainsi, le Bonhomme de Terre prie dans *L'Animal imaginaire* que l'on lui fasse quitter le temps linéaire pour qu'il atteigne le temps comme espace de délivrance – donc de vie :

LE BONHOMME DE TERRE. – « Seigneur, aide-nous tous à quitter peu à peu le temps fléché, chiffré, numératif, stérile, linéaire et continu en boucle – pour le temps pluriel, descendant au fond quatre lettres et des trois personnes – et offert à l'espace où tu m'attends en vrai. »⁹⁰⁴

On sait bien que le seul endroit où sa prière peut se réaliser, c'est la parole même.

Dans le théâtre de l'appel, où l'action consiste à « tout porter au présent d'apparition », toujours nouveau et explosif par nature et, logodynamiquement parlant, spasmodique, l'expérience temporelle du spectateur ne peut se dérouler que de manière à saisir la pure temporalité de la parole, sans former en elle-même une unité homogène et cohérente. Cette attention nouvellement portée sur le temps performatif de la langue, temps qui n'a rien à voir avec le temps humain qui « se manifeste par la langue⁹⁰⁵ », ne signifie pas un simple changement de l'expérience temporelle, suite au changement de matière du drame – de l'anthropocentrique au parolésque. L'expérience du temps inauguré par la parole dans la parole, de ce présent entier hors du temps chronique, constitue un des axes principaux de l'objectif novarinien, qui pourrait se résumer en un impératif obsessionnel de « sortir du temps ». Elle sera ainsi la clé de voûte de la catharsis temporelle non narrative, qui remplit avec la joie inconnue, semblable au « plaisir mêlé de soulagement », les spectateurs *en train de sortir du temps*.

⁹⁰³ BOÈCE, *Consolation de la philosophie*, prose 6, cité in DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, op. cit., p. 190.

⁹⁰⁴ *L'Animal imaginaire*, p. 83-84.

⁹⁰⁵ « C'est par la langue que se manifeste l'expérience humaine du temps. » BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, op. cit., p. 73.

L'Umonde ou l'antimonde, à l'autre côté du monde

Le fait que les choses appelées surgissent et deviennent effectives revendique, naturellement, la notion d'espace en tant que réceptacle, tel que le comprenait Platon : « le réceptacle de tout ce qui naît, de tout ce qui est visible et d'une manière générale, objet de sensation⁹⁰⁶ ». Lorsque la performativité de la parole s'accomplit scéniquement, donc dans le cadre de la représentation du premier plan immédiatement exposé aux yeux, c'est le lieu scénique, cet espace du jeu habité par le corps des acteurs en rapport pragmatique avec des objets matériels, qui sert de support réel d'apparition. « Voici : la Machine à faire vrai !⁹⁰⁷ » ouvre au Grand Communicateur le passage vers le plateau, sur lequel cette figure parolésque acquerra une présence matérielle. C'est dans le même espace scénique qu'entrent les acteurs recevant dans leur corps la parole d'Issac et d'Abraham Sacrifiant, avec une corde, un couteau et un fagot, au commandement du Galoupe : « Une corde ! le couteau ! un fagot ! Nous allons vous donner le *Sacrifice d'Abraham*.⁹⁰⁸ » De même, le citronnier qu'apporte Jean qui Corde⁹⁰⁹, le crâne d'Adam sur lequel saute l'Homme hors de lui⁹¹⁰, une pierre, un gant, un carton, des bouts de papier, une boîte, mais aussi tout ce que l'Acteur Fuyant Autrui, cet *avant dernier des hommes*, aère, en les sortant l'un après l'autre de l'amas des objets renversés de son sac, deviennent « objet de sensation » dans l'étendue tridimensionnelle composée des murs ainsi que du plafond et du plateau du lieu théâtral, et y obtiennent leur valeur dramatico-scénique.

Mais pour la plupart des appelés, pour qui la parole auto-réalisée constitue une pure prière d'apparition, l'espace scénique devant nos yeux n'est plus un réceptacle compétent. Ni l'acrobatie à couper le souffle de neuf voltigeurs et voltigeuses⁹¹¹, ni le rassemblement de 1 111 paires d'oiseaux sous les pieds du « je » du *Discours aux animaux*⁹¹², ni le banquet verbal des Mangeurs du *Repas*, ni aucune des actions réalisées simultanément « dans une forêt où il fait peu jour⁹¹³ », observées par le Premier Jardinier n'ont lieu sur le plateau visible. Puisqu'il s'agit « [d]es choses qui se disent dans l'espace avec lui⁹¹⁴ », ces corps à la matière immatérielle, sinon surréelle, ne se reposent pas sur l'espace prédisposé en tant que structure formelle. Au contraire, ils appellent, dans leur apparition même, l'espace qui n'est pas encore là,

⁹⁰⁶ PLATON, *Timée*, 51a, *Œuvres complètes*, t. 10, tr. RIVAUD Albert, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 169.

⁹⁰⁷ *L'Entrée perpétuelle* (version pour la scène du *Vivier des noms*), in *Voie négative*, p. 194.

⁹⁰⁸ *L'Animal imaginaire*, p. 217.

⁹⁰⁹ *L'Acte inconnu*, p. 152.

⁹¹⁰ *L'Homme hors de lui*, p. 103.

⁹¹¹ D'abord montrée textuellement dans la didascalie de *La Chair de l'homme* (p. 439-443), le numéro de cirque mené par neuf voltigeurs se présente enfin aux spectateurs dans *L'Animal imaginaire*, p. 166-167.

⁹¹² *Le Discours aux animaux*, p. 321-328.

⁹¹³ *L'Entrée perpétuelle* (version pour la scène du *Vivier des noms*), in *Voie négative*, p. 233-235.

⁹¹⁴ *Le Vrai sang*, p. 14.

et l'instaurent, de même qu'ils appellent le temps, l'activent. L'espace nous *apparaît* par le parler, comme dit l'Ouvrier Ouiceps : « [...] ; nous ne pouvons voir à l'envers l'univers – mais nous pouvons entendre de l'autre côté du langage que l'espace nous apparaît.⁹¹⁵ »

Son propos est pénétrant, car il résume bien les particularités essentielles de l'espace agi par la parole. Avant tout, l'espace ainsi pensé n'est plus une étendue donnée *a priori*, à savoir une « enveloppe à la limite immobile immédiate⁹¹⁶ », prête à recevoir toute action en la précédant temporellement, tout en restant à l'extérieur. Mais il part de l'absence pour *venir* comme réponse ou comme conséquence d'un acte, avec le temps, lorsque la parole entreprend son geste lyrique. Si l'espace s'étend, dans le théâtre de Valère Novarina, il le fait de manière à souligner son dynamisme : appelé, il vient ; à partir de ce surgissement, comparable au *Big Bang* parolique, il se dilate, déploie son ampleur. Ce renversement d'ordre ontologique entraîne le changement brutal de la définition de l'espace. L'espace que décrit Novarina dans *Pendant la parole* détourne, en effet, la tradition épistémologique qui limite la notion au système du monde concret perceptible :

L'espace est le silence étendu par ici entre les choses et les mots qui s'appellent sans nom. L'espace n'est pas le lieu de la matière mais l'étendue du drame de la parole. Ici et pour un temps, ce qui n'est pas là se donne à tout ce qui est présent⁹¹⁷.

Le champ de jeu de forces entre les mots (appelants) et les choses (appelées), le vide que l'objet appelé doit traverser pour obtenir sa réalité – bien qu'il soit de la matière immatérielle –, le point où le logodynamisme se noue au présent d'apparition, voilà l'espace nouvellement pensé dans le théâtre des paroles et plus précisément, l'espace dramatique, dont le drame caractéristique consiste en apparition thaumaturgique, voire démiurgique.

La deuxième particularité concerne sa localisation géographique. C'est « à l'autre côté du langage » que l'on *entend* l'espace apparaître, c'est *dans les mots* que se construit cet espace : « le langage est le *lieu d'apparition* de l'espace⁹¹⁸ », confirme Novarina, écrivain qui n'hésite pas à se trouver – et nous convie à nous trouver – *devant* la parole, en explorant l'attribut spatial de ce phénomène avant tout sonore, donc temporel. Dans la mesure où il s'agit d'un espace que déploie le logodrame, et en même temps, où se déploie le logodrame, la parole s'érige en unique gardienne de l'espace : il s'ouvre et se maintient seulement par la parole. S'il en est ainsi,

⁹¹⁵ *L'Opérette imaginaire*, p. 162.

⁹¹⁶ ARISTOTE, *Physique*, 212a 20-21, *op. cit.*, p. 133.

⁹¹⁷ *Pendant la parole*, p. 33.

⁹¹⁸ *Devant la parole*, p. 19.

le Danseur James Smylie qui, après avoir dansé, revient « ouvrir le monde ici en parole dans ces mots devant nous⁹¹⁹ », finit par représenter tous les acteurs novariniens qui tâchent de rendre visible, à travers leur corps, non seulement la parole agissant, mais aussi « la double présence de ce monde⁹²⁰ », l'une dans l'espace physique « extérieur », l'autre dans l'espace à l'autre côté, sinon à l'« intérieur », opéré par cette parole même, qui se réunissent au théâtre pour « reformer le même » :

On dit qu'il y a l'espace intérieur et l'espace extérieur Je n'y ai jamais cru. En tout cas on voit bien, au théâtre, ces deux espaces reformer le même... on y voit par instant que l'univers est à l'intérieur du langage. Le langage est l'espace contenant tout⁹²¹.

Et surtout, comme la bouche béante du Danseur James Smylie nous le laisse deviner, l'univers interne aux mots se détermine par son immanence spatio-temporelle. Ce n'est pas quelque part ailleurs, dans un lointain inconnu jamais atteint par les hommes que l'on voit surgir cet espace. Au contraire, il *est* ici et devant nous, il advient en multipliant et en dédoublant « par instant », soit dans le présent d'apparition, l'espace matériel accueilli sur le plateau ; il y coexiste, dans l'immédiat, comme un « au-delà spatial » vu *autrement* :

Transcendance par saut. Déchirement tout d'un coup. Transcendance à l'arraché. L'au-delà ne se trouve pas forcément *après*. Il y a un au-delà spatial, un double monde dans l'instant. Dans l'épreuve du toucher des sens, il y a une *outrevue*, une traversée, un départ. Les sens – et d'abord surtout le tout premier des sens : le toucher – nous donnent aussi la sensation de l'intangible⁹²².

« L'envers de cette scène se joue en fait, en cet instant précis, en sens contraire dans la pièce à côté⁹²³ », dit l'Historienne, pour souligner la construction en parallèle des scènes.

Le procédé par lequel le monde entier se déplie et se développe, ou tout simplement, devient soudain visible dans la parole à partir d'ici et à travers la voix des acteurs, nous fait penser au principe de l'échographie. Couramment employée dans le domaine médical, l'échographie facilite le diagnostic à partir d'une image obtenue par l'écho que renvoie l'ultrason artificiellement généré. Autrement dit, elle permet, par l'onde sonore, de sonder la matière invisible sous la matière, d'explorer l'espace imperceptible de l'autre côté de l'espace ; on arrive à *voir* par le son. De la même manière, les mots que lance l'acteur révèlent,

⁹¹⁹ *La Chair de l'homme*, p. 299.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ *Devant la parole*, p. 87.

⁹²² *Lumières du corps*, p. 53.

⁹²³ *Le Vivier des noms*, p. 202.

par le résonnement opératoire, l'envers du monde matériel et de l'espace visible, cet « aut'monde[,] son double derrière tout⁹²⁴ ». Lorsque Valère Novarina reconnaît son ambition de faire du théâtre un lieu idéal pour « [e]ntreprendre la radiographie du langage à travers le corps révélateur de l'espace, entendre les sons du langage *raisonnant* dans la matière, apercevoir soudain le drame spatial de la parole, son croisement avec la matière, sa sexualité avec l'espace⁹²⁵ », bien qu'il compare l'opération du langage à la radiographie, une autre technique qui dévoile l'espace caché par le biais des rayonnements électromagnétiques (liés plutôt à la vision), il ne faudrait pas oublier que le noyau de l'ouverture spatiale, c'est la traversée de l'onde à l'intérieur des mots, la logodynamique qui s'active dans l'oreille. C'est pour cette raison qu'à l'instar du Chercheur de Falbala, le spectateur est censé être capable de « voir noir » : « J'entends chaque mot par l'extérieur d'autrui nous revenir pour la peine en écho. Tout le monde voit noir. J'y voyais noir⁹²⁶ », dit-il. Ici, on contemple sans l'aide des yeux, organes qui analysent les informations adressées sous forme de radiations lumineuses, l'espace instauré par la parole.

D'où la déclaration de l'Avant-Dernier des Hommes : « J'entends qu'il y a un monde en face du monde que nos pauvres yeux ne voient plus.⁹²⁷ » Le seul endroit où on peut chercher la transcendance en tant que dédoublement serait dans la bouche, et la seule modalité que l'on pourrait adopter pour voir sur le plateau l'espace multiplié serait l'oreille. C'est ce que Sapor Béant essaie de nous dire dès les toutes premières pièces : « La scène à l'intérieur des oreilles.⁹²⁸ » Donc, tandis qu'on s'est contenté de dire plus haut que le drame de la parole évolue sur la scène au second plan s'adressant à l'œil qui écoute sinon à l'oreille qui voit, on arrive maintenant à discerner plus clairement ses propriétés. Il s'agit avant tout d'une scène qui existe dans le langage, mais parallèlement à la scène matérielle. Elle est bâtie et maintenue par le jeu de force entre le mot et la matière, au même titre que le champ logodynamique, et habitée par la parole, actrice, qui y engage son véritable drame. En outre, elle « représente [– dans le sens de projeter, dépourvu de dimension répétitive et reproductrice –] visiblement des non-lieux⁹²⁹ », qui ne sont pas favorables aux masses concrètement corporelles : elle représente ce monde *parlé*, souvent évoqué chez les personnages novariniens comme l'Umonde, l'antimonde, sinon tout simplement, l'aut'monde.

⁹²⁴ *La Scène*, p. 167.

⁹²⁵ *Lumières du corps*, p. 37.

⁹²⁶ *Vous qui habitez le temps*, p. 48.

⁹²⁷ *La Chair de l'homme*, p. 261.

⁹²⁸ *La Lutte des morts*, p. 376.

⁹²⁹ *Devant la parole*, p. 158.

« Le silence de l'invisible présence du monde sous nos yeux⁹³⁰ », dit la Grammaire de *Je suis*. C'est ce monde-là, invisiblement présent, qui répond dans le noir par sa naissance aux voix appelant le temps et l'espace dès le début du *Repas* :

1. Dans le noir.

VOIX DE JEAN QUI DÉVORE CORPS. – Une nappe !
VOIX DE L'AVALEUR JAMAIS PLUS. – Encore ?
VOIX DE LA MANGEUSE OURANIQUE. – La table !
VOIX DU MANGEUR D'OMBRE. – L'espace est-il ici ?
VOIX DE LA BOUCHE HÉLAS. – Espace es-tu là ?
VOIX DE L'HOMME MORDANT ÇA. – Oui.
VOIX DE L'ENFANT D'OUTRE BEC. – Le temps ?
VOIX DE LA PERSONNE CREUSE. – Vu par ici !
VOIX DE LA MANGEUSE OURANIQUE. – Et vous ?
VOIX DE LA PERSONNE CREUSE. – Nous voici !
VOIX DE JEAN QUI DÉVORE CORPS. – Temps : soyez partient ; langues, parlez !
oreilles m'entendez-vous ? Espace, qui que vous soyez, soyez là !
VOIX DE LA BOUCHE HÉLAS. – Monde ! monde ! soyez présent !
VOIX DE L'AVALEUR JAMAIS PLUS. – De qui sont ces froissements ? Qui sont ces bruits ?
VOIX DE LA MANGEUSE OURANIQUE. – Lumière, lumière ! Voici la lumière⁹³¹.

ainsi qu'à l'ouverture de *L'Animal imaginaire*, en profitant du vide initial absolu, laissé derrière le monologue hypnotisant de l'Écrituriste, qui remet tout à zéro⁹³². C'est également ce monde qui vient de naître dans « le théâtre vide » que mesure, par sa voix, l'Infirmier Tuban :

VOIX DE L'INFIRMIER TUBAN. – L'action a lieu dans l'Usine Kuhlman, dans l'Ugine Coulement, dans l'Ugrine Ulema, dans l'Uslime Culema. L'action a lieu dans un Stade d'Action. L'action a lieu dans un mélodrome de cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres. C'est le trente-six seize mille huit cent cinquante-huit mille mille huit cent dix-huit mille sept cent trois mille huit cent trente-neuf de onze de dix-huit mille cent trente-sept de douze de douze de douze de douze, c'est le quatorze octobre mille neuf cent soixante-dix-neuf, c'est le quinze octobre mille neuf cent soixante-dix-neuf, c'est le trente-sept octobre mille neuf cent soixante-dix-neuf virgule quatre⁹³³.

La scène où se passe l'action ne cesse de se multiplier, tantôt comme la vue triplée, quadruplée, bientôt centuplée du kaléidoscope, tantôt comme dans un livre animé (*pop-up book*), où on fait

⁹³⁰ *Je suis*, p. 36.

⁹³¹ *Le Repas*, p. 12-13.

⁹³² *L'Animal imaginaire*, p. 9-10. À l'instar du *Drame de la vie*, mais notamment à partir de *L'Acte inconnu*, les pièces de Valère Novarina ont tendance à s'ouvrir sur le vide, cassé soit par une entrée d'Adam (*Le Drame de la vie*, *L'Acte inconnu*, *Le Vivier des noms*), soit par l'appel adressé à l'espace (*L'Opérette imaginaire*, *Le Vrai sang*, *L'Animal imaginaire*).

⁹³³ *Le Drame de la vie*, p. 11-12.

s'effondrer un espace pour faire surgir un autre en tournant la page. Mais lorsque la voix ouvre le « mélodrome », ce lieu chanté, pour y inaugurer l'action, l'espace s'y dilate en sept dimensions, et le temps s'avère explosé ; ni l'un ni l'autre n'obéissent aux lois physiques du monde concret. Plus tard, quand, dans *Le Vivier des noms*, l'Historienne instaure un autre mélodrome à une dimension relativement réduite et à un temps différemment activé, cela sera par la même voix, et dans la même apparition que naît l'homme⁹³⁴.

C'est aussi dans ce monde-là, ouvert par la bouche et vu dans l'oreille, que se déroulent les micro-récits et que se tiennent les tableaux, comme « le récit de l'assassinat du pharmacien Bouillot par l'Homme de Tolozat », que récite l'Homme Salique du *Drame de la vie* nous fait constater. « La scène a lieu en pharmacie⁹³⁵ », mais ce n'est qu'une pharmacie éphémère et immatérielle qui aura disparu dès qu'on cessera d'en parler. Il en va de même pour « [l]e monde par [l]es deux trous à spirales », qui n'existe que pendant la description de la Femme Comestible, proposée comme réponse à « Que vois-tu ? » du Ferblantier Sanglot⁹³⁶, ou encore pour la scène « à Lodègre[,] onze heures de l'après-midi ⁹³⁷ », qui disparaîtra avec la fin du tableau intitulé – par la didascalie – « Chant pour Lodègre ». Et surtout, la didascalie poétique particulièrement développée dans *Le Drame de la vie* et *La Chair de l'homme* constitue un facteur de prolifération du monde porté par la langue. En se dépouillant de sa fonction strictement déictique, en raison de l'irreprésentabilité qui lui est propre (elle dépasse les contraintes matérielles de la représentation scénique), elle dédouble le texte, comme un texte enchâssé qui se distingue du texte principal par son propre style et sa propre rythmicité, malgré une certaine continuité qui les lie : le plus souvent, la scène reprend *par l'action* la suite de ce qui est *raconté* dans la didascalie qui la précède. Ainsi, la didascalie interne de ces pièces propose une lecture parallèle, mais presque romanesque cette fois-ci. En sus, elle ouvre un champ idéal pour la réalisation narrative – et non pas dramatique – de la logodynamique des logaèdres, comme Olivier Dubouclez l'a judicieusement remarqué : « Allongé, démise de sa fonction d'indication scénique pour devenir le lieu d'une parole autonome, [la didascalie novarinienne] signe l'enfermement du drame dans le livre en même temps qu'elle en déploie l'espace intérieur⁹³⁸ ». Par conséquent, si on suppose la mise en scène de ces textes, l'univers parlé se multiplie en deux. Il y a d'abord le monde vu par les spectateurs, parce qu'il est entendu, révélé à travers le corps des acteurs. Et ce monde a un jumeau, qui n'est pas vu, puisqu'il n'est

⁹³⁴ *L'Entrée perpétuelle* (version pour la scène du *Vivier des noms*), in *Voie négative*, p. 89.

⁹³⁵ *Le Drame de la vie*, p. 197.

⁹³⁶ *L'Acte inconnu*, p. 34.

⁹³⁷ *L'Animal imaginaire*, p. 53.

⁹³⁸ DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame*, op. cit., p. 44.

pas entendu ; mais qui respire pourtant derrière les mots pendant la représentation, même sans s'adresser au sens des spectateurs, puisqu'il est écrit dans le texte porté à la scène. Les crimes, les naissances et les morts, tant reproduits dans *Le Drame de la vie* font partie de ces actions qui sont menées et achevées seulement dans cet espace livré par les mots silencieux restant dans le texte.

De la même manière, c'est dans ce monde-là que les choses et les gens appelés arrivent, en apportant un nouvel espace et un nouveau temps. De même « l'aragne, la hannetière, le volopiandre, le foraminifère, l'héliozoaire, la paramécie, l'orvet, la cochenille, le radiolaire, la vorticelle⁹³⁹ », qui apparaissent dans un monde inconnu sur terre, de même, tous ceux qui sont invités à entrer, sans jamais être contraints de se présenter visiblement sur la scène réelle, célèbrent leur entrée dans un monde qui n'existe que pendant leur apparition appelée, dans la voix de Claire Sermonne en Historienne⁹⁴⁰. La litanie ponctuée d'appel à entrer est, pour ainsi dire, deux fois un geste de confession. C'est avant tout la confession du manque, mais également la confession de la croyance dans le pouvoir d'(auto-)réalisation que possède la parole : que la parole crée un espace et y installe une horloge, qu'elle peuple cet espace, vacant pour l'instant :

LES AMOUREUX PARLANTS. – Nous ne saisissons le monde qu'en paroles. Écoutez : l'instant de la création où ce grand monde tout simple est apparu, cet instant dure chaque instant. Nous ne saisissons pas l'instant de nos mains : nous attendons l'apparition du monde. En parlant, nous saisissons que le monde nous apparaît⁹⁴¹.

Et on peut deviner que c'est dans ce monde-là qu'existent, *en vrai*, les personnes langagières, pour qui le présent pur d'énonciation établit le présent ontologique. D'où la nécessité de revoir l'art du transformiste exigé des acteurs novariniens, du point de vue de la floraison des univers, sinon de la transcendance spatiale. Lorsqu'un acteur se comporte comme une porte d'entrée, une coulisse pour la parole, il la fait entrer dans un monde chaque fois unique, un monde qu'elle ouvre et travaille elle-même. Et puisque cet espace dans la parole, à l'envers de la langue est le seul endroit où ils peuvent réellement être, un grand nombre des personnages parlés souhaitent vivement, presque désespérément, passer dans l'aut'monde, à l'instar de Fantoche Lorrain qui se repent : « J'aurais préféré que ma mère me verse directement dans

⁹³⁹ *Le Vrai sang*, p. 143-144. La longue liste des animaux qui « régneront sur terre en suivant » ne sera prononcée sur le plateau qu'en 2015 lors de la création du *Vivier des noms* (*Voie négative*, p. 202), pour projeter de nouveau l'univers sans homme sur terre dans *L'Animal imaginaire* (p. 148), créé en 2019.

⁹⁴⁰ On se réfère ici au *Vivier des noms*, créé en 2015 à Avignon.

⁹⁴¹ *Je suis*, p. 186-187.

l'aut'monde !⁹⁴² » Cette aspiration s'exprime dans l'ensemble des œuvres de Novarina, en recourant à une stratégie stylistique et rhétorique chaque fois différente. « Ce monde m'est une prison. [...] J'aimerais renaître par la scène d'à côté. J'aimerais refaire ma vie arrière par le trou *ut*⁹⁴³ », confesse l'Enfant des Cendres à l'Abbé, tandis que la Figure dans la Nuit de *Je suis* comprend cette entrée dans un monde parlé, qui est, pour elle, un véritable monde, comme une résurrection : « Je veux maintenant vivre ma mort et ressortir vivant dans un monde inconnu.⁹⁴⁴ » Le paradis chrétien et le paradis des paroles se superposent. Cependant, Onomagre de *L'Acte inconnu* et le Musicien Plurilinéaire du *Vrai sang* sont plutôt des « faiseurs », dans le sens où ils sont prêts à franchir la frontière. Le premier invite l'engagement des autres, par son « Procédons à l'identification du *Umonde* et logeons-nous hors d'ici⁹⁴⁵ », et le deuxième réalise le « *passage* », à la suite de son interrogation : « Madame, y aurait-il maintenant moyen de passer dans l'autre monde en rythme ?⁹⁴⁶ » Les plus déterminés seraient sans doute Isaïe Animal de *La Scène* et ses sosies, Antipersonne II du *Vrai sang*, le personnage éponyme de *L'Homme hors de lui*, et le Coureur de Hop de *L'Animal imaginaire* :

ISAÏE ANIMAL. – Il faut que j'aïlle dans l'antimonde et que je discute avec des antipersonnes et que de l'antilumière se répande sur les anti-objets ; il faut que j'entre dans un antihomme, voilà la seule contrefaçon probante de me sortir d'ici.

DIOGÈNE. – Antipersonne, qu'as-tu dans tes mains ?

FRÉGOLI. – Un contre-objet.

DIOGÈNE. – Antipersonne, dis pour de bon, qu'as-tu fait de tes mains ?

FRÉGOLI. – J'ai contrefait un anti-objet et je l'ai jeté de toutes mes forces sur le non-plancher de la contre-scène⁹⁴⁷.

La parole qui constitue l'antimonde de la contre-scène, vu sous l'antilumière, qu'ils aspirent tant, est profondément une antimatière, étant une énergie appelante, tension entre la matérialité et l'immatérialité, qui n'est pas saisie par les yeux. Dans le parler pensé comme activation de la logodynamique des logaèdres coïncident la réapparition dans l'antimonde et la délivrance de l'espace par sa « traversée respiratoire⁹⁴⁸ », par la frappe du temps. C'est pour cette raison que le son lancé de « *ut* » emmène, avec lui, l'Homme de Bandru et, en même temps, l'envers d'ici, là où le dernier peut « entrer en vivant » : « Mille efforts de l'Homme de Bandru pour sortir,

⁹⁴² *La Scène*, p. 23.

⁹⁴³ *Vous qui habitez le temps*, p. 24-25.

⁹⁴⁴ *Je suis*, p. 144.

⁹⁴⁵ *L'Acte inconnu*, p. 32.

⁹⁴⁶ *Le Vrai sang*, p. 216.

⁹⁴⁷ *La Scène*, p. 88 ; *Le Vrai sang* (version pour la scène), in *Observez les logaèdres !*, p. 269 ; *L'Homme hors de lui*, p. 79 ; *L'Animal imaginaire*, p. 20.

⁹⁴⁸ *Devant la parole*, p. 85.

partir, iscer, exir. Il lance le son pour partir avec, respire, se tasse et pousse, il lance le son et part de travers, il pousse le son et part dedans, il lance le son *ut* et traverse, il pousse le son et part⁹⁴⁹ », décrit une didascalie du *Drame de la vie*. Pour lui, mais aussi pour toutes les figures parolesques de Novarina, sortir d'ici et naître dans l'antimonde – qu'ils multiplient dans leur bouche, ce lieu d'apparition du temps et de l'espace, et qu'ils traversent – établit déjà le drame de la vie.

En somme, l'aut'monde qui naît de l'« opération de l'espace par le temps, et du temps par l'espace⁹⁵⁰ » déclenchée par le langage constitue le monde dramatique, semblable à celui du théâtre en général. Il s'agit d'un monde fictif et entier, autonome, situé dans un autre temps et dans un autre espace, dont le bien-fondé est défendu seul par l'imagination du spectateur, et où se déroule le drame. Pourtant, contrairement à ses équivalents aptes à recevoir le drame anthropocentrique – et où on attend de voir l'arrivée des corps matériels – l'antimonde dans les mots n'a pas de consistance. De même qu'« [a]u cirque, où chacun des numéros qui se succèdent apporte son espace, installe un autre temps⁹⁵¹ », les scènes novariniennes s'enfilent sans cohérence, mais avec une vive rythmicité : dans chaque scène, la parole active un autre temps et instaure un autre espace, pour faire apparaître un autre monde. Le geste qu'accomplit le Galoupe dans *L'Animal imaginaire*, œuvre récente dans laquelle l'héritage du cirque saute le plus clairement aux yeux, rend visible la métamorphose brusque mais radicale, rythmique mais continue de l'espace dramatique sur le même espace scénique. Pour la mise en scène de 2019 (Valère Novarina, au Théâtre de la Colline), Agnès Sourdillon, habillée de façon à calquer le costume stéréotypé du directeur de cirque (Monsieur Loyal) et un bâton à la main, annonce les entrées et les sorties, en introduisant les numéros : « Qu'entrent maintenant invisiblement en nous les Hommes d'Hécatombe ! », « Entrent les doubles Caïns : ils font des *vont* et des *viens* et une boule de terre avec les mots », « Avant de partir, jouez-nous tout de même deux scènes de l'ancien répertoire ! »⁹⁵² sont les énoncés typiques de cette cabrioleuse. Si, au cirque, le galoupe est un accessoiriste chargé de préparer et apporter les matériaux nécessaires pour le déroulement du spectacle, le Galoupe de Novarina livre le monde entier, en activant de nouveau, par l'appel renouvelé, l'espace et le temps. Dans sa voix, le monde s'effondre et un autre surgit, multiplié par un autre présent d'apparition, comme l'atteste l'écrivain : « Un espace nouveau est apporté à chaque instant. Un espace vient en recouvrir

⁹⁴⁹ *Le Drame de la vie*, p. 22.

⁹⁵⁰ *Devant la parole*, p. 120.

⁹⁵¹ *L'Envers de l'esprit*, p. 64.

⁹⁵² *L'Animal imaginaire*, p. 35, 168, puis 226.

un autre.⁹⁵³ » La surenchère d'« ici » des Chantres de *L'Acte inconnu* ouvre, pour ainsi dire, une vue kaléidoscopique, dans laquelle on ne voit jamais deux fois le même monde, chaque action déployant un nouvel espace :

LE CHANTRE 1. – Ici, le Dénicheur de Gens voit son ombre dans la lumière séminale ; ici, le Motographe entre dans un corps sans faute ; ici, le Chien Ut et Pluriel entend le temps réversible ; ici, Jean Septante constitue la vie en l'enfantant ; [...].

LE CHANTRE 2. – Ici Jean Séquence, sans dépenser son souffle, persiste dans son être ; ici, l'Homme du Zoomorphe retourne prier l'ombre de l'homme du Zoomorphe ; ici, Jean Hurcha entend le langage à l'envers ; ici le Chercheur d'Ombre meurt sans demander rien à personne ; [...]⁹⁵⁴ !

Et si le plateau de Valère Novarina résiste à l'irruption perpétuelle d'un espace dramatique chaque fois différent, c'est parce qu'il est presque vierge, les seuls décors étant, le plus souvent, des tableaux peints par l'écrivain lui-même. La scène ne représente concrètement aucun espace précis. Notamment, la scénographie des pièces récentes est conçue de sorte que les spectateurs puissent voir, même à l'œil nu, la contraction rythmique et l'enchaînement de l'espace. Au cours des premières représentations du *Vivier des noms*, les dessins des figures parolesques, posés sur le sol du cloître comme dalles, se détachent et se déplacent respectivement. On les remet, de manière arbitraire – au moins aux yeux des spectateurs – sans respecter l'ordre initial, en ébranlant ainsi l'espace physique et, du même coup, l'espace dramatique. Et dans *L'Homme hors de lui* et *L'Animal imaginaire*, les Ouvriers du Drame jouent avec les panneaux peints pour ainsi créer une sorte de tension géométrique bien visible entre les scènes.

Et si, malgré la renonciation à la fiction, induite par l'abandon explicite de *muthos* intégral et vraisemblable, on peut toujours parler de fiction chez Novarina, en caractérisant l'univers parlé par analogie avec l'espace dramatique dans un sens plus général ; et si, malgré cet aspect dédramatique, on peut toujours approcher son théâtre du verbe en tant qu'art d'invention d'un autre monde (un monde intérieur, quant au lyrique, et un monde parallèle, quant à l'épique) au moyen de la langue, c'est parce que le poète s'efforce de « faire surgir un anti-espace qui aura vraiment lieu, devant nous et au loin.⁹⁵⁵ » Il convie ses spectateurs à assister au dépliement d'un monde entier qui est quelque peu fictif, surtout si on le définit par les qualités négatives : immatériel, informe, impalpable, infondé (dans le sens de l'absence de support), il s'éloigne du réel. Il ne s'agit pas d'une fiction comme imitation ou reproduction du

⁹⁵³ *Lumières du corps*, p. 10.

⁹⁵⁴ *L'Acte inconnu*, p. 49-50.

⁹⁵⁵ *Lumières du corps*, p. 33.

réel, réalisée avec un certain degré de vraisemblance, mais d'une fiction comme déploiement d'un monde purement imaginaire, sans aucun rapport avec le réel, révélation d'un autre réel dont le seul crédit est les mots. En sus, il ne s'agit pas non plus d'une fiction décrite au moyen du langage et représentée par l'action des acteurs, mais d'une fiction ouverte, projetée *dans* et *par* la parole ; fiction qui ne s'achève que par les spectateurs capables d'entendre le monde derrière le langage. Autrement dit, la parole est non seulement la modalité de construction de la fiction, mais aussi son chantier, sa matière, son opération, sa force motrice, enfin, l'acte même de sa construction. La fiction n'est plus fournie globalement à tous les spectateurs, en tant que divertissement à consommer comme un produit fini. Au contraire, elle se construit et obtient sa validité par la présence participative spontanée de chaque spectateur qui, *devant la parole*, verra – ou mieux, *fera* – apparaître le monde fictif, chacun différemment selon son rapport avec elle. En conséquence, la multiplication du monde finit par prendre une tournure rhizomatique. Pendant que le monde se sépare en lieu théâtral et en scène interne à la parole au cours de la représentation novarinienne, le monde dramatique lui-même subit une multiplication – semblable au devenir-fou illimité deleuzien – en fonction de nombre des spectateurs, tout en contribuant à la personnalisation de l'expérience temporelle.

L'imminence de l'attente : concrétion du temps performatif de la parole

Si on peut parler du temps « dramatique » propre au logodrame novarinien, son noyau serait le temps performatif de la parole exerçant la « poésie *active* », parole qui « invente devant soi que le monde lui apparaît⁹⁵⁶ ». Or, contrairement au temps narratif qui est la figuration intelligible de l'« unité d'une totalité temporelle⁹⁵⁷ » des événements, le temps de la réalisation du geste de la parole est hostile au suivi dans la mesure où, opératoire, il ne forme pas une entité cohérente. Pourtant, il dispose d'une autre modalité de sensibilisation. Le spectateur novarinien le saisit sous forme d'attente qu'implique l'appel, cette adresse invoquant, par nature, l'engagement du destinataire, sa réponse immédiate.

Dans la pièce de Novarina, les mots ne sont pas des étiquettes distribuées rétroactivement aux existants, comme le prophétise l'Avant-dernier des Hommes : « Les noms fuiront en se trompant de choses⁹⁵⁸ ». Au contraire, ils précèdent, on l'a vu, les choses qui ne sont pas là, ils les sollicitent de *venir*, ils les font entrer sur la scène du monde ; ils sont absolument à l'origine de tout. « Le mot ne désigne pas, il attend⁹⁵⁹ », selon Novarina. Et dans ce sens,

⁹⁵⁶ *L'Équilibre de la croix*, p. 114.

⁹⁵⁷ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁵⁸ *L'Avant-dernier des hommes*, p. 38.

⁹⁵⁹ *Lumières du corps*, p. 39.

chaque mot constitue un appel dans lequel on peut attendre « la naissance du monde dans nos paroles.⁹⁶⁰ » On trouve distinctement cette entrée des choses que réinvoque le mot, cette relation avec le monde que renouvelle le parler, dans la tirade de l'Avant-dernier des Hommes :

Avez-vous fait au monde votre demande, ce matin ? Monde, je te dis « monde » ; alors je lui fis demande d'être et l'salua. J'ai demandé aux choses de me sortir du corps dénommé moi, et au corps de me sortir de lui au même instant précis que le monde entier, à qui j'ai demandé d'entrer, finisse par exprimer, quand j'y serai plus, juste un cadavre mis à ma place⁹⁶¹.

En apostrophant le « monde », il lui « demande d'être et l'salu[e] », lui qui *vient*, entre ; et en interpellant et implorant les choses, il redonne la vie aux choses-cadavres inertes – car sans dynamisme –, les réinvente. Les néologismes ne font plus un volet à part. Les mots, tous les mots, même les plus anciens et les plus solides « retrouv[ent] l'acception religieuse et mystique dont notre théâtre a complètement perdu le sens⁹⁶² » et deviennent, dans le théâtre de l'appel de Valère Novarina, ce spectacle d'apparition – à savoir le spectacle à l'intérieur du spectacle –, dont le noyau serait « le retour par les noms : l'entrée à l'intérieur des mots et la sortie par les contre-noms⁹⁶³ ».

Or, l'appel, cet « impératif nominatoire⁹⁶⁴ » possède, par essence, une double temporalité. La performativité de la parole qui constitue à elle seule, comme dans la poésie lyrique, un événement – le drame d'apparition plus particulièrement – en est la cause. Celui qui pratique l'appel fixe d'abord son temps présent à l'instant énonciatif, jusqu'à obtenir un « maintenant » neutre et absolu. Le « maintenant » énonciatif hostile aux références temporelles extérieures, étant « signalé [uniquement] par la coïncidence de l'événement et du discours⁹⁶⁵ », n'est pourtant pas fermé. Il est ouvert sur le futur interne, relatif à cet instant détemporalisé, dépendant de l'attente de la réponse, de l'apparition. « [T]out vrai langage est au futur⁹⁶⁶ », écrit Novarina. Si on renvoie au schéma du présent positif que théorise Gustave Guillaume, le présent positif de l'appel englobe une très vaste parcelle de futur⁹⁶⁷. Et si on emprunte

⁹⁶⁰ *Pendant la matière*, p. 35.

⁹⁶¹ *La Chair de l'homme*, p. 254.

⁹⁶² ARTAUD Antonin, « La mise en scène et la métaphysique », *op. cit.*, p. 531.

⁹⁶³ *La Chair de l'homme*, p. 54.

⁹⁶⁴ STEINMETZ Jean-Luc, « L'Impératif nominatoire », in *Europe, Valère Novarina / Poètes de Croatie*, n° 880-881, 2002/8-9, p. 6-14.

⁹⁶⁵ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁶⁶ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 68.

⁹⁶⁷ GUILLAUME Gustave, *Langage et sciences du langage*, Paris/Québec, Nizet/Presses de l'Université Laval, 1973, p. 59-72.

la compréhension augustinienne du temps, « les vives forces de mon activité (*uita huius actionis meae*)⁹⁶⁸ » s'avèrent distendues davantage vers l'attente.

C'est en tenant compte de ce dédoublement du temps dans l'appel que l'on peut commenter de nouveau la remarque de Maurizio Grande. Critique littéraire et esthétique italien, Grande ouvre sa contribution (publication posthume dans *Le Théâtres du verbe*), intitulée « L'insomnie des mots », par une remarque sur la *dictio*, pur geste de *dire* qui, selon lui, établit une complémentarité avec « *le catalogue infini des noms* », ce « *murmure de la matière*⁹⁶⁹ » :

En effet, *dire* est l'acte de négation de la somnolente répétition du monde de l'« éternel retour du même » dans lequel, selon Nietzsche, le devenir s'anéantit. Contre l'anéantissement du devenir, contre toute encyclopédique classification du même, le son de la langue prononce sa dissociation d'avec le sommeil, véritable et unique *théâtre de l'insomnie* qui dans la parole trouve l'antidote contre le *somnambulisme du sens*⁹⁷⁰.

Il trouve, dans le *dire*, la force d'activer la logodynamique et d'anéantir l'usage inertiel de la parole ; usage, donc, presque hypnotique, dans le sens où il facilite la pensée mécanique toute fabriquée, toute prête à être consommée « en libre-service », au détriment de l'activité créative et complexe de l'esprit éveillé. Donc *dire la liste*, c'est, au-delà d'établir encore une fois l'inventaire du monde, redonner aux choses *πνεῦμα* (*pneuma*), « l'esprit *et* le souffle⁹⁷¹ », restituer à chaque mot le devenir anéanti, tout en exploitant la puissance invocatoire, voire incantatoire, que déploie l'appel, et qui alimente la flamme de l'avenir par son présent.

De plus, la différence d'attitude du spectateur qui se creuse entre le théâtre de l'appel de Novarina et d'autres théâtres dramatiques est, en partie, liée à la symbiose significative du présent et du futur dans l'instant d'appel. Au théâtre dramatique, le spectateur est convié, voire obligé de voir arriver « quelque chose » aux personnages, commandé par la règle de nécessité interne⁹⁷², dans l'espace dramatique déjà rempli d'objets, composants du monde complet à part. Au contraire, pendant la représentation du théâtre de l'appel, où Novarina rend

⁹⁶⁸ AUGUSTIN Saint, *Confessions*, Livre XI, 38.

⁹⁶⁹ GRANDE Maurizio, « L'insomnie des mots », tr. MAESTRI Vannina, in *Valère Novarina, théâtres du verbe*, (dir.) BERSET Alain, Paris, José Corti, « Les essais », 2001, p. 214.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 213.

⁹⁷¹ « 207. "L'esprit respire." Voilà ce que notre pensée, notre langue, oublie toujours. Le français ni l'allemand, ni les autres langues d'Europe, n'ont su conserver le même mot pour l'*esprit* et pour le *souffle*, comme le font l'hébreu dans *rouah*, le grec dans *pneuma*. Le *spirituel*, ce n'est pas l'immatériel, c'est le *respiré* : [...]. » *Lumières du corps*, p. 113. Novarina commente, à plusieurs reprises, l'association du souffle et de l'esprit que le français a oubliée, mais toujours observable dans d'autres langues.

⁹⁷² Du point de vue de la prédominance de la nécessité interne, le théâtre dramatique n'est pas très différent du roman réaliste, auquel Breton apporte une critique dans son *manifeste* : « L'auteur s'en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. » BRETON André, *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 315.

à la parole son pouvoir poétique maximal, on est en attente de *tout* : que la parole appelante ouvre l'espace ; que tous les personnages appelés prennent corps et manifestent leur présence sur le plateau, que tous les objets appelés viennent dans le monde et soient réels ; bref, que les choses qui ne sont pas là soient là et combler le manque. L'attente déclenchée par la parole finit par constituer un événement effectif scénique, mais aussi dramatique, relevant du geste de l'héroïne du logodrame⁹⁷³. Devant ce drame d'apparition s'efface la frontière entre la scène et la salle, les figures sur la scène étant, elles aussi, des spectateurs du théâtre de l'appel. Lorsque Rachel atteste que « [n]ous vénérons les choses qui ne sont pas là, et nous sommes pleinement satisfaits d'avance de ce que nous ne possédons pas⁹⁷⁴ », ce *nous* rassemble la scène et la salle, les engage dans la naïve attente de l'apparition des absents.

Or, tandis que l'attente immanente à l'appel se traduit, chez les spectateurs scéniques, par la passivité ontologique des figures humaines qui sont, devant l'épiphanie parolésque, condamnées à la désaction dans le théâtre de Novarina, le même appel fonctionne, pour les spectateurs dans leur fauteuil, comme un facteur qui rend encore plus problématique l'expérience temporelle de la représentation. Car l'attente qu'introduit l'appel n'a pas de durée chez Novarina : sa fin lui est imminente. L'attente la plus célèbre de l'histoire du théâtre occidental serait sans doute celle de Vladimir et Estragon, avec qui le spectateur attend, lui aussi, Godot qui ne vient pas aujourd'hui *non plus*. Cette attente absurde est toujours représentée par une tranche perceptible du temps : du début de la soirée, vers le crépuscule, à l'arrivée d'un garçon qui par son message – « Monsieur Godot m'a dit de vous dire qu'il ne viendra pas ce soir mais sûrement demain⁹⁷⁵ » –, met fin à l'attente de *ce* soir. Mais ce terme provisoire ne fait que prolonger l'attente, en ajoutant encore à on ne sait combien de jours passés, « un jour pareil aux autres⁹⁷⁶ ». Hier, aujourd'hui, demain, après-demain... les soirs se multiplient à l'infini, « jusqu'à ce que [Godot] vienne » :

ESTRAGON. – [...] Allons-nous-en.

VLADIMIR. – On ne peut pas.

ESTRAGON. – Pourquoi ?

VLADIMIR. – On attend Godot.

ESTRAGON. – C'est vrai. [...] Et s'il ne vient pas ?

VLADIMIR. – Nous reviendrons demain.

ESTRAGON. – Et puis après-demain.

VLADIMIR. – Peut-être.

⁹⁷³ Si on accepte la distinction d'Aristote, mentionnée ci-dessus, étant héroïne du drame, la parole exécute dans le temps un mouvement (κίνησις), à savoir la traversée et le combat, formant la logodynamique des logaèdres, tandis que le parler, appel du drame, relève de l'acte (ἐνέργεια), dont la fin est immanente dans l'action.

⁹⁷⁴ *La Scène*, p. 43.

⁹⁷⁵ BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 107.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 126.

ESTRAGON. – Et ainsi de suite.
VLADIMIR. – C'est-à-dire...
ESTRAGON. – Jusqu'à ce qu'il vienne⁹⁷⁷.

Et la même attente qui se répète d'un jour à l'autre efface la frontière entre les blocs journaliers, de manière à en faire un seul gros bloc, une pure durée qui, sans début ni fin, s'allonge à l'infini. En conséquence, « [q]u'est-ce qu'on fait maintenant ? En attendant⁹⁷⁸ », c'est-à-dire *comment remplir et comment supporter cette durée de temps d'attente* devient une question primordiale, voire existentielle pour les deux condamnés. Mais elle l'est aussi pour le spectateur. Avec l'attente vaine qui remplace l'événement, à savoir l'action dramatique, le spectateur est projeté dans une durée absurde indéterminée, dans laquelle on ne peut que remettre en question le progrès du temps.

Aux antipodes de l'attente beckettienne dont la longueur est multipliée par la répétition, l'attente que l'appel inflige au spectateur novarinien se répète et se renouvelle chaque instant, en prenant chaque mot comme unité. Pour chaque nom appelé, on attend son entrée ; pour chaque néologisme proféré, on attend sa venue ; pour chaque mot prononcé, on attend le renouvellement du monde entier. Dans un bref énoncé, l'attente commence et s'accomplit : appelé, il entre ; proféré, il apparaît ; prononcé, il reconstruit le monde. Ensuite, dans l'énoncé suivant, tout recommence. L'attente s'achève *en même temps* qu'elle commence, l'imminence de l'auto-réalisation propre à la parole performative la privant de la durée. C'est ainsi que Jean Sept Doigts, prestidigitateur qu'on a déjà mentionné sous le nom du Bonhomme de Terre, reconduit le spectateur à trente attentes chaque fois différentes :

JEAN SEPT DOIGTS. – Ce sac un jour contiendra : un ramasseur de reste, un saussimètre, un permetroscope, une lectrice du panneau, un dépanosaure, un compteur de quantité, un hallucinomètre, un élongueur, un syncrétiseur, une divinitrice, un dépressiomètre, un frontoscope, une camélémotrice, un saucissonoscope, un pluribilien, une élévatrice, un raccourcisseur, un sociétoscope, une vaticinatrice, un analyseur, un détecteur, un pulvéroscope, un abandonomètre, une salviatrice, une ouverture d'eau, un soluligraphe, un pantographe, un cellulogramme, un abondanciomètre, la vectrice et son tuyau. Outre ceci ce sac contient pour l'instant rien de bien⁹⁷⁹.

Cet « un jour » où le sac contiendra ces instruments de mesure ou d'observation n'est pas un jour dans le futur lointain. C'est à ce moment précis de l'énonciation qu'il se remplit : « Outre ceci ce sac contient pour l'instant rien de bien. » S'ensuit l'énumération qui nous

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁷⁹ *La Chair de l'homme*, p. 294-295.

permet d'apercevoir que la liste de choses à venir s'est transformée, au cours de l'appel, en inventaire, bilan de contenu. On retrouve dans cette magie verbale la remarque de Jonathan Culler sur l'apostrophe : « L'apostrophe n'est pas la représentation d'un événement ; s'il fonctionne, il *produit* un événement fictif et discursif (*Apostrophe is not the representation of an event ; if it works, it produces a fictive, discursive event*).⁹⁸⁰ » L'« événement fictif et discursif » produit par l'appel novarinien, qui serait l'apparition des appelés, coïncide avec l'« événement pur » dont parle Deleuze, dans le sens où son bien-fondé n'est assuré que logodynamiquement :

Les événements purs fondent le langage parce qu'ils l'attendent autant qu'ils nous attendent et n'ont d'existence pure, singulière, impersonnelle et préindividuelle que dans le langage qui les exprime. C'est l'exprimé, dans son indépendance, qui fonde le langage ou l'expression, c'est-à-dire la propriété métaphysique acquise par les sons d'avoir un sens, et secondairement de signifier, de manifester, de désigner, au lieu d'appartenir aux corps comme des qualités physiques⁹⁸¹.

C'est cet événement dans la langue qui constitue le spectacle (*opsis*) du théâtre de Novarina ; c'est cette attente, inhérente à la langue humaine et intensifiée exprès dans l'appel, qui constitue une expérience dramatique, d'un côté, et une expérience temporelle de l'autre côté, pour son spectateur.

Cette attente linguistique inscrite dans le temps lyrique ne connaît pas la durée, parce qu'elle s'accomplit, assouvie, avec la fin de l'énonciation, qui marque également l'apparition simultanée de l'appareil dans le sac du prestidigitateur, et laisse place à la prochaine attente, encore nouvelle. Elle s'active par et dans la parole, et s'achève dans et par la parole, en faisant du présent d'apparition, en quelque sorte, le présent toujours esquivé. Complet à lui seul, l'instant de l'appel, dans lequel naît, se déploie et s'accomplit l'attente, refuse toute sorte de solidarité. Il ne s'agit que d'une juxtaposition des attentes indépendantes et autonomes qui ne se coagulent pas, qui ne forment pas une ligne continue ; entre les deux attentes, la suspension est nettement prononcée. Le moment d'appel hache le passage continu du temps de la représentation, de même que le *staccato* indiqué dans la partition musicale : contrairement au *legato*, qui consiste à jouer des notes successives, de façon lisse, de sorte qu'il n'y ait aucune rupture sonore entre elles, le *staccato* les détache l'une de l'autre, en isolant chaque note à l'aide de silences apparents qui la précèdent et la suivent, et, par le contraste même avec l'interruption

⁹⁸⁰ CULLER Jonathan, *The Pursuit of Signs (Semiotics, Literature, Deconstruction)*, New York, Cornell University Press, 1981, p. 152-153. *Notre traduction. Nous soulignons.*

⁹⁸¹ DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, op. cit., p. 194.

intermédiaire, fait saillir des sons distincts. Par conséquent, pendant que les appels sont en cours – donc pendant que le sac se remplit avec des instruments de mesure et d’observation ; pendant que les oiseaux viennent s’asseoir aux pieds de l’*homme*⁹⁸² ; pendant que la vie de l’Homme Hors de Lui s’accomplit rétroactivement⁹⁸³ – le spectateur perçoit le temps de la représentation comme une ligne pointillée, ligne qui se trace en mille points détachés. Le temps ressenti ne coule plus, le verbe « couler » suggérant le flux ininterrompu d’un instant à l’autre, mais il avance par saut.

⁹⁸² *Le Discours aux animaux*, p. 321-328 ; *L’Animal du temps*, p. 55-57.

⁹⁸³ *L’Homme hors de lui*, 43-46.

Chapitre 2. Déstabiliser l'expérience temporelle

1. L'architecture circulaire du temps

Du temps linéaire au temps circulaire

On est habitué à configurer le temps comme une ligne droite, unique et continue. Cette conception conventionnelle du temps est la cause immédiate de la représentation linéaire que l'on attribue systématiquement à l'expérience temporelle au quotidien. Lorsqu'on manifeste son expérience du temps, ce temps vécu et exprimé est nécessairement le temps chronique, « temps des événements, qui englobe aussi notre propre vie en tant que situé d'événements.⁹⁸⁴ » Par l'acte de parler, à savoir de produire un énoncé, on s'insère dans le monde, de manière à implanter un point de repère où se croisent le temps chronique et le temps physique. À partir de ce point, que l'on nomme le présent (énonciatif) marquant la « coïncidence de l'événement et du discours⁹⁸⁵ », on peut examiner les événements alignés chronologiquement, les uns après les autres, selon deux directions – en amont et en aval – afin de verbaliser l'expérience vive du temps. L'ordre des événements singuliers, donc insubstituables et non répétitifs, n'étant ni réversible ni modifiable arbitrairement, cette conception du temps comme série continue des événements présuppose, par nature, l'avancement tout droit. L'expression courante de la « flèche du temps » souligne la linéarité de l'écoulement à sens unique de ce temps, qui est l'unique matière de notre expérience temporelle.

L'expérience littéraire du temps vécue dans le cadre de la lecture ou de l'assistance à une représentation, ou encore à l'occasion de l'écoute d'un récit, reprend le schéma universel de la configuration linéaire du temps, résultant de « l'imitation créatrice de l'expérience temporelle vive par le détour de l'intrigue.⁹⁸⁶ » L'histoire (*story*) de l'agir humain, c'est l'histoire (*history*) de l'action. L'évolution de l'action coïncide avec l'évolution du temps, temps compris comme la succession des mouvements. C'est ce temps de l'histoire, « simple matériau brut (*just raw material*)⁹⁸⁷ », que le lecteur et le spectateur doivent lire à rebours dans le récit, au moyen de l'« intelligence » et la « mémoire »⁹⁸⁸. Les deux facultés réquisitionnées pour réparer le

⁹⁸⁴ BENVENISTE Émile, BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁸⁶ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁸⁷ ABBOTT Hans Porter, « Story, Plot, and Narration », *art. cit.*, p. 43. *Notre traduction.*

⁹⁸⁸ « A plot demands intelligence and memory (*Le récit revendique l'intelligence et la mémoire*). » FORSTER Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold, 1974, p. 60. *Notre traduction.*

décalage entre le temps de l'histoire et le temps de la narration sont complémentaires. Suivre un récit, c'est d'abord se souvenir des éléments qui sont présentés sans ordre chronologique, ainsi que de leurs rapports internes, pour ensuite les réordonner, à l'aide de l'intelligence, de façon à faire coïncider la relation logique et la relation chronologique. Le temps reconfiguré est une succession d'événements reconstruite rétrospectivement, selon l'ordre de production. En conséquence, même cette expérience temporelle dans le domaine poétique ne peut être représentée que comme un fil unique homogène, continu et complet.

Or, dans le théâtre de Valère Novarina où l'agir humain n'intéresse plus personne – ni l'écrivain, ni l'acteur, ni le spectateur –, l'axe structurant du drame se déplace de l'homme de la scène physique à la parole de la scène virtuelle dans la langue. Suite à ce déplacement, l'expérience temporelle qu'offre la représentation ne peut plus prétendre être une « imitation créative de l'expérience temporelle vive par le détour de l'intrigue ». D'une part, elle ne s'intéresse pas à reproduire la figure préconçue du temps chronique, ses matériaux n'ayant rien à voir avec le « récit » des hommes représenté par les acteurs sur la scène, étant donné que ce dernier n'existe pas dans le théâtre qui se veut dédramatique. D'autre part, elle ne se produit pas au cours du rétablissement de l'ordre des éléments au moyen de l'intelligence et de la mémoire, pour s'ouvrir à une autre configuration que la représentation linéaire et continue. Les deux volets causaux s'articulent pour révéler le défi novarinien contre le temps raconté, plat et irréversible. Car les matières, sinon les sources de l'expérience du temps que proposent les pièces de Valère Novarina en vue de remplacer le récit, en en finissant avec la dimension narrative, sont les facteurs déterminants de la variation des figures saisissables du temps vécu. L'expérience des temps non narratifs, que l'on a étudiée dans le chapitre précédent, est directement liée à l'aspect spectaculaire de la pièce. Bien qu'ils ne soient pas représentés dans le cadre de la narration dramatique, le temps non mimétique, le temps empirique et le temps performatif de la parole naissent de ce qui se passe sur la scène – ou sur les scènes, pour ne pas exclure la scène derrière la langue. Parmi les temps qui s'activent pendant – et non pas dans – la représentation, certains proposent une expérience quasi linéaire. L'histoire des corps verbaux portés par les acteurs, le temps de la réflexion, la durée du spectacle imprimée sur le corps de l'acteur et ressentie par le corps du spectateur, la traversée de la mémoire offrent un profil droit à l'expérience, avec plus ou moins de continuité, même si cette continuité ne connaît pas la même envergure que le temps représenté dans le drame général : très souvent, elle ne couvre pas la pièce entière, la cohérence ne durant que partiellement ; et elle ne se limite pas à une seule pièce, étant apte à être établie entre plusieurs œuvres. Cependant, le présent pur dans lequel les figures verbales novariniennes sont suspendues et le temps instauré par la langue

à travers le geste lyrique de l'appel constituent des expériences temporelles qui se passent totalement d'étendue : elles s'élèvent momentanément, comme s'enflamme une chandelle.

Or, en ce qui concerne l'expérience temporelle, dont la source gît dans le texte, la rythmicité circulaire devient sa configuration privilégiée. C'est notamment la circularité du texte – ou mieux, le drame circulaire de la parole – qui est responsable de cette nouvelle représentation du temps ressenti. Le procédé de la réécriture, qui fait tourner en rond la parole tantôt à l'intérieur d'une pièce, tantôt d'une façon à former une boucle à travers plusieurs œuvres, sert à l'écrivain non seulement d'outil stylistique, mais aussi d'engin poétique : la répétition rend le rébus encore plus opaque, et le recyclage constitue un des facteurs responsables de la prolifération du texte chez Novarina. La même démarche fournit au spectateur/lecteur quelques repères pour reconnaître le temps comme un cercle. Ancrée dans la mémoire de celui qui la lit ou l'écoute, la parole répétée fait basculer le rythme du texte en cours, comme si elle constituait un centre de gravité soudain apparu : elle l'interpelle, le fait revenir en arrière, jusqu'à réduire l'avancement du texte en mouvement cyclique.

Or, dans le théâtre où se rompt l'étroite union entre l'histoire et l'intrigue, la symbiose entre l'intelligence et la mémoire se rompt aussi. Plus précisément, elles constituent toujours, toutes les deux, des facultés indispensables pour la compréhension du temps vécu pendant la représentation, sans plus s'entraider étroitement. Afin de déduire la circularité du temps à partir de la circularité du texte, on n'a pas à recourir à l'intelligence qui rassemble des pièces de puzzle éparpillées, mais le rôle de la mémoire s'avère d'autant plus significatif. Car la boucle du temps se referme sans autres conditions nécessaires, au moment où la mémoire saisit, dans le torrent de la parole, une résonance qui lui est familière. Autrement dit, la rythmicité circulaire du temps perçu se superpose avec la circularité du temps de la mémoire, qui ouvre le canal de communication entre le passé et le présent, certes, mais aussi entre le présent et le futur au moyen de la prophétie logodynamique⁹⁸⁹. Dans le cadre de l'entretien avec Noëlle Renaude (à propos de *Vous qui habitez le temps*), Novarina avoue son intention de « jouer avec la mémoire du spectateur » :

J'avais cette idée de jouer avec le temps. Par exemple de retrouver chez un personnage une réplique déjà dite par un autre une heure plus tôt, de ressasser, de tisser, de jouer avec la mémoire du spectateur. Ce ne sont pas des personnages avec des identités sociales ou psychologiques définies, mais des hommes qui se tissent en parlant, sous nos yeux. Le personnage est réminiscent. Deux heures de souvenirs du spectacle. Des mots tombés dans

⁹⁸⁹ Novarina parle lui-même de la « réversibilité du temps » soulignée dans son théâtre, « ce processus par lequel le drame renvoie au passé, ou au contraire, par les mots, ouvre sur l'avenir. » NOVARINA Valère, DUBOUCLEZ Olivier, *Paysage parlé*, op. cit., p. 101.

l'oreille, qui reviennent. Des couches successives de paroles se déposent dans la cervelle du spectateur. Le théâtre est une expérience de la mémoire⁹⁹⁰.

Le retour des mots, qui est aussi le retour des personnages de chair verbale et celui des mondes instaurés, des choses vues dans l'oreille, constitue un paramètre important du double jeu qu'ambitionne l'écrivain, avec le temps et avec la mémoire. Désormais, c'est la mémoire qui construit le spectacle – de réminiscence des mots et d'apparition des choses – et du même coup, l'expérience du temps :

Quelque chose se construit par remémoration des répliques, des couleurs et des gestes – et on *voit* : on voit ce travail de mémoire. On vient au théâtre *voir* le langage et *voir* la mémoire. Le spectacle est comme une maison de mémoire qui s'édifie devant nous⁹⁹¹...

L'expérience temporelle ainsi cristallisée, sans aucun détour de l'intrigue mimétique et à l'aide du travail de mémoire, renvoie à un temps d'une autre dimension, qu'on pourrait appeler le méta-temps. Relevant d'un temps abstrait, étant organisé par la mémoire *vue* du spectateur, il transcende presque « spatialement » le temps exprimé et saisi sur la scène, sans maintenir aucun rapport avec le dernier.

En plus, ce rythme circulaire du temps est loin d'être absolu. Entièrement dépendant de l'expérience du passé à la source de la mémoire, et de l'attention du présent, geste de rapprochement par lequel le lecteur/spectateur identifie le morceau qui percute ses yeux/oreilles à un autre fragment gardé dans le réservoir, la capacité de discerner la circularité du temps n'est pas offerte à tous. Seuls les lecteurs/spectateurs qui ont déjà lu/vu d'autres pièces avant, et gardent en mémoire la parole répétée en disposent. De surcroît, l'unicité du contact entre la logodynamique des logaèdres et le lecteur/spectateur multiplie à l'infini le nombre de cercles possibles, étant donné que chacun retient son lien singulier avec le verbe. En somme, il n'y a pas *le* rythme cyclique du temps unique et totalitaire, mais il y a *des* rythmes, marqués par leur caractère informel.

D'où la nécessité de creuser l'étymologie du « rythme », afin de mieux comprendre cette circularité variable et éphémère, en nous laissant guider par Émile Benveniste. Intrigué par la disparité qui existe entre ῥεῖν (*rheîn*), « couler » et son abstrait ῥυθμός (*rhuthmós*), « mouvement régulier des flots », Benveniste propose, dans son article intitulé « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », une étude quasi exhaustive de l'occurrence de ῥυθμός (*rhuthmós*) dans les textes antiques. L'analyse du corpus l'amène à conclure qu'avant

⁹⁹⁰ « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », entretien avec Noëlle Renaude, *art. cit.*, p. 72.

⁹⁹¹ *L'Envers de l'esprit*, p. 62-63.

que Platon l'emploie dans le sens de « l'ordre dans le mouvement, le procès entier de l'arrangement harmonieux des attitudes corporelles combiné avec un mètre⁹⁹² », le rythme désignait plus généralement « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique : [...] la forme improvisée, momentanée, modifiable.⁹⁹³ » Il y a là un changement radical du paradigme sémiotique, de la « configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctif des éléments [à la] configuration des mouvements ordonnés dans la durée⁹⁹⁴ ». C'est ce rythme primitif, rythme en tant que « des “dispositions” ou des “configurations” sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer⁹⁹⁵ » qui vient à notre aide. Car bien que « le rythme », réduit à un retour du même à intervalle régulier, serve d'outil de considération du temps, cette acception relativement moderne du terme s'avère insuffisante pour exposer la configuration spécifique du méta-temps qui est le temps de la mémoire observé dans le théâtre de Valère Novarina. Or, la notion de rythme dépourvu de la contrainte de la régularité, tel que le comprenaient les philosophes attiques, correspond parfaitement aux rythmes libres et spontanés – sinon à « la catastrophe rythmique⁹⁹⁶ » dont parle Novarina – que l'expérience temporelle des lecteurs/spectateurs finit par acquérir. On y perçoit des boucles qui s'amorcent simultanément lorsque la mémoire noue ensemble le souvenir du passé et l'attention du présent, et qui, surtout, ne partagent entre elles ni le centre, ni le diamètre. Aussi le nombre des boucles réalisées varie-t-il selon l'individu, et plus spécifiquement, selon ses expériences précédentes. Surtout, en cas d'expérience répétée, le nombre de boucles saisissables dans une lecture/représentation peut varier encore selon l'attention déployée. La régularité circulatoire est, par conséquent, moins un élément qui uniformise le temps vécu du public qu'un déshomogénéisateur, faisant de chaque lecteur/spectateur l'unique sujet de l'expérience qui lui est propre.

En ce qui concerne les principes de recyclage et de réécriture qui caractérisent le travail de Valère Novarina, Céline Hersant a publié, sous le titre de *L'Atelier de Valère Novarina, Recyclage et fabrique continue du texte*⁹⁹⁷, une étude presque exhaustive. Elle propose quatre axes d'analyse : l'emprunt et la rature, l'assemblage, la récupération, et le motif. En renvoyant

⁹⁹² BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, *op. cit.*, p. 334-335.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 333.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 335.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 333.

⁹⁹⁶ *L'Envers de l'esprit*, p. 96.

⁹⁹⁷ HERSANT Céline, *L'Atelier de Valère Novarina, Recyclage et fabrique continue du texte*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

à cet ouvrage pour une analyse détaillée, on se contentera ici de constater rapidement quelques grandes lignes du retour du texte, en vue de démontrer comment la parole renverse, chez Novarina, l'expérience temporelle habituelle du spectateur, de la configuration linéaire à la configuration circulaire.

Le rythme tissé à l'intérieur d'une œuvre

La répétition est un appareil à tisser le rythme rotatoire du texte à l'intérieur d'une seule pièce. Parmi des repères qui reviennent de temps à autre, on trouve notamment des répliques et des didascalies, des structures syntaxiques, des structures scéniques, mais aussi la pièce entière. Puisque tout le monde accède à la même source – l'œuvre en question –, la diversification du motif repose principalement sur l'attention de l'esprit, comprise comme une capacité à établir des ponts : la question « combien habilement l'attention saisit-elle les repères répétés ? » sous-entend la question « combien de fois l'avancement du temps vécu forme-t-il la boucle ? » ; et « à quel niveau de répétition l'attention est-elle sensible ? » insinue « quelle est la disposition particulière de cette boucle ? »

a) Les répliques et les didascalies

La réplique qui revient plusieurs fois dans la pièce est le repère qu'on peut percevoir le plus facilement. Ce sont surtout les œuvres publiées vers le début de la carrière de Valère Novarina qui nous proposent des exemples remarquables. La diminution progressive de l'occurrence des phrases répétées s'explique, une partie, par le développement de la prédilection de l'auteur pour le recyclage intertextuel au fil du temps. C'est ainsi qu'on peut tirer deux exemples dans *Le Babil des classes dangereuses*. On lit/entend « Poursuivons, la lecture, des amours, d'Acabi⁹⁹⁸ » douze fois dans l'« acte » qui précède *Le Monologue d'Adramélech*. Et l'impératif « Le babil des classes dangereuses, faut qu'il cesse⁹⁹⁹ » apparaît vingt fois dans le reste la pièce. En ce qui concerne, surtout, les voix maléfiques qui accusent les babillards, plus on s'approche de la fin, plus elles reviennent vite, comme si ce rythme accéléré du retour reflétait la haine croissante de Bouche et Oreille envers les babillards. De même, on entend sept fois « Évitez de vous gonfler d'orgueil les enfants ; de toute façon,

⁹⁹⁸ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 185, 198, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 215-216, avec quelques variations minuscules.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 254, 310, 313-314, 317, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330.

vous êtes beaucoup trop faibles à l'échelle de l'humanité¹⁰⁰⁰ » dans *Je suis*, répété à intervalle relativement régulier, et 6 fois « mort à la mort¹⁰⁰¹ » dans *La Chair de l'homme*.

On peut observer le même phénomène de répétition dans les didascalies. Dans *Le Drame de la vie*, la didascalie « Il le fait¹⁰⁰² », répétée cinq fois, exige l'accomplissement immédiat de l'action, au même titre que « Il le fait » prononcé¹⁰⁰³, directement impératif. En outre, « Il le fait » fait partie des didascalies fréquemment répétées à travers l'ensemble de l'œuvre de Valère Novarina.

Or, tandis que ces pièces de grand volume s'adressent d'abord au lecteur, bien que leur représentation scénique intégrale soulève des difficultés techniques et matérielles¹⁰⁰⁴, leurs versions pour la scène ne privent pas pour autant les spectateurs de l'expérience circulaire du temps, malgré les coupes effectuées. C'est ainsi que les spectateurs de *L'Espace furieux*, version scénique de *Je suis*, écoutent « Évitez de vous gonfler d'orgueil¹⁰⁰⁵ » résonnant dans la bouche du Vieillard Carnatif, incarné d'abord par Michel Baudinat lors de la création en 1991, puis par Gérard Giroudon de la Comédie-Française. Le rebondissement de la scène XVII de *La Chair de l'homme* à *L'Avant-dernier des hommes* nous apporte un exemple encore plus intéressant. Dans le texte original, on lit « Il le fait » trois fois dans la didascalie, et une fois dans la réplique¹⁰⁰⁶. Le drame circulaire de la parole n'est perceptible, donc, que par le lecteur. Cependant, dans la mise en scène de Claude Buchvald¹⁰⁰⁷, *l'Avant-dernier des hommes*, interprété par Claude Merlin, prononce également la didascalie. Par conséquent, pareillement au lecteur, le spectateur est capable de saisir la boucle du temps formée trois fois¹⁰⁰⁸.

b) Les syntagmes et les constructions syntaxiques

Dans les textes de Novarina, on peut discerner également un phénomène semblable à une figure rhétorique symétrique, l'anaphore. Il s'agit de répéter un syntagme d'une manière litannique, au début de plusieurs phrases qui se succèdent. Tandis que la litanie de « Notre corps et nous » des Dormeurs et Dormants (mais aussi des Amants et des Amoureux) de *La Chair de*

¹⁰⁰⁰ *Je suis*, p. 34, 53, 82, 85, 137, 144, 149.

¹⁰⁰¹ *La Chair de l'homme*, p. 103, 123, 124, 135, 320.

¹⁰⁰² *Le Drame de la vie*, p. 17, 19, 100, 175, 259.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 126, 178.

¹⁰⁰⁴ Parmi les quatre ouvrages cités, seul *le Babil des classes dangereuses* a été représenté en son intégralité, pour la première et la dernière fois en 2003, par Maria Zachenska. Aussi, en 1998, des étudiants de l'Université de Rennes 2 ont lu, pendant neuf heures, le texte entier du *Drame de la vie*, mais il reste dans le cadre de l'événement culturel, et la pièce ne connaît pas encore, à ce jour, la mise en scène intégrale.

¹⁰⁰⁵ *L'Espace furieux*, p. 38, 72.

¹⁰⁰⁶ *La Chair de l'homme*, p. 247, 251, 279 ; p. 254.

¹⁰⁰⁷ Création en 1997 au Théâtre d'Évreux ; reprise en 2018 au Lavoisier Moderne Parisien.

¹⁰⁰⁸ *L'Avant-dernier des hommes*, p. 17, 63 ; p. 21.

*l'homme*¹⁰⁰⁹, ou celle de la mangerie ontologique des Mangeurs Plusieurs¹⁰¹⁰ de *Je suis* forment des exemples simples, le trio des Machines de *La Scène* amuse les spectateurs par la rythmicité dynamique : entre les voix de la Machine à Dire Beaucoup et la Machine à Dire la Suite, qui font s'enchaîner, de plus en plus vite, la liste des « machines à *faire quelque chose* », monte la voix de la Machine Sans Savoir Pourquoi, répétant « Voici beaucoup », repère du temps circulaire¹⁰¹¹. Dans un autre contexte, le désaccomplissement de la vie du Bonhomme de Terre du *Jardin de reconnaissance* est un exemple qui saute aux yeux – ou aux oreilles :

LA FEMME SÉMINALE. – Puisque vous êtes sur un théâtre maintenant, désaccomplissez ce que vous avez vécu.

LE BONHOMME DE TERRE. – J'ai vécu la simoniade chez Jean Terrier ; j'ai vécu l'Enfant Amphatusaire et son Trou à idée ; j'ai vécu les gens dévorant l'éparpillement du détritus de Marcelle Fusier ; j'ai vécu le petit Véloce continuant à faire-faire et son cadet lui refusant d'aller ; j'ai vécu madame Louise-bref longeant le mur trois fois de suite et allongée à la suite de mesures prises contre lui ; j'ai vécu les chutes de Roger Blanqui jeté du haut de la rivière par les gens ; j'ai vécu la décrépitude de vivre pour toujours en viande seule ; j'ai vécu le sentiment de la nature chez un arbre ; j'ai vécu Jean Luisance se portant au secours des déléocraties voisines et leur demandant de remettre les pantalons à action ; [...] ¹⁰¹².

Dans le théâtre dédié à la parole, où l'action de l'homme est systématiquement condamnée à la désaction, énumérer les étapes différentes de la vie, c'est « désaccomplir » ce qui a été vécu. Car par la réponse du Bonhomme de Terre, on n'envisage pas de procéder à l'affirmation de l'action humaine achevée, mais plutôt d'éclairer la construction circulaire du logodrame. Autrement dit, le spectateur est invité à discerner, dans la scène entendue, l'action circulaire menée par la parole, au détriment de l'action linéaire des hommes, dont la valeur effective est désormais remise en question. Deux rythmes collaborent afin de donner aux spectateurs l'impression d'un temps circulaire à travers le logodrame. D'une part, l'antienne « j'ai vécu » creuse la sonorité qui revient – comme écrirait Nerval, « La Treizième revient... C'est encor la première ; / Et c'est toujours la seule, – ou c'est le seul moment : / Car es-tu reine, ô toi ! la première ou dernière ? / Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ?... »¹⁰¹³ – pour faire surgir un rythme audible, presque musical. D'autre part, le jalon sonore se trouve également à l'origine du rythme sémantique. Chaque « j'ai vécu » relance le temps, en introduisant une autre phase de vie. Le renouvellement du même procédé finit par atteindre un rythme circulaire élaboré par

¹⁰⁰⁹ *La Chair de l'homme*, p. 126-130.

¹⁰¹⁰ *Je suis*, p. 130-131.

¹⁰¹¹ *La Scène*, p. 135-142.

¹⁰¹² *Le Jardin de reconnaissance*, p. 10-17.

¹⁰¹³ NERVAL Gérard de, « Artémis », *Les Chimères*, in *Les Filles du Feu*, in *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 648.

la répétition, et suffisamment clair, bien qu'il ne s'agisse pas d'un rythme qui s'adresse directement aux sens.

Aussi, contrairement à la leçon du Professeur de Vue de *La Chair de l'homme*, où « nous voici en vue (de) » constitue le seul générateur de rythme¹⁰¹⁴, la prophétie de l'Enfant Tuyau, que reproduit l'Anthropoclaste de *L'Origine rouge*, offre un plan rythmique un peu plus compliqué :

L'ANTHROPOCLASTE. – Prophétie de l'enfant Tuyau, prophétie de l'enfant *tubant*, Tutau ! – Tuyau... aphasie de l'enfant Tuyau : « Pour trois forfaits du Havre, oui pour quatre ! je le juge sans retour. Parce qu'ils ont poursuivi leurs frères à l'épée, étouffé en eux-mêmes toute miséricorde, parce qu'ils se déchirent de colère, parce qu'ils s'abandonnent sans frein à la fureur, j'envoie un feu contre Rennes : les paradis de Nice, Agen et Bordeaux sont détruits. [...] Pour trois crimes de Nîmes, oui pour quatre ! je juge sans retour : parce qu'ils ont brûlé les os du roi de Cergy-Pontoise jusqu'à les réduire à de la chaux, contre Belfort j'envoie un feu : tous les paradis des habitants de Montbéliard sont détruits : [...]. Pour avoir déterré un homme pour vérifier à qui en appartenait l'héritage, malheur à toi, Marvejols : ton bureau de poste est mis à sac ! Pour avoir répandu la vie par les égouts, malheur à toi, ville de Limoges : ton orgueilleuse gare – ta fierté ! – s'écroule ! Pour avoir sciemment greffé aux malades de la moelle d'os prise sur des morts et donnant la mort, malheur à toi Saint-Brieuc : le Gouet et le Gouhédic s'enflent, débordent, t'engloutissent ! [...] pour avoir voulu enlever l'air à l'homme et pour avoir ôté le souffle à ceux qui respirent, malheur à toi, Chamalières : tes centres de musculation sont terrassés et ta cathédrale est en poussière¹⁰¹⁵ !

Le début de la prophétie est marqué par le redoublement d'une construction phrastique : [Pour trois [Nom] de [Nom_{Ville}], oui pour quatre ! je (Déterminant) juge sans retour. Parce qu'ils [Verbe (Complément d'objet)], j'envoie un feu contre [Nom_{Ville}].] Le reste de la réplique est remplie des malédictions, reproduisant la construction : [Pour avoir [Verbe_{participe passé} (Complément d'objet)], malheur à toi [Nom_{Ville}] : ...[Déterminant Nom] [Verbe (Complément d'objet)] !]¹⁰¹⁶ C'est la structure de la phrase qui se répète, pendant que différents mots, interchangeables au niveau paradigmatique, viennent remplir chaque champ lexical. Cette unité de répétition anaphorique, apparemment plus longue que celle des deux exemples précédents, sert de transition entre la répétition du syntagme et la répétition de la construction syntaxique, une autre forme du rythme circulaire du texte que l'on peut observer dans l'œuvre de Novarina.

¹⁰¹⁴ *La Chair de l'homme*, p. 145-146.

¹⁰¹⁵ *L'Origine rouge*, p. 151-155.

¹⁰¹⁶ Dans cette description, on emploie la parenthèse pour marquer la présence facultative de l'élément (des catégories lexicales qui peuvent accueillir Ø).

Contrairement à la syntaxe traditionnelle, qui est une étude qui « ne s'intéresse qu'aux organisations d'unités significatives qui structurent l'énoncé et en assurent la cohésion¹⁰¹⁷ », la syntaxe structurale se charge davantage d'établir, empiriquement, le corpus exhaustif des formes syntaxiques, en prenant en considération les propriétés des mots et des phrases. À partir d'une construction syntaxique, on peut produire un nombre infini de phrases – idée qui rejoint la « créativité » de la grammaire génératrice chomskyenne, branche encore plus formelle de la linguistique. Relevant de la reproduction de la construction de proposition, le phénomène de répétition traité ci-dessus ne peut pas être identifié, strictement parlant, comme la description syntaxique. Cependant, d'autres passages tirés de textes novariniens s'avèrent aptes à l'analyse quasi linguistique, reprenant la relation des mots ordonnés dans une phrase¹⁰¹⁸. Par exemple, le monologue du Veilleur de la scène II de *Vous qui habitez le temps* est constitué exclusivement de phrases dont la forme syntaxique est décrite d'une manière suivante : [Heure : N₀ V-ant (N₁)]

LE VEILLEUR. – Relevé vu et lu : ville de Paris, 8 heures 19 : une quatre Renault citron-bleu-vert, allant de droite à gauche et de gauche à droite. 8 heures 26 : une femme parfois poussant caddy. 8 heures 32 : un homme s'apportant trois poulets à lui-même. 8 heures 47 : une camionnette tuba, avec une vitre en transparence. 8 heures 53 : un cycliste pas paresseux d'apparaître. 9 heures une : une camionnette singée Jean d'Aplomb. 9 heures 2 : une camionnette signée Dunlop ; suivie d'une camionnette à chenille de Pindreau. [...] 10 heures 9 : un piétonnier tout seul, dépenaillé, muni d'une paire de pieds, suivi de cinq vivants professionnels. 10 heures 10 et 11 et 12 et 13 : vu que trop tard j'avais assez attendu, j'avais déjà trop vu que j'avais rien à voir. Chuté de mon promontoire¹⁰¹⁹.

La scène rappelle, presque, *Traffic (La Circulation)*¹⁰²⁰ de Kenneth Goldsmith, dans lequel le précurseur de « Uncreative writing (*écriture sans écriture*)¹⁰²¹ » transcrit l'info trafic de New York City, émise toutes les dix minutes. Mais le compte-rendu du Veilleur, qui note fidèlement tout ce qu'il voit pendant deux heures, est réglé par l'unique rythme intérieur qui, à son tour, finit par créer un autre rythme exocentrique, circulaire.

Il en va de même pour le *one-man-show* du Personnage du Corps de *L'Origine rouge* :

¹⁰¹⁷ TOURATIER Christian, « La Syntaxe ? », in *Syntaxe et latin*, TOURATIER Christian (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1985, p. 8.

¹⁰¹⁸ On adopte ici la méthodologie de Maurice Gross qui, influencé par le travail de Roy Harris, observe les structures distributionnelles et transformelles de la langue française.

¹⁰¹⁹ *Vous qui habitez le temps*, p. 11-12.

¹⁰²⁰ GOLDSMITH Kenneth, *Traffic*, Los Angeles, Make Now Press, 2007.

¹⁰²¹ *Id.*, *Uncreative writing*, New York, Columbia University Press, 2011. Traduction en français : *L'écriture sans écriture*, tr. BON François, Paris, Jean Boîte éditions, 2018.

LE PERSONNAGE DU CORPS. – Hmj ! hmj ! hmj !... Qui suis-je dans ma cage d’homme ?... Que viens-je faire ?... Mais que vous dis-je ? Et où fuir-je ? Tourné-je ? pivot-je ? hulul-je ? Ominge ? dis-je ? hom-je ? obtiens-je ? fis-je ? éclatur-je ? ajoutai-je ? poursuivis-je ? me tinte debout ? Prospectai-je ? vacillai-je ? subodori-je ? obstrétriquai-je ? assertai-je ? objurgai-je ? tergiversai-je ? répartis-je ? nonobstai-je ? Reloqu’tai-je ? serpilliai-je ? sinçai-je ? wassingue-je ? assentis-je ? filandrai-je ? panossai-je ? chassé-croisai-je ? Chimpanzai-je ? – plus je descends d’eux et moins je m’hominise et cependant j’y suis. Ouistiti-je¹⁰²² ?

Ses répliques reproduisent systématiquement la construction syntaxique transformationnelle [Verbe-je ?], bien que l’authenticité des verbes insérés soit problématique. On dirait presque qu’il est en train de vérifier la distribution, comme s’il était disciple de Maurice Gross. Ce passage obtient, au-delà de la simple rythmicité, une musicalité grâce au « je » servant de rime.

En ce sens, la circularité induite par la répétition d’une forme syntaxique relève d’un rythme que l’on peut constater pleinement dans les passages litaniques. Car, si on exclut les facteurs de l’analyse littéraire, tels que l’aspect rhétorique ou la figure stylistique, afin de se borner à l’étude syntaxique, la litanie, dans laquelle s’enchaînent à l’infini des éléments semblables (du même paradigme), constitue une espèce de corpus exhaustif. On pourrait ainsi décrire, respectivement, les quatre constructions-motifs qui, par répétition, dessinent quatre « rosaces » de *La Chair de l’homme* : [« [Sentence] » V_{Logodore} N_{Propre} (Groupe Prépositionnel)] pour « “Rose” des *verbes logodores* » de la scène Première ; [N_{Sobriquet Chablaisien} V (N₁)] pour la « Rose des noms » de la scène XII ; [N₀ V (que) « [Sentence_{Définition de Dieu}] »] pour la « Rose des philosophes » de la scène XXXV (ou encore ([N_{Propre} Penser que Dieu V (Complément)]), avec quelques exceptions, pour le passage annexé en scène XLI) ; et [Au bord de N_{Rivière}] pour la « Rose des rivières » de la dernière scène¹⁰²³. Une question que se pose Novarina sous forme de slogan pendant l’écriture du *Drame de la vie* accompagne tous ses travaux ultérieurs : « Syntaxe. L’auras-tu assez creusée ?¹⁰²⁴ »

De manière générale, la répétition du syntagme ou de la construction syntaxique et celle de la réplique ou de la didascalie présentent des caractéristiques structurellement opposées. Tout d’abord, à la différence de la reprise de la réplique, dont le motif est directement saisissable si on a lu/écouté le texte avec suffisamment d’attention, celle du syntagme et – surtout – de la construction syntaxique ne donne pas immédiatement l’impression de la répétition, son motif

¹⁰²² *L’Origine rouge*, p. 102-103.

¹⁰²³ Pour le nom de chaque rosace, on emprunte l’étiquette que Novarina lui-même attribue dans un entretien. « “Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.” Entretien réalisé par Olivier Dubouclez », *art. cit.*, p. 13.

¹⁰²⁴ *Le Théâtre des paroles*, p. 104.

existant au niveau de la structure. Aussi, la réplique ou la didascalie répétée s'éparpillant à travers une œuvre, le retour en arrière de l'avancement du texte et celui du temps vécu se produisent de façon accidentelle. Cependant, le syntagme ou le type syntaxique répété crée, au milieu de la représentation, une espèce de vortex, à force de multiplier l'occurrence à haut débit dans une courte durée, et introduit un autre temps, « temps tournoyant, *spiral*¹⁰²⁵ » selon l'image que lui donne Novarina. C'est tirer la corde à plusieurs reprises, d'une manière saccadée, de sorte à empêcher le texte et le temps ressenti d'avancer. En conséquence, la circularité textuelle propose deux manières de détourner l'expérience temporelle du lecteur/spectateur : la réplique et la didascalie répétées effectuent l'atterrissage dépayçant, et le syntagme et la forme syntaxique provoquent le vertige.

c) Les structures scéniques

Une œuvre de Valère Novarina peut présenter la même scène plusieurs fois, le principe de répétition affectant également la structure scénique. Il ne s'agit plus de la reproduction d'un détail avec exactitude, mais de la reproduction approximative de l'organisation et du rythme, toujours par l'intermédiaire de la langue. Les motifs de répétition structurale varient à plusieurs échelles, de la micro-scène particulière à l'agencement des actions.

Parmi les scènes répétitives, la plus captivante serait sans doute celle du passage du Mort dans *L'Opérette imaginaire*. Au cours de la représentation, on le voit traverser six fois la scène, sur une civière poussée par le Galoupe : il passe d'une manière plus ou moins régulière, du moins symétrique, trois fois dans l'Acte I et trois fois dans l'Acte III.¹⁰²⁶ Jusqu'à la fin, il reste silencieux, sans dire aucun mot : son moyen de communication, c'est un écriteau, accessoire qui fait allusion aux scènes brechtiennes¹⁰²⁷. Pourtant, sa brève présence muette sur le plateau est extrêmement pesante, en rappelant régulièrement au spectateur l'aspect macabre de *L'Opérette* à l'envers de la scène joyeuse et burlesque et, par l'extension, la mort omniprésente sous l'ombre de la vie.

Quant au passage du Mort, c'est une action précise qui constitue la micro-scène indépendante et, par conséquent, forme une cellule de répétition. Parfois, c'est plutôt le thème de la scène qui est reproduit, comme l'exemple de la manducation. La scène de manducation est sans doute une des scènes les plus récurrentes de l'œuvre de Valère Novarina. Pourtant, ce thème obtient un peu plus d'importance dans *La Chair de l'homme*, dans la mesure où,

¹⁰²⁵ « “Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.” Entretien réalisé par Olivier Dubouclez », *op. cit.*, p. 13.

¹⁰²⁶ *L'Opérette imaginaire*, p. 28, p. 41, p. 57 ; p. 116, p. 139, p. 169.

¹⁰²⁷ Techniquement, aucune réplique n'est distribuée au Mort. Lorsqu'il prend la voix, il devient le Mortel.

reproduit, il sert de jalon dans une pièce polycentrique. On rencontre partout des personnages qui se vantent de leur avidité à travers la pièce, tantôt par les répliques (« Nous mangeons ») tantôt par les noms (Mangeur), sans mentionner les premières parties de l'œuvre qui, par rebondissement, composent une pièce à part entière, avec un titre bien explicite : *Le Repas*. Si les quatre roues sont quatre pieds sur lesquels le livre devrait reposer, comme une table¹⁰²⁸, la scène de manducation, en réponse à « Mangez ceci prenez ça¹⁰²⁹ » du Président des Mangeurs, révèle qu'il s'agit de la table de la Cène, table où la parole devient, mangée et assimilée, la « chair de l'homme ».

L'apparition des Machines (à Dire) s'inscrit, elle aussi, dans la liste des structures scéniques itératives. Pareillement à la mangerie perpétuelle, le démarrage de la Machine à un moment inattendu est un phénomène observable dans les quatre pièces relativement récentes de Novarina, à savoir *L'Origine rouge*, *La Scène*, *L'Acte inconnu*, et notamment dans *Le Vrai sang*, marqué par un tableau dédié à « vingt-neuf machines au point mort »¹⁰³⁰. De manière générale, la Machine interrompt le cours de la représentation et diffuse des pseudo-flashes infos, en imitant le ton, le débit et le style de la communication médiatique, comme le prévient la première Machine à Dire Voici en présentateur météo :

LA MACHINE À DIRE VOICI. – Il pleut. En Trans-Mésopotamie Grande-Veniastre, les Euzkadistes du commandant Baluteau sont heureusement venus à bout des Urluburlistes du commandant Zarus. Il fera douze degrés à Carnabule, trois à Candeau-Propulget, et bleu sec sur Volomir ; à l'embouchure de la Sarine, les Croix-de-Valistes, donnant libre cours aux haines ancestrales et rejoints sur le front nord-bithinien par les Rurlabes polycoprindulphes qui viennent d'investir Phantom-Moriget, nouvelle capitale de la jeune république délétée, ont coupé tous les doigts des enfants mâles de leurs adversaires les Protanthropes du Bélobouistan nouvellement partagé, cependant qu'étaient éviscérés douze des meilleurs plusieurs parmi les observateurs internationaux ; [...]¹⁰³¹.

ou encore, comme nous font entendre les deux Machines en reporters, bien que le contenu loufoque, voire absurde, soit loin d'être vraisemblable :

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – Alençon. L'assemblée des chevaux de traits du Perche, réunie en séance extraordinaire pour la troisième fois, vient de promulguer une loi proclamant le droit des chevaux de traits du Perche à se réunir une fois l'an en séance plénière afin de réunir une fois l'an l'ensemble des chevaux de traits du Perche une fois l'an.

¹⁰²⁸ *Devant la parole*, p. 72.

¹⁰²⁹ *La Chair de l'homme*, p. 105.

¹⁰³⁰ *Le Vrai sang*, I-11. La machine à Dire figurant dans les didascalies de *La Chair de l'homme* se contente de « montrer » sans parler. Dans *Le Vivier des noms*, c'est le Grand Communicateur qui la réinterprète, en terminant sa communication par la citation de la Machine à dire la suite. *Le Vivier des noms*, p. 143-145.

¹⁰³¹ *L'Origine rouge*, p. 26-28.

LA MACHINE À DIRE LA SUITE. – La direction du théâtre communique : un contra-réciproque-culturel d'échange et de communication sera désormais placé en trois exemplaires sous le siège de chaque spectateur assis¹⁰³².

Par conséquent, ce qui est reproduit par l'apparition répétitive de la Machine n'est rien d'autre que le ronronnement du poste de télévision, le souffle qui anime, illusoirement, « une chaîne de causes mortes.¹⁰³³ » Ce rythme déchaîné de l'émission des journaux télévisés, qui brise à plusieurs reprises le rythme de la représentation, contribue à la composition d'un autre rythme, marqué par l'alternance de deux *tempos*, sinon de deux structures.

Fait intéressant, la Machine à Dire Voici dépourvue de voix de *La Chair de l'homme* contribue elle aussi, à sa façon, à la répétition polycyclique de la structure scénique. Les vingt-six scènes sur soixante-deux s'ouvrent par une séquence d'images courtes que montre la Machine¹⁰³⁴. Tandis que les Machines postérieures engendrent la répétition sonore en reproduisant le rythme – le code – de la langue des médias, la Machine appartenant à la didascalie génère plutôt la répétition visuelle – visible, d'ailleurs, seulement du lecteur –, en posant répétitivement l'écran de téléviseur pour y faire passer « des représentations du monde qu'autorisent les besoins propres à l'univers spectaculaire et mercantile.¹⁰³⁵ » La mise en abîme que creuse ce « spectacle » – dans le sens où l'entendait Guy Debord – finit par établir une structure scénique à part, formant une sorte d'unité de répétition.

Les scènes ci-mentionnées s'insèrent épisodiquement dans l'ensemble de l'organisation de l'œuvre conçue comme « maison de mémoire ». Cependant, il existe également des séquences d'actions qui se répètent jusqu'à former un schéma, et qui structurent la pièce entière. C'est notamment le cas du *Drame de la vie* et du *Vivier des noms*. *Le Drame de la vie*, qui est « l'histoire de chaque nom¹⁰³⁶ » de 2 587 personnages, se résume par l'assertion des deux hommes :

L'HOMME EN TÊT BLOND. – Nous entrons en portant des morts, nous traversons la scène sans avoir rien fait, nous sortons sans être venus.

[...]

L'HOMME EN TÊT BLEU. – Il chante les cinq chants qui disent en quinze langues qu'il n'y a rien entre la mort et la naissance¹⁰³⁷.

¹⁰³² *La Scène*, p. 103.

¹⁰³³ *Le Théâtre des paroles*, p. 164.

¹⁰³⁴ La scène XVI, où la Machine à Dire Voici apparaît non dans la didascalie initiale mais dans la didascalie finale, constituerait la seule exception. *La Chair de l'homme*, p. 246.

¹⁰³⁵ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, op. cit., p. 226.

¹⁰³⁶ *Le Théâtre des paroles*, p. 91.

¹⁰³⁷ *Le Drame de la vie*, p. 104.

Tout au long du déroulement, on entre, crime (*sic*), naît de ce crime et sort, ordonné par la didascalie. L'action, qui est censée composer le corps de la représentation scénique, n'est qu'un fantasme diurne, l'unique action effective étant « traversée de la scène sans action accomplie », sinon « entrée comme sortie¹⁰³⁸ », à savoir « entrer-sortir » attaché par le tiret. Seule la charpente reste, infiniment reproduite sur le plan circulatoire, pendant que la présence humaine s'estompe : voilà une « opérette ».

Ce schéma d'« entrée – crime – naissance – sortie » bouclant la naissance et la mort, de manière à « assure[r] le renouvellement de la vie et l'infinie succession des personnages sur la scène du livre¹⁰³⁹ », trouve sa version abrégée dans *Le Vivier des noms*. Cette fois-ci, la pièce respire selon le souffle de l'Historienne, dont la présence a été déjà prédite dans *Le Discours aux animaux* :

« Monde immonde, lui dis-je, j'ai souhaité ta venue cent mille fois par seconde toute ma vie respirée, te voici : sors d'ici ! » Alors entre l'homme qui fait sortir par sa parole tout le monde qui est¹⁰⁴⁰.

Par deux simples mots, « Ils sortent », elle dégage la scène comblée des figures qui y sont présentes. Mieux, car c'est aussi elle qui fait entrer les gens – même s'ils seront tout de suite mis dehors –, toujours par sa parole : « Entrent Jean Sarxophore, La Femme Antalgique, Le Montreur d'Homme, Le Père Monocorps, Le Lanceur Catapule, La Pierre de Monocorderie, Les Omnidés, Le Doubleur de Tout, [...].¹⁰⁴¹ » L'appel est le seul moyen de donner la parole – sinon le souffle – aux personnages. La pièce se tisse à partir d'un modèle simple, prêt à former un rond : « entrée par l'appel – sortie en masse ».

Dans les deux cas, la structure répétitive joue un rôle important dans le dédoublement du rythme textuel, dont la source est la parole. En gonflant et dégonflant la pièce d'une façon continue, comme si on bâtissait la scène théâtrale sur un matelas gonflable, elle introduit un autre rythme que le rythme acoustique fourni par l'aspect sonore de la parole, comme un rythme de palpitation.

¹⁰³⁸ *Le Théâtre des paroles*, p. 58.

¹⁰³⁹ « “crimer” et “naître” sont les deux actes fondamentaux qui assurent le renouvellement de la vie et l'infinie succession des personnages sur la scène du livre », « “Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.” Entretien réalisé par Olivier Dubouclez », *art. cit.*, p. 11.

¹⁰⁴⁰ *Le Discours aux animaux*, p. 234.

¹⁰⁴¹ *Le Vivier des noms*, p. 42-43.

d) La pièce entière : pièce inachevable

La structure scénique n'est pourtant pas l'unité la plus grande de la répétition chez Valère Novarina. Parfois, la pièce entière fait l'objet de répétition : tout doit recommencer à la fin. Cet impératif de l'éternel retour, que symbolise l'Ouroboros (οὐροδόρος), serpent mythique se mordant la queue, s'exprime souvent sous forme de prière.

Dans son intervention lors du colloque consacré à la dimension théologique de l'œuvre de Valère Novarina ¹⁰⁴², Olivier Dubouclez commente deux formes d'achèvement caractéristiques de l'auteur, la prière et la litanie, sous l'angle de la « fin en forme d'ouverture, [l']achèvement qui est en réalité un inachèvement. ¹⁰⁴³ » S'il rapproche les deux modalités du dernier rideau, c'est en mettant l'accent sur l'attente inhérente à la prière et à l'appel que l'on a déjà pu souligner. La première étant une demande de réaction ultérieure de la part d'autrui sollicité, et la dernière impliquant une attente de venue de l'appelé, la pièce ne peut pas se clore définitivement, avant qu'il y ait la réponse. Dans ce sens-là, une grande partie des pièces novariniennes, dont la fin est marquée soit par la prière (*Je suis*, *L'Opérette imaginaire*, *L'Origine rouge*, *La Scène*, *L'Acte inconnu*, *Le Vivier des noms*, *L'Homme hors de lui*, *L'Animal imaginaire*), soit par la litanie d'appel (*Le Discours aux animaux*, *Le Drame de la vie*, *La Chair de l'homme*, *Le Vrai sang*) ¹⁰⁴⁴, restent inachevées, toujours ouvertes sur ce qui n'est pas encore arrivé.

Novarina explique lui-même que la prière qui vient à la fin d'une pièce, sous forme de l'appel litanique, constitue une autre prière invoquant la superposition de la fin et de l'ouverture :

L. J'ai toujours fini par énumérer sans fin ; j'ai toujours voulu achever pour que ça recommence tout le temps ; l'achèvement de tout est un appel, un allegro perpétuel de noms sans fin. Déchaîner les chiffres, énumérer des listes, finir en comptation, aller aux pierres, s'enchaîner par les prières, ruiner des litanies et appeler tous les noms comme pour appeler à moi au secours tous les mots... C'est un rite de perpétuité, un appel, une sonnerie à la fin pour faire venir tout de suite la suite, un grand coup de pied dans la terre comme pour finir pour commencer par se libérer de parler ¹⁰⁴⁵.

Cependant, cette ouverture à la fin revêt un aspect physiquement répétitif, lorsque la prière finale s'inscrit dans la palette désactionnelle de la dramaturgie du théâtre des paroles, comme on

¹⁰⁴² Colloque, « Littérature et théologie - Autour de Valère Novarina », les 15 et 16 mars 2013, l'Université Paris Diderot.

¹⁰⁴³ DUBOUCLEZ Olivier, « Comment finir ou la prière faite au théâtre (Novarina et Augustin) », in *Littérature, Valère Novarina : Une Poétique théologique ?*, op. cit., p. 120.

¹⁰⁴⁴ On ne cite ici que des œuvres-mères, sans mentionner des pièces sont résultats de réécriture pour la scène.

¹⁰⁴⁵ *Pendant la matière*, p. 18-19.

peut voir dans *L'Opérette imaginaire*, *La Scène*, et *L'Acte inconnu*, *L'Animal imaginaire*. Ces quatre pièces se terminent sur la prière plus ou moins pareille, armée de force négatrice et consistant à demander pardon au Seigneur... public :

LA FEMME PANTAGONIQUE. – Seigneur pardonne-nous de ne l'avoir pas vu.
Seigneur, pardonne-nous d'avoir rien fait. Seigneur, pardonne-nous de ne l'avoir pas dit.

LE MORTEL. – Tout était debout, tout est par terre. Seigneur, pardonne aux acteurs qui n'ont pas agi.

L'ACTEUR FUYANT AUTRUI. – Et maintenant ?

LE GALOUBE. – Arrêtez l'opérette.

L'OUVRIER OUICEPS. – Et maintenant ?

L'HOMME D'OUTRE-ÇA. – Faire du silence.

LE MORTEL. – Oui¹⁰⁴⁶.

À la fin de *L'Opérette imaginaire*, la dernière prière de la Femme Pantagonique et le Mortel anéantit d'un seul élan tous les mouvements laborieux et toutes les paroles pléthoriques des acteurs. C'est reconnaître publiquement que les acteurs, dont le sort est intrinsèquement lié à la désaction, n'agissent jamais ; que leur action est inopérante. Et terminer l'« opérette », c'est détisser – ou tisser à l'envers – la toile jusqu'à en faire un écheveau, à retrouver l'état initial : tout est à recommencer. On y voit la circularité s'ouvrir sur la réversibilité, et *vice versa*.

La réversibilité du temps que sollicite la prière finale s'exprime mieux dans l'imploration du Bonhomme Nihil :

LE BONHOMME NIHIL. – Les yeux de celui qui nous regarde : y nous r'garde !...
Seigneur, renouvelle Adam ! refais toute ta création à l'envers, inverse tout à l'endroit sous nos yeux ! Pardonne, Seigneur, qui nous vois, pardonne nos silences, nos actions inutiles, nos paroles de trop, pardonne, Seigneur public¹⁰⁴⁷ !

À la fin de la prière d'un acteur non-agi vient le dernier tableau décrivant la terre après le départ des hommes, faux sujets du drame : « l'alphabet reprononcera son A ; la création sera refaite de A à Z.¹⁰⁴⁸ » C'est le signe de *Da Capo*, apparu juste avant la fin de la partition : « Reprenez du début jusqu'ici ». Les spectateurs, qui ont tout vu et tout écouté, sont maintenant chargés de « refaire toute la création à l'envers, inverser tout à l'endroit ». Et eux seuls en sont capables, parce que comme le dit Jeanjean Cherchant Son Nombre du *Vivier des noms*, toujours à la fin de la pièce, « [l]a scène ne se récite pas, la scène ressuscite de mémoire¹⁰⁴⁹ », propos pertinent

¹⁰⁴⁶ *L'Opérette imaginaire*, p. 170.

¹⁰⁴⁷ *L'Acte inconnu*, p. 180 ; *L'Animal imaginaire*, p. 232. La prière du Pauvre de *La Scène* est ici chevauchée. *La Scène*, p. 196.

¹⁰⁴⁸ *L'Acte inconnu*, p. 180-181.

¹⁰⁴⁹ *Le Vivier des noms*, p. 267.

qui relie l'irreprésentabilité de la scène à l'inachevabilité, et l'inachevabilité à la perpétuité. Prier que la pièce entière reprenne dans la mémoire et avec la mémoire du spectateur, c'est prier que le véritable drame de la parole, ressuscité, continue à travailler le corps de chaque spectateur. Car la représentation menée jusqu'ici par des histrions novariniens, ces acteurs nuls en action qui « sont toujours au début qu'ils prennent constamment pour la fin¹⁰⁵⁰ », n'est qu'un « acte *inconnu* ». Mais c'est aussi attendre que la fin soit l'ouverture, plus grande et de plus en plus grande, jusqu'à ce que le spectacle entier devienne, à la fin, une sorte de litanie, achèvement par « un finale à perpétuité, une spirale à n'en plus finir¹⁰⁵¹ ».

Ainsi, une pièce de Novarina palpite sur différents rythmes organiques. Ils interviennent à plusieurs niveaux, et d'une manière compatible – ou indépendante, si on emprunte la terminologie probabiliste –, jusqu'à construire un édifice très complexe du temps, en procédant par le tressage et l'alternance savante. Les cercles répètent l'apparition et la disparition, libres de toute contrainte de régularité. Le retour de la parole par la parole nous permet de nous rendre compte du déplacement *dans* le temps, sans recourir à l'idée de l'avancement *sur* le fil temporel. Le temps passe sans dessiner une ligne, et son passage ne serait reconnu que d'une façon discontinue, par l'intermédiaire de l'attention qui, la main tendue vers la mémoire, discerne ce rythme cyclique.

Le rythme tissé à travers des œuvres

Valère Novarina se représente en écrivain pauvre, « [f]rappé d'incapacité¹⁰⁵² ». Cette exigence de nullité se traduit chez lui selon deux méthodes d'écriture, la passivité et le recyclage. Dès le début, il constate souvent qu'il « écrit par les oreilles », qu'il « écout[e] les mots, les port[e] à son oreille et n'[est] plus à son compte¹⁰⁵³ » :

[...] j'écris sans moi, comme une danse sans danse, j'écris renoncé, défait. Défait de ma langue, défait de ma pensée. Sans pensée, sans idée, sans mot, sans souvenir, sans opinion, sans voir et sans entendre. J'écris par les oreilles. J'écris à l'envers. J'entends tout¹⁰⁵⁴.

L'image qu'il se donne est moins celle du poète – écrivain créateur – que celle du prophète ou du transcrit, qui transmettent le discours qui ne leur appartient pas. Pratique-t-il, de son

¹⁰⁵⁰ *Le Vrai sang*, p. 185.

¹⁰⁵¹ *L'Envers de l'esprit*, p. 64.

¹⁰⁵² *Le Théâtre des paroles*, p. 71.

¹⁰⁵³ *Pendant la matière*, p. 125.

¹⁰⁵⁴ *Le Théâtre des paroles*, p. 72.

côté, « *uncreative writing* » ? Si, comme il se veut, l'écrivain est pauvre et passif, c'est parce que son travail consiste à laisser les mots errer, s'aimer, se combattre, se retrouver puis s'éloigner, proliférer, se sacrifier, chuter, bref, les laisser éprouver toutes les instances dramatiques possibles, à tendre l'oreille à leur drame, à le transcrire passivement. Il ne crée rien, mais tout se crée, dirait-il.

Mais il l'est encore parce que, au lieu d'inventer toujours quelque chose de nouveau, Novarina reprend les textes précédents, leur trouve une nouvelle place dans un livre à venir, les développe et amplifie, ou pour mieux dire, attend qu'à partir de ces « miettes chutées du livre précédent, comme des copeaux ramassés sous l'établi [...] une prolifération commence, une floraison des choses elles-mêmes¹⁰⁵⁵ ». On lit, dans *Le Paysage parlé*, cet écrivain soi-disant « pauvre » révéler son obsession de « révision » :

Les spectacles *riment*, chacun *enfonce le clou du précédent*. Il y a aussi tout un travail obstiné de retour aux textes précédents, tout un ensemble de « révision » à la manière de saint Augustin. *L'Acte inconnu*, c'est *La Scène dévoilée* et *La Scène, L'Origine rouge dévoilée*. Je dois revenir sur mes pas pour essayer, à chaque fois, de dire les choses plus nettement¹⁰⁵⁶.

La transtextualité, « transcendance textuelle du texte¹⁰⁵⁷ » que postule Gérard Genette, afin de conceptualiser le dynamisme ouvert – synchroniquement et diachroniquement – qui caractérise les réseaux des textes, double son axe chez Novarina. Le premier axe transtextuel maintient ouvert le canal de communication entre les textes novariniens et tous les autres textes, voire le monde extérieur. Ainsi, on trouve dans l'œuvre de Novarina les citations des penseurs (*l'intertextualité*), la reconstitution de la culture populaire (*l'architextualité*), le travestissement des slogans politiques et des communications, le pastiche des canons littéraires, l'imitation des Saintes Écritures (*l'hypertextualité*). Le deuxième axe est d'une dimension plus petite, et représente le chevauchement complexe entre les textes de Novarina. Ici se situent la reprise des phrases et des paragraphes (*l'intertextualité*), les titres tirés d'autres pièces (*la paratextualité*), les commentaires auctoriaux, publiés sous la catégorie de « livre théorique » (*la métatextualité*), toute sorte de réminiscence des textes antérieurs – qui serait également, et en même temps, le présage des textes postérieurs, dans la mesure où la réversibilité du temps et de la mémoire fonctionne, chez Novarina, dans les deux directions, en avant et en arrière –, ou transformés, ou imités (*l'hypertextualité*). L'ensemble des textes devient, pour l'écrivain, une sorte de grand

¹⁰⁵⁵ *Devant la parole*, p. 56.

¹⁰⁵⁶ NOVARINA Valère, DUBOUCLEZ Olivier, *Paysage parlé*, op. cit., p. 100.

¹⁰⁵⁷ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil « Poétique », 1982, p. 7.

vivier où il peut plonger les mains pour retirer des morceaux nécessaires. Et comme le remarque judicieusement Céline Hersant, ce procédé de recyclage de l'écrivain « pauvre » mérite une réflexion à part, sous l'angle de la « fabrication continue de l'œuvre » :

Il faudrait repenser la citation et son usage dans les écritures et envisager la parodie, le collage et les emprunts non pas comme un usage de la littérature « au second degré », comme le dit Genette, mais comme des procédés de premier plan qui, loin d'épuiser le texte, assurent son renouvellement. La citation et l'autocitation, dans les proliférations qu'elles suggèrent, invitent en effet à penser le texte comme un espace résolument ouvert auquel peut toujours être ajouté un hypertexte parodique, une continuation, etc¹⁰⁵⁸.

A priori, tout peut être recyclé, d'une phrase à la pièce entière. C'est ainsi que quelques phrases connues, telles que « Dans le (deuxième) *i* de *ici* » et « Les ourssements blondes des bernardines à action nous font peur¹⁰⁵⁹ », « Mort à la mort ! » « Un temps, deux temps, moitié d'un temps », et « La lumière nuit », à force d'être reproduites un peu partout, servent, à ceux qui fréquentent Novarina, de poignée – ou de point d'ancrage –, à quoi s'accrocher pour mieux se repérer dans le torrent de la parole.

Aussi, un ou plusieurs paragraphes, voire un acte entier se détachent de la construction initiale pour devenir un élément constitutif d'un nouvel édifice, comme s'il s'agissait d'une brique de « Lego » : l'écrivain démonte des pièces précédentes, récupère et sélectionne les briques, les emboîte avec de nouvelles pour réaliser un nouveau montage. Elles sont parfaitement compatibles les unes avec les autres, de manière que les extraits des textes dits « théoriques » se transforment en répliques, et les morceaux originellement alloués aux personnages se dépouillent de l'allure mimétique – si embryonnaire soit-elle¹⁰⁶⁰ – et s'installent dans un essai. Ainsi donc, les briques réquisitionnées pour construire *Le Vivier des noms* faisaient partie du *Babil des classes dangereuses*, du *Drame de la vie*, de *Devant la parole*, de *L'Origine rouge*, du *Vrai sang*, de *La Quatrième Personne du singulier*, pour ne citer qu'eux¹⁰⁶¹. Et toutes les chansons qui animent *L'Homme hors de lui* sont familières aux oreilles des spectateurs, parce que ce sont des briques détachées de *L'Opérette imaginaire*, de *L'Origine rouge*, de *La Scène*, de *L'Acte inconnu* et du *Vivier des noms*. Cependant, dans *L'Animal du*

¹⁰⁵⁸ HERSANT Céline, *L'Atelier de Novarina. Recyclage et fabrique continue du texte*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁵⁹ C'est d'ailleurs Novarina lui-même qui remarque le retour mystérieux de cette phrase : « Dans *La Chair de l'homme*, dans *Le Repas*, dans *L'Opérette imaginaire*, revient cette phrase : “Les ourssements blonds des bernardines à action nous font peur.” Je ne sais pas ce qu'elle veut dire. » *Devant la parole*, p. 65. La phrase revient encore dans *L'Acte inconnu*, et dans *Le Vivier des noms*. L'orthographe varie entre « ourssements » et « oursements ».

¹⁰⁶⁰ Pour Platon, le poème devient mimétique « lorsque [le poète] prononce un discours sous le nom d'un autre ». PLATON, *La République*, Livre III, 393c, tr. CHAMBRY Émile, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 102-103.

¹⁰⁶¹ Effectivement, le lecteur/spectateur amateur de Novarina pourrait retrouver dans *le Vivier des noms* toutes les pièces de l'auteur qu'il avait lu/vu.

temps et *L'Inquiétude*, deux pièces jumelles, on retrouve des briques du *Discours aux animaux* entièrement démontées et réassemblées. En ce qui concerne *Le Monologue d'Adramélech* ainsi que *L'Avant-dernier des hommes*, correspondant respectivement à l'acte III du *Babil des classes dangereuses* et à l'acte XVII de *La Chair de l'homme*, il s'agit d'une partie de construction qui, telle quelle, devient autonome et fait l'objet d'une représentation (et d'une publication ultérieure) à part entière. Dans cette perspective, toute la production d'un écrivain « pauvre » sera « [u]n livre qui aura passé au travers d'une destruction, qui reviendra d'une destruction.¹⁰⁶² »

Le recyclage autocitationnel fait de chaque unité répétée un canon. À travers les pièces, les différentes voix viennent participer au chœur, l'une après l'autre, en répétant le même texte. À la polyphonie des canons s'ajoute un autre mouvement musical circulatoire, fugue transtextuelle tissée tantôt par le retour du thème, tantôt par la réécriture. Contrairement à l'autocitation, qui consiste à replacer dans une autre séquence un morceau sans le modifier – ou très légèrement –, la reprise thématique et le recyclage de la pièce entière envisagent la transformation active, pour que « *le même* revien[ne] *en autre*... par le renouvellement marin, et comme par action du verbe "autrer"...¹⁰⁶³ ». Parmi les thèmes qui reviennent régulièrement dans l'œuvre de Novarina et qui coexistent les uns avec les autres, on comptera notamment la manducation, le sacrifice, la reproduction, la résurrection, l'automobile, la maison, ou encore le Tour de France, pour n'en mentionner que quelques-uns¹⁰⁶⁴. Pour un spectateur habitué, la représentation en cours est perçue comme une réponse et une variation toujours nouvelle d'un sujet ancré dans la mémoire.

Même la pièce entière peut être recyclée, souvent dans l'objectif de matérialiser le théâtre dit « utopique ». La plupart des pièces de Novarina, sauf quelques-unes de « petit format »¹⁰⁶⁵, lancent un défi à la représentation, par le nombre démesuré des personnages et la longueur excessive du texte. Aux contraintes physiques qui s'imposent, l'écrivain, toujours « pauvre », propose deux solutions : soit il recycle un extrait du texte et le livre sur la scène, comme on l'a mentionné ci-dessus ; soit il recycle la pièce entière, en réduisant le texte écrit de manière à obtenir une version abrégée pour la scène. C'est le cas du *Discours aux animaux* (*L'Animal du*

¹⁰⁶² *Le Théâtre des paroles*, p. 103.

¹⁰⁶³ *Devant la parole*, p. 75.

¹⁰⁶⁴ Ils constituent également le motif de la répétition intratextuelle, c'est-à-dire, à l'intérieur d'une seule pièce.

¹⁰⁶⁵ Si on ne tient compte que des œuvres non dérivationnelles, *L'Atelier volant*, *Falstaffe*, *Vous qui habitez le temps*, *Le Jardin de reconnaissance*, *La Scène*, *L'Origine rouge* relèvent de cette catégorie. Céline Hersant remarque tout de même que « *Le Jardin de reconnaissance* entretient un rapport lointain avec *La Chair de l'homme* [bien qu'il n'y ait] pas de lien thématique ou structurel évident, [que] les personnages s[oi]ent différents et le propos aussi. » HERSANT Céline, *L'Atelier de Novarina. Recyclage et fabrique continue du texte*, op. cit., p. 118.

temps et *L'Inquiétude*), *Je suis* (*L'Espace furieux*), *La Chair de l'homme* (*L'Équilibre de la croix*), *Le Vrai sang* (version pour la scène publiée dans *Observez les logaèdres !*), et *Le Vivier des noms* (*L'Entrée perpétuelle*, publiée dans *Voie négative*). Parmi les cinq « textes », *Je suis* constitue un cas singulier. Il a donné naissance à deux textes légèrement différents au titre identique, *L'Espace furieux*. La première version pour la scène, publiée six ans après la création dans le cadre du Festival d'Automne par des acteurs de la « troupe »¹⁰⁶⁶ de Novarina, sera reprise puis augmentée, toujours avec des « miettes » récupérées de *Je suis*, lors de la nouvelle création à la Comédie-Française par des acteurs différents, afin de mieux s'accommoder aux nouvelles contraintes et aux nouvelles voix.

Cet outil de fabrication pour l'écrivain se transforme en source de nouvelle expérience temporelle chez certains lecteurs et spectateurs. Contrairement à la répétition à l'intérieur d'une seule pièce, qui n'exclut personne de l'accès à la temporalité circulaire, le rythme transtextuel que tisse le recyclage n'est disponible qu'aux gens déjà familiers du travail de Valère Novarina. Pour ceux qui n'ont jamais vu ou lu une de ses pièces, l'œuvre actuellement sous les yeux se déroule telle quelle, en réponse au besoin d'originalité ; pour ceux qui gardent, dans la mémoire, les occurrences précédentes des morceaux ici repris, la circularité des textes constitue non seulement un facteur d'originalité, mais aussi un rythme facilement perceptible.

Pour ceux qui sont capables de saisir ce « mouvement de génération continue de l'écriture »¹⁰⁶⁷, suivre la pièce partout rapiécée de l'écrivain « nul », c'est tisser un *autre* temps, en prenant le présent comme fil de trame et le passé comme fil de chaîne, temps de l'« expérience novarinienne ». Il s'agit d'un temps qui n'a rien à voir, ni avec le temps dramatique, qui n'existe pourtant pas, ni avec le temps scénique, qui ne règle que l'expérience en cours et qui, par conséquent, ne s'applique qu'à une seule pièce. Il existe à l'extérieur de l'œuvre, ou pour mieux dire, *entre* des œuvres, *à travers* des œuvres. Ce nouveau temps qui s'alimente des rencontres précédentes avec l'œuvre de Valère Novarina est, par conséquent, foncièrement personnel. Il varie infiniment d'une personne à l'autre, selon les œuvres qu'elle a parcourues, mais aussi selon l'intensité de l'attention qu'elle leur a prêtée lors de la lecture et/ou de la représentation, vecteur de la performance de la mémoire.

¹⁰⁶⁶ Parmi les six acteurs qui ont participé à la création de *Je suis*, au théâtre de la Bastille (Paris), cinq (Laurence Mayor, Roséliane Goldstein, André Marcon, Daniel Znyk et Michel Baudinat) avaient déjà joué dans une ou plusieurs pièces de Valère Novarina. Ces acteurs et l'écrivain-metteur en scène resteront fidèles l'un à l'autre pendant très longtemps, jusqu'à former une sorte de « troupe » sans jamais l'officialiser, troupe fonctionnant par l'amitié et par la longue histoire de la collaboration.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

Ce temps transcendant de l'expérience « novarinienne » qu'enfante le rythme circulatoire inhérent aux textes et qui, avec son jumeau, le temps circulairement ressenti directement lié au retour intratextuel, constitue le complexe des temps ressentis pendant la représentation, se dépouille définitivement de l'idée de linéarité, n'ayant qu'un seul temps grammatical : le présent. Il est toujours au présent, d'abord parce que ce temps naît sur-le-champ par la communication entre le passé et le présent, par le vif contact entre la mémoire et l'attention. Mais il l'est encore parce que, dans cette temporalité, le passé et le présent ne forment pas une succession, mais s'emboîtent. Recyclé, c'est-à-dire repris et remplacé, le texte du passé faisant maintenant partie de l'œuvre du présent, si on repère la circularité transtextuelle, c'est toujours en tant qu'expérience actuelle. L'enjeu n'est pas du tout de construire un rapport logique et chronologique entre le souvenir du texte et l'expérience actuelle du même texte. Il s'agit de réactualiser, de ressusciter le vif souvenir des rencontres précédentes avec le texte, enseveli dans la mémoire, pour le vivre de nouveau dans le présent en tant que nouvelle expérience enrichie. Bien que la rythmicité circulaire du temps vécu se compose dans la durée, sa configuration constitue une expérience toujours actuelle, en marquant un instant fort. C'est pour cette raison que l'on va tenter, dans le sous-chapitre suivant, de privilégier l'instant comme unité de l'expérience temporelle du théâtre de Valère Novarina.

2. Le temps élastique, l'instant dilaté

La suprématie de l'instant sur la durée

Henri Bergson est le philosophe de la durée. Pour lui, le temps, saisi par l'intuition, se représente sous forme de la durée, « forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs.¹⁰⁶⁸ » Cette expérience intime du temps, son vécu personnel se distingue du « temps mathématique qui s'appliquerait aussi bien le long de l'histoire entière du monde matériel¹⁰⁶⁹ ».

Quarante ans plus tard, en s'opposant à la durée bergsonienne, mais toujours dans la lignée de la réflexion sur le temps de l'existence vécu dans la conscience, Gaston Bachelard développe la philosophie de l'instant, à partir de sa lecture de *Siloë*, de Gaston Roupnel (1927). Or, tandis que Bergson se réapproprie la configuration traditionnelle du temps comme enchaînement

¹⁰⁶⁸ BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, « Quadrige », 2007, p. 74-75.

¹⁰⁶⁹ *Id.*, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013, p. 9-10.

horizontal, en admettant la limite de la conscience, temps qui ne peut que parasiter la notion de l'étendue spatiale, afin de comprendre la durée en tant que succession¹⁰⁷⁰, Bachelard tente le changement des paradigmes, en introduisant, dans la compréhension intuitive du temps, « le concept de richesse temporelle d'une vie ou d'un phénomène particuliers¹⁰⁷¹ ». Chez lui, le temps perd tout aspect continu, l'unité du temps conscient étant désormais l'instant avec sa profondeur.

Il commence par remarquer la différence qualitative entre l'instant sur lequel se resserrent toute réalité de l'être, toute impulsion instantanée de l'acte, et la durée « monotone et régulière[,], évolution que nous n'examinons pas avec une attention passionnée.¹⁰⁷² » Ceci implique qu'un instant peut connaître deux sorts contraires. Il peut d'abord être vide d'acte, en restant à l'extérieur de l'être. Le groupement de ces instants vides (la durée) crée un néant, mais le néant comme une chose, comme une attente de l'apparition d'un prochain instant dramatique. Au contraire, lorsque cet instant est soudain saisi par l'« attention passionnée », il obtient la signification métaphysique, voire ontologique, et constitue la donnée immédiate de la conscience. Isolé, cet instant riche en impulsion est « tout entier dans l'actuel, dans l'acte, dans le présent¹⁰⁷³ », digne de l'unité renouvelante du temps discontinu, et loin d'être « une coupure artificielle qui aide la pensée schématique¹⁰⁷⁴ ». Cette prise de position qui privilégie la densité des instants conscients mène le philosophe à substituer la « durée-richesse » à la « durée-étendue ». Bachelard reconstitue ainsi le temps psychologique, quantitativement et qualitativement : la qualité de l'instant définit le caractère du temps ressenti (temps conscient), et la quantité des instants riches fonctionne comme le vecteur important de « la durée, qui n'est [selon lui] toujours qu'une illusion, [q]u'elle soit prise à dose faible ou à dose forte¹⁰⁷⁵ ». Le temps ne coule plus horizontalement, mais déploie verticalement des expériences intérieures simultanées.

Or, dans le théâtre de Novarina où la déshomogénéisation temporelle est toujours en cours, le temps vécu refuse des qualificatifs qui lui sont conventionnellement attribués. Il n'est ni continu ni régulier, mais discontinu et saccadé ; il n'est ni homogène ni plein, mais discontinu

¹⁰⁷⁰ Il distingue « la durée pure de tout mélange », qui « pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre ; [qui] serait l'hétérogénéité pure », de la durée spatialisée, qui serait « une représentation symbolique de la durée, tirée de l'espace[,] forme illusoire d'un milieu homogène ». *Id.*, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 77 et 82.

¹⁰⁷¹ BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p. 46.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 85.

et lâche, voire lâché ; il n'est pas plat, mais dilaté. Cette révolte trouve sa défense dans la compréhension bachelardienne du temps. Avant tout parce qu'admettre que la qualité de temps vécu varie d'un moment à l'autre à l'intérieur même d'une pièce, c'est présupposer la discontinuité du temps. Bien qu'on ait l'impression que les expériences temporelles hétérogènes se succèdent, cette continuité n'est qu'une illusion, nourrie par la coutume épistémologique très ancienne de considérer le temps comme une ligne droite et complète, obtenue par l'enchaînement des instants punctiformes. Or, la disparité comprend nécessairement la rupture – si infime soit-elle – entre les composants. Il y a par conséquent un saut dans l'avancement du temps, à chaque fois que ce dernier change de nature. La juxtaposition des instants, chacun meublé de l'expérience singulière du temps, ne peut jamais constituer la parfaite continuité homogène en raison de ces ruptures inhérentes.

Les différents points de vue sur la continuité du temps résultent des différentes valeurs qu'on attache au vide. Ni Aristote ni Bergson n'accordent une place effective au vide dans leur pensée sur le temps. Pour Aristote, pour qui le temps est « le nombre du mouvement selon l'antérieur-postérieur¹⁰⁷⁶ », le vide « dans [lequel] rien de [mouvement forcé ou naturel] ne peut se passer¹⁰⁷⁷ » s'exclut naturellement de la considération. Pour Bergson, pour qui la conception d'un vide « n'est qu'une comparaison entre ce qui est et ce qui pourrait ou devrait être, entre du plein et du plein¹⁰⁷⁸ », la succession continue des phénomènes n'est nullement rompue par le néant, ce dernier n'étant qu'une autre forme – potentielle – du plein. En d'autres termes, chez les défenseurs de la continuité du temps – du temps physique, pour l'un, et du temps vécu, pour l'autre –, la conscience perçoit tous les mouvements, sans connaître le repos.

Au contraire, Bachelard intègre, dans sa compréhension intime du temps, le néant tel qu'il est, en faisant de cette expérience de l'absence de l'action positive un élément constitutif – une antithèse – de la dialectique de la durée. Selon lui, l'instant devient entier dans la conscience, lorsque l'« attention passionnée » fait coïncider les connaissances objectives et les connaissances subjectives. Et ces « coïncidences entre sujet et objet » n'étant que des « événements » sans durée, en dehors de ces instants conscients, on se plonge dans une expérience d'une qualité antithétique, d'une attente de la prochaine intersection :

Les coïncidences entre sujet et objet vont s'atomiser. Elles ne dureront pas. La matière subtile et précise, vous ne la trouvez plus toujours à la disposition de l'expérience. Il faut que vous attendiez qu'elle produise ses événements. Vous êtes maintenant dans l'attente pure et le néant n'est plus une attente trompée, l'absence n'est plus un déplacement. En fait,

¹⁰⁷⁶ ARISTOTE, *Physique*, 219a 1-2, *op. cit.*, p. 149 ; 219b 1-2, p. 150.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, 215a 17-18, p. 140. Aristote réfute longuement les partisans du vide dans les chapitres 6-9 du livre.

¹⁰⁷⁸ BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 282-283.

le micro-phénomène ne se produit qu'au nœud des coïncidences, il n'apparaît pas tout le long du fil. En dehors de ces coïncidences, il n'y a place pour aucune expérience¹⁰⁷⁹.

Autrement dit, des instants lâchés par l'attention et, en conséquence, dépourvus de coïncidence sont à l'origine de la durée sans richesse, monotone et régulière, qui nous ramène à l'« expérience positive du néant¹⁰⁸⁰ ». C'est précisément dans ce rythme des instants positifs et des instants négatifs, dans cette dialectique des deux temps vécus que se construit la véritable expérience temporelle.

Cependant, la valeur positive que le temps discontinu attribue à l'expérience du néant sert d'égide pour certaines attitudes des spectateurs novariniens devant la scène, qui seraient, dans d'autres contextes, jugées malséantes et incongrues. Le drame de la parole ne possède pas de fil narratif à suivre avec toute attention – ou à l'aide de l'intelligence et de la mémoire, si on reprend l'argument de Forster –, du début à la fin. Par conséquent, l'esprit du spectateur alterne concentration et distraction durant la représentation. Lorsque l'esprit décroche de ce qui se passe sur le plateau, l'ennui s'empare du spectateur, parfois jusqu'à ce qu'il s'endorme. En lâchant la représentation scénique, le spectateur ennuyé lâche également le temps ressenti. Faute d'attention, la « coïncidence entre sujet et objet », qui pourrait rendre l'instant plein, n'a pas lieu. Le spectateur, pour qui tout ce qui relève de la scène ne fait que passer à l'extérieur de son sujet-conscient sans former aucune signification, sombre dans le temps vide. Or, l'ennui et la dispersion ne sont pas des réactions rarement constatées dans la salle. Même les amateurs de Novarina peuvent se détacher de la scène un instant ou l'autre. Cette alternance entre instants vides et instants pleins est, chez Novarina, plutôt naturelle, surtout sachant qu'il propose des pièces très longues. Par surcroît, elle opère comme une source de diversification des expériences théâtrales. Ces réactions que provoque la conscience paresseuse, généralement interprétées comme une mauvaise attitude du spectateur mal discipliné, entreront dans le registre des modalités du temps vécu de la représentation au même titre que celles causées par l'« attention passionnée », lorsqu'on valide les instants lâchés comme une autre réalité évidente de l'expérience temporelle.

JEAN CHRONOCLASTE. – Le souvenir m'embarrasse ; le futur, me pourchasse. Le temps j'm'en lasse ; le passé est moche, du futur j'm'approche, l'instant pend. Le temps s'explique mal.

Mon passé antérieur m'a plus que déçu : au plus-que-présent j'ai rien aperçu. Le passé me mine, ô temps : termine ! Le temps j'abomine ; du présent fuyons ! Le temps

¹⁰⁷⁹ BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, « Quadrige », 1993, 27-28.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 29.

s'barre. La course du temps : quel bobard ! La *fuite* du temps, quelle scie : fugit tempus : ridiculus¹⁰⁸¹ !

Dans *Le Vrai sang*, Jean Chronoclaste qui, déjà rien qu'avec son nom, s'oppose au temps, se moque de l'idée de l'écoulement continu du temps. Tourmenté par le temps qui, coulant du futur vers le passé, contraint le « maintenant » de son « moi », il déclare d'emblée que « l'instant pend » : il disjoint l'enchaînement, isole chaque instant, et fait déplier le temps en entier à partir de l'instant suspendu dans l'air. Le temps devient désormais l'objet de traversée, comme le chantent les Hommes d'Hécatombe :

LES HOMMES D'HÉCATOMBE. – « Traversons le temps :

Le mouvement n'est qu'apparent ! »

JEANJEAN L'INCARNATION. – Ô, insensé qui ne croit que le temps n'a qu'un sens !

L'ENFANT OUTRANTHROPE. – Le temps n'a pas de sens¹⁰⁸².

Ils font fi de la force motrice du temps qui, en alignant leurs mouvements dans un seul sens, les traverse. Dans leur chanson, le temps à l'exclusion du mouvement spontané s'avère spatialisé, en se transformant en un espace à traverser. Ils s'apprêtent à parcourir le temps en un instant suspendu, dans tous les sens, de la naissance à la mort, mais aussi de la mort à la naissance ; et dans toutes les directions, horizontalement, mais aussi verticalement. L'instant, chez Novarina, se débarrasse ainsi de l'apparence d'un point sans dimension ni réalité, image symbolique que l'on donne souvent au présent dans le temps linéaire. Il y a, dans cet instant, une certaine profondeur ou volume : il se dilate, jusqu'à constituer un espace à « habiter ». Suspendu, l'instant actuel s'ouvre de manière à déployer « l'axe temporel perpendiculaire¹⁰⁸³ », en exploitant la « multiplicité de nos expériences temporelles¹⁰⁸⁴ » qui viendront se superposer l'une sur l'autre. Surtout, il propose au spectateur – du moins lorsque le dernier se relie au drame de la parole – le vertorama (panorama vertical) des « couches successives de paroles¹⁰⁸⁵ » qui défilent en deux colonnes ; l'une des couches de mots et de répliques, de figures et de tableaux qui reviennent, en composant la mémoire des rythmes circulaires, et l'autre des strates philologiques de tous les mots qui ont été dits, organisant la mémoire

¹⁰⁸¹ *Le Vrai sang*, p. 229. Jean Chronoclaste se réapproprie ici le discours de la Sosie de *L'Origine rouge*, p. 187-188. Cependant, ce passage sera augmenté dans sa version pour la scène, puis chanté par le trio du Chanteur en Catastrophe, la Femme en Déséquilibre, et l'Homme Hors de Lui. *Observez les logaèdres !*, p. 280-284.

¹⁰⁸² *L'Origine rouge*, p. 178.

¹⁰⁸³ BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 98.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁸⁵ « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », entretien avec Noëlle Renaude, art. cit., p. 67-73.

anthropologique de la langue¹⁰⁸⁶. L'instant épais est complet en lui-même, et n'a pas besoin d'interférence avec d'autres instants, qui lui précèdent ou le succèdent, pour acquérir sa valeur. Dans le théâtre de Novarina, où « on voit que le temps n'a pas un sens mais qu'il s'ouvre¹⁰⁸⁷ », le plein sens de l'expérience temporelle ne gît plus dans la simple succession des instants. Chaque instant, de qualité disparate, devient le *lieu* par excellence de l'expérience complète du temps, à la croisée de la réminiscence et la divination, du va-et-vient horizontal et la montée et la descente en profondeur.

La tension perpétuelle entre deux types de durée

Pour Bachelard, l'« hétérogénéité fondamentale au sein même de la durée vécue¹⁰⁸⁸ » est un argument crucial qui soutient la discontinuité du temps. Cette disparité est facilement observable dans la vie quotidienne : l'intuition ne saisit pas une heure consacrée à la corvée de la même façon qu'une heure consacrée au divertissement. On s'appuie souvent sur la notion de « vitesse » pour nuancer la réception divergente de la durée identique. Lorsqu'on s'ennuie, on dit que le temps passe lentement ; lorsqu'on est absorbé dans son activité préférée, le temps file. Pour ceux qui comprennent la durée comme étendue, c'est la durée même qui, en s'étirant et en s'écourtant, cause le changement de vitesse. Cependant, dans la pensée bachelardienne, cette relativité résulte de la différence de qualité entre deux types de durée, à savoir l'« heure intellectuellement lente » et l'« heure complète » :

Et ce souvenir de joie est déjà du remords quand nous comparons à ces heures de vie totale les heures intellectuellement lentes parce qu'elles sont vides – vides de dessein, comme disait Carlyle du fond de sa tristesse – les heures hostiles interminables parce qu'elles ne donnent rien.

Et nous rêvons à une heure divine qui donnerait tout. Non pas l'*heure pleine*, mais l'*heure complète*. L'heure où tous les instants du temps seraient utilisés par la matière, l'heure où tous les instants réalisés dans la matière seraient utilisés par la vie, l'heure où tous les instants vivants seraient sentis, aimés, pensés¹⁰⁸⁹.

On devine que c'est la densité de l'heure qui définit la durée, sa réalité psychologique. Autrement dit, c'est le nombre d'instantanés saisis par la conscience qui distingue l'heure lente de la besogne de l'heure rapide de la distraction : plus l'heure est dense (complet), plus le temps

¹⁰⁸⁶ Voir la section intitulée « Le théâtre d'ombres ou l'acrobatie entre le concret et l'abstrait », a) Les couches historiques (Partie III, Chapitre 2, Sous-chapitre 1).

¹⁰⁸⁷ *Pendant la matière*, p. 128.

¹⁰⁸⁸ BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 8.

¹⁰⁸⁹ *Id.*, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 47-48.

ressenti passe vite. L'auteur de *L'Intuition de l'instant* le dit clairement : « la richesse relative en instants nous prépare une sorte de mesure relative du temps.¹⁰⁹⁰ »

Dans le théâtre de Novarina où s'épanouit le bouquet des réactions contraires, le jeu entre durée monotone et durée riche est un élément essentiel qui définit le temps ressenti de chaque spectateur. Durant le spectacle, il ne reçoit pas le temps d'une manière homogène. C'est d'abord parce que la structure temporelle de la représentation varie selon la structure de l'écriture. Mais s'il éprouve l'hétérogénéité des durées vécues, c'est, plus radicalement, parce que la richesse de durée change d'un moment à l'autre, en fonction du va-et-vient irrégulier de l'esprit, entre l'« attention passionnée » et la paresse. Le spectateur est happé par la scène, puis s'en désintéresse ; il s'amuse, il s'ennuie ; il sourit, il bâille ; il éclate de rire, il s'endort. Cependant, on ne peut pas systématiquement établir de coïncidence entre les temps dramatiquement forts et faibles, et les instants conscients et vides. Le micro-récit le plus apparent, comme l'histoire du *Plein tarif* que raconte le Bonhomme de Terre¹⁰⁹¹, peut échapper à la conscience indifférente, pour sombrer dans l'instant vide. De même, un nom particulier appelé dans la longue liste ou une phrase passagère peut retenir, soudain, l'attention d'un spectateur et, avec toute une série de pensées annexes que développe l'esprit à partir du contact acoustique, déclencher la dilatation de l'instant, en l'isolant du cours désormais insignifiant pour lui. Quant à la « Somme contre les gens¹⁰⁹² », où Raymond de la Matière enchaîne les malédictions contre les gens, ce sont les noms de ses proches ou de lui-même qui attire l'attention d'un spectateur de *L'Animal imaginaire*. L'instant ainsi sensibilisé s'épaissit avec deux mémoires chez ce spectateur touché, la mémoire de cette personne, dont le nom vient d'être évoqué, à l'instar de Léon, Jean, Jean-Marie, Jean-François, Amédée, Robert, Fabienne, qui existent réellement dans son cercle, et la réminiscence de la « Somme » déjà épanchée dans *L'Acte inconnu*¹⁰⁹³, s'il a vu la pièce en question et s'il s'en souvient. Le rire surgit de la combinaison entre la personne physique qu'il connaît et les comportements loufoques que le texte désigne, pour marquer l'instant riche. Les noms des différentes régions enrichissent eux aussi l'expérience non-dramatique du temps avec les expériences relevant du monde externe. Dans le cinquième chapitre de *Vous qui habitez le temps*, on retrouve un certain nombre de

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁹¹ « LE BONHOMME DE TERRE. – J'ai regardé *Plein tarif* hier soir : il y avait un bonhomme qui épelait le prénom de sa sœur *Elisabeth* à l'envers ; pendant ce temps, en Cisternie, les Narmiates soutenus par les Catadres et les Garbonides exterminaient les Boriqualous à coup de houba-houba », *Le Jardin de reconnaissance*, p. 69.

¹⁰⁹² *L'Animal imaginaire*, p. 91-95.

¹⁰⁹³ *L'Acte inconnu*, p. 88-92.

toponymes. Malgré la dérivation orthographique, ces noms de lieu attirent l'attention des spectateurs par la ressemblance sonore. L'instant se distend, sans la présence de l'élément typiquement dramatique. Ou pour mieux dire, il se distend en communiquant avec la mémoire actuelle du monde extérieur du théâtre, à savoir le réseau des relations qu'établit chaque spectateur.

L'indépendance du vécu intime du temps par rapport aux temporalités formelles du texte relève, plus essentiellement, de la particularité du drame de la parole. Le logodrame revendique, comme matière dramatique, le mouvement de la parole. Plus précisément, il (re)présente les modalités très diverses de mise en œuvre de la parole : toutes nos habitudes langagières, tantôt personnelles, tantôt collectives, tantôt conscientes, tantôt inconscientes, tantôt oubliées, tantôt chroniques se retrouvent sur le plateau. En somme, tous nos rapports au langage entrent en ligne de compte. Ce sujet dramatique influence l'activité spirituelle du spectateur de manière à la restreindre, et par conséquent, affecte le mode de saisi de la temporalité : il empêche le travail de la tendance naturelle d'imitation, tout en favorisant l'opération d'identification. Or, les deux exercices sont les sources mêmes des deux plaisirs liés à la *mimèsis* qu'argumente Aristote, auxquels on revient rapidement en vue d'éclairer leur interaction avec l'expérience temporelle :

Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations.¹⁰⁹⁴

Le premier plaisir vient de satisfaire sa propre nature d'imitation. Immérgé dans l'illusion théâtrale, un spectateur vit le drame comme si c'était lui, le héros ; il l'imité psychologiquement. Pour que ce *faire comme* fonctionne, l'esprit en train de se projeter dans l'image animée du héros doit prêter continuellement l'attention concentrée à tous les mouvements, afin de ne lâcher aucune maille. L'activité mimétique de cet ordre s'inscrit dans la durée. Le deuxième plaisir vient de reconnaître, d'identifier l'objet représenté (l'original) dans l'objet représentant (la représentation)¹⁰⁹⁵. C'est, d'ailleurs, en s'étayant sur cette remarque aristotélicienne que

¹⁰⁹⁴ ARISTOTE, *Poétique*, 1448b 5-9, *op. cit.*, p. 33. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot proposent de traduire μιμεῖσθαι par « représenter » à la place d'« imiter ».

¹⁰⁹⁵ Ce plaisir intellectuel peut connaître deux modalités différentes, selon délimitation des « images » (εἰκόνες) originales. Dans son commentaire du passage, George Whalley résume les deux interprétations : « Lucas suggests that the 'images' (*eikones*) are painted or unpainted sculptures, freizes (*sic*), figured pottery, and the like, with mythological themes; the delight arises from working out correct identifications of the figures and motifs. Else argues that the *eikones* here are detailed biological drawings of a kind that might be used for demonstration in a lecture; the delight then arises from making a correct classification. (Lucas suggère que les 'images' (*eikones*) sont des sculptures peintes ou non, des frises, des poteries dessinées, etc., avec des thèmes mythologiques ; le plaisir provient de la déduction des identifications exactes des figures et des motifs. Else affirme que les *eikones* sont des

Dupont-Roc et Lallot proposent de voir dans la catharsis le plaisir de reconnaissance¹⁰⁹⁶. Contrairement à l'activité directement mimétique, l'identification ne nécessite pas le travail ininterrompu de l'esprit. Comme le mot « reconnaissance » l'indique, l'essence de l'« identification » étant la *re*-connaissance de ce que l'on connaît (mais aussi sait) sur le monde, à savoir la *re*-confirmation de son rapport personnel avec le monde, on n'a pas forcément besoin de se raccrocher au fil narratif pour effectuer cette activité. Même un esprit qui se réveille occasionnellement d'un long repos n'a aucune difficulté à ouvrir un passage entre la représentation scénique et sa réalité dans le monde extérieur. Ou mieux, plus généralement, ne serait-il pas plus vraisemblable de supposer que l'esprit, chargé de cette activité, est réactivé seulement lorsque l'on discerne ses propres actions et sa propre image – sinon, celle des gens de connaissance – dans la représentation de l'action et des personnages en action ?

Nous avons déjà évoqué le fait que le drame de la parole bloque la *mimèsis* en tant qu'imitation chez les spectateurs (*mimèsis*-sympathie). Ni le jeu des acteurs sur le plateau au premier plan, ni le mouvement de la parole dans la scène visible avec l'œil-oreille ne favorisent la projection psychologique. Par contre, on *identifie*, dans le corps transpirant de l'acteur « nettoyé du flot de la parole », son propre destin de Sisyphe parolesque, son propre corps défait, traversé par la parole. Et on *reconnaît*, dans l'action de l'héroïne du logodrame, ses propres habitudes langagières qui reflètent l'état actuel de la langue française, à la croisée de la dimension diachronique et la dimension synchronique. Pour l'esprit dont la mission primordiale n'est pas le suivi, mais la mise en coïncidence épisodique du sujet représenté et de l'objet représentant, l'unité de temps ne peut être que l'instant. À chaque fois que l'on découvre son visage et sa parole dans la scène de chasse perpétuelle, apanage du théâtre de Novarina, l'instant sort de la détente et s'envole. Ainsi, dans le drame de la parole, l'apparition des instants conscients ne se soumet pas à l'ordre narratif, mais à l'ordre pratique.

D'où le dérapage du temps ressenti personnel : tout dépend du champ pratique en amont de la *mimèsis*. S'il en est ainsi, le schéma temporel qu'élabore l'écrivain au niveau textuel, par l'organisation structurelle des micro-récits, des scènes pulsives et des scènes théoriques, ne fonctionne qu'à titre indicatif, pour laisser place au temps propre au drame de la parole, dont l'activation, l'appréciation, ainsi que la structuration sont à la charge des spectateurs. Or, chacun entretient un rapport singulier au langage. Par conséquent, chaque spectateur s'approche et s'éloigne des différents logodrames avec des intensités différentes, à des instants

dessins biologiques détaillés qui servent de démonstration lors de la lecture ; le plaisir vient alors d'effectuation correcte de la classification.) » *Id.*, *Poetics*, tr. WHALLEY George, Montréal, McGill-Queen's university press, 1997, p.58. *Notre traduction.*

¹⁰⁹⁶ *Id.*, *La Poétique*, tr. DUPONT-ROC Roselyne, LALLOT Jean, *op. cit.*, p. 165 ; p. 188-193.

différents. En d'autres termes, les éléments dramatiques identifiables par l'esprit éveillé varient d'un spectateur à l'autre, et de même pour les instants conscients. L'instant conscient d'un spectateur peut être vide chez un autre. Le rire sporadique des spectateurs en est la preuve : hormis quelques scènes devant lesquelles le rire envahit la salle¹⁰⁹⁷, le rire s'élève toujours d'ici et là, d'un moment à l'autre, sans être partagé.

Théoriquement, dans le théâtre où « [p]ersonne n'est percé de la même flèche en même temps¹⁰⁹⁸ », le nombre des dialectiques possibles des « heures intellectuellement lentes » et « heures complètes » coïncide, dans la durée objective de la représentation, avec le nombre des spectateurs. On retrouve ici le « schéma d'une durée qui s'enrichit en événements et qui constitue des réalités temporelles différenciées¹⁰⁹⁹ » que propose Bachelard dans *La Dialectique des durées*. Selon lui, si l'on perçoit une certaine durée, ce n'est pas parce que la durée homogène et complète compose une donnée immédiate de la conscience, comme le dit Bergson. Au contraire, cette durée en tant que temps vécu ne se propose que comme synthèse de deux rythmes – à savoir, des « systèmes d'instants¹¹⁰⁰ » : le rythme des instants où il ne se passe rien et le rythme des instants où il se passe quelque chose ; le rythme comme possibilité, comme attente du prochain « acte d'attention¹¹⁰¹ », et le rythme comme être, comme expression de la vie totale ; en somme, le rythme des instants détendus et le rythme des instants conscients. De là, on peut deviner la tension perpétuelle entre les deux matérialités psychologiques du temps, qui est constamment mise en jeu dans le théâtre de Novarina. Le temps vécu pendant la représentation se compose de l'alternance entre heure insignifiante et heure sentie. Chaque spectateur compose une dialectique des durées qui lui est propre, selon la proportion des deux éléments et selon leur rapport positionnel. Plus la proportion d'heure morte est élevée, c'est-à-dire moins l'esprit s'accroche aux logodrames, plus le spectateur sent que l'expérience temporelle est pauvre, que le temps passe lentement, que la durée¹¹⁰² est « longue », que la pièce est ennuyeuse. Il s'apprête à dire : « Ah non, je n'en peux plus ! » Par contre, plus la proportion d'heure de vie est élevée, c'est-à-dire plus l'esprit s'accroche aux logodrames, plus le spectateur sent que l'expérience temporelle est riche, que le temps passe vite,

¹⁰⁹⁷ Encore, on peut expliquer ce rire unanime toujours par le rapport personnel avec la langue : si le logodrame identifié, faisant référence à sa pratique langagière, relève effet de l'habitude collective (le délire des Machine à Dire, qui reproduisent la langue de la presse, ou les conjugaisons loufoques qui exploitent le cauchemar de l'enfance en seraient des exemples emblématiques), tout le monde peut réagir de la même façon.

¹⁰⁹⁸ *L'Envers de l'esprit*, p. 65.

¹⁰⁹⁹ BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 81.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. IX.

¹¹⁰¹ *Id.*, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 21. Bachelard cite ici Roupnel, qui écrit que « [n]os actes d'attention sont des épisodes sensationnels extraits de cette continuité appelée durée. » (*Siloë*, p. 109.)

¹¹⁰² Il s'agit de la durée en tant que la donnée médiatisée – des instants – de la conscience.

que la durée est « courte », que la pièce est épatante. À côté de son voisin de fauteuil, il dira : « Moi, j'adore ! »

Puisque tout dépend de la prise de position personnelle envers le drame en question, la conscience de chaque spectateur a la liberté totale de composer la rythmicité dynamique unique. Elle modifie d'abord les durées partielles constitutives du cours de la représentation et, de là, affecte le jugement final, en maniant la durée ressentie de la pièce entière. La durée en tant que réalité psychologique n'est plus une tranche du temps, fixe et rigide, et surtout de mesure objective et absolue. Soumise à la tension perpétuelle entre deux types de durée, l'expérience temporelle exhibe son élasticité.

Un instant dilaté ou le débordement du temps

En 1939, dans un article intitulé « Instant poétique et instant métaphysique », Bachelard présente l'instant poétique comme la figure par excellence du temps vertical. Il s'agit d'un instant des « correspondances », où « [l]es parfums, les couleurs et les sons se répondent.¹¹⁰³ » Ou encore, il s'agit d'un moment où « un cœur sensible » du poète s'empare des deux sentiments contraires en même temps, sans que l'un précède l'autre, comme dans l'exemple du « *regret souriant* » de Baudelaire :

Le sentiment est ici réversible ou, pour mieux dire, la réversibilité de l'être est ici *sentimentalisée* : le sourire regrette et le regret sourit, le regret console. Aucun des temps exprimés successivement n'est la cause de l'autre, c'est donc la preuve qu'ils sont mal exprimés dans le temps successif, dans le temps horizontal. Mais il y a tout de même de l'un à l'autre un devenir, un devenir qu'on ne peut éprouver que verticalement, en montant, avec l'impression que le regret s'allège, que l'âme s'élève, que le fantôme pardonne. Alors vraiment le malheur fleurit¹¹⁰⁴.

La verticalité s'obtient ici par la complexité de l'âme qu'engendre, d'une manière structurée, l'interaction des deux sentiments éprouvés ensemble, simultanément. En ce sens-là, on pourrait identifier l'instant poétique qui développe la profondeur au temps de la transcendance spirituelle.

Or dans *La Dialectique de la durée* (1950), l'épaisseur caractérisant l'instant du poète sensible élargit sa portée au temps de la pensée, et s'installe dans l'expérience temporelle de

¹¹⁰³ BAUDELAIRE Charles, « Correspondances », *Les Fleurs du mal* (1861), in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 11.

¹¹⁰⁴ BACHELARD Gaston, « Instant poétique et instant métaphysique », in *Messages : Métaphysiques et poésie*, n° 2, 1939, présenté in *Id.*, *L'intuition de l'instant*, op. cit., p. 108. L'exemple du « regret souriant » est tiré d'un poème de BAUDELAIRE Charles, « Recueillement », *Les Fleurs du mal* (1868), in *Œuvres complètes*, t. 1, op. cit., p. 140-141.

tous, même sous forme de germe. Afin de démontrer comment l'esprit humain étale les pensées à plusieurs niveaux en même temps, Bachelard propose un exemple de l'existence formelle¹¹⁰⁵ du *cogito* : « *je pense que je pense [que je pense] donc je suis*¹¹⁰⁶ », problématique qui intéresse également Sartre en quête de l'essence de l'Être. Les cogitants de degrés différents ici évoqués, qui apparaissent au moment où « je » pense mon « je », ne composent pas une succession horizontale. Plutôt, ils forment réciproquement un devenir verticalement ordonné, libre de la causalité efficiente, dans la mesure où ce « je » formel n'existe qu'en tant que coïncidence des « moi »-cogitants, superposés dans un instant même du *cogito*. Il faudrait, donc, comprendre « *même “dans” le temps, l'homme reste debout* » d'Alexandre Marc, cité par Bachelard¹¹⁰⁷, comme l'appel à la capacité de l'homme à avoir la « conscience de la conscience », de la manière de Sartre inspiré de *idea ideæ* (l'idée de l'idée) de Spinoza¹¹⁰⁸. Muni de cette capacité à questionner son être, en tant qu'étant conscient, l'homme se prête à vivre un instant vertical, qui « peut surgir comme une fusée hors du monde, hors de la nature, hors de la vie psychique ordinaire¹¹⁰⁹ », malgré le flux du temps horizontal sans profondeur qui s'écoule en mouillant ses chevilles.

Or, on retrouve dans l'écriture de Valère Novarina un propos semblable :

Nous demeurons debout dans [le] *suspens* [du temps] ; nous habitons dans sa demeure pluriellement ; nous habitons dans le suspens de sa vertigineuse demeure multiple. Le temps n'est pas une ligne, surtout pas ! mais se déploie, s'ouvre, développe, se croise et multiplie, il règne par dépli sans limite¹¹¹⁰.

Chez l'instigateur du drame verbal, « demeurer debout dans le *suspens* du temps » est lié plutôt à la pratique quotidienne de la pensée. Une fois exprimée dans la langue, la pensée n'a qu'une seule dimension : elle est représentée comme une ligne, tantôt en formant un ruban sonore tissé par les syllabes, tantôt en traçant des lignes de lettres sur une matière, bien que l'orientation de ces lignes puisse varier selon les langues. Cependant, cela ne signifie pas qu'elle avance

¹¹⁰⁵ Par la « forme », il faut entendre l'essence d'un objet, constituant, avec la matière, le changement et l'objectif, quatre causalités décrites dans *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote.

¹¹⁰⁶ BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 99. Bachelard consacre le chapitre VI, la section V, pour traiter cette activité formelle du moi. p. 98-103.

¹¹⁰⁷ MARC Alexandre, « Le temps et la personne », in *Revue philosophique*, t. 4, Paris, Boivin & Cie, 1934-1935, p. 32, cité in BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 95.

¹¹⁰⁸ SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, « NRF », 1970, p. 18.

¹¹⁰⁹ BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée*, op. cit., p. 100.

¹¹¹⁰ *Devant la parole*, p. 170-171. Novarina ne cache pas le fait qu'il a été inspiré de l'ancienne traduction des Psaumes, qu'un jeune garçon juif lui a révélée : « J'ai intitulé un de mes textes *Vous qui habitez le temps*, d'après une ancienne traduction des Psaumes. À présent, on traduit par “vous qui habitez le monde” [תְּבִיטָה, *Psaume* 49 :1]. J'ai demandé à un jeune homme qui préparait sa Bar-mitzva de me dire ce que ce psaume disait mot à mot en hébreu ; il m'a répondu : “Vous qui êtes debout dans le suspens.” », « Désoubli : rencontre avec Valère Novarina », art. cit., p. 94.

systématiquement d'une manière linéaire. On peut facilement le constater dans les écritures des surréalistes, notamment ceux qui ont recours à l'écriture automatique, comme André Breton. La pensée matérialisée à travers l'écriture automatique rebrousse chemin et dévale vers le passé, saute vers un moment qui n'est pas encore venu ou qui ne viendra jamais, établit un pont entre deux événements qui semblent n'avoir aucune corrélation. Ou encore elle parvient à élaborer un temps hybride comme dans le rêve, tout en respectant l'alignement typographique. Qu'il s'agisse de l'ordre syntaxique ou de la présentation successive des phrases écrites ou parlées, tous ces ordres qui font pénétrer le temps linéaire dans l'expression langagière, en exigeant que chaque élément apparaisse l'un après l'autre, *à temps*, ne sont, dirait-on, que l'invention de la société en faveur de la commodité commune. De même que la parole telle quelle, en état de logodynamique des logaèdres, « contient le temps tout entier¹¹¹¹ » dans sa potentialité extrême, de même la pensée en état de « pur fantôme en attente de corps¹¹¹² » avance par saut, « sans se tramer sur une ligne » :

La pensée ne se trame pas sur une ligne, ne s'ourdit pas sur une chaîne, sur la portée pré-tracée, la ligne préparée et *tempérée* du temps *chronique* – mais nous ouvre par le temps diachrone, dans le temps traversant qui respire. La pensée s'étoile ; la pensée et la langue vont comme le temps, en volume¹¹¹³.

Pour l'homme, la pensée est une issue au présent le plus facilement atteignable. Il est capable de se détacher du monde extérieur que les cinq sens lui livrent immédiatement, pour descendre dans son monde intérieur et vivre une autre temporalité. Ou parfois, un de ces sens peut déclencher ce voyage dans un autre temps ; on connaît Marcel revivant le temps passé, avec une madeleine dans sa bouche, et Swann revivifiant le temps du bonheur avec Odette, à l'écoute de la sonate de Vinteuil. Lorsque l'on s'absorbe dans une pensée éloignée de la situation actuelle, ou encore lorsque l'on laisse sa pensée penser, un écart se développe entre la valeur positionnelle – sinon formelle – du temps de la pensée (le moment exact de la pensée, mesuré par l'horloge et par le calendrier) et sa valeur effective temporelle (l'axe temporel du contenu de la pensée). Ainsi, le point qui représente le présent chronologique se dilate par le chevauchement des temps. Dedans, l'homme vit plusieurs temporalités en un instant : le présent positionnel, le présent de la pensée, le présent de sa trajectoire... tous s'y réunissent, sans envisager une synthèse.

¹¹¹¹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 125.

¹¹¹² ROSSET Clément, *Le choix des mots*, Paris, Minuit, 1995, p. 41.

¹¹¹³ *Devant la parole*, p. 176.

C'est cette madeleine, cette sonate que l'on trouve sans cesse dans le théâtre de Valère Novarina : la parole qui active le dynamisme de la pensée. L'homme, dont la pensée « parvient à se décrocher des mots [du vocabulaire]¹¹¹⁴ » et les yeux à écouter le logodrame, demeure debout dans le débordement du temps suspendu. *Grosso modo*, on peut compter trois moyens par lesquels le drame novarinien fait éclater l'instant d'un spectateur, de sorte que ce dernier devienne conscient de la multiplicité vertigineuse du temps au cours de la représentation. Tandis que les morceaux repris enrichissent le présent avec le souvenir, la triple mimésis du modèle herméneutique charge l'instant précis d'identification du présent-passé et du présent-futur. À ces deux instruments s'ajoute le troisième, lié à la simultanéité verticale des mouvements constitutifs.

Si on a la vive sensation de l'ouverture du temps dans le théâtre novarinien, c'est parce que, de prime abord, la parole mise en drame réactive le temps passé en instant présent. Étant représentation de *quelque chose*, tout art exerce une force évocatrice. Mais le théâtre, dont le fonctionnement mimétique s'achève expressément par la sympathie du spectateur, est un des lieux où le passé terni retrouve sa couleur la plus flamboyante. Une scène particulière servira de motif : une situation conflictuelle interhumaine – entre des individus, mais aussi entre plusieurs egos déchirés – que reproduisent des acteurs par leurs gestes et répliques réveille chez le spectateur une expérience personnelle réelle mais révolue, semblable à cette expérience virtuelle mais actuelle. Cependant, dans le théâtre de Valère Novarina qui, conformément à l'idée d'Artaud, veut que « [l]e domaine du théâtre ne [soit] pas psychologique mais plastique et physique¹¹¹⁵ », la réactivation du passé ne se déclenche pas par la stimulation de la zone émotionnelle, mais par la répétition formelle de la parole. Ici, ce que raconte la réplique répétée (contenu) est moins important que sa présence physique renouvelée.

Comme on l'a vu plus haut, le procédé de recyclage réunit le passé et le présent dans le champ de conscience des spectateurs les plus enthousiastes et attentifs à l'œuvre de Novarina, de façon à boucler le temps. L'esprit qui se rend compte que le morceau en cours relève d'une répétition d'une autre pièce antérieure réactualise le souvenir. Cette manière de chevauchement des réalités temporelles diffère de celle dont on se sert dans le théâtre dramatique. Lorsqu'il s'agit de la reproduction d'un souvenir, de cette égratignure laissée par le temps sur l'existence en tant que synthèse des données empiriques – corporelles et spirituelles –, le sujet de

¹¹¹⁴ « Tant que notre pensée s'exerce en fonction des mots du vocabulaire elle est inopérante ; c'est seulement aux moments (ils sont rares et furtifs) où elle parvient à se décrocher des mots qu'elle reprend vraie présence. » Réponse de Jean Dubuffet à la question de Novarina (Entendez-vous les langues incompréhensibles ?), DUBUFFET Jean, NOVARINA Valère, *Personne n'est à l'intérieur de rien*, op. cit., p. 52.

¹¹¹⁵ ARTAUD Antonin, « Théâtre oriental et théâtre occidental », op. cit., p. 547.

l'expérience temporelle quitte le présent du corps pour aller revivre le passé. Le temps du spectateur se multiplie parce que son âme se partage en deux : pendant qu'une partie solidement tissée au corps dans le fauteuil traite des informations du monde extérieur, l'autre partie plus animée descend dans le monde intérieur. Si on emprunte l'expression de Blanchot, citant lui-même Proust, l'incident revécu déchire le temps et « introduit [le spectateur] dans un autre monde : hors du temps » :

Tel incident insignifiant, qui a eu lieu à un certain moment, jadis donc, oublié, et non seulement oublié, inaperçu, voici que le cours du temps le ramène, et non pas comme un souvenir, mais comme un fait réel, qui a lieu à nouveau, à un nouveau moment du temps. Ainsi le pas qui trébuche sur les pavés mal équarris de la cour de Guermantes est tout à coup – rien n'est plus soudain – le pas même qui a trébuché sur les dalles inégales du Baptistère de Saint-Marc : le même pas, non pas « *un double, un écho d'une sensation passée... mais cette sensation elle-même* », incident infime, bouleversant, qui déchire la trame du temps et par cette déchirure nous introduit dans un autre monde : hors du temps, dit Proust avec précipitation¹¹¹⁶.

Au contraire, la circularité transtextuelle déplace le souvenir vers l'actualité, tout en gardant le sujet conscient attaché au présent. Ce n'est pas par l'« effacement du temps par le temps lui-même¹¹¹⁷ » que s'opère la force du rappel. Le rapport préexistant avec le spectacle (ou le texte) n'introduit point la rupture dans le rapport en train de se créer avec la répétition. Appelé de nouveau à la vie, le souvenir dilate l'instant présent. Mais au-delà de cela, il le rend encore plus complet et, en quelque sens, débordé, dans la mesure où il enrichit l'expérience du présent.

L'effort pour éclairer le débordement de l'instant chez le spectateur de Novarina nous fait revenir, ensuite, à la théorie de la triple *mimèsis* de Paul Ricœur. Pour un spectateur comme pour un lecteur, l'instant vécu pendant l'activité interprétative ne peut être senti qu'avec épaisseur. Car, selon Ricœur, la compréhension de l'action en cours nécessite sa précompréhension dans le champ pratique placé en amont, et suggère déjà le changement qui sera apporté dans le champ pratique en aval. Dans l'instant du regard herméneutique, l'articulation aristotélicienne du passé-présent-futur se transpose sur le présent dilaté de Saint Augustin : les trois moments n'arrivent pas d'une manière successive, mais coexistent, réunis et superposés. Rappelons que le logodrame novarinien dépourvu de *muthos* cohérent répond au schéma ricœurien, sauf qu'il revendique comme matière de trois instances mimétiques la parole mise en exercice. L'esprit identifiant le mouvement de la parole saisit inéluctablement, en même temps que ce drame, deux champs pratiques verbaux en amont et en aval, sinon ses

¹¹¹⁶ BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « folio/essais », 1959, p. 21.

¹¹¹⁷ *Ibid.*

rapports passé et à-venir au langage. Les habitudes langagières qu'un spectateur a acquises jusqu'ici servent de référence nécessaire pour s'accrocher au logodrame, et ce suivi en pleine conscience agit sur son identité langagière. Tout son passé, tout son futur et un instant précis : les trois mailles consécutives forment un tout, un temps entier qui n'a pas besoin de *couler* pour être évalué. Ainsi débordent tous les moments où la scène du second degré se dévoile aux yeux munis de l'ouïe fine ; se dilatent tous les instants où l'on est conscient d'« un drame noué dans chaque mot, [de] tout un théâtre à l'intérieur des mots¹¹¹⁸ ».

L'absence de récit cohérent contribue également à l'explosion du temps. Bien que les mouvements composant la représentation prennent un aspect linéaire, en se présentant l'un après l'autre sans pouvoir échapper à la contrainte physique, en cas d'absence de continuité – logique ou temporelle – entre les faits, cette linéarité apparente ne signifie point que leur déroulement établit naturellement une durée horizontale.

En effet, on n'est pas très loin de l'impression que tous ces événements ont lieu en un seul instant dilaté, dans un temps complet pour lequel le début et la fin ne constituent qu'un seul acte, comme le constate le narrateur du *Discours aux animaux* en Jean : « Nés de tous les temps, nous ne sommes nés que de ceux qui n'agissent dedans qu'en entrant pour sortir. Je suis Jean, je suis celui pour qui début et fin sonnent le même temps.¹¹¹⁹ » Pour Jean, mais aussi pour tout le monde – Jean pouvant se lire également comme « gens » indéterminés¹¹²⁰ –, le temps offert en tant que champ d'existence n'a pas de durée : il se réduit en un instant. Mais cet instant est à la fois tous les temps, étant donné que tous les repères temporels qu'apporte chaque agissement s'y réunissent sans être ordonnés, de même que dans le regard de l'Enfant Savoyard :

LE DOCTEUR DEPRAZ. – Que voyez-vous ?

L'ENFANT SAVOYARD. – Quatorze cent soixante et onze personnes, hommes, femmes, enfants.

LE DOCTEUR LE GOUËDIC. – Que font-ils ? Qu'est-ce qu'ils font ?

L'ENFANT SAVOYARD. – À cet instant précis ?

LE DOCTEUR DEPRAZ. – Oui.

L'ENFANT SAVOYARD. – Médée la Quine ôte son béret ; Tiénon pousse une charrette ; Lucien à Pitaque examine une corde ; Gouttières vise ; Louis Lanlà sort son porte-monnaie ; Marcelle à Grabé tartine des rillettes ; Goni enfonce un bouchon ; [...]¹¹²¹.

¹¹¹⁸ *Pendant la matière*, p. 66-67.

¹¹¹⁹ *Le Discours aux animaux*, p. 18.

¹¹²⁰ « Jean, c'est aussi le non-prénom, cela veut dire "homme", "quelqu'un", ce que l'on perçoit bien dans les expressions Jean-qui-grogne et Jean-qui-rit. Comme on dirait « un tel ». Jean a une fonction presque pronominal, c'est une sorte de prénom neutre, de prénom *vite dit*, monosyllabique et passe-partout. » Réponse de Novarina lors de l'entretien avec Marion Chénétier-Alev. NOVARINA Valère, CHÉNÉTIER-ALEV Marion, *L'organe du langage, c'est la main*, op. cit., p. 17.

¹¹²¹ *La Chair de l'homme*, p. 200-231. On pensera également à *Vie mode d'emploi* de Georges Perec.

À défaut de « continuité quelconque (de temps, d'espace, de cause, d'intention) entre tel ou tel acte ou attitude¹¹²² », la série des actions des 1 471 Savoyards réunis à la grande foire de Thonon, décrites par l'Enfant Savoyard, ne dispose que d'un seul axe, l'axe paradigmatique. Ils agissent tous en même temps, « à cet instant précis », pendant le temps suspendu. Et perché sur le haut d'un arbre, l'Enfant parcourt ce temps par le saut : son regard saute d'une personne à l'autre, d'un coin à l'autre, il parcourt l'instant dilaté.

L'écriture de Valère Novarina convie les spectateurs à assister à toutes les représentations avec ce regard sautillant. Sans la ligature qui les lie successivement, les éléments composant la pièce sont librement déplaçables malgré leur présentation séquentielle. Les sept actes de *La Scène* sont réversibles entre eux, et il en va de même pour les scènes à l'intérieur de chaque acte, un numéro ne leur étant assigné qu'à titre indicatif. Le temps physique de la représentation s'écoule du début à la fin, en donnant à ces scènes et à ces actes l'apparence trompeuse d'un axe syntagmatique. Mais une partie rebelle de l'intuition du spectateur sait bien que ces moments coexistent sans ordre, et lui fait voir le temps s'ouvrir. Deux heures et vingt minutes passées¹¹²³ se condensent en un instant, hors temps. Un instant dilaté, dans lequel s'inscrivent tous les agissements des corps des acteurs et se déroulent tous les drames de la parole, forme tout seul l'unité intuitive de durée de la représentation¹¹²⁴.

« Observez que le temps dans notre langue porte toujours un S¹¹²⁵ », nous rappelle Louis de Funès réinventé par Novarina dans *Devant la parole*. Pour le mot français « temps », le « s » est le souvenir qu'il garde de sa mère latine, « tempus ». Mais dans le théâtre de Valère Novarina où tous les temps reconnus sont des instants dilatés, le dernier « s » est opératoire : il est marqueur de la pluralité du temps, de son débordement, de ses plis. « Combien de temps s'écoule à la fois ?¹¹²⁶ », la question de Jean Chronoclaste du *Vrai sang* n'est point outrancière.

La structure rhizomatique du temps vécu

Poser la question du temps ressenti pendant la représentation peut susciter un certain malaise auprès des spectateurs novariniens. Ils ont du mal à décrire ce qu'ils viennent de vivre, le temps de la représentation échappant à la forme habituelle de l'expérience – du théâtre et de

¹¹²² CORVIN Michel, « Récit d'action 1 », *Marchons ensemble, Novarina !*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 190.

¹¹²³ Lors de la création en 2003 au Théâtre Nationale de la Colline.

¹¹²⁴ Réduire la durée de la représentation en instant est également une démarche préalable à la compréhension existentialiste de la catharsis parolésque. On aura l'occasion d'aborder de nouveau la dilatation de l'instant dans le chapitre suivant.

¹¹²⁵ *Devant la parole*, p. 172.

¹¹²⁶ *Le Vrai sang*, p. 231.

la vie quotidienne. Au théâtre, en général, le temps vécu par le spectateur pendant la représentation ne peut que coïncider avec le temps raconté. On suit l'histoire de manière à restituer l'ordre chronologique des épisodes, réorganisé par le génie du poète. Cette succession étant unique, il est impossible d'avoir une expérience temporelle qui dévie du déroulement programmé. Bien que l'attitude interprétative fasse de l'assistance à un spectacle une activité dynamique et personnelle, l'expérience du temps elle-même se prive du dynamisme : elle est *donnée* à tout le monde – aux personnages, aux acteurs qui les incarnent et aux spectateurs. Et le temps dramatique ne trahit pas les caractéristiques que l'on attribue quotidiennement au temps : il est droit et complet, mais surtout, uniforme, unidirectionnel, unique et universel. En revanche, rien n'est fixe et stable dans le théâtre des paroles, mais tout est en tension. La tension est d'abord prononcée entre le temps dramatiquement fort et le temps dramatiquement faible. Dès que l'influence d'un micro-temps dramatique régissant un micro-récit s'affaiblit, le temps physique du monde extérieur s'enhardit à faire intrusion dans l'espace théâtral, à la fois sur la scène et dans la salle. Mais même à l'intérieur du temps parasitaire qui détermine la disposition temporelle du logodrame en dehors du cadre de micro-récit se produit une tension locale. Car, lors de l'invocation et de l'interpellation, la performativité de la parole déclenche une autre temporalité – *lyrique* – qui, par le saut, s'oppose au temps empirique. Cette tension s'exacerbe aussitôt que la coprésence des temps interne et externe de la représentation entre en ligne de compte. Le temps de l'expérience actuelle s'enrichit – ou se complique – à l'aide du temps de la mémoire. Ce temps cyclique, qui ne devient tangible que par l'intermédiaire de la mémoire et de l'attention, constitue le ressenti du temps de l'expérience, et s'enchevêtre avec le temps propre à la pièce sans interférer avec lui. Il s'y ajoute la différence de qualité entre le rythme des instants détendus, « heure intellectuellement lente » et le rythme des instants conscients, « heure complète ». En conséquence, la connexion en série et le montage en parallèle alternent, en manipulant le rapport psychologique de chaque spectateur avec la représentation. On affronte un temps à l'état naissant. Loin d'être formée à partir de la temporalité du drame, de manière à la calquer, l'expérience temporelle naît *à vif* au cours de la représentation, de façon singulière à l'intérieur de chacun des spectateurs. Car le temps ressenti n'est rien d'autre que le réseau des réactions de la conscience à la logodynamique atemporelle qui, en franchissant la rampe, vient toucher directement le spectateur. Autrement dit, le spectateur vit, dans le théâtre de Novarina, non seulement le temps que la pièce lui transmet, à l'instar de la temporalité incarnée par la présence des acteurs sur la scène, mais aussi le temps que le drame provoque en lui, le temps que chaque

mouvement parolesque *ouvre* en lui. L'expérience temporelle n'appartient qu'à celui qui la construit à partir des hétérogénéités connectées.

Le temps ressenti comme agencement structural que composent des éléments hétérogènes par les conjonctions ouvertes d'une manière égalitaire, et qui, en conséquence, est en train de se construire de manière permanente, nous renvoie à une notion célèbre que présentent Deleuze et Guattari : le rhizome. Il s'agit d'un système qui procède par connexions – mais aussi par déterritorialisations et reterritorialisations – libres et illimitées de données hétérogènes, par la multiplicité mise à plat, donc, par des devenirs¹¹²⁷. En somme, le rhizome, c'est « un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états¹¹²⁸ »... comme l'est l'expérience temporelle dans le théâtre de Valère Novarina.

Les divers aspects mentionnés du temps de la pièce novarinienne servent d'occasion de rupture asignifiante. Par l'ensemble des procédés de déterritorisation et de reterritorisation de la structure temporelle présentée à tous d'une manière identique, ils transforment la structure universelle en catégorie individuelle. D'un côté, la rythmicité circulaire du temps est à disposition, exclusivement, des spectateurs capables d'apercevoir le retour de la parole, d'identifier son drame itératif, tantôt dans une seule pièce, tantôt à travers l'ensemble de l'œuvre novarinienne. Or, cette capacité de discernement dépend de deux facteurs personnels, la mémoire et l'attention. En conséquence, le nombre des boucles temporelles nouées, leur position (à quel moment de la représentation sont-elles dessinées ?) ainsi que leur dimension (combien de pièces sont-elles traversées ?) varient d'un spectateur à l'autre. De l'autre côté, la tension perpétuelle entre des instants vides et des instants complets se connecte à l'agencement du triple temps, à savoir le temps dramatique (que ce soit mimétique ou performatif), le temps scénique et le temps empirique, en l'ouvrant sur une constellation de devenirs. Parmi de multiples éléments qui peuvent participer à la détermination de la qualité d'un instant – non seulement le saisissement par la conscience, mais aussi sa profondeur –, la pré-compréhension pratique (*mimèsis* I selon Ricœur) exerce une influence particulière. Étant donné que la synthèse des expériences définit qui « je suis », chacun des spectateurs qui est, en quelque sorte, un sédiment de ses propres habitudes langagières, entre en contact avec le drame d'une façon qui lui est propre au moment où la parole-héroïne l'interpelle, tantôt par la similitude avec sa propre parole, tantôt sous forme de problématisation.

¹¹²⁷ Selon eux, les « caractères approximatifs du rhizome » peuvent se grouper en six principes suivants : « principes de connexion et d'hétérogénéité », « principe de multiplicité », « principe de rupture asignifiante », « principe de cartographie et de décalcomanie »

¹¹²⁸ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 32.

Une rythmicité circulaire trouve son fondement dans l'expérience qu'on peut qualifier de « novarinienne », tandis que l'autre, dans laquelle alternent le temps fort et le temps faible, met l'accent sur la communication avec l'expérience extra-scénique, sur la descente dans les strates langagières – et aussi existentielles – d'un sujet¹¹²⁹. Les deux pôles d'expérience dressent les deux plateaux temporels, en s'associant, chacun de son côté, au triple temps. Pourtant, ils existent de façon susceptible de les faire interagir. Ainsi, le moment où on est conscient du retour de la parole à travers des pièces, on est conscient également de l'instant, mais c'est une rencontre précédente avec le monde novarinien qui le rend complet.

En conséquence, une pièce représentée peut entraîner une multitude de combinaisons des réactions, partant de temporalités. Même un micro-récit, dont les configurations du temps représenté sont fixées par l'écriture, finit par recevoir plusieurs valeurs temporelles et résiste au temps objectif. Et la totalité acentrée et non hiérarchique des temps vécus d'une manière subjective constitue le temps du spectacle ressenti par un spectateur. Autrement dit, l'expérience temporelle de chaque spectateur forme un rhizome à la structure singulière, dont les termes sont enrichis et les connexions sont multipliées par ses propres expériences. De plus, si un spectateur assiste plusieurs fois aux représentations d'une même pièce, il verra que les liens se nouent toujours différemment entre les temporalités, qu'ils se tracent toujours autrement entre les rythmicités, jusqu'à en faire un nouveau rhizome. À partir des éléments finis se développent des réseaux infinis. Mais il n'y a aucun procédé préétabli : tout dépend de l'intensité, de la vitesse, et de la direction *immédiates* du choc verbal qui, envoyé depuis la scène, frappe et transperce le spectateur. « [P]rocéd[ant] par variation, expansion, conquête, capture, piqure¹¹³⁰ », le temps rhizomatique est toujours en cours de construction, en sillonnant les canaux – de connexion, mais aussi ceux de déterritorialisation –, en renouvelant les lignes.

¹¹²⁹ Novarina évoque souvent « les similitudes entre langage et géologie ». Il peut s'agir d'abord du changement géologique de la langue, d'une vallée à l'autre, comme le représente l'anecdote de l'arrière-grand-père de l'auteur, traversant les patois en même temps que le paysage (*La Quatrième Personne du singulier*, p. 27-28). Novarina l'associe au « paysage parlé ». Mais il fait référence surtout au « drame dans la langue française ». « On voit dans la langue des couches comme dans les terrains : les plus dures résistent à l'érosion (squelette francon), les autres sont enlevées par l'son courant », écrit-il (*Le Théâtre des paroles*, p. 38). Autant que la langue française est une terre sédimentaire, avec des strates linguistiques, voire dialectales, à savoir les souvenirs spatio-temporels d'autres langues « sous le français [tels que] le patois, les accents, les argots, les anciens langages, et dessous, très dessous, le vieux latin toujours vivant qui pousse toujours » (*Pendant la matière*, p. 62), chaque locuteur forme un terrain sédimentaire en ajoutant, aux strates constituant sa langue, ses propres rapports avec la langue. En ce sens, chacun serait une île linguistique. Une remarque de Deleuze retiendrait notre attention ici, bien que détachée de son contexte original : « il y avait des îles originaires, mais l'île, c'est aussi origine, l'origine radicale et absolue. » DELEUZE Gilles, « Causes et raisons des îles désertes », in *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, p. 12.

¹¹³⁰ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, op. cit., p. 32.

Cependant, la singularisation d'un rhizome, sinon la croissance de sa dimension par la connexion à l'expérience personnelle n'est pas un phénomène observable seulement dans le spectacle : elle concerne également, plus ou moins, la lecture. Si la lecture et l'assistance au spectacle présentent un écart d'intensité concernant l'aspect rhizomatique du temps vécu, c'est parce que les pièces de Novarina sont écrites, *a priori*, pour la scène – et pour les acteurs, dirait l'écrivain. Le logodrame se révèle plus clairement lorsqu'il est porté par la voix, ou prononcé par les acteurs ou lu à voix haute, même lors de la lecture solitaire, de même que *La Torah*, dont le vrai sens s'exprime seulement par son oralité selon la tradition juive. Catherine Chaliier, auteur de *Lire la Torah*, explique que la « Torah orale devint nécessaire à cause d'une certaine obscurité qui pesa alors sur le sens des paroles écrites », jusqu'à ce que les sages juifs affirment que « la Torah écrite ne s'accomplit que grâce à la Torah orale¹¹³¹ ». Il en va de même pour le drame de la parole, mais la dépendance du texte à l'oralité y est plus élevée, car sans la voix, il dresse un mur rigide contre toutes les tentatives de compréhension complète. Avant qu'un lecteur fasse respirer le drame, qu'il somatise la rythmicité de la parole et qu'il ressuscite la logodynamique des logaèdres avec ses propres souffles, tout reste confus, fermé, inerte, incompréhensible, et surtout, peu parlant. Par conséquent, la lecture effective de Novarina suppose un certain degré d'oralité, pour ainsi s'approcher d'un spectacle dont le lecteur est à la fois acteur et spectateur. Au contraire, la lecture tout court, en silence, s'avère incapable d'exposer suffisamment le drame de la parole, et naturellement, les diverses temporalités qui lui sont liées. Sans les caractéristiques qu'on a relevées de chaque temporalité composant le rhizome, le temps ressenti de la lecture court le risque d'être assimilé au temps physique – donc linéaire – de la lecture. Il s'y ajoute des éléments qui relèvent du champ de jeu théâtral, tels que le contexte de la représentation, le jeu des acteurs, les chansons. Non seulement ils rendent l'expérience théâtrale plus vive, mais ils multiplient le nombre des termes connectables. Ainsi, la « chanson de la scène de la chute de Piogre¹¹³² » de *L'Origine rouge*, si répétée qu'elle devient maintenant une signature de Valère Novarina, rend les instants riches et forme une boucle temporelle dans l'esprit d'un spectateur capable de la chanter avec les acteurs. De même, l'interprétation de la Machine à Dire par Dominique Parent, qui reproduit parfaitement le ton et le débit du présentateur de télévision, nous ouvre un raccourci entre l'inconscient et la conscience, en nous permettant d'une manière dramatique de nous rendre

¹¹³¹ CHALIER Catherine, *Lire la Torah*, Paris, Seuil, 2014, p. 59 et 65. Le livre apporte un ample éclaircissement sur l'importance de la tradition orale au sein du judaïsme.

¹¹³² *L'Origine rouge*, p. 126-130. Il s'agit d'une chanson qui se termine par l'histoire réinventée du Christ écrasant le crâne d'Adam.

compte à quel point la langue de presse, qui nous est familière et que nous imitons inconsciemment au quotidien, est vide et plate.

On fait face, maintenant, à la multiplicité des rhizomes. Le temps rhizomatique ressenti d'un spectateur se différencie de celui de son voisin. Ce rhizome né d'une connexion de l'agencement rhizomatique des tensions et des rythmes, des flux constitue, à son tour, un terme d'un autre rhizome, d'une dimension encore plus étendue. Les rhizomes individuels qui représentent chacun des spectateurs sont tous singuliers, et tous égaux (on se rappellera ici que Deleuze et Guattari parlent d'« un *plan de consistance* des multiplicités¹¹³³ »), dans la mesure où on ne peut pas évaluer leur valeur par un quelconque critère objectif. Et c'est précisément cet assemblage acentré et non hiérarchique des rhizomes hétérogènes de tous les spectateurs partageant *ici et maintenant* la représentation, ce rhizome des rhizomes qui définit ce qu'on pourrait enfin appeler *le* temps de la représentation de Valère Novarina. Or, ce temps est loin d'être absolu, puisqu'il ne concerne qu'une représentation précise. Pour la prochaine séance, on aura un autre temps de la représentation, avec des connexions renouvelées entre d'autres expériences rhizomatiques du temps d'autres spectateurs. Représenté comme une structure provisoire, le temps scénique perd à jamais son schéma linéaire, et avec lui, sa fonction totalitaire universalisante. Rhizomatique, l'expérience temporelle finit par construire une cathédrale du temps, dans lequel on peut se promener, se déplacer. Dans le théâtre des paroles, le temps ne parasite plus l'espace, mais devient lui-même un espace.

¹¹³³ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, op. cit., p. 15.

Chapitre 3. Sortir du temps, sortir du récit : vers une catharsis anthropologique

1. Sortir du temps

Sortir du temps chronique : une mise en relation avec le temps

En ouvrant ses réflexions sur le temps, Augustin d'Hippone, connu sous le nom de Saint Augustin, s'interroge : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je sais. Si on me le demande et que je veux l'expliquer, je ne sais plus.¹¹³⁴ » Paradoxalement, cette confession de son impuissance envers le temps issu de la divine providence éclaire – du moins révèle – un attribut essentiel du temps : nous éprouvons, tous, la même difficulté devant des efforts visant à expliquer le temps, pourtant évident. Ni des penseurs éminents d'écoles différentes, à l'instar de Saint Augustin, Kant, Bergson, Heidegger, Nietzsche, jusqu'à Ricœur, ni des savants tels qu'Aristote et Einstein, en passant par Galilée et Newton, n'aboutissent à apporter une explication complète du temps, valable et plausible aux yeux de tous. Nous faisons habituellement du temps un des axes principaux de nos discours et de nos pensées, sans savoir ce qu'est le temps exactement.

D'où vient cette difficulté ? Il semble que le raisonnement de Kant sur le temps pourrait nous ouvrir l'accès à une réponse, moins catégorique qu'hypothétique. L'« Esthétique transcendantale », chapitre servant d'étude préliminaire à *La Critique de la raison pure*, nous laisse appréhender le rapport qu'on a au temps, double mais contradictoire. Selon Kant, le temps constitue, avec l'espace, une des « deux formes pures de nos intuitions sensibles, comme principes de la connaissance *a priori*¹¹³⁵ » : sans « ici et maintenant » aucun objet – ni les expériences qui en résultent – ne peut être donné à notre sens. Pourtant, ces formes ne résultent pas de l'expérience : nous sommes capables de percevoir – « intuitionner », selon le terme de Kant – l'espace et le temps sans la matière d'une expérience, mais il nous est impossible de connaître la matière d'une expérience sans l'espace et le temps. Ils existent *déjà*, avant que la chose soit reçue dans l'intuition humaine :

L'espace et le temps en constituent les formes pures, la sensation en général en est la matière. Ces formes, nous ne pouvons les connaître qu'*a priori*, c'est-à-dire avant toute perception réelle, et c'est pourquoi on les nomme intuitions pures ; la sensation, en

¹¹³⁴ AUGUSTIN Saint, *Les Aveux (Les Confessions)*, op. cit., p. 319.

¹¹³⁵ KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 62.

revanche, est ce qui, dans notre connaissance, fait qu'elle s'appelle connaissance *a posteriori*, c'est-à-dire intuition empirique¹¹³⁶.

Aussi les formes sensibles spatio-temporelles ne sont-elles pas fournies par des objets – ou, si on reprend le mot employé par Kant, elles ne leur sont pas « inhérentes ». Au contraire, représentés par l'unicité et l'infinité, l'espace et le temps sont assignés par le sujet qui intuitionne, en réponse à la demande de l'objet adressée à l'imagination. Autrement dit, ces deux formes pures de la sensibilité n'existent qu'en nous : elles ne sont que des formes qu'un sujet attribue aux phénomènes, comme leur condition *a priori*.

On peut comprendre dans le même contexte le propos kantien suivant, qui nous est primordial :

Le temps n'est donc qu'une condition subjective de notre intuition (humaine, qui est toujours sensible, c'est-à-dire en tant que nous sommes affectés par des objets) ; mais en soi, hors du sujet, il n'est rien. Il est néanmoins objectivement nécessaire par rapport à tous les phénomènes, et par conséquent par rapport à toutes les choses que nous pouvons nous représenter dans l'expérience¹¹³⁷.

Le passage nous enseigne deux choses sur le temps. Le temps étant une condition de l'intuition, les choses données à nos sens – des phénomènes¹¹³⁸ – sont nécessairement *dans* le temps. Et inhérent au sujet qui intuitionne les objets, le temps en tant que forme reste subjectif¹¹³⁹. Or, la nécessité de décrire les expériences soumises aux rapports du temps, de les mesurer, de les contextualiser (dans le sens de les ordonner, en leur distribuant des places relatives), nous oblige à extérioriser cette intuition intérieure sans figure, à travers le processus qu'éclaire Bergson dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* :

Comme les phases successives de notre vie consciente, qui se pénètrent cependant les unes les autres, correspondent chacune à une oscillation du pendule qui lui est simultanée, comme d'autre part ces oscillations sont nettement distinctes, puisque l'une n'est plus quand l'autre se produit, nous contractons l'habitude d'établir les mêmes distinctions entre les moments successifs de notre vie consciente : les oscillations du balancier la décomposent, pour ainsi dire, en parties extérieures¹¹⁴⁰.

¹¹³⁶ *Id.*, *Critique de la raison pure*, tr. RENAUT Alain, Aubier, Paris, 1997, p. 134.

¹¹³⁷ *Id.*, *Critique de la raison pure*, tr. TISSOT Joseph, *op. cit.*, p. 75.

¹¹³⁸ Kant entend par « phénomène » des « objets de l'intuition sensible ». *Ibid.*

¹¹³⁹ Pourtant, cette subjectivité est très précisément une subjectivité objective, dans la mesure où tous les hommes partagent, universellement, cette forme de la sensibilité.

¹¹⁴⁰ BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, p. 81.

Raconter dans le temps et selon le temps, c'est également l'exigence d'objectiver le temps, de le conceptualiser en le visualisant par le biais d'une ligne¹¹⁴¹, et surtout, de le représenter *verbalement*. Voici qu'émergent les deux notions – ou détournées, ou dégradées – qui sont familières à notre rapport habituel au temps : le temps comme chronologie et le temps comme chronométrie. C'est ainsi qu'on configure l'histoire épistémologique d'un sujet individuel comme une ligne, dont le début et la fin correspondent respectivement à la naissance et la mort qui, toutes les deux, se localisent sur le calendrier utilisé dans la société, et sur cette ligne s'ordonnent successivement tous les événements perçus. La place occupée par chaque phénomène est nommée d'une manière méticuleuse : elle s'attache à une information norminative semblable aux « coordonnées », selon les unités de division dotées d'une valeur objective et universelle, allant de la seconde à l'année¹¹⁴².

Cette conceptualisation habituelle du temps facilite la communication, ou plus généralement, comme le dit Bergson, « prépare la vie sociale¹¹⁴³ ». Mais elle entraîne également un effet secondaire qui, caché derrière l'avantage qu'elle promet, échappe très souvent, voire systématiquement à notre conscience. Tandis que le temps n'est qu'une condition formelle de nos expériences et, en quelque sorte, un mode de représentation de notre état interne, nous finissons par soumettre aux rapports du temps notre existence entière en tant que sujet d'aperception, de raisonnement et de jugement. Nous nous plaçons *dans* le temps, par rapport aux événements dans le temps chronique, et nous nous représentons, au moyen du langage, *dans* le temps et à travers le temps. En un mot, nous faisons du temps lui-même un phénomène

¹¹⁴¹ « Et comme cette intuition intérieure n'a aucune figure, nous cherchons à suppléer à ce défaut par l'analogie, et nous représentons la succession du temps par une ligne qui pourrait se prolonger à l'infini, dans laquelle la diversité compose une série qui est d'une seule dimension, et nous dérivons des propriétés de cette ligne toutes celles du temps, une seule exceptée : c'est que les parties de la ligne sont simultanées, tandis que celles du temps sont toujours successives. » KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 74. On peut retrouver, dans cette définition, les particularités que Kant attribue au temps : l'infinité, la successivité, l'unicité.

¹¹⁴² À propos des caractéristiques du temps du calendrier, forme institutionnalisée du temps chronique des événements, Benveniste propose une analyse très riche. Voir BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, op. cit., p. 70-73.

¹¹⁴³ « Cette intuition d'un milieu homogène, intuition propre à l'homme, nous permet d'extérioriser nos concepts les uns par rapport aux autres, nous révèle l'objectivité des choses, et ainsi, par sa double opération, d'un côté en favorisant le langage, et d'autre part en nous présentant un monde extérieur bien distinct de nous dans la perception duquel toutes les intelligences communient, annonce et prépare la vie sociale. » BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 177.

à part¹¹⁴⁴, alors qu'il en est la forme, soit celle qui coordonne les diverses sensations¹¹⁴⁵ ; et on fait de lui un concept à part, pensé par l'entendement¹¹⁴⁶.

De cette conversion de champ survient la fameuse collision entre le temps comme fondement de l'intuition et le temps comme concept empirique de l'entendement ; ou encore, celle du temps donné *a priori* dans l'esprit et du temps connu *a posteriori* comme un phénomène. Les apories du temps qu'évoque Paul Ricœur pourraient être reconsidérées selon cette perspective. La première aporie résidant dans « l'occultation mutuelle¹¹⁴⁷ » du temps phénoménologique en train d'être déchiré et multiplié en trois présents – le présent-passé, le présent-présent et le présent-futur – dans la confession de Saint Augustin, et du temps cosmologique privilégiant l'enchaînement continu et successif des mouvements, que profère Aristote, serait interprétée comme la confrontation entre le temps du sujet cogitant et le temps des objets ; entre le temps comme forme du sens interne et le temps comme phénomène. De même, la deuxième aporie entre le temps comme totalité, défendu par Kant et le temps comme procès de la temporalisation, dont le noyau est saisissable dans la compréhension heideggérienne du temps, recouvrirait l'antagonisme entre le temps comme « forme pure de l'intuition sensible¹¹⁴⁸ » et le temps comme « maison » dans laquelle vit – existentiellement, en allant vers la mort – le *Dasein*.

Ricœur trouve sa solution à l'aporétique du temps dans le récit – plus précisément, dans l'acte de raconter et dans l'acte de suivre le récit (donc, le temps raconté) : il y cherche un point de rencontre, une intersection des deux temporalités antagonistes. La solution que propose Valère Novarina à la même problématique du temps se veut aux antipodes de celle de Ricœur. Avec sa poétique du drame de la parole, il aggrave le conflit des temps, à savoir entre le temps donné *a priori* et le temps inventé *a posteriori*.

Novarina multiplie, au moyen de la parole suractivée, des expériences temporelles qui contredisent le rapport que nous entretenons habituellement avec le temps, médiatisé d'une part par la figuration linéaire, d'autre part par le langage social (ou la langue tout court, selon la distinction saussurienne). De prime abord, le changement radical de la notion de drame abolit

¹¹⁴⁴ En remarquant que « le schème [en tant que représentation du temps rempli par la sensation de quelque chose] n'est proprement qu'un phénomène, ou le concept sensible d'un objet », Kant nous avertit indirectement de la confusion entre le temps comme forme et le temps comme phénomène. KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 188.

¹¹⁴⁵ « Ce qui, dans le phénomène, correspond à la sensation en est la *matière* ; mais ce qui fait que la diversité dans les phénomènes peut être coordonnée dans certains rapports s'appelle *forme* du phénomène. » *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁴⁶ « C'est donc par la médiation de la sensibilité que des objets nous sont donnés, et c'est elle seule qui nous fournit des *intuitions* ; mais c'est par l'entendement qu'ils sont *pensés*, et c'est de lui que procèdent des *concepts*. » *Id.*, *Critique de la raison pure*, tr. RENAUT Alain, op. cit., p. 117.

¹¹⁴⁷ RICEUR Paul, *Temps et récit*, t. 3, op. cit., p. 351.

¹¹⁴⁸ KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, tr. TISSOT Joseph, op. cit., p. 71.

à jamais la successivité et l'irréversibilité qu'implique le temps conçu comme une ligne. Le drame comme pur mouvement de la parole ne revendiquant aucune cohésion, le temps de la représentation se débarrasse de l'obligation de la succession cohérente des événements. Du même coup, il se débarrasse de l'obligation du sens unique, l'irréversibilité du temps étant un corollaire nécessaire de l'enchaînement complet des mouvements antérieurs-postérieurs. On voit bien que le temps représenté n'a ni début, ni fin, ni déroulement séquentiel, ni orientation constante dans toutes les pièces de Novarina, sauf dans *L'Atelier volant* et *L'Opérette imaginaire*, pièce avec une intrigue. L'unicité du temps y est également contestée, et avec elle, le « fantasme » du temps objectif. On a longuement discuté la manière dont l'expérience temporelle du théâtre novarinien prend un aspect rhizomatique à plusieurs échelles, pour devenir foncièrement personnelle. L'hétérogénéité remplace l'homogénéité, propriété du temps continu, ainsi que l'universalité, condition préalable du temps objectif. Chacun entre en contact avec le temps d'une manière qui lui est propre, et ne partage pas son rapport au temps avec ses voisins, si ce n'est superficiellement.

Cette réalité temporelle que révèle le drame de la parole, cette expérience du temps imposée dans le théâtre de Novarina est étrange et étrangère pour le public habitué au temps linéaire objectif. Pourtant, elle n'est ni absurde ni même invraisemblable. L'origine de ce léger embarras est plutôt évidente. En premier lieu, le temps que l'on vit pendant la représentation novarinienne ne cherche pas à aller à l'encontre de ce qu'on pourrait appeler la structure empirique du temps. Il se distingue, en ce sens, de celui de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, dans lequel le temps extérieur se décompose entièrement au gré du temps intérieur flottant dans le flux de la conscience. Il se distingue également de celui de *L'Innommable* de Beckett procédant à la démolition totale du temps, de cet a-temps vertigineux que creuse « je » perdu dans la parole, « un être sans nom, l'Innommable, un être sans être qui ne peut ni vivre ni mourir, ni cesser ni commencer¹¹⁴⁹ ». Le temps subsiste concrètement, malgré tout, dans les pièces de Valère Novarina. La deuxième problématique surgit du fait que ce temps qu'« invente » le drame de la parole est loin d'être fictif : il n'est ni faux, ni sans fondement, mais tout simplement, *autre*. Le théâtre des paroles fait saillir des phénomènes dont nous sommes le plus souvent inconscients malgré leur existence indéniable dans l'expérience du temps humain ; auxquels nous sommes inattentifs, voire hostiles, en raison de leur incompatibilité avec le système du *logos* – ni de logique, ni de langue. Le temps chevauché, le temps lâché, les micro-temps inégaux, le temps individuel, le temps relatif, mais aussi le temps qui s'avance

¹¹⁴⁹ BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 290.

par le saut, le temps qui s'efface, le temps qui stagne, le temps qui creuse un tourbillon... Ces figures du temps, qui reconstituent le temps empirique du théâtre novarinien, paraissent incongrues, leurs modalités contredisant celles du temps habituel. Mais ces temps, défectueux et déficients du point de vue du temps lexical et encyclopédique (répertorié dans le dictionnaire et dans l'encyclopédie, avec une entrée correspondant à une définition précise) complètent, en fait, la réalité de notre expérience temporelle dans la vie quotidienne, dans laquelle existent des moments où notre existence se précipite hors du temps *logique*.

En un mot, si le spectateur novarinien se sent légèrement gêné envers le temps vécu, c'est parce que le mouvement de la parole s'associe au temps de manière à renforcer le temps qui n'est ni chronométrique ni chronologique, temps ne servant ici ni à la garantie de la logique, ni à la mesure de l'expérience. Le travail de l'écrivain consiste à mettre en pleine lumière le temps occulté au point aveugle du *logos* humain – ou si on renvoie aux notions kantienne, le temps comme forme de la pure intuition, et non comme objet de l'entendement. Il s'agit aussi de multiplier le faux temps – parce qu'il relève de la création artistique – semblable à la vraie réalité temporelle dont on voudrait bien négliger la présence dans l'expérience humaine en raison de la collision qu'il pourrait provoquer avec le temps pragmatique... jusqu'à ce que le temps défectueux inventé triomphe du temps « normal ».

Autrement dit, le logodrame nous propose un « admirable tremblement du temps¹¹⁵⁰ » qui ouvre la possibilité d'une nouvelle mise en rapport avec le temps, qui consiste à sortir de l'empire du temps discursif. Le temps extériorisé en tant que phénomène par l'union avec le langage devient une contrainte pour des expériences, au-delà de constituer une condition *a priori* de l'intuition. Un épisode de *Je suis* démontre, de façon à le ridiculiser, à quel point l'homme se soumet volontiers au temps *a posteriori* :

PREMIER HORLOGER. – Qui est-ce ?

SECOND HORLOGER. – C'est un idiot dont tout l'amusement consiste à parler à une horloge qu'il croit vivante.

PREMIER HORLOGER. – Ôtez-la lui ! Enlevez-lui la !

Il le fait.

SECONDE HORLOGER. – Regardez : il croit qu'elle s'en était allée d'elle-même et il part à sa recherche¹¹⁵¹.

¹¹⁵⁰ PICON Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, Genève, A. Skira, 1970.

¹¹⁵¹ *Je suis*, p. 104.

Cet « idiot », qui conçoit sa vie selon l'horloge – ou pour emprunter l'expression de Bergson, qui « se projette dans le temps-quantité¹¹⁵² » –, est tellement content de sa soumission volontaire que lorsqu'on le prive de sa machine adorée, il part la chercher, au lieu d'essayer de retrouver son indépendance envers cette idole. Mais sommes-nous vraiment différents de cet « idiot »-là ? Sommes-nous capables de nous dessaisir de l'horloge, invention sociale du temps humain ?

Au cours de la représentation novarinienne, nous sommes conviés à faire face à une réalité temporelle inhabituelle, voire étrangère d'abord à la convention sociale établie au moyen du langage, mais plus fondamentalement au *logos* humain qui, en exploitant ce mode d'organisation temporelle, s'impose une contrainte. Elle constitue, d'une certaine manière, une tentation de sortir de ce temps inventé par l'homme, voire le procédé même pour en sortir. En renouvelant la modalité de mise en rapport avec le temps, on sort du temps ; ou pour mieux dire, on sort de la maladie du temps humain, qui sera questionnée tout de suite. Le sentiment de bien-être qu'éprouve le spectateur à la fin de la représentation comprend, par conséquent, la joie d'être délivré, d'être soulagé des contraintes qu'impose le temps à la condition humaine. L'expérience temporelle troublante évacuée de nous, de même qu'une purge de la médecine antique, des symptômes maladifs du temps pragmatique, et nous mène à la catharsis temporelle.

Le dernier acte de *L'Origine rouge* porte un titre qui attire notre attention au seuil de la catharsis temporelle : « Chronomachie ». Ce titre pourrait se lire comme un combat des temps, le suffixe « -machie » indiquant, étymologiquement, un rapport avec le combat (μάχη, *mákhê*, « combat, bataille »). Effectivement, on retrouve les deux temps en dispute à l'intérieur existentiel des personnages : l'un qui leur est familier, et l'autre auquel ils aspirent ; l'un qui les emprisonne, même les tue, et l'autre qui les délivre ; l'un qui les traverse, et l'autre qu'ils veulent traverser.

On s'insurge, le chœur des Hommes d'Hécatombe « en viande et [qui] en souffr[ent]¹¹⁵³ » en tête, contre le temps matériel de la matière, le temps mort de la viande mortelle. Il s'agit d'un temps semblable à une ligne droite divisible et subdivisible. Mais il s'agit aussi d'un temps

¹¹⁵² « Si nous aboutissons à distinguer deux formes de la multiplicité, deux formes de la durée, il est évident que chacun des faits de conscience, pris à part, devra revêtir un aspect différent selon qu'on le considère au sein d'une multiplicité distincte ou d'une multiplicité confuse, dans le temps-qualité où il se produit, ou dans le temps-quantité où il se projette. » BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 96.

¹¹⁵³ *L'Origine rouge*, p. 172. À partir d'ici, tous les exemples dans les deux prochains paragraphes sont tirés de cet ouvrage.

mesurable, dont on peut calculer la longueur restante depuis la fin, voire calculer le prix, comme si « le temps, c'était de l'argent » :

L'UN DES HOMMES D'HÉCATOMBE. – « Coupons-le soixante fois de suite !
Puis soixante-soixante fois d'suit-e !
Puis fuissance foixante-soix d'puit-e !
Puis suipanse goixante fois d'fuit-e ! »
L'ANTHROPOPENDULE. – Secondez-le !
L'OUVRIER OUICEPS. – Calculons c'qu'il en reste !
LA FEMME SANS HUIT. – Puis voyons c'qu'il en coûte¹¹⁵⁴ !

Ce temps qui est, pour Jean Chronomaque, « [s]on désespoir unique¹¹⁵⁵ », s'avance par l'articulation successive du futur au présent, et du présent au passé, et s'érige en premier contributeur de la victoire de la mort :

LE GARDIEN DE CAILLOU. – Le temps défait tout : conjuguelons-nous à lui !
PANTURGE. – Ô mort où est ta victoire¹¹⁵⁶ ?

C'est aussi ce temps dévastateur qui a laissé à Sosie une « chronopathie¹¹⁵⁷ », à savoir le tourment causé par le temps.

« Traversons le temps ! », chantent les Hommes d'Hécatombe tout au cours de l'acte. Il s'agit d'une manifestation de l'hostilité contre ce temps qui nous traverse, ce temps qui nous mène vers la fin incontestable de la matière. Révolté, on condamne le temps chronométrique :

L'ENFANT RÉCALCITRANT. – « Horloge du temps, arrêtez-vous !
Gomez-vous d'là, dites *plus du tout* ! »
L'HOMME D'HÉCATOMBE. – Plus du tout.
L'ENFANT RÉCALCITRANT. – « Achevez d'commettre, machine métrique
Rentrez chez vous : y a p'us b'soin d'vous
Arrêtez-vous, sablier fou !
Hydre à 8 pattes, cessez d'clepsydre ! »¹¹⁵⁸

Aussi la circulation à sens unique du temps, dont le mouvement n'est que superficiel, se retrouve remise en question :

¹¹⁵⁴ p. 177.

¹¹⁵⁵ p. 203.

¹¹⁵⁶ p. 182.

¹¹⁵⁷ p. 187-188.

¹¹⁵⁸ p. 195.

LES HOMMES D'HÉCATOMBE. – Épousons le temps, repensons au temps,
prouvons-le tout le temps :

« Le futur venant, le passé fuguant,
Le présent durant :
Hé hue ho hi !
Le mouvement n'est qu'apparent.
Futur-passé-présent :
Pourtant n'sont d'un seul tenant !
Hé ho hu i : oui. »¹¹⁵⁹

Réclamant ainsi l'abolition de deux phénomènes temporels, on finit par crier de ne plus traîner dedans, de ne plus périr dans et avec le temps qui périt, donc, d'en sortir et de se moquer de la peur que l'on a, sans fondement, de la mort :

L'HOMME D'HÉCATOMBE 1, *machine dansante*. – « Traversons le temps,
locomoteur !

Ne mourons plus d'dans !
Fuyons d'la peur ! »¹¹⁶⁰

Mais « Traversons le temps ! », c'est surtout une résolution portant sur le renversement du rapport de domination installé entre « moi » et le temps. Le temps en tant que phénomène objectif exerce un pouvoir absolu, auquel aucune matière ne peut échapper. En faveur de la facilité sociale, on accepte sa tyrannie aux dépens de la liberté d'expression : aucun de nos actes n'atteint directement le temps. Ainsi, on peut « passer », « perdre », « mesurer », « observer » le temps, mais sans jamais avoir un quelconque impact réel sur sa tyrannie : le résultat du verbe porte sur le sujet lui-même – ou mieux, revient sur lui, réfléchi –, mais aucunement sur le temps. Même une expression d'allure dramatique, « tuer le temps », s'emploie pour décrire la paresse du sujet. Or, en traversant le temps pour en sortir, on restitue son pouvoir de régir en tant que sujet grammatical. Le temps extériorisé au moyen de la langue retombe là où il doit se trouver, à l'état de complément d'objet, en perdant son trône. « À bas le temps et sa nuisance ! »¹¹⁶¹, revendique la Femme du Proximocide. Les slogans des personnages de *L'Origine rouge* témoignent de leur aspiration à *toucher* le temps, à maîtriser parfaitement leurs actions envers le temps :

¹¹⁵⁹ p. 185.

¹¹⁶⁰ p. 194.

¹¹⁶¹ p. 201.

TOUS, *en bourrasque*. – Défaisons le temps ! Resurgissons-y ! Précipitons le temps ! Croupillons-le ! Vérifions le temps ! Écourtons-le ! Dépassons le temps ! [...] Huhulons le temps ! Épandons le temps¹¹⁶² !

Et ce désir se développe en désir de vivre le temps entier, mais non dans le temps qui nous porte dans une seule direction :

LES HOMMES D'HÉCATOMBE. – Capturons le temps ! cueillons ses présents ! épandons le temps ! répandons du temps ! rebroussons du temps ! passons-nous du temps ! trépassons-le d'un seul instant ! Échouons-nous d'dans, tapissons-nous d'dans, reprenons du temps, prenons tout not'temps ! *Célébrons en tous les temps* : le roboratif ! le désolatif ! le moins que présent, le pire que passé ! le plus qu'attendu ! le presque perdu¹¹⁶³ !

Il est à la fois un et multiple : la distinction entre le passé, le présent et le futur n'existant plus, plusieurs réalités temporelles se présentent imbriquées. Entier, le temps se répand dans tous les sens en un seul instant, il devient, par cette dilatation, volumineux. Il crée un espace que l'on peut parcourir en se déplaçant librement, peu importe la direction, que l'on peut traverser dans son présent pur. Les personnages prient donc, tous réunis, que le temps arrête son cours nuisible, que ce symbole du destin fatal de la matière se renverse, crucifié, en signe de notre délivrance, la croix :

TOUS, *priant*. – Abominons le temps qui nous est fait, et nous a été fait, détestons-le, et exécrons sa matière dont nous sommes issus. Et qu'ainsi, dans la suite, plus aucun temps n'ait plus lieu – ni aucun lieu désormais le temps d'être – et que le temps lui-même soit crucifié¹¹⁶⁴.

Une telle chronomachie, et plus précisément, la lutte contre la domination du temps du *logos* constitue un des axes majeurs du théâtre de Valère Novarina, un axe qui pourrait s'intituler selon une citation de Bossuet : « Tout ce qui se mesure périt.¹¹⁶⁵ » Les figures novariniennes n'hésitent pas à confesser leur malaise vis-à-vis du temps fluide qui « numérote leur face humaine », à l'instar de l'Ouvrier Ouiceps de *L'Opérette imaginaire* : « J'ai mal à mon cavèdre depuis que le temps chanta le temps clepsydien.¹¹⁶⁶ » Afin de se débarrasser du

¹¹⁶² p. 180-181.

¹¹⁶³ p. 184.

¹¹⁶⁴ p. 190-191.

¹¹⁶⁵ *Le Théâtre des paroles*, p. 161. Le texte original est : « Il en est ainsi, Chrétiens : tout ce qui se mesure finit ; et tout ce qui est né pour finir n'est pour tout à fait sorti du néant, où il est sitôt replongé. » BOSSUET Jacques-Bénigne, « Oraison funèbre d'Henriette-Anne d'Angleterre », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 89.

¹¹⁶⁶ *L'Opérette imaginaire*, p. 20.

temps oppresseur, dont la limite correspond à la limite du langage, elles recourent, d'un côté, à l'envers du processus de construction de signification, et d'un autre côté, elles tordent la flèche du temps, jusqu'à rendre ce dernier réversible.

Sortir du temps au moyen de la parole

Le recours au langage est indispensable, non seulement pour matérialiser l'horloge et le calendrier en tant que système de division et de mesure du temps, mais aussi pour insérer la vie dans le temps, en établissant la correspondance entre le temps chronique et les expériences personnelles. C'est l'aspect conventionnel du lien arbitraire entre le signifié et le signifiant des mots exprimant le temps¹¹⁶⁷ qui confère une valeur commune et sociale à l'expérience singulière. Pour ainsi dire, notre rapport quantitatif au temps repose entièrement sur la langue. Et puisque la langue est seule décisionnaire, on peut envisager de sortir du temps « humain », en trompant le rapport sémiotique qui fait coïncider la réalité temporelle et le temps conceptualisé. Les efforts des personnages novariniens, qui ne cessent de chercher à se délivrer du temps institutionnalisé, s'inscrivent dans cette lignée. En relevant la logodynamique de la parole, ils démolissent les contours des mots servant d'unité de division calendaire, et détournent la conjugaison qui, en procurant la temporalité au verbe, place l'action humaine dans le temps.

a) Bouleverser le calendrier

De prime abord, on procède à la déformation des indices habituels du temps, de façon à rendre instables les mots désignant les unités temporelles, à travers le combat logodramatique. Notre mode de perception des jours, représenté avec un peu d'acrimonie dans la réplique de la Figure dans la Nuit, devient la première cible de l'opération novarinienne :

LA FIGURE DANS LA NUIT, *continuant*. – Lundi mercuse, février couac, mardi stupeur, jeudi torpeur, mercredi Louis et mardi d'habitude, mois de mince idem et juillet similaire : lundi pareil, merdi idem, jeufredi semblable et vendredi mêmedi, dimanche même cirque et ainsi de suite à la suite des mois où j'attendais Dieu pour qu'il soit¹¹⁶⁸.

Dans la réalité existentielle, chaque jour est unique, avec la disparité des événements qui les constituent. Or, rangés dans les grilles du calendrier, ils n'en gardent que les étiquettes des

¹¹⁶⁷ On pensera d'abord aux appellations des unités de mesure, marqueurs d'une valeur objective (siècle, année, mois, semaine, jour, noms des jours de la semaine, heure, minute, seconde), mais aussi aux déictiques, qui n'acquiescent la valeur relative qu'en fonction de leur position par rapport à l'axe de référence, à savoir celui d'énonciation (hier, aujourd'hui, demain, lendemain, veille).

¹¹⁶⁸ *Je suis*, p. 146-147.

cases ; ils s'uniformisent aux dépens de leur richesse propre. Désormais, tous les jours différents qui tombent un lundi sont lundis pareillement, tous les jours singuliers qui tombent un jeudi sont jeudi, semblablement, tous les jours dissemblables qui tombent un vendredi sont vendredi, même, et il en va ainsi sempiternellement. Le nom qu'on attribue aux jours par convention sociale facilite leur distinction selon le rapport antérieur-postérieur dans une semaine, une autre unité calendaire, au détriment de leurs véritables traits distinctifs intrinsèques. Sans éclat vital, les jours ainsi catalogués appellent l'ennui quotidien, compagnon des hommes modernes.

Contre ces noms dépourvus de respiration, les figures novariniennes s'arment du « pouvoir renverseur du verbe¹¹⁶⁹ ». Le projet, déployé dans l'ensemble de l'œuvre de Novarina, de rendre les mots instables, de bouger leurs frontières afin d'anéantir la valeur objective des coordonnées temporelles qu'ils fixent, s'annonce dans *Vous qui habitez le temps*, une des premières pièces jouées :

L'ENFANT DES CENDRES. – Non sont les chiffres 1 2 3 4, les chiffres sont : pi, tel, rure, ranatte, tral, dévun, lab, tov, ilif, élouif, uptère, doducure... Non sont lundi-mardi mais sont bleudi, clandi, jourdi, vanjedi, coledi, targasse, simoïnce. Non sont les mois février-mars, sont : janure, vectiambre, marcueil, bleu, dézolet, ginindre, treptant, nolin, bucrine, élouin, soubîme, derbîme ; non sont d'ailleurs douze mois les douze, mais doducure ; non sont d'ailleurs aucun mois mais des kilojours¹¹⁷⁰...

Par un simple « non » ajouté, l'Enfant des Cendres nie l'existence des chiffres et des jours, mais aussi des mois, dont les noms sont figés dans la langue. Et il tire de leurs cendres les logaèdres, toujours prêts à basculer de nouveau dans n'importe quel sens. Le narrateur du *Discours aux animaux* se sert de la même force anéantissante-créatrice de la langue, en énumérant les onze noms dépravés des jours :

Et après l'avoir dit, j'ai récité les onze noms des jours qui sont deux par deux : merdolédécédi huit gyptiambre de ivraie, décadi huit fangier, giovilédécédi sept du deuil, juni havre de neuf, jour de dix François Pilâtre, humédi huit de semblance, martolédi second de illel, fête et lundi des vérifications, vendécédri quatre de spérance et symnate, sabate cent huit de dié, mancholédi millicadrique de un¹¹⁷¹.

Seul le suffixe « -di » conserve le souvenir des jours détruits, mais ceci vaut moins comme hommage que comme méchanceté : en assurant cette indication minimale inséparable de son

¹¹⁶⁹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 83.

¹¹⁷⁰ *Vous qui habitez le temps*, p. 18.

¹¹⁷¹ *Le Discours aux animaux*, p. 129.

étymologie¹¹⁷², le « -di » maintenant ajouté aux racines inventées permet aux auditeurs de mieux se rendre compte à quel point l'habitude langagière astreint notre perception. Le Soldat Michel Baudinat dans *Je suis* pousse la décomposition des noms des jours à son paroxysme, grâce à l'oralité active des logaèdres qui exalte l'imagination des spectateurs :

LE SOLDAT MICHEL BAUDINAT. – « Dodlécrudocrèlerdi 20, jovélèdi 18, vindlédodécèlerdi 15, samedinche 22, décèdi 11, un petit jour sans mieux : relu mes vieux carnets de fugasse. Vindlédobradlédocarcèlardi 2 : Toutes mes idées pensent à ma place, [...]. »¹¹⁷³

Le mode de présentation de la date, composé des chiffres limités et des noms des mois, ne peut pas échapper aux personnages novariniens qui, ayant mal au temps, s'efforcent d'anéantir la souveraineté de ce dernier.

Voici pour finir la liste de tous les jours que j'ai vécus et que j'ai approuvés : lundi 57 décembre 1963, mardi 38 novembre 1396, mercredi 42 janvier 9163, jeudi 61 mars 3619, mercredi 88 avril 6913, samedi 73 février 9316, dimanche 52 juillet 3961, lundi 99 juin 6391, mardi 35 mai 1936, mercredi 71 août 9631, jeudi 54 octobre 6193, [...].¹¹⁷⁴

La liste de ses jours qu'inventorie le narrateur du *Discours aux animaux* révèle son refus ardent d'enfermer sa vie dans le calendrier. Aucun calendrier solaire comme le grégorien, aucun calendrier lunaire comme l'hégitien, tous les deux inspirés de la régularité du mouvement céleste, ni même le calendrier républicain, remplaçant l'aspect chrétien du calendrier traditionnel par l'aspect agricole « universel », n'ont connu de nombres qui dépassent 31 dans leur système. Des années anagrammatiques, obtenues par la permutation des chiffres (1369), et allant jusqu'à l'an 9631, semblent certes démesurées pour des lecteurs et des spectateurs au tournant des XX^e et XXI^e siècles. En comptant le mercredi 71 août 9631 parmi les jours passés, le narrateur confirme publiquement qu'il ne vit pas dans le temps calendaire, qu'il en est sorti.

La liste similaire de l'Enfant des Cendres est encore plus problématique :

L'ENFANT DES CENDRES. – Liste de mes jours dépassés chez les Déroulés ! 13 janure 5666 ; 14 vectiambre 6722 ; 15 dézolet 5333, 16 marcueil 6954 ; 17 bleu 5061 ; 18 giniandre 8072 ; 19 treptant 3250 ; 20 vifre 5660 ; 21 nolin 6702 ; 22 décéducre 5322 ; 23 élouin 60003 ; 24 crépin 89676 ; 32 janucre 4567 ; 198 vectiambre 2874 ; 58 dézolet 1965 ; 40 marcueil 8978 ; 80 bleu 3497 ; 32 giniendre 4398 ; 17 treptant 6043 ; 1 nolin 5654 ; 12

¹¹⁷² Il vient du « dies », mot latin désignant le jour.

¹¹⁷³ *Je suis*, p. 161.

¹¹⁷⁴ *Le Discours aux animaux*, p. 195.

doducré 5654 ; 11 éloin 5654 ; 84 soubême de soubême de soubême !... M'appelle jamais mes dates sans celles qui manquent¹¹⁷⁵.

On retrouve ici les logaèdres à partir desquels il a libéré, peu avant, les noms des mois, mais avec plus de souplesse : « ginindre » se transforme dans la liste des jours dépassés en « giniandre », puis en « giniendre », tandis qu'« éloin » connaît une autre occurrence, « éloin », de même que la paire de « janure » et « janucré ». En dehors des douze mois réinventés dans la bouche de l'Enfant des Cendres, s'ajoutent à l'inventaire « vifre », « décédure », « crépin » et pour terminer, « doducré », remplaçant de « douze mois les douze », qui devient ici le nom du mois à part entière. Il situe sa vie dans un calendrier impossible, avec des dates inadmissibles et des mois loufoques, des années farfelues. Ou tout simplement, il la situe hors du temps calendaire. Le temps ne peut plus traverser la vie de l'Enfant, désormais mise hors de sa portée.

b) Dévoyer la conjugaison

La prochaine visée de l'attaque logodramatique porte sur la conjugaison. Chaque langue propose sa propre façon d'exprimer le temps. Pourtant, ce mode d'expression constitue par lui-même une limite d'expression de la valeur temporelle. Car sans le biais poétique, l'expérience temporelle, dont la réalité n'est pas supportée par la grammaire, ne peut pas accéder à sa matérialité verbale. Surtout en ce qui concerne les langues flexionnelles comme le français, où on a recours à des marqueurs morphologiques pour indiquer la valeur temporelle accordée à un verbe, le système laisse très peu de marge de liberté. Un verbe conjugué exprime une temporalité précise, dont les modalités sont fixées dans la grammaire. Et afin de décrire une valeur temporelle avec exactitude, il faut conjuguer correctement le verbe. Même si on peut recourir aux traits aspectuels¹¹⁷⁶ afin de préciser son expérience, l'expression verbale du temps reste contractuelle. Or, ce n'est pas le cas dans les langues relevant d'autres groupes de typologie morphologique. En chinois, représentatif des langues isolantes (analytiques) dont un mot constitue, invariable, un morphème pour la plupart des cas, il n'y a que trois temps : le passé, le présent, et le futur. Il suffit d'ajouter 了 /le/ derrière le verbe (ou à la fin de

¹¹⁷⁵ *Vous qui habitez le temps*, p. 20.

¹¹⁷⁶ Il s'agit de la précision apportée par rapport au déroulement interne d'une action (ou d'un procès). Par exemple, « Il va chanter », « Il commence à chanter », « Il chante », « Il finit de chanter », « Il vient de chanter » n'expriment pas les mêmes aspects de temps. La temporalité de chaque phrase se définit par rapport à la situation d'énonciation.

la syntaxe verbale) pour marquer qu'il s'agit d'un passé, et 将 /jiāng/ ou 会 /hui/¹¹⁷⁷ devant le verbe pour le futur. Cette simplicité englobante laisse aux locuteurs – au destinataire mais aussi au destinataire – une grande liberté d'expression et d'interprétation. Le manque de précision sera compensé par le contexte mais aussi par d'autres mots ajoutés, bien qu'eux-mêmes soient sans valeur temporelle. Le cas est encore différent pour les langues agglutinantes, dont le coréen. Dans la langue coréenne, de nombreuses particules peuvent s'associer non seulement au verbe, mais aussi au nom¹¹⁷⁸ pour indiquer la valeur temporelle assignée à une phrase. Bien que, sommairement parlant, le morphème -았 /eot/ ajouté à la fin du verbe soit le marqueur du passé, et -겠 /get/ celui du futur¹¹⁷⁹, l'expression du temps nécessite, en coréen, d'être précisée à l'aide de morphèmes exprimant l'aspect. Un locuteur coréen dispose, par conséquent, d'un très grand choix de combinaison des particules – de temps et d'aspect – pour mieux décrire son expérience temporelle. Mais il dispose également d'une vaste marge d'expressions « tolérées », que préserve la langue agglutinante, et à travers lesquelles il peut verbaliser, de façon subjective mais subtile, le temps non-grammatical.

Prisonnier de la langue flexionnelle, Novarina attaque les règles de sa langue. Il ridiculise la conjugaison, comme on peut l'anticiper depuis le cri furieux de Fessor Dazy de *La Lutte des morts* : « Conjugue ! Conjuguez ou vous sortez du collège ! Conjugue ! Conjugue !¹¹⁸⁰ » Il y en a qui répondent à son exigence par une conjugaison loufoque, à l'instar du Laboureur de *L'Acte inconnu* qui, encouragé par la Machine à Dire Beaucoup, finit par conjuguer non seulement le verbe *douleur*, mais aussi la liste du « *poturu* humain » :

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – Procédez les verbes ! Procession du verbe !
Déclinez le verbe croire, le verbe clore et coudre, le verbe croître et le verbe clouer !

LE LABOUREUR. – Ah que je clusse qu'il cru, que je le clouerasse, que je cludu qu'il clususse ; ah qu'il croie que je le cloue ! s'il n'eut pas trop su clouer il me claudula : je n'eusse pas cru clouer ce qu'onques je cludurusse : qu'on-je eus-je clésu ce qu'j'véloclosus croire¹¹⁸¹ !

¹¹⁷⁷ Ces trois caractères appartiennent à des catégories lexicales différentes. 了 /le/ du passé est une particule de temps, 将 /jiāng/ est un adverbe temporel, et 会 /hui/ est un auxiliaire. Il est aussi possible de placer les deux derniers (将会) devant le verbe.

¹¹⁷⁸ Il s'agit notamment de la nominalisation du verbe.

¹¹⁷⁹ On distingue également -았 (passé) de -았았 (plus-que-parfait), et -겠 (futur, prévu selon des informations non intériorisées par l'énonciateur) de -을 것 이 (futur, anticipé selon des informations intériorisées par l'énonciateur). Les valeurs temporelles peuvent être marquées également par les phonèmes, tels que -ㄴ /n/ pour le passé et -ㄹ /l/ pour le futur.

¹¹⁸⁰ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 518.

¹¹⁸¹ *L'Acte inconnu*, 74. Pour deux autres déclinaisons, voir p. 75-76.

La scène provoque un grand rire chez les spectateurs en leur permettant de se réconcilier avec le cauchemar de la conjugaison à l'école primaire. Mais derrière cette libération facilement identifiable se trouve une autre source de plaisir mêlé de soulagement. Ces formes conjuguées dérisoires permettent de rompre le rapport entre la perception réelle du temps et les grilles grammaticales qui l'encadrent.

L'Homme Hors de Lui, personnage qui donne son nom à la pièce, choisit de se révolter de façon à multiplier les catégories du temps grammatical afin de libérer ses expériences. Selon lui, dans *Bescherelle*, on trouvera désormais « seize cent treize-et-onze » possibilités de temps-mode pour chaque verbe, au lieu de 21 actuelles :

L'OUVRIER DU DRAME. – Raccorde tous les verbes à tous les temps, pendant qu'il est encore temps !

Du quel temps sommes-tu ?

Combien de temps sont-ils ?

L'HOMME HORS DE LUI. – Seize cent treize-et-onze temps sont à nous !

Le présent lointain, l'inactif futur, / l'antéro-possible, le sans-conditionnel, / le périvable, 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,

[...]

l'équilatif, le pire que perdu, le dénégatif, le terminolo-geolien, l'injonctif, le listal, le finiratif, le dévastemps, le stationnaire, le terminatif, le listéro-global, l'attentatif, l'achevatif, le finaliste, le futur terminal, le future périmé, le finiratif, le hâtif, le finissant, le dépossessif, le présent répandu, l'advenul, le dévatatif, le usant, le thanatal, le plus que perdu¹¹⁸².

Les temps ici énumérés acquièrent presque une réalité concrète : on peut imaginer l'usage de chaque temps par l'analogie avec des rapports ineffables que l'on a déjà avec le temps dans la vie quotidienne. Ainsi, on pourrait distinguer le « présent lointain », présent que l'énonciateur vit en prenant une certaine distance, comme s'il le vivait dans un rêve, du « présent courant », présent dans lequel il est ardemment engagé, et dont, en conséquence, le passage lui semble très rapide¹¹⁸³. Contre la vertu grammaticale consistant à standardiser les expériences temporelles disparates, ils donnent à chaque rapport un nom. Avec ces « seize cent treize-et-onze » temps, on célèbre la richesse du temps vécu.

¹¹⁸² *L'Homme hors de lui*, p. 85-91. Il s'agit de l'augmentation de « seize temps », présentés dans *Vous qui habitez le temps*, p. 19.

¹¹⁸³ L'interprétation de chaque temps relève de notre propre compréhension du texte de Novarina, et n'a pas de rapport avec ce qu'aurait pensé Novarina.

Sortir du temps en le renversant

En organisant les événements successifs, le temps chronique structure notre perception quotidienne du temps, et, par conséquent, définit la temporalité de la vie vécue, cette dernière étant comprise comme enchaînement des événements. Bien qu'il soit ouvert à la considération dans deux directions (on peut compter des événements alignés du dernier au premier et du premier au dernier), ce temps s'écoule, nécessairement, dans un seul sens. Car relevant du temps humain « social », à l'opposé du temps physique de la nature, il cherche à simplifier et uniformiser, en vue de faciliter la communication et la vie commune de la société. Or, au cours de la totalisation, la richesse singulière de chaque expérience s'exclut systématiquement. La quête de la sortie du temps linéaire, « logico-chronologique », c'est, en quelque sorte, l'opération de restitution de la vitalité de l'expérience unique, et notamment de l'expérience de sa temporalité. Mais c'est aussi la réalisation de l'envie de retrouver le temps « animal », vivant, pulsionnel et dynamique, qui anime l'écriture novarinienne :

le temps animal, se renouvelant par bouffées et en volutes, le temps par accès et par crises, le temps sauvage, le temps spasmodique, le temps *inhumain* qui tue et renaît en précipices et en ralentis fulgurants, allant par les relèvements en cascade, par les chutes, et par cercles renouvelés – comme dans la vie, comme dans la poésie (je n'emploie ce mot que dans un seul sens : passage à l'acte), comme dans l'expérience vive de la vie et du cirque vivant où le temps passe par la renaissance et le souffle trépassant la mort¹¹⁸⁴.

Les personnages verbaux du théâtre de Valère Novarina recourent à trois moyens afin de remettre en question la linéarité du temps : soit ils font stagner le temps, soit ils errent dedans, soit ils font du temps un tourbillon. Leurs efforts aboutissent à renverser le cours du temps qui se croyait irréversible.

a) Tordre la flèche du temps

Dans l'écriture novarinienne, Louis de Funès agit toujours à l'imparfait¹¹⁸⁵. Qu'il soit un marqueur d'état inachevé de l'action, ou de persistance, ou d'habitude, l'imparfait met un frein à l'écoulement du temps. En désignant un *procès* soit actuel, soit réitératif qui se déroule dans le passé, il fait tourner le temps sur lui-même, sans passer au stade suivant. Le passé est enfermé, dirait-on, dans son présent. En quelque sorte, dépourvu de locomotive, l'imparfait « échappe au temps », comme le remarque Christian Prigent en citant Verheggen :

¹¹⁸⁴ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 48.

¹¹⁸⁵ Les seules exceptions se trouvent dans *Le Théâtre des paroles* (p. 137) : « Louis de Funès a dit : [...] », et dans *Lumières du corps* (p. 150) : « Le 17 décembre mille neuf cent quatre-vingt-trois, sortant de scène définitivement Louis de Funès *marmonna* : [...] ». Nous soulignons.

« La pure durée sans bords de l'imparfait échappe au temps, "sans modernité ni progrès. Ni passé. Comme en panne."¹¹⁸⁶ » Ainsi, Louis de Funès dont l'existence imaginaire tient à l'imparfait, demeure dans le temps en panne qui n'avance pas, sinon hors du temps, comme si on perpétuait sa volatilisation.

Il arrive aux figures scéniques de raconter aussi leurs histoires à l'imparfait. Certes, l'imparfait n'est pas le temps le plus souvent employé chez ces autobiographes. On trouve dans leur récit de vie un mélange complexe de toutes les formes du passé, du passé composé au passé antérieur. La conjugaison permet de retracer l'ordre approximatif des événements en relativisant les indices temporels associés. Or, au milieu des souvenirs entassés, l'imparfait arrête le cours du temps, par le refus de placer l'action-événement dans une position déterminée. Le temps stagne, comme on peut l'entrevoir dans le cas de Riri Pantalusier :

LE JUSTE DE PORTION. – Qui est-tu ? et pourquoi commences-tu par finir ceci avant de commencer cela ? As-tu la tête à l'envers ?

RIRI PANTALUSIER. – Jean le Second qui annonce Jean Premier, je le suis.

[...]

JEUNE RIRI PANTALUSIER. – Mon plus jeune âge fut l'âge où je me remis en mélange avec la femme : ayant pensé dès mon plus jeune été, que la société où on me disait d'entrer me le rendait bien, le dégoût aversionnel-universel me reprit, et l'amour que je ne m'inspirais plus par moi-même n'étant pas assez gros, et de beaucoup, il ne fut plus à mon goût de lui tenir tête plus longtemps, et je lui tins tête cependant. [...]

L'ACTEUR CONTRE TOUS. – Et de quelle façon te croyais-tu le seul nu parmi nous ?

RIRI PANTALUSIER. – J'écoutais les pierres ; je parlais aux cailloux ; je discutais avec de l'herbe, je me confiais aux-bois-les-champs par des *confiteor* ; je vivais de romances arrimées par des piquets ; je vivais de serments avec des cartons ; je fuyais d'être soldat. [...] J'ai été chaudronnier chez Chandion, puis palefrenier à Machilly, puis apprenti cuisinier chez l'usine Olida, puis me voilà.

LE MANGUER PALLIATIF. – Le récit de ta vie ne tient pas joliment debout parmi nous¹¹⁸⁷.

On aperçoit d'emblée que lorsque l'imparfait est employé dans le récit de vie pour révéler l'aspect itératif de l'action, ce passé rompt avec le passage du temps et subsiste d'une façon auto-suffisante. Pour en sortir, il faut un autre saut, une autre rupture à la fin (« J'ai été chaudronnier »). Ainsi, le temps redondant qui empêche la transition naturelle du Jeune Riri à Riri adulte devient une arme visant le temps linéaire.

¹¹⁸⁶ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, op. cit., p. 121.

¹¹⁸⁷ *La Chair de l'homme*, p. 181-185. Novarina intitule cet acte, reproduit dans *L'Équilibre de la croix* (p. 16-23), « Déserteur ».

L'exemple cité est saisissant, non seulement parce qu'il témoigne du temps « en panne », mais aussi parce qu'il sert de contre-exemple à l'irréversibilité. Riri Pantalusier, ce « Jean le Second précédant le Premier » redevient « jeune » au cours de son récit autobiographique, puis grandit de nouveau. Si « le récit de sa vie ne tient pas joliment debout », c'est -parce que la narration renverse réellement le cours du temps, en entraînant un changement ontologique chez le narrateur.

Partout le temps chronologique se défait, en abolissant l'idée de complétude et celle de sens unique. L'enfant que l'Ouvrier Séraphique a eu avec son épouse Urelette Vuctu « dev[ient] grand par accident¹¹⁸⁸ », et non pas selon l'ordre temporel. Dans *L'Opérette imaginaire*, l'effort de la Femme Pantagonique, consistant à repérer le temps avec l'exactitude, s'achève par la folie de la pendule :

LA FEMME PANTAGONIQUE. – Allume la lumière dans la tête d'autrui. Nous sommes le combien aujourd'hui 22 ?

LE VALET DE CARREAU. – Le 28 vite-six deux.

LA FEMME PANTAGONIQUE. – Où en est le conflit entre Anthropoïdes et Humanidiens ?

LE VALET DE CARREAU. – Oui.

LA FEMME PANTAGONIQUE. – Et quelle heure est-y ?

LE VALET DE CARREAU. – Vingt heures 22, 33, 24, 35, 26¹¹⁸⁹.

La date est déjà peu probable. Mais c'est surtout l'heure qui exhibe son hostilité contre la linéarité : l'aiguille longue indique à la fois « 22, 33, 24, 35, 26 »¹¹⁹⁰, chiffres non séquentiels, ou pire, mélange les mouvements en avant et les mouvements en arrière.

D'ailleurs, le micro-récit dans la réplique du Voyageur Humain dans Vévé Luctu nous invite à nous déplacer, dans le temps et sur la carte à la fois :

LE VOYAGEUR HUMAIN DANS VÉVÉ LUCTU. – [...] LE DARBON, LA VARDASE ET LA PATENAILLE : Un jour maître Darbon invita dame Vardasse à apprendre cette chanson : « À Issoire, j'ai vu l'trou noir ; à Lyon, des réactions ; à Genève j'ai trouvé Ève ; à Saint-Julien, son fils Caïn ; à Douarnenez, je suis né ; à Sainte Marie-Là-bas-dessus, j'ai bien vécu ; aux Grandes Carrières, me v'là militaire ; à Carmeaux, j'ai fait du berceau ; à Bellegarde, j'agrippe la rambarde ; à Brest, j'suis trop à l'ouest ; de Strasbourg, je m'enfuis toujours ; à Avallon, j'ai pas su que j'y étais pour de bon. Je suis Vévé Luctu, je suis Vévé Luctu : j'ai vécu à l'école du Professeur Contrarié ! Je me suis cru dans la Phrygie, à Ottignies ; j'ai bu comme dans un trou, dedans Moscou ; [...] ; à Varsovie, c'est pour la vie ; à Zurich, j'attrape le hic ; au Cap, une patate et à Dubaille,

¹¹⁸⁸ *La Chair de l'homme*, p. 309.

¹¹⁸⁹ *L'Opérette imaginaire*, p. 30.

¹¹⁹⁰ En ce qui concerne le temps simultané, on a un autre exemple outrancier : « J'ai vu un jour trois billions de mardis 7 et cent trillions de mercredis 8 leur succédant vite fait. » *Le Discours aux animaux*, p. 255.

aucune patenaille. » Vous avez beaucoup trop voyagé répondit la Vardasse. Et elle partit avec la rognacée¹¹⁹¹.

La chanson en question constitue une sorte de micro-récit enchâssé dans un micro-récit. De ce fait, elle sort doublement du cours du temps scénique. Son temps dramatique, dont l'autonomie est garantie par l'abîme qui sépare deux fois la structure intérieure du cadre supérieur (entre l'œuvre et le micro-récit, puis entre le micro-récit encadrant et le micro-récit enchâssé), ne s'écoule pas d'une manière linéaire, mais il erre. Ainsi on change de temps, de façon aléatoire entre le présent et le passé, en changeant à chaque fois de lieu, par le saut. La dernière réponse de dame Vardasse – « vous avez beaucoup trop voyagé » – résume l'impression qu'aurait un spectateur envers cette autobiographie au temps zigzagué, dépourvue de chronologie.

Le monologue de Jean du Temps de *Vous qui habitez le temps* est un véritable lieu de décomposition de la chronologie :

JEAN DU TEMPS, *apportant un caillou*. – [...] À la vue de mes quatre-vingt-treize médecins je ne me sentis pas bien : lendemain de cette vie, sans décider, j'en sortis décédé. J'avais les vapeurs à l'envers ; un jour tous les trois soirs, d'endelaine avain, vendredi creux, j'avalais tout à l'endroit. Survint ma mère à qui j'avais à nouveau rien demandé ; [...]. Un jour de juin revenant natif, j'enfantai de moi-même un enfant attendu : il périt à la vie le huit de vingt-six vite-six-deux. L'endemain même chose et la surlende contraire exacte. [...] Le lendemain de mon vivant je me survivis éternellement : lendemain de quitter l'humanité, j'allai vers le réel d'un pas déterminé : [...] ¹¹⁹².

Afin de décrire sa vie, Jean du Temps ne recourt pas aux indices conventionnels : ni l'année, ni le mois, ni le jour n'indique la position temporelle absolue des moments cruciaux de sa vie. Faute de repère précis, le temps s'avance par chevauchement : le lendemain et le surlendemain servent de conjonction relative minimale entre les jours. Mais s'il s'avère impossible de restituer l'ordre chronologique de son histoire, c'est moins à cause de l'absence de repère qu'en raison de la force anéantissante qu'exerce de temps à autre le lendemain sur la veille. Il arrive que le surlendemain constitue un « contraire exact » du lendemain identique au jour en question, et que la vie continue le « lendemain de cette vie », donc après la mort. À la fin, aucun rapport conjonctif ne demeure. Dépourvu de linéarité, le temps de sa vie flotte sans destination, en tournant sur lui-même occasionnellement.

Parfois les personnages novariniens font appel au temps circulaire, en vue de résister à la linéarité dominante. Cela n'entraîne pourtant pas la simple reproduction structurale de

¹¹⁹¹ *La Chair de l'homme*, p. 352-354.

¹¹⁹² *Vous qui habitez le temps*, p. 87-94.

l'opposition traditionnelle entre le temps linéaire de l'Histoire et le temps cyclique de la Nature ; ou encore entre le temps fini de l'homme et le temps infini de Dieu. Il s'agit plutôt de déclencher le recommencement perpétuel du temps cyclique, en exploitant le logodrame circulaire. Dans *L'Animal imaginaire*, où le numéro de Personne et celui d'Autre Personne présentent une symétrie, avec une chanson lugubre du Galoupe à la charnière¹¹⁹³, le retour *autré*¹¹⁹⁴ du même, première figure du temps à la flèche en boucle, s'adresse à la conscience du spectateur sous forme de déjà-vu. Cependant, la litanie, dans laquelle la fugue se tisse au *tempo* rapide et à la respiration longue, s'approche de l'Éternel retour pour proposer une autre configuration circulaire du temps. Toutes les figures qui s'emparent de la liste litannique savent que « [l]a langue est infinie et à perpétuité¹¹⁹⁵ » et font d'elle un exutoire pour sortir du temps, de même que Novarina pratiquant « un rite de perpétuité » :

L. J'ai toujours fini par énumérer sans fin ; j'ai toujours voulu achever pour que ça recommence tout le temps ; l'achèvement de tout est un appel, un allegro perpétuel de noms sans fin. Déchaîner les chiffres, énumérer des listes, finir en comptation, aller aux pierres, s'enchaîner par les prières, ruiner des litanies et appeler tous les noms comme pour appeler à moi au secours tous les mots... C'est un rite de perpétuité, un appel, une sonnerie à la fin pour faire venir tout de suite la suite, [...] ¹¹⁹⁶.

Ni début, ni fin, mais seulement l'impression de perpétuité dans la liste. Durant l'énumération qui s'éternise, sans laisser place à une quelconque logique qui justifierait l'ordre, le premier et le dernier mots (mais aussi phrases, selon le contexte) sont dépourvus de valeur positionnelle. La « rosace verbale », dans laquelle s'ouvre une grande scène d'épanouissement polychrome des « paroles fleurs ¹¹⁹⁷ » et de leur miroitement, demeure instable, tous les éléments restant à « s'ouvrir et à tourner » :

Une litanie est une rosace verbale où le langage ne récite plus mais s'ouvre et tourne : personne ne peut saisir le tout, [...]. Il y a dans les litanies une infinie versatilité logique, un lancer tournoyant et quelque chose de divinatoire : c'est faire rouler beaucoup de cailloux, jaillir beaucoup de mots, jeter beaucoup de dés ¹¹⁹⁸.

¹¹⁹³ *L'Animal imaginaire*, p. 49-52.

¹¹⁹⁴ On trouve l'appui de ce néologisme dans le texte de Novarina, dans lequel il développe ses idées sur l'ouverture en volute de l'espace et du temps dans le théâtre : « [...] mais *variation* est un mot pauvre en français, il ne signifie que changement mobile, variété ; je lui préfère l'allemand *Veränderung* où l'on voit mieux comment le même revient en autre... par renouvellement marin, et comme par action du verbe "autrer"... » *Devant la parole*, p. 75.

¹¹⁹⁵ *Pendant la matière*, p. 20.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁹⁷ MALLARMÉ Stéphane, « Le livre, instrument spirituel », *Quant au livre, Divagations, op. cit.*, p. 224.

¹¹⁹⁸ *L'Envers de l'esprit*, p. 65.

La litanie est le refus par excellence de la lecture linéaire : elle s'avance non seulement par tournoiement vertigineux, mais aussi par basculement, par le « coup de dés », par le jaillissement que chaque tour libère. Le début et la fin, vestiges de la logique linéaire, s'effacent sous le règne du rayonnement étoilé, de la succession tournoyante. De même qu'un kaléidoscope dans la main d'un enfant, en tournant la « rosace » litannique est toujours prête à tout recommencer.

C'est cette suite sans commencement ni fin que nous éprouvons en face – mais aussi pris à l'intérieur – de la « rosace » ouvrant *Je suis* :

L'ANIMAL DU TEMPS. – L'espace est à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de quelqu'un. La personne est dans l'espace. L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. L'espace n'est hors de rien. Tu es à l'intérieur de la personne. Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'intérieur de l'espace. L'espace n'est à l'intérieur de personne. La personne est à l'intérieur de personne. L'espace est dans quelqu'un. L'espace est à l'intérieur de l'espace. La personne est à l'intérieur de l'espace. Il n'y a personne à l'intérieur de personne. Rien n'est plus hors de l'espace que toi. Rien n'est à l'intérieur de personne. L'espace est à l'intérieur de la personne [...].¹¹⁹⁹

Dans *Le Repas*, à l'occasion de la petite et la grande « logophagie¹²⁰⁰ », les figures dévorent tout verbalement ; ou selon l'observation de Leigh Allen, elles « “mangent” les mots¹²⁰¹ ». Ici, on a affaire à une autre forme de la logophagie insatiable, celle de la langue qui se mord la queue, de la même façon qu'un ouroboros (οὐροβόρος) ; sinon à une pirouette, danse rapide du temps qui tourne et tourne sur lui-même. L'éternel retour du même – ou pour mieux dire, du « nœud de causes¹²⁰² » – finit par créer un amas de phrases, et entraîne la sensation d'être perdu dedans, ainsi que le vertige chez le lecteur-spectateur. Ce vertige évoque une remarque de Nietzsche : « Le chaos universel, qui exclut toute activité à caractère final, n'est pas contradictoire avec l'idée du cycle [...].¹²⁰³ »

Dans la litanie s'absente le temps que raconterait le contenu, et seul reste le temps stylistique, expérience de la durée d'un cercle que déclenche l'entassement sans fin d'une certaine forme de la langue. Cette forme appartient au style aphoristique, comme celui du prologue de *Je suis* ou au style de micro-action qui engendre la « rose des philosophes¹²⁰⁴ ». Mais l'appel peut représenter une forme à part entière, pour autant que chaque mot constitue

¹¹⁹⁹ *Je suis*, p. 7-17.

¹²⁰⁰ *Le Repas*, p. 40 et 51.

¹²⁰¹ ALLEN Leigh, « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina », *art. cit.*, p. 62.

¹²⁰² NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, tr. GANDILLAC Maurice de, Paris, Gallimard, « folio/essais », 1992, p. 273.

¹²⁰³ *Id.*, *La Volonté de puissance*, t. 1, tr. BIANQUIS Geneviève, Paris, Gallimard, « tel », 1995, p. 338.

¹²⁰⁴ *La Chair de l'homme*, Scène XXXV, puis Scène XLI.

un recommencement dans l'instant même de l'apparition attendue. Et dans la mesure où ce sont précisément ces formes-là qui constituent le logodrame, à savoir le mouvement – action et acte – de la parole, le temps de la forme langagière tient désormais lieu du temps dramatique, jadis en rapport avec le signifié. On assiste ici à l'avènement du temps dramatique qui, en rompant avec la linéarité, n'avance que par l'éternel retour, de façon plus obstinée que chez Maeterlinck où le temps dramatique s'avance en spirale au moyen de la parole qui se répète de sorte à amplifier l'écho jusqu'à la chute.

b) Renverser le temps par le mystère respiratoire

À la fin du premier acte de *La Scène*, les deux Ouvriers du Drame entrent avec une banderole. Elle se déploie, et devant nos yeux dévoile une inscription énigmatique : « *Emginéneteriorir-nusnadsnoyovsuon*¹²⁰⁵ ». Dans *L'Opérette imaginaire*, le Galoupe a déjà déroulé le ruban à l'envers, mais oralement, de son côté : « Le système du langage humain étant déplorablement faux, je l'inverse : *Inverse l'je faux déplorablement étant humain langage du système le. ELEMÈTSYSUDEGAGNALNIAMUHTNATÉT NEMELBAROLPÉDXUAF-ESREVNILEJ.*¹²⁰⁶ » Il le déroule deux fois, d'abord en renversant l'ordre des mots, puis en renversant entièrement l'ordre alphabétique. D'emblée est renversé le temps logico-chronologique, qui est également le temps de la typographie – car les lettres arrivent l'une après l'autre –, et en conséquence, le temps de la lecture. Ce qui se trouve renversé, en fin de compte, est le temps de la compréhension et de la réflexion : car pour qu'une phrase *signifie*, les lettres alignées selon l'ordre précis doivent former des mots respectivement présentés, qui obtiennent ensuite une signification positionnelle, incluant le sens syntaxique et le sens pragmatique. Le temps avance « correctement », dans la « bonne direction », seulement lorsqu'il procède de la fin au début.

Or, chez Novarina, la réversibilité du temps se réalise moins par le changement de la direction du cours que par le saut entre la mort et la vie. L'enjeu est de tourner la flèche, en abolissant la fin irrévocable du temps chronologique (d'une personne), comme l'énonce Diogène : « Non non non, personne n'est mort pour de bon ! Une mort, est-ce comme ça ? Non non ! Une résurrection s'impose !¹²⁰⁷ » Non seulement cette déclaration devient la

¹²⁰⁵ *La Scène*, p. 49. « Nous voyons dans le miroir et en énigme. »

¹²⁰⁶ *L'Opérette imaginaire*, p. 161. Cette réplique reçoit son sosie dans *L'Animal imaginaire*, où la dernière phrase est substituée par « IOMTSECTEEMMOHLEMI AJUIENNOSREPENUEUTITSNOCIIEC », qui renverse sans doute « Ceci constitue une personne ou j'aime l'homme et c'est moi ». *L'Animal imaginaire*, p. 74. *Les coquilles sont dans le texte.*

¹²⁰⁷ *La Scène*, p. 191.

représentation par excellence de la temporalité qui est constamment en travail dans l'ensemble des pièces de Novarina, mais aussi représente les directives qui s'appliquent à la dramaturgie générale. Ainsi reviennent du sommeil les textes d'antan, ceux de Novarina lui-même, mais aussi ceux de grands dramaturges, tels que Shakespeare, Molière, Tchekhov, des littéraires comme Rabelais, La Fontaine, des philosophes comme Descartes, Rousseau, Nietzsche, Wittgenstein, des théologiens et des dévots, ou encore des mystiques, à l'instar de Saint Augustin, Odon de Cluny, Prudence¹²⁰⁸, Madame Guyon, sans parler des textes religieux, y compris les prières. Cités ou parodiés, détournés ou réécrits, ces textes « transfus[és] à l'intérieur de l'espace textuel¹²⁰⁹ » confèrent à l'œuvre novarinienne sa richesse dynamique et sa vitalité intellectuelle. Mais eux-mêmes reçoivent une nouvelle vie dans un nouveau contexte. « Le théâtre redonne souffle aux paroles des morts¹²¹⁰ », écrit l'auteur. De même, la poétique nécromancienne relève les morts. En effet, un certain nombre des figures novariniennes trépassent à l'envers, pour ainsi revenir de la mort¹²¹¹. Parmi elles, il y en a qui réapparaissent régulièrement sur la scène, portées sur une civière, et d'autres qui ressuscitent parce qu'elles ont des mots à dire. On connaît également des morts qui traversent de nouveau les fleuves infernaux, pour afficher publiquement le refus du temps et de la mort, par leurs (re-)tournements, par leur cheminement en zigzag, que représente le Mort de *L'Animal imaginaire* :

LE MORT. – Je n'entre plus à la suite de moi : je ne tiens plus à moi-même que par des liens mentaux. Le temps a-t-il *vraiment* décidé de m'achever ? Ou est-il venu m'inachever pour échapper à la vie ? [...] Pourquoi me retournez-vous et me tournez-vous plusieurs fois en zigzag ?

LE DOCTEUR LUSTRAL. – Nous t'emmenons en zigzag pour que tu ne saches plus rien du chemin dont tu ne reviendras pas.

LE MORT. – Est-il permis d'éprouver pour la première fois une seconde grande joie à traverser la mort ?

L'INFIRMIÈRE TURBAN. – Tu n'auras connu la mort que de ton vivant¹²¹².

Cependant, ceux qui occupent la scène – textuellement et physiquement – ne sont pas seuls à pratiquer le miracle de la résurrection. Dans le théâtre où les « acteurs et spectateurs font

¹²⁰⁸ Cité par KOBLE Nathalie, « “Tout du corpus sans rien pensant”, le Moyen Âge englouti de Valère Novarina », in *Passé présent, le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, op. cit., p. 74.

¹²⁰⁹ HERSANT Céline, *L'Atelier de Valère Novarina, Recyclage et fabrique continue du texte*, op. cit., p. 80.

¹²¹⁰ *Pendant la matière*, p. 67.

¹²¹¹ On aura l'occasion de traiter ce sujet véritablement un peu plus tard. Voir la section « Le récit des ressuscitants » (Partie II, Chapitre 3, Sous-chapitre 2).

¹²¹² *L'Animal imaginaire*, p. 43-44. L'Acte XXV, intitulé « Fugue » du *Jeu des Ombres* constitue un véritable chœur des morts. Uniquement des acteurs et quelques penseurs décédés ont la parole. On y trouve Daniel Znyk et Michel Baudinat, mais également Anne Wiazemsky, Alain Cuny, Bruno Sermonne, Tsilla Chelton, René Gonzales, sans parler de Paul Otchakovsky, éditeur qui a publié tous les écrits de Novarina, Michel Corvin, professeur de théâtre contemporain qui s'intéressait au travail de Novarina, Clément Rosset, philosophe dont la pensée a influencé celle de Novarina, pour ne citer qu'eux.

ensemble l'expérience de l'ardeur par le souffle, du brûlement vrai du langage¹²¹³ », en se donnant, tous les deux, comme véritable scène du logodrame, lorsque le Mortel chante « *Relevailles*, chanson mortelle », il n'exclut point les mortels qui ont eux aussi la parole¹²¹⁴, assis dans la salle :

LE MORTEL, *chantant jusqu'à ce qu'on le retue*. – *Relevailles*, chanson mortelle,
par un Ex.

« Revivre, revivre ! ça m'enivre ! revivre !
Oh oui, ça m'grise ! ça m'a fait du bien
Vous l'savez bien
Rev'nir dans l'temps
On devrait l'refaire plus souvent ! »¹²¹⁵

En louant l'ivresse joyeuse des « relevailles », et en confirmant que « Revivre revivre, rerespirer : / C'est la meilleure façon / D'pas trépasser¹²¹⁶ » ou de trépasser par revers, sur la scène et dans la salle, acteurs et spectateurs sont sur le point de revaloriser l'expérience inconsciente de la « résurrection permanente au fond de notre souffle¹²¹⁷ ».

Car il y a, entre l'expiration et l'inspiration, une mort, si infime soit-elle, un moment où notre corps est vide de souffle – donc de vie. Entre chaque respiration, dans ce « vide [qui] s'étend, [...] comme un espace qu'il s'étend¹²¹⁸ », il y a la mort et la résurrection. Autrement dit, à chaque fois que l'on respire, on tue la mort et revient à la vie. D'où « nul n'ira plus quitter

¹²¹³ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 107.

¹²¹⁴ Selon Valère Novarina, qui s'inspire beaucoup de la théologie chrétienne et de la mystique, la parole est la clé du mystère de la résurrection. La croyance qui attribue à la parole le titre de renverseur de la mort s'appuie sur l'équation biblique entre la Parole et Dieu délivreur. Les Saintes Écritures expliquent que « l'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant. (*Genèse*, 2 :7) » Autrement dit, l'homme est né asphyxié, et passe de la mort à la vie, seulement en recevant *rouah* (רוּחַ), qui désigne à la fois le souffle et l'esprit (*La Quatrième Personne du singulier*, p.106). C'est pourquoi Novarina avance que « [n]ous sommes morts de naissance (*Devant la parole*, p. 159) », passage qui rime avec « J'ai été nommé celui qui reçut la mort avant la vie comme chacun d'ici. » (*Discours aux animaux*, p. 172) Et comme on peut lire dans deux propos du narrateur du *Discours aux animaux*, « Le lendemain on l'insuffla par les narines et il entendit alors le son de sa propre parole pour parler et souffler en direction de Dieu sans le voir. Puis il voyagea de respirer, et tout le but de son voyage fut pour un temps de ne plus savoir où aller (p. 188) » et « Et sur-le-champ, ils répondirent dans leur ensemble : "Jean du Vivant qui respire en nous en soufflant, passe dans une autre tête que celle qui parle encore par ta parole, car je suis Jean du Trou premier de celui qui ne doit pas se nommer" (p. 221) », parler, c'est parler par « Sa » parole tout en se souvenant de la première traversée, donc recevoir – de nouveau – la parole de la Parole et, par conséquent, recevoir – de nouveau – la vie : « Nous, nous n'entendons pas encore [Dieu] pour l'instant, mais nous l'attendons, dans le suspens de chaque respiration de cette vie », prononce Jean Singulier (*Je suis*, p. 206). Chaque parler constitue un exercice du saut pascal, « mouvement de traverser la mort [que] notre respiration mime à chaque instant (*Devant la parole*, p. 86). » On analysera dans le sous-chapitre consacré à la délivrance en quoi consiste la résurrection par la parole. Voir le sous-chapitre 3, intitulé « La délivrance cathartique : l'hôm libéré ».

¹²¹⁵ *L'Opérette imaginaire*, p. 41-43.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹²¹⁷ *Le Vrai sang*, p. 249.

¹²¹⁸ « Entre deux souffles, le vide *s'étend*, mais alors c'est comme un espace qu'il s'étend. » ARTAUD Antonin, « Le théâtre de séraphin », *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 596.

la vie sans y revenir en va-et-vient¹²¹⁹ » de Tous Les Mangeurs de *La Chair de l'homme*. La mort n'est plus quelque chose qui arrive à la fin, mais constitue une expérience quotidienne qui se renouvelle « tout le temps », toutes les trois secondes : « Je traversais ma mort tout le temps, de plein jour en plein jour¹²²⁰ », rétorque la Figure Dans La Nuit. Ou inversement parlant, la vie ne continue que par le « va-et-vient » entre la mort et la vie, par « le tournement et le retournement en zigzag », qui ont lieu au fond de notre corps, à la croisée de l'expiration et de l'inspiration. On renaît « à l'intérieur de son corps », en vainquant la mort, en re-trépassant : « Un changement de corps à l'intérieur de mon corps vient d'avoir lieu par basculement¹²²¹ », dit l'Ouvrier Ouiceps, en s'épatant devant sa vie... son souffle... sinon de sa parole reçue – avec une connotation fortement judéo-chrétienne et mystique.

Le théâtre qui prouve constamment que la naissance et la mort ne constituent pas des événements uniques qui n'ont lieu qu'une seule fois dans la vie, et qu'elles ne se connectent pas dans l'ordre directionnel absolu, révèle à ses spectateurs l'expérience temporelle dont ils n'ont pas conscience quotidiennement. Il s'agit du temps qui avance par saut, tout en se renversant entre la vie et la mort, et entre la mort et la vie. Il s'agit aussi du temps entier, dans la mesure où, au lieu de progresser à sens unique, il comprend, « prend ensemble » la mort et la vie en un souffle. Il s'agit, en somme, du temps qui prend le « niement » comme sa démarche de fonctionnement propre, comme écrit Novarina, d'après qui le rôle du théâtre est de fournir au spectateur l'occasion de faire face à cette réalité temporelle :

Ne pas oublier, n'oublier jamais le *niement* du temps. Le temps pulsif, réversible, spasme, spasme, pulsant, discontinu, avançant par sauts : le temps *contre toute attente* : il sait aller à l'envers, sauter les marches, se retourner contre lui ; le temps *éclipsant*, quittant la mesure, par éclipses, par ellipses, sautant les degrés. Le temps par-dessus les chiffres. Le spectateur au théâtre attend ça : qu'on lui *démesure* le temps. Il attend, il entend, le temps salvateur, exultant : le temps du retournement de la mort en la vie¹²²².

L'irréversibilité, principe de base du temps linéaire et mesurable, bascule. En se déroulant par le renversement respiratoire, le temps réellement vécu en finit à jamais avec la planéité toute simple et monotone du temps chronologique, et *respire*. Et en même temps qu'il renaît et se sauve, il délivre de la mort tout ce qui habite le temps.

¹²¹⁹ *La Chair de l'homme*, p. 51.

¹²²⁰ *Je suis*, p. 145.

¹²²¹ *L'Opérette imaginaire*, p. 15.

¹²²² *La Quatrième Personne du singulier*, p. 65-66. Ce morceau développe le texte prononcé par Antipersonne I dans *le Vrai sang*, in *Observez les logaèdres !*, p. 292.

« Mort à la mort » : renverser la mort

Bien qu'on imagine habituellement le temps comme la ligne droite d'un milieu homogène, la linéarité n'est pas une caractéristique naturelle du temps. La réalité temporelle révélée dans la pièce de Novarina en témoigne. La linéarité relève de l'invention humaine, afin d'assurer la vie en société. Et lorsque Bergson aiguise l'esprit critique en écrivant qu'« [i]l y aurait donc lieu de se demander si le temps, conçu sous la forme d'un milieu homogène, ne serait pas un concept bâtard, dû à l'intrusion de l'idée d'espace dans le domaine de la conscience pure¹²²³ », sa question sous-entend que la notion d'espace, qui « nous fait exprimer la durée en étendue et représenter la succession sous forme d'une ligne continue ou d'une chaîne¹²²⁴ », est étrangère au temps en soi. Or, ce temps chronique spatialisé généralise la vision apocalyptique de l'existence humaine, jusqu'à ce que Heidegger définisse comme mode d'être propre au Dasein « l'être-vers-la-mort ». D'après cette vision, chaque mouvement de la vie humaine n'est rien d'autre qu'un pas numéroté avançant vers la fin certaine – vers la mort – comme nous fait entendre la métaphore de la corde qu'emploie Frégoli :

FRÉGOLI. – [...] Voyez mes cerveaux ! J'ai invité des animaux à voir ma danse ; je considère autour de moi leurs têtes modèles. Corde, corde, viens ordonner ma vie¹²²⁵ !

Cette corde qui – donne et – ordonne la vie, donne également la mort, Frégoli évoquant à plusieurs reprises son intention de se pendre : « [E]t maintenant je mange ce bois avant de m'y pendre à ma maudite satanée corde *ombilicale*¹²²⁶ », dit-il.

C'est en ce sens que Novarina considère l'invention du temps métrique comme l'origine de la mort, comme le profère Louis de Funès dans *Devant la parole* :

Louis de Funès disait : « [...] Toute la métrie humaine radote. Ça n'est jamais que notre propre mort que nous arpentons et mesurons ; ça n'est jamais que de la répétition et du patient apprentissage de la mort que nous tissons à force de courir après les petites étoffes... »¹²²⁷

¹²²³ BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 73. Un peu plus loin, il finit par conclure cette problématique de la façon suivante (p. 174) : « L'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène. Il ne paraît pas avoir remarqué que la durée réelle se compose de moments intérieurs les uns aux autres, et que lorsqu'elle revêt la forme d'un tout homogène, c'est qu'elle s'exprime en espace. Ainsi la distinction même qu'il établit entre l'espace et le temps revient, au fond, à confondre le temps avec l'espace, et la représentation symbolique du moi avec le moi lui-même. »

¹²²⁴ « nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne », *ibid.*, p. 75.

¹²²⁵ *La Scène*, p. 184.

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹²²⁷ *Devant la parole*, p. 119.

S'il en est ainsi, la phrase « mort à la mort » tant prononcée dans les pièces de Novarina devient l'ultime sortie de secours à la disposition de personnages qui cherchent à renverser le temps chronométrique et à se débarrasser du temps chronologique, à savoir le temps associé au *logos*. L'exécution de la peine de mort se fait tantôt pratiquement, tantôt poétiquement. Lorsqu'on donne la mort à la mort par la *praxis*, l'éventail de la pratique va de l'activité quotidienne, comme la respiration, à la réalisation plutôt dramatique, comme le « trépas à l'envers ». L'exploitation de la performativité de la parole, de son *faire*, sert d'un autre moyen d'exécution, la mort n'étant qu'un mot. De ce point de vue, la fin définitive, au-delà de laquelle il n'y a rien – puisque c'est indicible – n'existe que dans le *logos*, en quelque sorte : dans l'esprit humain, et dans la langue. Dans *La Scène*, le Pauvre Mort nous le rappelle, d'une façon saisissante :

LE PAUVRE MORT. – Je suis mort de peur. Me voici dans la terre : muré sans air.
Noyé dans l'insoluble. Écrasé par l'impondérable. *Mort* quoi ! mais ça, ce mot, n'est qu'un mot¹²²⁸.

La mort nous fait peur, car cette « angoisse [qui est] l'absolue souveraine » est insoluble, mais surtout parce que cette « souveraineté morte¹²²⁹ » est impondérable, insaisissable par la langue. Or, selon Frégoli, la « mort » n'est qu'un nom qu'on attribue à la fin de l'histoire ordonnée, du temps capable d'être raconté. Mais il le dit en revenant de la « mort », après avoir été tué par Frégoli. La tentative pour expliquer l'extinction naturelle de la vie à l'aide d'un outil artificiel, qui est le temps linéaire concrétisé par la langue comme phénomène universel, peut être anéantie par la même langue. D'où « mort à la mort », comme impératif de « dire *mort* à la mort », en espérant mettre fin à la fin, « en sortir vif » :

L'UN DES DORMANTS. – Nous avons préféré dans autrui-le-corps, l'homme qui parla à la même mort que nous ; dire *mort* à la mort, et *mort-mort* à la mort de la mort, dussions-nous en sortir vifs, voilà l'adage digne de nous¹²³⁰ !

« Mort à la mort » est, par conséquent, une incantation pour briser le mot-idole « mort », mais aussi pour briser l'idée de la fin, les deux inventions humaines qui empêchent toute autre possibilité de penser.

¹²²⁸ *La Scène*, p. 87.

¹²²⁹ « Mon angoisse est fin l'absolue souveraine. Ma souveraineté morte est à la rue. Insaisissable – Autour d'elle un silence de tombe – Tapie dans l'attente d'un terrible – Et pourtant sa tristesse se rit de tout. » BATAILLE Georges, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 327.

¹²³⁰ *La Chair de l'homme*, p. 123.

On peut déterminer deux grandes catégories de stratégies qu'emploient les personnages novariniens afin de renverser verbalement la mort, et du même coup, de sortir du temps : pulvériser la mort et jouer avec la mort.

a) Pulvériser la mort

Souvent, sur la scène novarinienne, la mort est considérée comme un « rien ». La Grammaire de *Je suis* répond ainsi à la mort : « Quand je voyais la mort, je lui disais qu'elle est un rien qui tombe tout le temps.¹²³¹ » Dire à la mort qu'elle est *un* « rien », c'est moins anéantir la mort elle-même, en s'appuyant sur l'absence de l'influence sensible de la mort sur son « moi », ou la concevoir comme vide ultime où s'effacent toutes les significations, que lui ôter sa réalité effective. Il s'agit plutôt de soulever sa nullité profonde, dont le mot anglais *nothing*, qui correspond au « rien » français, se souvient de manière plus intuitive. La mort ainsi exprimée devient une non-chose, incapable d'engendrer des conséquences quelles qu'elles soient, étant inopérante :

L'ENFANT DE VIVACE. – [...] Regarde : son esprit mime mourir, mais rien ne vient.

L'INGÉNIEUR MAINTENDON. – Rien vient car rien ne vient de rien¹²³².

Face à la pulvérisation de la mort constamment observée chez Novarina, on constate la nécessité d'apporter un nouvel éclairage sur la performativité de la langue poétique, évoquée plus haut dans le contexte de l'appel¹²³³. Lorsqu'il s'agit de la poésie lyrique, l'action de la voix s'accomplit dans le sens *positif*, soit de façon à recourir à la magie d'apparition. Elle tire du néant l'existence, de sorte que son objet désiré, qui n'existe pas dans la réalité mondaine, soit là, maintenant, en face du sujet désirant ; qu'il franchisse la distance infranchissable et obtienne enfin une existence concrète et *vraie* dans un univers – hors espace et hors temps – que le geste lyrique ouvre. La véracité de cette existence non-physique n'est pas contestée, l'autoréalisation, sinon l'autoréférentialité constituant le « devoir » même de la parole lyrique, comme le remarque Michel Murat :

La parole lyrique se présuppose elle-même : plus précisément son *devoir* est de s'autoréaliser avec une force (*enargeia*) suffisante pour être reconnue comme telle, c'est-à-dire pour que ses destinataires soient convaincus de la valeur et du bien-fondé de ses propres prétentions ; cette conviction n'a rien de rationnel, elle agit sur les émotions, d'une manière

¹²³¹ *Je suis*, p. 172.

¹²³² *Le Drame de la vie*, p. 79.

¹²³³ Voir la section « L'appel comme geste lyrique » (Partie II, 1^{er} Chapitre, Sous-chapitre 3).

qui lorsqu'elle est réussie (au sens pragmatique) est incompréhensible : en d'autres termes, comme un charme¹²³⁴.

Et la logodynamique élargit l'horizon du champ de force de cet enchantement lyrique à tous les *dire*s, du moins littéraires. Ainsi, par le dire poétique, on est sur le point de saisir la réalité immédiate du mystérieux *ptyx*, créé « par la magie de la rime.¹²³⁵ » Il en va de même pour la langue théâtrale de Novarina, dont la gestualité, ou encore le mouvement – à savoir, la capacité d'effectuer quelque chose, d'entraîner des conséquences – constitue le véritable enjeu. À l'attente du parleur, les choses appelées répondent par leur présence concrète, si volatile soit-elle : « Au théâtre, les choses apparaissent en vrai, c'est-à-dire comme n'étant jamais là. Des choses surgissent, si contradictoires qu'elles sont non praticables dans le réel ; des choses surgissent réelles, mais encore impossibles à la matière, impraticables par la physique du monde. *Il y a un mode entier qui est vrai et qui n'a lieu qu'en langage*¹²³⁶ », affirme Novarina. Dire, c'est faire naître, faire exister ; c'est donner *en vrai* « la chose » manquante au mot, qui est, selon l'instigateur de la physique de la langue, « la chose moins une chose.¹²³⁷ »

Or, cette performativité de la parole peut opérer dans le sens inverse, de façon à promouvoir l'apparition négative. La langue humaine, capable de contredire le réel, d'abord en créant les choses absentes ou un nom à ce qui n'en a pas encore (néologisme) ; ou en donnant la vie aux choses inanimées (la prosopopée). Or, elle peut procéder à la même dénégation en anéantissant ce qui existe ou en renversant le fait affirmé. Pourvu de la faculté d'imaginer, qui permet la prise de distance avec le réel, et de la langue, qui concrétise le réel doublé, l'être humain est en mesure de multiplier les possibilités du monde, en supprimant une par une les choses qui remplissent le monde, jusqu'à explorer la possibilité la plus radicale, l'effacement de ce monde immédiat, en quelque sorte, imposé. Les romans apocalyptiques, tels qu'*Un Cantique pour Leibowitz* (1960) de Walter M. Miller, qui décrit le monde après l'apocalypse nucléaire, et *L'Aveuglement* (1995) de José Saramago, où l'épidémie de cécité ravage une ville, ou encore les romans dystopiques, à l'instar du *Meilleur des mondes* (1932)

¹²³⁴ MURAT Michel, « Poet's poetry », in *The Made and the Found: Essays, Prose and Poetry in Honour of Michael Sheringham*, MCGUINNESS Patrick, MCLAUGHLIN Emily (éd.), Cambridge, Legenda, 2017, p. 177.

¹²³⁵ « Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier, je fisse un sonnet, et que je n'ai que trois rimes en *ix*, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot *ptyx*, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préfé[r]ais (*sic*) de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime. » MALLARMÉ Stéphane, « Lettre à Eugène Lefébure, le 3 mai 1868 », in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 728-729.

¹²³⁶ « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », entretien avec Noëlle Renaude, *art. cit.*, p. 69. *Nous soulignons*.

¹²³⁷ « Le mot est la chose moins une chose. » *Pendant la matière*, p. 132.

d'Aldous Huxley et de *1984* (1949) de George Orwell, qui imaginent un monde éloigné de la réalité, mais bien pire que cette dernière en sont des exemples qui exploitent la capacité réservée à l'homme, questionnée par l'Homme de Sapornéol du *Drame de la vie* :

L'HOMME DE SAPORNÉOL. – L'homme seul, par le recours de sa pensée, peut réduire le monde à rien. De tous les animaux, il est le seul qui eut des bras pour le prendre et le porter à néant. Il a fait un trou dans le monde grâce à sa langue qui lui sert de bout à néant. Seul dans sa langue, se retournant, il est le seul des animaux pouvant dire qu'il n'est pas¹²³⁸.

Dans le champ de force que maintient l'imagination partagée par le poète et par le lecteur, la fin du monde, réalisée par la performativité de la langue humaine, est donnée comme un fait indéniable. Autrement dit, le dire devient un « trou noir » qui engloutit le monde. De même que Wystan Auden a remarqué que « la poésie ne fait rien arriver : elle survit, / Comme une façon d'advenir, comme une bouche (*Poetry makes nothing happen : it survives, / A way of happening, a mouth*)¹²³⁹ », bien que le renversement ne forme pas un événement tout seul, sa véracité est déjà présupposée dans la bouche.

Ainsi le langage peut tout pulvériser, y compris le monde. Le processus est extrêmement simple : on n'a qu'à dire que « le monde n'existe pas. » Une phrase auto-négatrice du Gardien de Cailloux, « Je nie que je parle¹²⁴⁰ » constitue un acte d'énonciation. Cependant, elle se dépouille entièrement de l'effectivité de l'énonciation, par l'intermédiaire même de la performativité de la parole, sinon par l'abus de l'aspect conventionnel de la production du sens. De même, la phrase « le monde n'existe pas » réduit le monde en poudre, en faire un « rien », *en vrai*, dans les réseaux de signification. « Messieurs, ici, une fois de plus, les faits n'ont aucun rapport avec le réel¹²⁴¹ », affirme le Personnage du Corps, pour souligner l'écart entre la véridicité des faits *dits* – surtout dans le théâtre – et la réalité du réel immédiat. Ce pouvoir si simple et si violent, inhérent au langage humain, pousse Novarina à comparer sa sensation devant la langue à l'explosif dans les mains : « En travaillant, j'ai parfois l'impression de manier des explosifs. Le langage peut tout pulvériser. Ou faire sauter l'artificier.¹²⁴² »

Parmi les choses qu'on peut détruire au moyen de la parole, la mort ne fait pas exception. Car de la même façon que « [a]cheter, mourir, vendre, partir, produire en poudre, travailler pour

¹²³⁸ *Le Drame de la vie*, p. 100.

¹²³⁹ AUDEN Wystan Hugh, « In Memory of W. B. Yeats », *Selected Poems*, London, Faber, 1979, p. 82. Cité in CULLER Jonathan, *The Pursuit of Signs (Semiotics, Literature, Deconstruction)*, *op. cit.*, p. 155. *Notre traduction*.

¹²⁴⁰ *Le Vivier des noms*, p. 168.

¹²⁴¹ *L'Origine rouge*, p. 123.

¹²⁴² « Quadrature », entretien avec MERCOYROL Yannick, JOHANSSON Franz, *art. cit.*, p. 12.

obtenir, travailler au dur loisir, ne sont que des verbes¹²⁴³ », la mort n'est qu'un mot, à savoir le produit de « l'artifice de [la] retrempe alternée en le sens et la sonorité¹²⁴⁴ ». Surtout, il s'agit d'un mot dont l'association arbitraire entre le signifiant et le signifié recourt à l'imaginaire communautaire, pareillement aux notions abstraites, ce qu'on appelle la « mort » en français n'ayant que la réalité approximative sinon superficielle, provenant du phénomène observé, mais jamais vécu¹²⁴⁵. La réalité distribuée par les conventions – culturelle, imaginaire et linguistique – dans les réseaux – synchronique et diachronique – peut être dupée par l'exploitation des mêmes règles de réseaux. Ainsi, la négation de Jean Terrier vide le mot *mort* de son contenu, ôte à sa mort la mort, son effet conventionnellement attendu, à savoir la cessation de vie : « Je nie ma mort ; je nie profondément ma mort mais j'y crois.¹²⁴⁶ » Toute mort, que ce soit la mort déjà survenue ou la mort qui l'attrapera dans un futur imminent ou lointain, se trouve anéantie au cours de l'énonciation. Cette destruction a pour l'objectif non pas d'immortaliser Jean Terrier, mais de lui donner la possibilité de s'extraire de la mort, de la traverser, de rompre avec elle par le renversement. Le souhait de Trinité, « [j]e voudrais tuer profondément la mort en moi et qu'elle me transforme en la vie !¹²⁴⁷ », est encore plus saisissant, non seulement en raison de l'aspect loufoque que l'idée de « tuer la mort » suggère, mais aussi par la vive transition de la mort en vie, grâce au pouvoir de la langue : elle renverse la mort, qu'elle tue dans la langue, en vie, qu'elle appelle dans la langue. Comme Trinité l'exprime bien, le devenir-rien de la mort, imposé par la magie du dire, est d'autant plus vrai lorsque la dimension résurrectionnelle entre en ligne de compte. Pour celui qui revient à la vie en traversant la mort, comme nous le faisons à chaque respiration, la mort est littéralement *nothing*, non-chose, quelque chose de nul qui n'exerce aucun effet significatif et permanent, malgré son existence. Ce n'est qu'un « accident » sans importance, professe Raymond de la Matière :

RAYMOND DE LA MATIÈRE. – Conclusion. Ceux qui ont tagué « La mort est nulle » au bord du canal de l'Ourcq ont bien fait. Nous ne sommes pas faits pour. C'est un accident. Nous sommes dévorés par elle mais nous ne sommes pas ses sujets¹²⁴⁸.

¹²⁴³ *La Scène*, p. 44.

¹²⁴⁴ MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 213.

¹²⁴⁵ Voir JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, « Champs/essais », 1977. Notamment la deuxième partie, « La mort dans l'instant mortel ».

¹²⁴⁶ *L'Origine rouge*, p. 80.

¹²⁴⁷ *La Scène*, p. 159.

¹²⁴⁸ *L'Acte inconnu*, p. 161.

Et puisque « la mort est nulle », qu'elle « n'est pas vraie », et par conséquent, qu'elle « ne supprime pas [l'homme mais] le suspend », l'Acteur André Marcon, écroulé au sol, se relève à la dernière scène de *Je suis* :

ROSÉLIANE GOLDSTEIN. – Cet homme meurt.

LAURENCE MAYOR. – Non, il s'éclipse.

ROSÉLIANE GOLDSTEIN. – La mort ne le supprime pas, elle le suspend.

[...]

Le danseur chute.

ROSÉLIANE GOLDSTEIN. – Lève-toi !

L'ACTEUR ANDRÉ MARCON. – Pourquoi ?

Il est au sol.

ROSÉLIANE GOLDSTEIN. – La mort n'est pas vraie.

*Il se relève*¹²⁴⁹.

Il tue vraiment la mort, il en sort ; sinon, il « prend du mourir dans la main et le jette au rien », comme le fait le Bonhomme de Terre du *Jardin de reconnaissance*¹²⁵⁰. La commande de l'Abondançi, « Vivez les morts ! Entrez-sortez !¹²⁵¹ », ne concerne pas seulement des Morts de la pièce en cours, mais retentit dans l'ensemble de l'œuvre novarinienne, pour reproduire partout l'épisode biblique fondateur où la parole sort le mort du tombeau : « [Jésus] cria d'une voix forte : Lazare, sors ! Et le mort sortit [...].¹²⁵² » Le mot *mort*, broyé dans la bouche, devient synonyme de la porte par laquelle on peut librement passer d'un côté à l'autre, de la mort à la vie et inversement, l'entrée et la sortie ne se distinguant plus. « Un homme apporte l'idée de la porte, la porte, une porte et le mot porte. Mais la mort – non, mais la *porte* ! Apporte la porte pour de vrai !¹²⁵³ », revendique Diogène. À sa demande, l'Ouvrier du Drame lui apporte un cadre dont le milieu est vide. Diogène, qui franchit ce cadre d'un saut résolu, serait le véritable praticien de la physique de la langue qui, en procédant à l'anéantissement de la mort par le biais de la logodynamique, accomplit son dire avec son corps.

¹²⁴⁹ *Je suis*, p. 229-230.

¹²⁵⁰ « LE BONHOMME DE TERRE. – [...] Ce matin, j'ai pris du mourir dans ma main, et je l'ai jeté au rien. » *Le Jardin de reconnaissance*, p. 30.

¹²⁵¹ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 489.

¹²⁵² *L'Évangile selon Jean*, 11 :43-44.

¹²⁵³ *La Scène*, p. 178.

b) Jouer avec la mort

Le fait que la mort ne soit qu'un mot nous donne la possibilité de la renverser encore, par le langage. L'essence du jeu verbal consiste à fomenter la révolte du sens par l'opération métalinguistique. Il s'agit plus précisément de dissimuler, de déplacer, de tromper, ou encore de bouleverser la signification codifiée d'un mot, en en manipulant l'aspect matériel, et en y glissant un nouveau sens – que ce soit un référent ou un réseau des rapports –, toléré, voire promu par un accord entre celui qui apporte volontairement la modification et son allocutaire qui l'interprète. C'est pourquoi Jacek Plecinski identifie « la transgression voulue des règles qui déterminent la sémantique du langage¹²⁵⁴ » comme un procédé propre du jeu de mots. Et lorsque le jeu de langage remplit sa fonction ludique, dont le rire subversif constitue la base, il devient une arme qui vise l'interdit ou le tabou, ou tout simplement, l'indicible : à travers le langage, il attaque l'inaccessible, le fait tomber, et l'amène dans le domaine des accessibles, desquels on peut rire.

C'est dans ce contexte qu'un passage de *L'Animal imaginaire* attire notre attention. Il fournit rétroactivement la justification de tous les jeux de mots portant sur la thématique de la mort qu'on peut observer dans l'œuvre de Novarina :

JEAN QUI CORDE. – Je ne dirai plus la vie mais *eival*, je ne dirais plus le vide mais *édiv*, le soleil mais *liélos*, la terre met *erret* ; *personne* mais *énossrèp*, parole mai *élorap*, une fourchette mais *ènu ettèhcrouf*, abandon mais *nodnaba*.

PERSONNE. – Je remarque comme vous qu'il y a un *r* de trop dans le mot *mort* : donc je ne m'exprimerai plus désormais qu'au *Vindicatif* !

JEAN QUI CORDE. – Je ne dirai plus la mort mais *trom*. La tron. J'ai trop la tron. Je dirai plus le préfet mais le *treize-pouf*.

AUTRUI. – Tassez-vous dans c'coin, foutez-nous la *trom*, et n'en parlez-nous plus du tout plus du tout¹²⁵⁵ !

Personne déclare d'emblée qu'« il y a un *r* de trop dans le mot *mort* ». Si on enlève du mot « mort » le *r* de surplus, on obtient « mot ». La tautologie est double. D'une part, la coïncidence soudaine apparue entre le mot et la *mo(r)t* ne laisse au « mot » que l'autoréférentialité bouclée, que la fonction métalinguistique lui permet. Il ne désigne plus rien d'extérieur ; sans issue, il revient infailliblement sur lui-même. D'autre part, cette proposition donne lieu à un raisonnement, fermé à clé : la mort n'est qu'un mot ; donc, on peut procéder à l'à-peu-près, en soustrayant le *r* du mot *mort* ; par conséquent, la mort (ainsi manipulée) n'est qu'un mot.

¹²⁵⁴ PLECINSKI Jacek, *Le Ludisme langagier : domaine français, XX^e siècle*, Toruń, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2002, p. 61.

¹²⁵⁵ *L'Animal imaginaire*, p. 225-226. Le passage originel se trouve dans *le Vivier des noms*, p. 227-228, et dans *Entrée perpétuelle (version pour la scène du Vivier des noms)*, in *Voie négative*, p. 258-259.

L'itération, qui parcourt la sémantique et la morphologie, ôte à jamais la mort du mot « mort », en réduisant la *mort* à un mot, mais rien d'autre qu'un mot, qui est « moins une chose » : « Il n'y a dans le mot *mort* aucune mort – pas plus que dans le mot *corde* du fil pour se pendre¹²⁵⁶ », élucide le Chantre du *Vrai sang*. De même, on comprend mieux le propos absurde en apparence de « l'objet de la nuit », que l'Avant-Dernier des Hommes transmet à la place du dernier : « je ne suis pas mort de la mort dans la nuit¹²⁵⁷ ». La mort n'étant qu'un mot, elle ne peut apporter la fin à la vie. Cependant, le coup de jeu verbal le plus direct par lequel on tente d'abattre la mort, est apporté par Jean qui Corde. Il pousse à l'extrême sa capacité à « renvers[er le] nom de la chose en la pensant¹²⁵⁸ », et propose d'inverser la « mort » en *trom*. Cette stratégie est pourtant ancienne, le narrateur du *Drame de la vie* ayant manifesté sa prédilection pour l'inversion : « J'aspirais tout par bouffées négatives ; [...] J'avalais tout à l'envers. J'étais à travers de nouveaux écriteaux illisibles ; j'inversais tous les mots et j'expirais tout dans l'autre sens.¹²⁵⁹ » Avec la forme inversée, on pourrait supposer que Jean qui Corde et Autrui souhaiteraient renverser également le fond. Le jeu verbal s'achevant dans l'interprétation de l'allocutaire, on n'aurait qu'à se demander si la *trom* « expirée dans l'autre sens » signifierait l'écroulement de la mort, son retournement dessus-dessous, ou désignerait plutôt le cheminement dans le sens inverse, à savoir le rebroussement de la mort à la vie.

Non seulement le mot *mort*, mais également les mots évoquant la mort ne sont pas à l'abri du processus de déformation ludique. Ainsi, on connaît le chapeau *suicidal* (*Le Drame de la vie*, p. 92), ou encore la *suicilie* et la *suicidie* (*Le Vrai sang*, p. 41) qui sapent, chacun à sa façon, le « suicide ». Quant au mot « cadavre », on touche une vaste gamme de variations qui traverse l'ensemble de l'œuvre : la *cadavresse* du *Babil des classes dangereuses* (p. 213) est suivie par le bol *cadavrier* et les *cadavrets* dans *La Lutte des morts* (p. 368 et 370), la terre en *cadavrat* (p. 90), le corps en *cadavron* (p. 145), le parler *cadavrique* (p. 174) dans *Le Drame de la vie*, le *cadavrier* en ce qui concerne la carrière de l'Homme aux As de *Vous qui habitez le temps* (p. 43), ou encore le *Cadavreur* Resté et le *Cadavreur* de Lui-même, qui sont censés entrer à la fin du *Vrai sang* (p. 276 et 295)¹²⁶⁰. Cette liste de presque-cadavres s'achève avec les deux *cadavreaux* jumeaux (p. 137), le *cada* (p. 165), le *cadacre* (p. 182) du *Vivier des noms*. Quand

¹²⁵⁶ *Le Vrai sang*, p. 212.

¹²⁵⁷ « Je ne suis pas mort de viviolictiase, dirait un gant ; je ne suis pas mort de trombolubdose, pourrait dire la savate ; je ne mourrai pas de simniotropie, lancerait la bouteille ; je ne suis pas mort d'élulithiose, soutient le rail ; je ne suis pas mort d'isiocholie, constata le talus ; je ne serai pas mort de monocile, poussuivit la traverse ; je ne suis pas mort de la mort dans la nuit disait l'objet de la nuit. » *La Chair de l'homme*, p. 250.

¹²⁵⁸ *Le Vrai sang* (version pour la scène), in *Observez les logaèdres !*, p. 230.

¹²⁵⁹ *Le Discours aux animaux*, p. 46.

¹²⁶⁰ Avec ces deux *cadavreurs*, trois *cadavriers* (le Cadavrier Jeanjean, le Cadavrier Ulfant, l'Enfant Cadavrier) seront également appelés par l'Enfant Animal.

il s'agit du *macabiat* qui, depuis sa première apparition dans *La Lutte des morts* (p. 169), revient régulièrement caresser l'oreille des spectateurs habitués, on affirme sa parenté avec « macabre » grâce à un passage dans *L'Acte inconnu* : « Nous échangeons les bornes en plastique contre les écrous de laiton, et la vie contre le macabiat¹²⁶¹ », jurent les Psaumistes du Repas de Terre. La proximité sonore insinue le rapport avec la mort, sans la désigner. Il est évident aux oreilles de tout le monde que ces occurrences du jeu de mot renvoient à des signes funestes, mais cette évidence reste allusive, étant donné que ces mots surgis au sein du logodrame sont, *stricto sensu*, dépourvus de sens codifié. Pour mieux dire, leur but consiste à dérégler le sens, dont la convention sociale est la seule et principale garante, tout en jouant avec les règles du jeu. Ils sont à la source du plaisir de la transgression du code, mais laissent surtout, à celui qui les trouve amusants, la possibilité de rire de ce dont on a peur d'habitude.

La paraphrase fait partie du projet d'abattement de la mort à travers le jeu de langage. Dans *La Quatrième Personne du singulier*, Novarina se propose de remplacer le mot « mort » par la *a-vie*, avec un « a- » négatif : « *La mort*, tout de suite, la dire la *a-vie* ! Simple privation. Dépourvue de sens. La mort sans importance ni signification.¹²⁶² » Sur le plan morphologique, la dérivation préfixale relève d'une opération à laquelle on recourt quotidiennement afin d'ajouter un sens particulier au mot radical. Il y a des mots dérivationnels qui figurent dans le dictionnaire, mais il y en a d'autres qui ne s'y trouvent pas. Or, bien qu'ils ne soient pas reconnus comme tels par l'autorité, ces derniers transmettent un sens évident au destinataire. Personne ne contesterait que « *a-vie* » puisse remplacer « mort », signifiant littéralement « sans vie ; suppression de la vie ». Pourtant, les deux ne constituent pas des synonymes. Tandis que la signification la plus rigoureuse – sinon le sens le plus courant – du mot « mort » est marquée par l'inactivité – rappelons que la mort renvoie systématiquement aux circonstances observées, l'état du mourant ou du mort, faute de connaissance sur l'instant létal, le *pas* du trépas – dans la *a-vie* s'ajoute la valeur de l'acte, à savoir le geste de privation, du moins de négation. Il en va de même pour un autre préfixe négatif « dé- » qui, lui aussi, contribue à paraphraser la mort par la dérivation. Dans *La Chair de l'homme*, l'Enfant Avalant manifeste son ancienne intention de « dévivre la vie » : « j'ai acheté moi aussi gros de gros, voulu redépeindre ma vie et la dévivre avec ma sœur Ariane Victheur ; [...].¹²⁶³ » Il succède au narrateur du *Discours aux animaux* qui a déjà décrit son passé avec le même mot : « J'ai dévécu l'Enfant Urien le vingt-six sept cent trois mille quatre, j'ai dévécu en France de Chine, Urope et Andrerrie de Est et Nord,

¹²⁶¹ *L'Acte inconnu*, p. 29.

¹²⁶² *La Quatrième Personne du singulier*, p. 140.

¹²⁶³ *La Chair de l'homme*, p. 78.

j'ai dévécu sans ma raison et j'ai vécu d'extradition et j'ai agi des extractions ; [...].¹²⁶⁴ » Toujours dans le même contexte, il magnifie la gloire d'un « déssuscité » : « Gloire à ta gloire, déssuscité !¹²⁶⁵ » « Vivre » et « faire naître (susciter) » s'inversent pour se superposer sur « mourir ». Or, puisque le « dé- » déroule tout en sens inverse, « dévivre » et « déssusciter » revêtent l'image d'une main en train de rembobiner la vie et la naissance. Ainsi interprétée, la mort n'arrive pas après la vie, mais la précède. En aucun cas la paraphrase ne consiste seulement dans la modification de la manière de s'exprimer. Avec les mots et les expressions qui changent, la nuance exprimée et perçue change également. Lorsqu'il s'agit d'un mot, le dérapage de signification est encore spectaculaire. Renversé dans la bouche des figures novariniennes, le mot « mort » vient frapper le spectateur avec une unique onde, inconnue dans le vocabulaire français.

On trouve également dans l'écriture de Novarina des jeux verbaux qui non seulement réduisent la mort à rien, mais encore servent d'outil pour la renverser en vie. Le *bercueil*¹²⁶⁶ et le *cerceau*¹²⁶⁷, agglutinant le berceau et le cercueil, sont des mots-tiroirs typique du langage des personnages novariniens, dont les phrases relient très souvent la mort à la vie, et la vie à la mort. À la fois le berceau, premier lit de naissance, et le cercueil, dernière couche, le *bercueil* (ou *cerceau*) est la figure par excellence de la crèche de l'Enfant, pour qui la mort et la naissance ne font qu'une, comme le suggère Novarina à propos de *La Madone entourée d'anges et de saints* de Piero della Francesca¹²⁶⁸. La mort ne s'oppose plus à la vie. Ces mots-tiroirs révèlent que leur opposition n'est qu'apparente, qu'elles glissent l'une de l'autre, comme sur le ruban de Möbius.

Ainsi, voir le cercueil dans le berceau, et inversement, c'est « tracer la limite invisible entre naître et n'être pas » :

HOMME HORS DE LUI. – « [...] Une corde suffit-elle ?
Comme solution
Ou bien un morceau d'ficelle ?
Et un crayon.

J'vais tracer au compas
La limite qui est invisible
Entre *naître*... et n'être pas

¹²⁶⁴ *Le Discours aux animaux*, p. 12.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 214.

¹²⁶⁶ « LE COUREUR DE TROU. – Poupet en mon bercueil, [...] » *Le Drame de la vie*, p. 174 ; « UNE FEMME PAR LA FENÊTRE. – « [...] Qu'est-ce que j'suis v'nue faire / Dans c'bercueil ? » *L'Origine rouge*, p. 111.

¹²⁶⁷ « FONCTION MATIQUE. – [...] Je donne l'ordre aux cerceaux. » *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 492.

¹²⁶⁸ *Devant la parole*, p. 93-111.

S'il trace la limite, ce n'est point pour séparer les deux. Au contraire, il finit par démontrer qu'il n'y a aucune différence entre les deux, dont les contours parcourus à l'aide d'un compas se superposent l'un sur l'autre, comme en témoigne le pseudo-chiasme effectué entre « *Chanson pauvre* » de *L'Homme hors de lui*, ci-dessus, et « *Vilain soir* » de *L'Opérette imaginaire*. Les deux derniers vers problématiques étaient, lors de la création en 1998, « Entre n'être... et n'être pas / Entre naître... et naître pas...¹²⁷⁰ » Là, où chaque vers présente une paire de propositions opposées, le jeu homophonique est opératoire seulement entre « n'être » – que ce soit le « ne » négatif ou le « ne » explétif – du premier verset et « naître » du deuxième verset. Or, lorsque l'Homme Hors de Lui reprend la chanson du Mortel dans un spectacle, dont il est personnage éponyme, « naître » et « n'être » se croisent spontanément. Cependant, dans les oreilles du spectateur, ni le croisement (chiasme) à l'intérieur de la deuxième version de la chanson, ni le presque-chiasme entre les deux versions ne se remarquent. Le « naître », plein de vie, et « n'(pas) être », dépourvu de vie, ne se distinguent plus sous l'envoûtement de l'homophonie. La spéculation ontologique presque traumatisante¹²⁷¹, comparable à celle d'Hamlet, le crâne de Yoryk à la main, achève, en quelque sorte, le renversement de la mort en *trom*, en inversant le cours par la coïncidence entre la naissance et l'inexistence.

« Ronde » de Soupault est comparable : elle se trouve à la charnière entre le jeu verbal qui, relevant du domaine linguistique, touche l'aspect matériel des mots pour produire le nouveau sens, et celui qui s'ancre dans le domaine rhétorique, tout en jouant plutôt avec leurs significations :

Quel est celui d'entre vous
qui rira le dernier
Quel est celui d'entre vous
qui mourra le premier

[...]

Rira bien qui mourra le dernier
Tout sera à recommencer
Mourra bien qui naîtra le premier
Il faut quelqu'un pour commencer¹²⁷²

¹²⁶⁹ *L'Homme hors de lui*, p. 38-39.

¹²⁷⁰ *L'Opérette imaginaire*, p. 146.

¹²⁷¹ La voix basse de deux figures, qui psalmodient la chanson en question, nous permet de suggérer le fardeau que la question leur impose.

¹²⁷² SOUPAULT Philippe, « Ronde », *Chanson* (1949), in *Poèmes et Poésies*, Paris, Grasset, 1973, p. 226.

La ronde elle-même ne nous enseigne pas une sagesse singulière : les premiers arrivés partent en premier pendant que les derniers arrivés continuent à rire pour exprimer la joie de vivre. Pourtant, en plaçant le rire et le mourir dans l'itération circulaire de la ronde, figure de la gaminerie, le poète décore la mort avec une touche comique – du moins de « risible ». Mais ce qui frappe le lecteur, c'est le fait que le poète trouve la rime dans le « rire » et le « mourir », deux images, en général, contradictoires. Par surcroît, cette rime nous fait nous rendre compte, soudain, que dans « mourir », il y a « rire ». Le jeu verbal qui exploite l'homophonie s'achève par la collision de significations. Non seulement il bouleverse le mot *mourir*, mais aussi il suscite chez le lecteur le rire – sur son propre sort mortel – par l'absurdité survenue.

C'est cette même incohérence sémantique qui rend la « *chanson chaotique* » de *L'Homme hors de lui* extrêmement drôle :

« La primevère flétrit
Le rossignol est pris
Dans le ruisseau à sec
Tout – tombe
En miettes !

Tou-ous les écriteaux
Porte « *Ci-Gît* »
Les squelettes des oiseaux
Chan-antent partout des couacs :
Printemps pourri !

Les moutons et les porcs et les veaux et
Les bœufs,

Les poules et les canards, égorgés,
Les moutons et les porcs et les veaux et les
Œufs, gi-i-sent
Alignés, égorgés :
À la chaîne-e.

[...]

Dans la boucherie, dans la laiterie –
Je chante tout seul :
Chanson pourrie ! »¹²⁷³

Chanson d'abord présentée sous le titre d'« *Acédie* » dans *La Scène*¹²⁷⁴, elle déclenche le rire des spectateurs malgré l'atmosphère morose voire lugubre, en satisfaisant parfaitement au

¹²⁷³ *L'Homme hors de lui*, p. 28-29.

¹²⁷⁴ *La Scène*, p. 51-53. La version intégrée dans *la Scène* se termine par : « Dans la boucherie, dans la laiterie / Je chante tout seul : Printemps pourri ! Monsieur Pâques est mort ! » L'*acédie* est un terme théologique qui désigne

critère de la première catégorie du non-sens à la source du comique, selon la classification de Clément Rosset :

La première espèce de non-sens peut être définie sommairement comme une contradiction entre différents sens, comme un télescopage de deux ou plusieurs niveaux de sens dont aucun n'est absurde en soi mais dont la réunion produit un effet d'absurdité et de non-sens. En sorte que ce n'est pas l'absurdité de telle ou telle formation qui produit ici le non-sens, mais le fait de leur rencontre forcée. Rencontre qui peut être artificielle ou fortuite [...] ¹²⁷⁵.

Si on rit, c'est parce que dans chaque verset se heurtent l'image pastorale du printemps et l'image de la « grande faillite » qui évoque la mort. Le jeu verbal consiste ici à réunir les deux idées contradictoires ; à briser la paix printanière, rayonnant de vitalité, par la puanteur funeste qui s'ensuit, en exploitant dans les deux cas la force évocatrice de la langue. Bien que la cause directe du rire se trouve dans la confrontation des sens, ce rire subversif nous accorde la possibilité de renverser la mort.

2. Sortir du récit

Le récit des ressuscitants

Le noyau du récit est l'action qui évolue dans le temps. En conséquence, le récit constitue l'apanage des vivants, dotés de mouvements. On peut le constater dans les récits bien connus décrivant l'outre-tombe : dans le mythe d'Orphée ¹²⁷⁶, archétype des récits de la descente aux Enfers et du retour, le héros est un vivant qui se rend au royaume des morts. Et dans *La Divine Comédie*, bien qu'il soit perdu dans une « sylvie obscure, [...] cette forêt sauvage et âpre et forte ¹²⁷⁷ », Dante, en qualité de personnage principal, est toujours en vie, et quant à ses guides, Virgile et Béatrice, ils continuent éternellement leur vie en tant qu'êtres spirituels après la mort matérielle. Et puisque la place centrale du récit est strictement réservée aux vivants, en Orient et en Occident, la re-visite des défunts n'est que passagère, sans former toute seule l'objet de l'histoire, sinon anecdotique. La *Danse Macabre*, poème symphonique de Saint-Saëns, associé habituellement à la gravure de Michael Wolgemut (1493), décrit de manière burlesque le vacarme des squelettes qui se précipitent pour retourner aux tombeaux : « Mais psit ! tout à

le péché lié au manque de soin à l'égard de sa vie spirituelle, se manifestant notamment par l'ennui, le dégoût, la morosité.

¹²⁷⁵ ROSSET Clément, *Le choix des mots*, op. cit., p. 127.

¹²⁷⁶ La pièce la plus récente signée par Novarina, *le Jeu des ombres*, choisit le mythe d'Orphée comme motif.

¹²⁷⁷ « una selva oscura, [...] selva selvaggia e aspra e forte », DANTE Alighieri, *L'Enfer*, Chant Ier, 1 et 5, *Divine Comédie*, in *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 883.

coup on quitte la ronde, / On se pousse, on fuit, le coq a chanté / Oh ! La belle nuit pour le pauvre monde ! / Et vivent la mort et l'égalité ! ¹²⁷⁸ » Cependant, une grande partie du répertoire du *nô* distribue le rôle de *Shité*, personnage principal, à l'âme morte errante : souffrante, elle revient au monde des vivants et raconte au voyageur son histoire, avant de se retirer dans l'Enfer¹²⁷⁹. En appartenant maintenant au Royaume d'Hadès ou de Yamaraja (यमराज, 閻羅大王)¹²⁸⁰, ils ne peuvent pas dépasser le temps qui leur est permis : « L'heure est presque venue / où je dois retourner aux supplices / Des flammes sulfureuses (*My hour is almost come / When I to sulph'rous and tormenting flames / Must render up myself*)¹²⁸¹ », se lamente le Spectre, esprit du roi défunt du Danemark.

Et très souvent, la mort survient au début ou à la fin de l'intrigue, sous forme de motif impérieux ou de dénouement absolu du drame (δρᾱμᾶ)¹²⁸². Ainsi, pour *Antigone* de Sophocle, la tragédie commence par la mort (de Polynice) et se termine par la mort (d'Antigone, de Hémon, d'Eurydice), et la Phèdre de Racine expie par sa mort le péché de son grand-père, en purgeant la peine imposée à sa famille sous forme de passion proscrire. La mort de Claire à la fin des *Bonnes* de Genet, qui est à la fois la mort allégorique de Solange – car les deux sœurs se confondent constamment à travers la pièce – et la mort symbolique de Madame – car elle meurt *en Madame* –, apporte une solution fantasmagique pourtant ultime à la folie violente de la domination dans laquelle elles s'enferment. Il en va de même pour *Ivanov* de Tchekhov. Il ne voit aucune issue à sa vie sinon « s'envoyer une balle dans la tête¹²⁸³ », succombant au poids de la réalité sociale de la Russie de cette époque : « Je vais te le dire ce que tu as. Tu es victime

¹²⁷⁸ Parole par Henri Cazalis. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502625c.image>, consulté le 16 décembre 2019.

¹²⁷⁹ Il s'agit notamment des pièces relevant de 夢幻能 (*mugen nô*), « nô d'apparition ». 夢幻 signifie littéralement l'« illusion », la « fantaisie ». *Mugen nô* est composé en deux parties, selon la structure prédéfinie. Dans la première partie, appelée 前場 (*maeba*), un voyageur (*waki*) arrive à un village, et y rencontre une personne du quartier. La dernière lui raconte une histoire d'un incident qui a eu lieu dans cet endroit-là. À la fin de l'histoire, cette personne révèle que c'était « son » histoire, et disparaît. Dans la seconde moitié de la pièce (後場, *nochiba*), *shité* réémerge sous forme de l'esprit dans le rêve du voyageur, pour y représenter – ou plutôt revivre – son passé, qui a été déjà raconté dans l'histoire dans *maeba*. La pièce se termine lorsque le voyageur se réveille.

¹²⁸⁰ Yamaraja est, dans la tradition bouddhiste-taoïste, un gardien et juge de l'Enfer. Dans la culture asiatique, l'Enfer est constitué de dix régions, et chaque région est gouvernée par Myeongbushiwang (冥府十王, qui signifie dix rois des terres ténébreuses, à la lettre). Yamaraja est le roi de la cinquième terre infernale, et il représente ses collègues.

¹²⁸¹ SHAKESPEARE William, *Hamlet*, in *Œuvres complètes*, t. 1, tr. DÉPRATS Jean-Michel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 728.

¹²⁸² Il y a également des cas où on trouve la mort au climax dramatique, en tant qu'événement tournant. Mais dans ce cas, cette mort concerne rarement le héros.

¹²⁸³ TCHÉKHOV Anton, *Ivanov*, op. cit., p. 256.

de ton milieu !¹²⁸⁴ », lui dit Lébédév, son ami de jeunesse, pour décrire sa « maladie » sans traitement.

En quelque sorte, le *muthos* traitant de la mort se charge de montrer comment l'action entraîne l'homme – celui qui agit parce qu'il est vivant – à la mort, à l'inertie absolue qui l'attend à l'extrémité du déroulement temporel. Une pareille organisation a l'avantage de favoriser le travail poétique, qui consiste à mimer et représenter l'homme dans son intégrité, en mettant l'action en exergue. Elle correspond au panorama de la vie humaine, étalé entre la naissance et la mort, d'une part ; elle met en lumière l'homme en tant qu'animal agissant, soumis à sa condition, fondant l'ontologie dans l'agencement presque téléologique des actions, d'autre part. Le héros qui subit, suite à son choix, des événements enchaînés jusqu'à accepter, avec une résolution héroïque et une fermeté sereine, la mort en tant qu'ultime conséquence tragique et dernier port de son périple est un modèle (idéal) par excellence de tous les hommes. Ce n'est pas un hasard si William Marx commente judicieusement que, pour que le fonctionnement affectif de la tragédie soit assuré, le spectateur en tant que citoyen ordinaire doit pouvoir s'identifier dans le portrait du héros, qui lui est similaire :

Il s'agit pour le dramaturge, en choisissant de manière adéquate ses personnages, de préserver la possibilité d'une identification du public avec le héros, qui doit n'être ni un parfait dépravé ni un parangon de vertu, mais s'inscrire dans une relation de similarité éthique avec le spectateur. Le mécanisme de l'affect tragique ne peut s'enclencher proprement que dans le cadre d'une relation empathique entre l'audience et ce qu'elle voit sur la scène¹²⁸⁵.

Et dans tous les théâtres dramatiques, aussi bien que dans les tragédies grecques, la clé du succès est l'empathie, fondée sur la similitude entre l'homme dans la réalité et l'homme représenté, qui se donnent l'un l'autre pour modèle.

Dans le récit cherchant à représenter l'homme, et dont le temps raconté reproduit, une fois refiguré, le temps chronique des événements, la mort pourrait fonctionner comme clou du drame, mais elle n'est jamais considérée comme action, objet principal de la représentation. Au contraire, chez Valère Novarina, la mort se place au centre même du (micro-)récit. Plus précisément la mort constitue, au moins, un axe fondamental de l'action centrale, dans le sens où une grande partie de l'action dramatique, sinon la préoccupation des personnages novariniens, consiste dans le trépas à l'envers. Dans le cadre plus général du théâtre des paroles, où l'opération de la parole – appeler et ouvrir le monde – compose le spectacle à part entière,

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 254.

¹²⁸⁵ MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, Paris, Minuit, 2012, p. 99.

lorsque la lumière dramatique se concentre sur l'homme pour le mettre en action, les personnages anthropomorphes s'avèrent incapables de mener à son terme l'action en qualité de porteuse de sens humain. Ils n'arrivent pas à reproduire mécaniquement les signaux humains – que Novarina appelle les « anthropoglyphes » –, à représenter l'image servile de l'homme : « jamais rien accomplir ou proférer qui puisse exactement se copier au théâtre¹²⁸⁶ », demande Mallarmé. Sous la malédiction de la désaction, toutes leurs tentatives « humaines » de l'ordre mimétique finissent par l'échec.

Les figures parolesques, pour qui « [l]'action est à chaque fois déboîtée, démise de ses coordonnées temporelles et spatiales¹²⁸⁷ », creusent en conséquence la vie – non pas une vie individuelle concrète, d'un endroit et d'un temps précis, mais la vie hors-lieu et hors-temps, vie comme pure énergie organique, propriété essentielle d'un être évoluant – pour en faire la source même de leur action, désormais réduite à l'agitation dépourvue de « sens humain ». Si elles agissent, si elles accomplissent une action quelque peu « dramatique », elles sont en train d'arriver en scène de ce vide. Plus précisément, elles sont en train de revenir de la mort, elles sont en train de re-trépasser le trépas qui, au lieu d'advenir une seule fois à la dernière heure, se produit à répétition, au cours de la vie, comme un point de départ renouvelé, ou encore comme une autre étape d'évolution (mouvement qui définit la vie). Pour elles, le retour constitue le signe par excellence de la vie, voire son sens ontologique. Ainsi, le récit des vivants s'inverse en récit des ressuscitants. « Ces enfants morts d'accident, nous les retrouverons dans le tableau suivant, très vifs et bien vivants. Car ils nous ont précédés...¹²⁸⁸ », nous prévient d'emblée Jandot en annoncier.

À l'instar des employés de *L'Atelier volant* qui, malgré la mort survenue, ne s'empêchent pas d'intervenir aux scènes suivantes¹²⁸⁹, et des morts qui « [r]éarriv[ent] par paquets dans la lorée du joinon¹²⁹⁰ », dans le théâtre de Novarina les trépassés acquièrent constamment une présence scénique. De même que le Mort de *L'Opérette imaginaire*, le Pauvre de *La Scène*, dont la première apparition ressemble d'ailleurs à l'image d'un cadavre porté sur un chariot¹²⁹¹, revient, après être tué par Frégoli, pour témoigner que pour lui, la mort « n'est qu'un mot » :

¹²⁸⁶ MALLARMÉ Stéphane, *Crayonné au théâtre, Divagations, op. cit.*, p. 186.

¹²⁸⁷ DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame, op. cit.*, p. 13-14.

¹²⁸⁸ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 163.

¹²⁸⁹ Si on cite quelques exemples, l'employé C « s'étrangle et meurt » dans la page 79, mais dans le complot de la page 82, il joue le rôle d'un pleutre ; et l'employé A, mort dans la page 99, il revient dans la page 109 « comme au début du tableau » et commente le discours de Boucot. *L'Atelier volant*, in *Théâtre*.

¹²⁹⁰ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 446.

¹²⁹¹ *La Scène*, p. 40.

*Il le tue.
Le pauvre mort revient sur une civière.*

LE PAUVRE MORT. – Il n’y a rien.
TRINITÉ. – Que dis-tu ?
LE PAUVRE MORT. – J’ai rien.
TRINITÉ. – À quoi penses-tu ?... Qu’y a-t-il ?
LE PAUVRE MORT. – Le rien...
TRINITÉ. – Que vois-tu ?
LE PAUVRE MORT. – Rien du tout.
TRINITÉ. – Peu de chose.
LE PAUVRE MORT. – En tant que cadavre, je pense le contraire. En tant que vivant, je passe par la mort. Conscience humaine, je ne veux plus revoir ta face !
TRINITÉ. – Ce mort est une bouchée de silence.

[...]

LE PAUVRE MORT. – Je suis mort de peur. Me voici dans la terre : muré sans air. Noyé dans l’insoluble. Écrasé par l’impondérable. *Mort* quoi ! mais ça, ce mot, n’est qu’un mot¹²⁹².

Par ailleurs, Le Mort de *La Chair de l’homme* évoque expressément le *Shité* du nô, dans la mesure où il « apparaît » sur la scène, où il raconte aux vivants son histoire avec grande peine :

L’ENFANT EN CERVEAU. – Entre : l’homme avec la mort qui suit.
L’ENFANT BALBUTIEN, *au mort*. – Qu’est-ce que tu viens faire vivant ici, toi l’Enterré ?
LE MORT. – Que viens-tu faire ici, toi enfant éphémère ?
L’ENFANT EN CERVEAU. – Es-tu vivant premier ?

Le Mort sort son chronomètre.

L’ENFANT BALBUTIEN. – Parlez-nous de vous, même si vous êtes mort : tout ce qui est humain nous intéresse.

Le Mort marche à grand-peine.

L’ENFANT EN CERVEAU. – Voyez comme il marche à grand peine.
LE MORT, *marchant à grand-peine*. – Mon moi, dans le fond de mon sujet présent, n’était pas, ni ne sera sur le point d’avoir été, ni ne fut sur le point de devenir aucunement moi-même tant que la personnalité de mon individualité profonde ne s’était pas conjuguée à certains traits identiques de mon individu individuel dont l’intérieur gisait en mon corps alors que mes idées se taisaient et tarissaient au lieu de penser qu’elles lui avaient appartenu de son vivant [...]¹²⁹³.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 85-87.

¹²⁹³ *La Chair de l’homme*, p. 325-328, puis p. 329-337.

Mais contrairement à l'âme errante du *nô* qui, une fois épanchée ses remords, disparaît, ce Mort revient encore pour se parer de sa capacité à « dialoguer » et « communiquer » avec son Opinion, bien que ce raisonnement soit dépourvu de respiration.

Mais l'apogée de la nécromancie novarinienne est atteint dans *L'Acte inconnu*, où on voit se dresser l'immense effigie de l'acteur disparu. Relevé de sa civière par le Chanteur en Catastrophe et Jean qui Corde, le fantôme – craigien – de Daniel Znyk, soufflé au mistral, danse et chante¹²⁹⁴ sur les tréteaux installés à la Cour d'honneur du Palais des Papes, « comme s'il était vif¹²⁹⁵ ». Dans *Hamlet*, pièce à laquelle la représentation en cours rend constamment hommage, le Spectre suppliant son fils de le venger, bien qu'il soit « habillé comme de son vivant¹²⁹⁶ », n'a que la réalité irréaliste – sinon illusoire –, quitte à condamner au « délire (*ecstasy*) » celui qui croit à sa présence. En revanche, dans le théâtre qui se transforme alors en « un appareil gigantesque à tuer la mort¹²⁹⁷ », Polichinelle accède à la réalité *réelle*, évidente à tous. L'acteur fétiche de Novarina revient de la mort le soir de la représentation pour accompagner dans la Cour d'honneur la troupe qu'il a longtemps côtoyée ; il ressuscite avec son corps – en air et en parole – pour saluer les spectateurs qui l'ont connu de son vivant. « Ô mort, ne pète pas si haut ta victoire ! Te voici réduite à zéro¹²⁹⁸ », crie le Chantre 1, pour conclure le récit de Znyk ressuscitant.

Or, le récit animant cette scène intitulée « la dormition de Polichinelle » est réglé sur des paramètres qui ne s'appliquent pas au récit dans le sens général. Avant tout, ici, la dimension mimétique, principe fondamental du récit, fait place à la dimension liturgique. Tandis que Mallarmé considérait le spectacle comme nouvelle religion de l'ère républicaine, jusqu'à écrire « Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne¹²⁹⁹ », par conviction que le théâtre remplit la fonction du « reliement »¹³⁰⁰, représentée par la nouvelle croix tracée par le trait horizontal reliant les individus et l'autre vertical entre la scène et la salle, la plupart des défenseurs de la similitude entre célébration religieuse et célébration civile soulignent le « devenir-vrai » que partagent l'église et le théâtre : « le temple est comme un vaste théâtre, un théâtre où tout serait vrai¹³⁰¹ », écrit Artaud. Lorsque, pendant la messe catholique, le prêtre

¹²⁹⁴ Christian Paccoud apparaît sur la scène sous le nom de l'Esprit, sans doute pour prêter la voix au fantôme.

¹²⁹⁵ *L'Acte inconnu*, p. 133.

¹²⁹⁶ SHAKESPEARE William, *Hamlet*, op. cit., p. 868.

¹²⁹⁷ *L'Acte inconnu*, p. 135.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁹⁹ MALLARMÉ Stéphane, « Sur le théâtre et le livre » (publié le 27 novembre 1886, dans *Gazzetta letteraria*), in *Œuvres complètes*, t. 2, op. cit., p. 657. Mallarmé développe cette idée notamment dans les trois poèmes réunis sous le titre d'« Office », dans *Divagations*. En ce qui concerne le rapprochement mallarméen du théâtre et la religion, voir MARCHAL Bertrand, *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.

¹³⁰⁰ Étymologiquement, la religion est rattachée à *religare*, « lier, attacher ».

¹³⁰¹ ARTAUD Antonin, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, in *Œuvres*, op. cit., p. 417.

élève l'hostie et la coupe de vin et les consacre, en prononçant *in persona Christi* « Prenez et mangez, ceci est mon corps ; prenez et buvez, ceci est mon sang¹³⁰² », le pain et le vin atteignent par la transsubstantiation la « présence réelle » de Jésus Christ, ressuscité tout entier corps et âme. L'essence de la célébration de l'Eucharistie consiste dans le salut des croyants qui, en mangeant et buvant la chair et le sang du Rédempteur, reçoivent *en vrai* sa vie. Dans le théâtre, la foi ludique se substitue à la foi religieuse. Les spectateurs sont prêts à croire que tout ce qui se passe dans la boîte d'illusion est réel au moins pendant la durée de la représentation. (Y aurait-il un salut des spectateurs-croyants à la fin, sous forme de catharsis ?) Pourtant, cette foi civile n'est pas inconditionnelle : son efficacité dépend entièrement de la vraisemblance du *muthos* et de la qualité de la performance mimétique des comédiens, à savoir la vraisemblance du jeu. Par conséquent, contrairement à son double religieux, ce culte moderne laïque ne peut jamais en finir entièrement avec la dimension mimétique : tout y est vrai, dans la mesure où le non-réel glisse constamment dans le réel par « comme si ». Pourtant, le retour de Znyk sur la scène ne relève pas de l'« imitation » ou du simulacre de résurrection, mais a lieu, d'une certaine façon, *en vrai* ; du moins aussi vrai que la résurrection symbolique de Jésus Christ pour les croyants. Znyk n'est pas un personnage fictif créé par le génie du poète ou doublé, créé à l'image de quelqu'un d'autre, mais un homme civil, dont la propre mort est à la source du récit. Il n'est pas incarné non plus par un autre acteur, mais s'incarne *en personne* – bien que la réalité qu'obtient de nouveau cet acteur ressuscité ne soit accessible que par l'essence directement reconnaissable, par l'« hallucination d'un double¹³⁰³ » dont parle Clément Rosset, étant éloignée du réel immédiat. *En personne*, parce qu'il re(de)vient lui-même, avec son propre visage¹³⁰⁴, mais surtout parce qu'il représente symboliquement la propriété de « personne », à la fois *somebody* et *nobody*, la marionnette de Znyk étant vide à l'intérieur. En se relevant, tout en renversant la mort, Daniel Znyk redevient un « pantin plein de vérité¹³⁰⁵ », comme le voyait Novarina de son vivant. Réunis à la Cité des papes, « [a]cteurs et spectateurs [doivent] s'étonner ici de la scène terrestre¹³⁰⁶ », où « [ce] qui dor[t] dans la terre / [d]e la poussière se réveill[e].¹³⁰⁷ »

Par ailleurs, ce récit dénoue l'enchaînement du temps chronologique et le met à l'envers, pour modifier le paramètre du temps du récit général anthropocentrique. La scénographie qui

¹³⁰² *L'Évangile selon Matthieu*, 26 :26-29.

¹³⁰³ ROSSET Clément, *L'Invisible*, Paris, Minuit, 2012, p. 17.

¹³⁰⁴ Pour *L'Acte inconnu*, on a réutilisé le masque en plâtre de l'acteur qui a été confectionné pour la création de *L'Origine rouge*, en 2000.

¹³⁰⁵ *L'Envers de l'esprit*, p. 83.

¹³⁰⁶ *Pendant la matière*, p. 68.

¹³⁰⁷ *L'Acte inconnu*, p. 151.

réunit les acteurs autour d'un brancard sur lequel repose « la guenille d'un acteur », qui est également « la cadavre de la mère¹³⁰⁸ », reproduit parfaitement la composition codifiée de l'icône décrivant la Dormition de la Mère de Dieu. Selon le dogme de l'Église orthodoxe, une fois que la mort est survenue, l'âme de la Vierge Marie est reçue par Jésus Christ et son corps est monté au Ciel, ressuscité trois jours après¹³⁰⁹. Novarina y voit le renversement radical du temps, comme il le mentionne lors d'un débat :

Je voulais faire un livre sur les dormitions, qui sont absentes de l'art occidental chrétien. C'est un thème extraordinaire, qui propose un étrange renversement du temps : le Christ porte, emmaillottée de bandelettes, l'âme de la Vierge et donne ainsi naissance à sa mère.¹³¹⁰

Dans une grande partie de l'art iconographique dédié à la Madone (Vierge à l'enfant), la Vierge Marie est représentée en tenant l'Enfant sur son bras gauche et en le présentant de la main droite. Ce qui est intéressant dans les icônes illustrant la Dormition, c'est que l'âme de la Vierge est placée à gauche de son Fils qui la tient à deux mains, codifiée sous forme d'un enfant, en doublant la mise en place typique de *Hodigitria*¹³¹¹. Le message transmis par le tableau est clair : de même que la Mère a donné naissance au Fils, cette fois-ci, le Fils, lui-même ressuscité, (re)donne la vie entière et éternelle à la Mère. Cette Nativité renversée renverse aussi le temps. « Fils, relève-moi vivante, sors-moi de la barque de mon cercueil !¹³¹² », s'écrit l'Homme Nu pour sa mère dont l'âme est avec lui, et enfin, « le parti humain se lève indemne.¹³¹³ » Le fantoche géant qui monte vers le ciel d'Avignon compose, d'une certaine façon, l'hommage que Novarina fils rend à sa propre mère, éteinte quelque temps avant la création de *L'Acte inconnu*, par la double mesure poétique. D'une part, en mettant en scène la Dormition, moment clé où le Verbe-Fils guide la Mère vers le chemin de la résurrection, l'écrivain procède verbalement, et par analogie, à « redonne[r à sa mère] la vie qu'elle lui avait donnée.¹³¹⁴ » D'autre part, puisque « la guenille de l'acteur » et « la cadavre de la mère » ne forment qu'un seul, réversibles¹³¹⁵, la résurrection de Znyk implique également le trépas à l'envers de la mère de l'auteur. Si ce récit délie le temps, c'est non seulement parce qu'il renverse la mort et la vie, ainsi que la direction du don de la vie entre la Mère et le Fils, mais aussi parce qu'il renverse

¹³⁰⁸ *Ibid.*, p. 132 puis 134.

¹³⁰⁹ Cette croyance se distingue de l'Assomption de l'Église occidentale, selon laquelle l'âme et le corps de la Vierge Marie sont soulevée en même temps.

¹³¹⁰ « Désoubli : rencontre avec Valère Novarina », *art. cit.*, p. 89.

¹³¹¹ Le terme vient d'οδηγεῖω (*odigeō*), qui signifie « conduire, guider ».

¹³¹² *L'Acte inconnu*, p. 139.

¹³¹³ *Ibid.*, p. 137.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

le mode par lequel le spectateur établit un rapport avec le temps à travers le récit. La résurrection du défunt, dépourvue de toute dimension mimétique, se caractérise par son imminence : le présent advenant, infiniment actuel. Mais pour les spectateurs qui ont vu l'acteur jouer dans plusieurs pièces de Novarina, cet instant se dilate en mémoire du passé. Surtout, cette dilatation vient non pas d'une simple réactivation du passé, mais d'une autre réalité temporelle immédiate et vive, magnifiée par « une certaine *présence de ce qui est absent*.¹³¹⁶ » Le récit de Znyk ressuscitant ne s'inscrit point dans la durée qui permet le suivi, mais marque un instant, en rendant ce dernier riche et fort.

Ici où le récit cesse de prétendre représenter l'homme dans son intégrité, personne ne reste mort, mais tous les morts resurgissent, ou mieux se présentent comme des « *ressuscitant[s]* qui travers[ent] la mort sans relâche¹³¹⁷ », comme des « trans-vivants », à savoir des « corps [qui] repren[nent] une nouvelle vie, mais une vie mélangée de mort et une mort mélangée de vie¹³¹⁸ ». Ce « trans-vivant », qui retourne à la vie, ou plutôt dont la vie n'est vécue et attestée que par les pas presque sisyphéens rebroussant chemin est, avant de désigner les personnages novariniens, la figure même de l'acteur qui meurt en coulisse avant de renaître sur scène ; qui meurt civilement pour ressusciter dramatiquement (ou/et scéniquement) : « Les acteurs sont des morts qui m'apparaissent présents ; en voyage, de passage, en traversée ; ils sont en travers de notre vie. Le théâtre prouve la résurrection¹³¹⁹ », écrit Novarina. Il est également la figure de l'homme qui meurt et renaît à chaque respiration, voire la figure du parleur qui, à chaque parler, quitte le monde physique et renaît dans le monde parlé, appelé dans la langue, monde créé par la pure création poétique dans le sens mallarméen.

Dans le récit où le saut pascal constitue l'action principale, la mort ne peut être représentée sans être renvoyée à la « chute comique », notamment, chute comme « dépouillement (*kénose*)¹³²⁰ ». Dans la « chute comique », les deux sens du « comique » se mobilisent. Cette chute est d'abord *comique*, dans le sens où elle provoque le rire, par son absurdité déjà remarquée par Tertullien : « Le Fils de Dieu a été crucifié ? Je n'ai pas honte puisqu'il faut avoir honte. Le Fils de Dieu est mort ? Il faut y croire puisque c'est absurde.

¹³¹⁶ ROSSET Clément, *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Biarritz, Distance, 2000, p. 17.

¹³¹⁷ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 65.

¹³¹⁸ VIGNERON Madeleine, *Vie et conduite spirituelle de la demoiselle Madeleine Vigneron sœur du tiers ordre de St François de Paul*, cité in MORALI Claude, « Jeanne Guyon ou la pensée nue », in GUYON Jeanne-Marie, *Les Torrents et Commentaire au Cantiques des Cantiques de Salomon*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, p. 43.

¹³¹⁹ *Pendant la matière*, p. 113.

¹³²⁰ Venant du grec ancien κενόω (*kénoô*, « vider, se dépouiller de soi-même »), la kénose est une notion de la théologie chrétienne qui désigne l'abaissement de Dieu, à savoir l'incarnation de la Parole dans la chair de l'homme.

Il a été enseveli, il est ressuscité : cela est certain puisque c'est impossible.¹³²¹ » Penser la Parole qui « se dépouille de sa divinité » et « s'humilie » jusqu'à la mort¹³²², imaginer Dieu dans la faiblesse et dans son impuissance, est tellement illogique – ou *surlogique*, comme dirait Novarina¹³²³ – qu'il finit par contenir une touche de comique. Mais elle relève aussi du drame *comique*, dont le dénouement est heureux. La mort ne dure pas, n'étant qu'une traversée pour revenir à la vie, plus glorieuse. En sus, cette chute suivie par la résurrection est la promesse de la rédemption de tous les hommes, de la délivrance de *notre* mort, ou plus loin, de *notre* renaissance dans l'autre monde, dans les Cieux. Elle est donc un passage obligé pour atteindre la joie du salut, comme on chante dans la liturgie de la nuit de Pâques à l'Église catholique : « O Felix Culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem ! (*Ô heureuse faute, qui nous a mérité un tel et un si grand Rédempteur*) »

Mais au-delà de renouveler le point de vue commun sur la mort, ce récit propose de révolutionner la manière de voir l'homme, toujours à dessein d'apporter un souffle, donc un volume au temps linéaire racontable et communicable, en délivrant notre présence humaine prisonnière du temps raisonné : « Raisonnement du temps : présent, passé, futur. Mais qui ne sent que notre vraie présence est captive dans l'enchaînement du temps raisonné ¹³²⁴ », écrit Novarina. En renversant la succession chronologique des choses, les ressuscitants, personnages principaux du micro-récit novarinien, suspendent le service réciproque entre le *logos* et le temps, dont la solidarité paraissait jusqu'ici inébranlable. Dans le récit de cette nature, l'homme n'est plus réduit à une image servile, obtenue par le reflet des événements successifs. Il n'est pas plus réduit à l'image idolâtre du maître des choses, cet « animal qui a couvert le monde de paroles.¹³²⁵ » Car s'il ressuscite, et surtout s'il renaît dans l'autre monde, c'est parce qu'il reçoit le souffle, qui est la parole. On est sur le point d'assister à l'inauguration d'une nouvelle anthropologie, d'un nouveau regard porté sur l'homme, un regard « hétéroanthroposcopique », comme répond Novarina, en se référant à Jarry :

¹³²¹ TERTULLEIN, *La Chair du Christ*, t. 1, tr. MAHÉ Jean-Pierre, Paris, Les éditions de CERF, 1975, p. 229. Novarina en propose une adaptation, en la confiant dans les mains de son Louis de Funès : « Le fils de Dieu a été crucifié, je le crois car c'est absurde ; le fils de Dieu est mort, je n'en doute pas car c'est inepte ; enseveli, il est ressuscité, c'est certain parce que c'est impossible. » *Devant la parole*, p. 122-123.

¹³²² « [E]xistant en forme de Dieu, [Jésus-Christ] n'a point regardé son égalité avec Dieu comme une proie à arracher, mais il s'est dépouillé lui-même, en prenant une forme de serviteur, en devenant semblable aux hommes ; et il a paru comme un vrai homme, il s'est humilié lui-même, se rendant obéissant jusqu'à la mort, même jusqu'à la mort de la croix. », *L'Épître aux Philippiens*, 2 :6-8.

¹³²³ Il s'agit de la logique qui « satisfait la raison en l'écrasant. » *Devant la parole*, p. 122.

¹³²⁴ *Pendant la matière*, p. 9.

¹³²⁵ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 415.

Il est peut-être temps de porter sur nous-mêmes un regard *hétéroanthroposcopique*, comme dirait Jarry – porter un regard sur l’homme depuis l’extérieur de l’homme : depuis l’animal, depuis Dieu, depuis le caillou, depuis le pantin. J’écris du théâtre pour mettre hors d’homme. C’est un théâtre qui n’a pas l’homme pour modèle¹³²⁶.

Le théâtre de la désadhérence

Lorsqu’Artaud met au point le théâtre de la cruauté, en s’inspirant largement du mythe du théâtre oriental, au fondement de sa problématique gît la méfiance à l’égard du théâtre psychologique de la tradition occidentale. Ici l’homme est toujours représenté dans une situation psychologique ou dans les conflits sociaux, et sa place est reproduite, exprimée et justifiée par la parole articulée, figée dans le texte. Le refus fondamental d’Artaud de la psychologie est lié avant tout à son ambition de renouveler l’idée du théâtre maintenant perdue¹³²⁷, de restituer le lyrisme actif des forces vives, la poésie de l’espace qui distinguent le théâtre de la simple littérature, de redonner au théâtre, qui n’est que « le mensonge et l’illusion¹³²⁸ » de la réalité calquée, le pouvoir de « nous réveiller, nerfs et cœur¹³²⁹ », en retrouvant le langage qui est propre au théâtre. Mais d’un autre côté, il est lié également à sa vision de l’homme. L’image de l’homme que reproduit le discours dans le théâtre¹³³⁰ est, aux yeux d’Artaud, loin d’être entière et totale. Au contraire, elle camoufle l’essentiel – ou du moins, comme un masque, cache le vrai visage de l’homme. Car elle représente l’homme « châtré » : « ce que les hommes appellent aujourd’hui l’*humain*, c’est le châtrage de la partie surhumaine de l’homme¹³³¹ », écrit Artaud. Cette « partie surhumaine de l’homme », que le théâtre est chargé de montrer avec cruauté, comprendrait tout ce qui relève d’« inhumain » condamné par la société, à l’instar de la folie, du sans-limite, de la force primitive, de l’énergie

¹³²⁶ « La parole opère l’espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 102.

¹³²⁷ « Une idée du théâtre s’est perdue. », ARTAUD Antonin, « Le théâtre et la cruauté », *op. cit.*, p. 555.

¹³²⁸ *Id.*, « En finir avec les chefs-d’œuvre », *ibid.*, p. 550.

¹³²⁹ « [...] il est certain que nous avons besoin avant tout d’un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur. » *Id.*, « Le théâtre et la cruauté », *ibid.*, p. 555.

¹³³⁰ Comme Artaud note, lui aussi, le théâtre relève, du moins en Occident, du domaine des poètes, étant « l’art qui imite par le langage seul », selon la distinction aristotélicienne. ARISTOTE, *Poétique*, 1447a 29, *op. cit.*, p. 30. À ce propos, Arnaud Rykner écrit que « c’est dans l’acte de profération que se construit le personnage dramatique traditionnel ; c’est dans le verbe qu’il est fécondé. De Corneille à Hugo, de Beaumarchais à Koltès, l’être théâtral est un être de langage » (RYKNER Arnaud, *L’Envers du théâtre*, Paris, José Corti, 1996, p. 87), afin de souligner l’omniprésence et l’omnipotence de la parole dans le théâtre traditionnel de la France. Même la *commedia dell’arte*, réputée comme l’art d’improvisation des acteurs, n’est pas libre de cette exigence littéraire : le masque, le mouvement, la gestuelle, la mimique codifiés concourent à la formation du caractère d’un personnage, mais c’est principalement par le discours qu’un personnage se définit.

¹³³¹ ARTAUD Antonin, « Lettre à Anne Manson, le 8 septembre 1937 », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 830.

féroce... ou même encore l'animalité, étant donné qu'Artaud, dans sa folie, rêvait une sorte d'hybride entre l'homme et l'animal, « aum » :

Ce que je suis / n'est pas inscrit / n'est pas représenté / dans l'homme / l'homme n'est / qu'un bloc opaque / et qui se meut / avec le réprimé / refoulé / et irrévélé / dont chaque geste / est une révélation spontanée.

[...]

Je suis l'infini¹³³².

J'ai eu ainsi / des hordes de miasmes / qui ont sauté sur / moi et m'ont / détaché / des petits morceaux / de corps / pris à de certaines places / pour faire aum.

[...]

À force d'efforts / on est parvenu à me prendre de corps / de plus en plus énergétiques, / capables de se former / en aum / et de marcher¹³³³.

En tant que fils mental – ou culturel – d'Artaud, Valère Novarina succède à la « lutte contre les “propriétés psychologiques”, contre les “vraisemblablieries” et contre tous nos habits d'habitude¹³³⁴ », avec une problématique plus tournée vers la propagation accélérée du « bloc opaque » de l'homme :

247. Aujourd'hui où il se forme de l'image d'homme sans cesse, où l'homme se décline et se réplique à perpétuité, aujourd'hui où se concrétise, se solidifie *l'idée de l'humanité* – sans air dedans, sans appel, sans trou dedans –, *l'humanité* comme le ciment d'un mot qui nous prendrait et unifierait d'un bloc, nous ordonnerait en tout lieu de *faire l'homme*, nous dicterait constamment les sentiments humains répertoriés – aujourd'hui où partout « *de l'homme* » prolifère sur même modèle –, aujourd'hui où tout est suréclairé comme dans une devanture saturée de lumières humaines jusqu'à l'opaque, sans plus d'air qui passe au travers, sans plus d'ombre, plus de vide jamais – le théâtre nous offre un très vivifiant jeu de massacre où toute représentation se brise, est mise en pièce¹³³⁵.

Pour l'auteur qui dédie son théâtre au logodrame, le récit des hommes doit être rejeté pour deux raisons, et s'il s'en sert, c'est seulement sous forme de micro-récit, loin d'être suffisant pour représenter l'homme dans son intégrité. De prime abord, le *muthos* anthropocentrique est un facteur important du rétrécissement du théâtre en art de l'idolâtrie, dans la mesure où il fait

¹³³² *Ibid.*, p. 1498.

¹³³³ *Ibid.*, p. 1478.

¹³³⁴ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 38. Bien entendu, Novarina n'est pas le seul héritier de l'idée artaudienne. Selon la thèse de Hans-Thies Lehmann, on connaît en Allemagne une semblable tendance, inscrite dans le mouvement « postdramatique ». Voir LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 20-21.

¹³³⁵ *Lumières du corps*, p. 137-138.

tourner l'illusion mimétique exclusivement autour de l'homme. Étant donné que le principe de l'art dramatique consiste à montrer des événements vraisemblables comme s'ils avaient lieu réellement, ici et maintenant, afin d'optimiser la magie théâtrale, un haut degré de similarité avec la réalité s'impose. Par conséquent, le poète se réfère à l'image la plus générale, commune, voire stéréotypée de l'homme – selon le caractère, ajouterait Aristote. Et l'acteur qui incarne un personnage tâche de reconstruire la psychologie à la fois particulière (adéquante à la situation dramatique de la représentation) et universelle (codifiée, quelque peu, et compréhensible par tout le monde, faisant partie des psychologies répertoriées), afin de donner le maximum de réalité, avant tout corporelle, à la personne fictive. Comme le remarque le Chercheur de Falbala, « [l]à où il y a de l'homme il y a de l'hommerie¹³³⁶ » ; et là où il y a l'homme, il y a les idées de l'homme qu'il s'est construites et les images de l'homme qu'il s'est forgées. Le théâtre qui se préoccupe du passage au réel du récit des hommes devient un lieu où l'hommerie, à savoir la reproduction et la multiplication à l'infini de la figure humaine parvient à son paroxysme. Non seulement il alimente le désir d'« *un animal hébété par son image* qui se contemple à longueur de temps au même miroir », qui est l'homme, mais il satisfait également l'orgueil de cette bête parlant qui « se repaît sans fin du mot *homme*¹³³⁷ », en procédant à l'élaboration et à la diffusion de cette image via le dialogue. Au-delà de « s'en foutre à foison » du foisonnement des effigies humaines, les spectateurs se réunissent dans le noir pour applaudir les hommes « hommant », pour vénérer l'idole humaine sur la scène éclairée :

TU. – [...] « Je m'en fous à foison ! fit l'homme en hommant : et il façonna à quatre mains son effigie pour s'aduler lui-même : on vit partout se dresser nuit-et-nuit les idoles de l'homme. Car ses postérités furent nocturnes¹³³⁸. »

L'exclusion novarinienne du récit des hommes est due également à la double mort – temporelle et symbolique – à laquelle le *muthos* condamne l'homme. Comme on l'a vu plus haut, avec Ricœur, la narrativité restreint la temporalité : les événements se succèdent l'un après l'autre sur la ligne droite et homogène, qui est le temps. Et l'homme, projeté dans cet espace temporel, l'homme dont chaque mouvement est mesuré et numéroté avant d'être entassé,

¹³³⁶ *Vous qui habitez le temps*, p. 59.

¹³³⁷ « 39. À force de se contempler à longueur de temps au même miroir et de se repaître sans fin du mot *homme*, la bête qui nous habitons aujourd'hui et qui parle encore un peu est un *animal hébété par son image*. » *Lumières du corps*, p. 26.

¹³³⁸ *Le Vrai sang*, p. 131. La version pour la scène modifie légèrement le passage : « “Je m'en fous à foison !” fit l'homme en hommant – et il façonna à quatre mains son effigie pour s'en aller et s'en aduler lui-même ; on vit alors partout se dresser l'innombrable idole de l'homme : ses postérités furent abondantes. », *Le Vrai sang* (version pour la scène), in *Observez les logaèdres !*, p. 216-217.

finit par périr, comme le chantent les Trois Frères Véloces, pourtant fiers de leur mode d'existence :

« J'entasse ma vie à être, j'me dis peut-être / Qu'ça va continuer : cesse pas d'compter

Si parfois j'me rebiffe, je lance mes chiffres / J'prononce un nombre heureux
Soyez en deux ! / 140 ! 810 ! BJ ! FT ! 720 ! 80 ! 139 ! 8 ! 3 !
J'empire à chaque seconde / J'fais comme tout l'monde
J'entasse ma prose chiffrée / J'veux pas cesser
J'achète une chose, elle flanche / J'me dis vieille branche
Fallait t'y raccrocher : numéroté !

[...]

Ma vie est épatante : rien ne s'y passe / *Tout c 'qui se m'sure périt*, voilà mon prix.
Si j'me croise dans la glace où rien n's'efface / J'me multiplie, je m'outre-passe
Et m'salue d'ce nom-là : / 140 ! 810 ! BJ ! FT ! 720 ! 80 ! 139 ! 8 ! 3 !
140 ! 810 ! BLJ ! 803 ! 54 ! FB J4 62 ! 126 ! NB ! 8B 8 ! 3 ! [...] »¹³³⁹

Cependant, une autre mort, symbolique, que subit l'homme figuré dans le récit survient sous deux formes. D'une part, en se laissant reproduire mécaniquement, capturé, simplifié, voire standardisé dans l'histoire, l'homme préside aux funérailles de son « moi »-sujet. Sous le régime mimétique, il perd son statut de sujet à qui appartiennent la liberté, la souveraineté, la volonté ou encore la dignité, et devient un objet, une chose qui n'existe que dans l'aperception du sujet. D'autre part, la figure humaine est tellement reproduite de façon irréfléchie, machinale, qu'elle s'avère vide et stérile, sans contenir aucun homme dedans. Ce n'est qu'une coque qui, selon Jean Dubuffet répondant à la question de Novarina (*Avons-nous figure humaine ?*), « résulte seulement du conditionnement culturel » :

La figure que nous nous donnons résulte seulement du conditionnement culturel. Nous ne voyons rien, ce que nous croyons voir est projeté par nous-même, pure fabrication de notre esprit et donc du conditionnement qui le commande. Qui veut se libérer de ce conditionnement – il est impensable d'y parvenir complètement mais on peut le faire au moins un peu, on peut y tendre – se fera de notre effigie une image tout à fait différente de celle qui nous est habituellement imposée¹³⁴⁰.

Elle serait, en outre, un « costume » qui serre l'être en le privant de la respiration, mais aussi de la pensée libre, qui l'« encoubler » (« encoubler » est un mot dialectal de la Suisse romande, qui équivaut à « entraver, encombrer » du français standard), selon le témoignage de Vapoune et Glilite :

¹³³⁹ *L'Opérette imaginaire*, p. 110-111.

¹³⁴⁰ DUBUFFET Jean, NOVARINA Valère, *Personne n'est à l'intérieur de rien*, op. cit., p. 49-50.

OREILLE. – Vos costumes à travaux sont très bien et vont très beaux.
 BOUCHE. – Vos costumes à travaux vont très bien et sont très beaux.
 VAPOUNE. – Il me gêne dans ma posture, il me serre à l'entre-tête.
 OREILLE. – Vos costumes à travaux sont très beau et vont très bien.
 GLILITE. – Nos costumes à labour nous encoublent, nous empêchent de nager. Nous sommes vêtus comme des épouvantaux¹³⁴¹.

Au cours de la fabrication en série – dont le récit – de l'image de l'homme rationnel, policé, social et doté de parole, le vrai homme enfermé dans cette coquille s'efface, asphyxié : dans l'histoire, il n'y a plus d'homme, mais seuls les masques humains, les pantins anthropomorphes pullulent.

« J'en ai assez de la technique humaine¹³⁴² » que cite l'Homme de Gi obtient, en franchissant les frontières du rêve et du récit, accède à une résonance particulière. Contre la pléthore de l'image de l'homme, dans la société mais aussi sur les scènes artistiques, le « coup de dé-s » poétique pour obtenir l'« opérette » à la novarinienne revient au front. Déreprésenter l'homme, le désimiter, désadhérer, démonter et défigurer... En un mot, « s'insoumettre à l'image humaine¹³⁴³ » devient une nouvelle modalité de travail exigée dans le théâtre de Novarina à la recherche de la « partie surhumaine » qui constitue l'essence de l'être humain, à la recherche de la libération de l'homme de son casque culturel, de son masque social qu'il s'est modelés lui-même : « vivons sans masque / Car qui-qui casque ? c'est la société¹³⁴⁴ », chantonnent la Femme Pantagonique et le Valet de Carreau.

Au même titre que l'« opérette », le « cirque de la chasse à l'homme¹³⁴⁵ » devient une autre appellation générique du théâtre de Novarina, où la logodynamique des logaèdres s'empare de l'intelligence totale – sensuelle, intellectuelle, émotionnelle – des spectateurs, au détriment de l'image prédéfinie de l'homme socialement partagée et soutenue par la langue. Ici, non seulement l'homme cède le statut de héros dramatique à la parole, mais encore il apparaît sur la scène rythmiquement organisée comme objet de rejet ardent et d'évacuation immédiate – du moins lorsqu'il se présente en tant que « chapelets d'humanoïdes stabulés, quantifiés un à un, anthropo-prototypisés de fond en comble[,] sur-et-sous défin[is] et comptabiliso-quantifico-périmétr[és], mensur[és] sous tous les angles¹³⁴⁶ ». Faire le vide dans

¹³⁴¹ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 183-184.

¹³⁴² *Le Drame de la vie*, p. 55-56. Il s'agit d'une des treize dernières paroles de l'enfant que voit, dans ses rêves, l'homme dormant « à l'envers dans la tombe de Vénus », héros du micro-récit qu'apporte l'Homme de Gi.

¹³⁴³ *Lumières du corps*, p. 28.

¹³⁴⁴ *L'Opérette imaginaire*, p. 40.

¹³⁴⁵ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 67.

¹³⁴⁶ *Observez les logaèdres !*, p. 14.

les hommes qui remplissent le monde constitue, dès lors, l'action par excellence assignée à l'homme sur le plateau du « cirque de la chasse à l'homme » : « Non non : le monde a été rempli de vivants et l'homme ici chargé de les vider. L'homme d'ici a été aussitôt chargé de les faire vides¹³⁴⁷ », riposte l'Enfant des Cendres.

La nouvelle directive explique le dégoût envers l'homme largement partagé par les figures dans l'ensemble des pièces de Novarina, à l'instar de Jean Singulier de *Je suis* qui n'hésite pas à commencer sa journée par l'accusation de l'humanité :

JEAN SINGULIER. – [...] J'accusais sans arrêt l'humanité à la place de moi ; je lui lançais par la fenêtre du huitième B chaque beau matin sept heures pétantes : « Hé, l'hinunanité, l'huninanivité, l'huninularde, la volatilité, l'huninullerie, la limitée. » Moi, elle m'épelait « homme », force sans âme, l'animal inanimé, la cervelle métallique¹³⁴⁸...

Dans son accusation, il procède à la déformation du mot « humanité » de manière à mettre l'accent sur son inanité (hinunanité, huninanivité), sa nullité (huninularde, huninullerie), son instabilité (volatilité (*sic*)), sa limite en tant qu'imitée (limitée). Cependant, puisqu'il n'est pas libre non plus de stigmatiser de l'« homme », signe de l'absence de l'âme insufflée, son blâme revient à lui-même. Ce dégoût pour l'homme pétri par l'homme est souligné plus explicitement dans le grief de l'Ultime des Reclus :

L'ULTIME DES RECLUS. – Il n'y a rien qui me dégoûterait comme de la pâte humaine ou comme une chose qui ressemblerait à de la substance humaine versée et qui deviendrait une personne à force d'avoir été pétrie avec de la pâte d'homme, en sorte qu'elle deviendrait matière de pierre-ominidale longuement pétrite¹³⁴⁹.

Tant la pâte humaine, première chose à enlever de l'« opérette » telle que la conçoit Novarina, que le mot « homme », résultant de l'hommerie à partir de cette pâte, lui donnent la nausée, comme au narrateur du *Discours aux animaux* ou à Raymond de la Matière :

De quoi tu souffres ? D'hypotypiose docteur Machin, d'aphrotypie, et d'ambilisme, strabie, sectoin, décadénasement et chute du reste. Non, non, vous êtes seulement Jean malade du temps : il a passé sa première heure à avoir peur soixante minutes. J'ai commencé en premier par plus souffrir aucune seconde. Sitôt que je les ai goûtées, j'ai tout

¹³⁴⁷ *Le Drame de la vie*, p. 203. Dans *la Scène*, Isaïe Animal vient à lui apporter son soutien : « Vidons les hommes les uns dans les autres et qu'ils se joignent sans langage aux choses sans pourquoi. Merde à l'homme ! », *La scène*, p. 91.

¹³⁴⁸ *Je suis*, p. 31.

¹³⁴⁹ *Le Vivier des noms*, p. 134 ; *L'Entrée perpétuelle*, in *Voie Négative*, p. 185. La réplique est originellement distribuée au Fulminateur Gilbert de *La Chair de l'homme*, p. 503. De légères modifications orthographiques accompagnent le passage d'une pièce à l'autre.

de suite vomi les hommes. [...] Objets me répugnent, buts me répulsent, humains j'abomine¹³⁵⁰.

Quant au narrateur du *Discours aux animaux*, l'objet de sa répulsion est exposé plus clairement : « J'ai trop vécu en homme de trop. Humien, omidien, j'ai trop vécu à vècre dans mon sort d'omnirien¹³⁵¹ », conclut-il ainsi son envie de sortir de l'homme. Il ne supporte pas l'homme « malade du temps », la figure humaine rapportée dans le temps chronique – « chronique » ayant deux dénotations, relatives à la maladie qui perdure et à l'ordre temporel – comme, par exemple, l'homme raconté. Pourtant, pour Raymond de la Matière, ce sont l'homme « qui nous a capturés dedans [tandis que] l'homme n'a aucun contenu¹³⁵² », les gens hypocrites qui « ont prétendu être maîtres du langage [...] alors qu'ils n'en étaient que le jouet¹³⁵³ », qui le font vomir, jusqu'à ce qu'il prenne la « Somme contre les gens » comme la tâche de sa vie :

LE GALOUPÉ. – Attention, il lance sa « Somme » *contre les gens* !

RAYMOND DE LA MATIÈRE. – Léon l'Isaurien, toi qui as divisé le *Saint-utérus* de la femme et cousu une autre femme à l'intérieur de la première pour la substituer à la vraie, en engendrant fléau sur fléau – les mots ne parviendront plus à passer les paupières de ta bouche : tu les avaleras avant même de les avoir sur les lèvres, et ton orifice buccal deviendra un appendice muet : le fleuve majestueux de tes périodes à l'ancienne ne nous parviendra que sous la forme d'une péripétie précipitée de hoquets successifs.

Céladon Raymonde, toi qui as encouragé l'union sexuelle du fils avec le père plus de trois fois la semaine, et distribué à ceux qui te faisaient confiance des soliloques empoisonnés – tu dormiras sur la lande avec les fous et les loups, ton pain sera les cailloux, en ton eau : le vinaigre amer qui, sitôt bu, rattise la soif ! [...] ¹³⁵⁴

Ses accusations haineuses assènent un coup personnalisé aux spectateurs qui portent eux-mêmes, ou connaissent quelqu'un de proche portant un des noms mentionnés (que ce soit le prénom ou le nom de famille). Cependant, puisque la plupart des noms sur lesquels crache le « fameux inventeur de la théorie du bocal » sont courants, la suite des malédictions ici déployée peut suffisamment s'adresser au public comme à un petit échantillon de la somme contre *les gens* au sens général, à savoir contre tout le monde, voire contre l'humanité qu'ils représentent. Et *Le Drame de la vie* constitue rétroactivement, en quelque sorte, une véritable « somme contre les gens » envisagée, puis entamée par Raymond de la Matière, cet « ennemi du genre humain¹³⁵⁵ ». Si on se permet de la résumer grossièrement avec un peu d'exagération,

¹³⁵⁰ *Le Discours aux animaux*, p. 147.

¹³⁵¹ *Ibid.*, p. 228-229.

¹³⁵² *L'Animal imaginaire*, p. 89.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 91-95. Il s'agit d'une reprise légèrement modifiée d'un tableau de *L'Acte inconnu*, intitulé « Somme contre les gens », p. 87-92.

¹³⁵⁵ *L'Entrée perpétuelle*, in *Voie négative*, p. 164 ; *L'Animal imaginaire*, p. 98.

la pièce entière se fonde sur le « crime » contre les gens, notamment l'homicide, commis dans les didascalies. Tous les hommes doivent disparaître, soit chassés (*Ils sortent*), soit morts (*A crime B ; Mort de C ; D et E criment et meurent*), jusqu'à ce que seul Adam reste sur le plateau, homme qui est directement *formé* de la « terre animée, soufflée dedans¹³⁵⁶ », sans passer par la reproduction.

Pour les « personnes » novariniennes, qui exhibent leur répugnance à l'égard de l'être humain, l'homme n'est plus l'objet d'adhérence, et encore moins celui d'adoration ou de vénération. « Nous, hommes, nous sommes les seules bêtes partisans d'elles-mêmes et nous le resterons ¹³⁵⁷ », déclare le nouveau président de la République de Paranthropie-Transanthropopandrique. Le désir « anthropolâtre » dont il parle, désir de façonner le « fétiche de l'homme fait par l'homme¹³⁵⁸ », de le multiplier à l'identique et de le représenter à perpétuité, s'inverse, dans le théâtre s'approchant de l'« opérette », en désir de désadhérer de l'homme, de sortir d'homme pour être l'homme le moins que possible. Ainsi, la sortie de l'humanité ordonnée par la didascalie dans *Le Drame de la vie* – « Ils sortent de l'humanité¹³⁵⁹ » – trouve sa réalisation verbale dans la bouche de l'Enfant Nul et Nihil, représentant des hommes capturés dans le récit – ou encore, dans le discours sur l'homme :

L'ENFANT NUL ET NIHIL. – De tout temps l'homme a été récité par quelqu'un. J'ai été tout temps récité par ma propre parole. J'ai vécu des états de sortie d'homme. De l'homme, j'en suis sorti et rentré. Je suis rentré et sorti d'un homme. Je suis entré et sorti¹³⁶⁰.

Mais c'est dans *L'Opérette imaginaire* que le désir de sortir de l'homme se concrétise de la façon la plus expressive. Constatation peu surprenante, si on se rappelle que l'« opérette » de Novarina se caractérise par son renoncement au sentiment humain. « Débarrasse toute ta chose de ta présence humaine si tu peux¹³⁶¹ », demande le E Muet au Mortel dès l'ouverture de la pièce, et le diagnostic de l'Homme d'Outre-Ça ne fait que justifier et renforcer la sollicitation : « Hmnnf ! hmnnf ! L'acte humain c'est de humer. Animal est parmi les êtres, l'être animé. Homme est parmi les êtres l'animal qui a mal. Homme, tu sens perpétuellement l'homme ! c'est trop.¹³⁶² » Cette volonté et cette nécessité de se dégager de l'homme atteignent leur paroxysme

¹³⁵⁶ *La Chair de l'homme*, p. 318.

¹³⁵⁷ *L'Origine rouge*, p. 27.

¹³⁵⁸ *La Scène*, p. 92. En ce qui concerne l'« anthropolâtrie », apanage de l'homme, voir *Lumières du corps*, p. 49.

¹³⁵⁹ *Le Drame de la vie*, p. 249.

¹³⁶⁰ *L'Entrée perpétuelle*, in *Voie négative*, p. 133, tiré du *Drame de la vie*, p. 78, puis partiellement repris dans *L'Animal imaginaire*, p. 40.

¹³⁶¹ *L'Opérette imaginaire*, p. 12.

¹³⁶² *Ibid.*, p. 55.

lorsque les figures chantent toutes ensemble « l'homme n'est pas bon », pendant que le sang jailli de la fontaine se répand sur le plateau :

L'HOMME SANG & AUTRUI. – *L'originelle*, chanson de mon professeur de terre :
« Mon professeur de terre / M'disait naguère :
Le pire dans l'homme c'est l'homme / Vidons-le d'son contenu !
Gommons l'homme, ôtons vite l'homme / D'ici !
Reprenons la femme à zéro / Refaisons d'eux des animaux ! »
GENISTRE. – Arrêtez c'gâchis !
LE MORTEL & L'HOMME SANG. – « L'homme n'est pas bon, nom de nom !
Non non non : l'homme n'est pas bon ! / Oh que non ! l'homme n'est pas bon
Nom de nom ! / Non non non : l'homme n'est pas bon ! / Oh que non ! »
GENISTRE. – « Saignez-le jusqu'à la mort : / que la suite lui arrive ! »
AUTRUI. – « Ah ! ça c'est un peu fort ! / On me saigne jusqu'à la mort,
Et la suite m'arrive. »¹³⁶³

Chez Novarina, le sang renvoie avant tout à la parole, à l'origine de la vie, qui est aussi l'amour, référence fortement inspirée du sang de Jésus Christ en tant que signe de la promesse de la rédemption. Pourtant, dans cette scène, avant qu'il régénère l'homme une fois saigné à mort, le même sang est décrit comme quelque chose de mauvais, voire nuisible, comme un trop-plein nocif qui nécessite d'être débarrassé, vidé, qui est... l'homme (le sang étant son essence), ou si on préfère, la « pâte humaine ». Attend-t-on de redonner souffle à l'homme par l'extraction de l'homme en trop, de ce surplus vicieux, voire létal, de même que les médecins antiques qui pratiquaient la purge en vue de guérir le malade par l'évacuation de la pléthore¹³⁶⁴ ?

On a eu l'occasion de commenter, plus haut, que contrairement aux autres pièces de Novarina, *L'Opérette imaginaire* dispose d'une structure plus ou moins cohérente, que l'on pourrait appeler – bien qu'elle soit rudimentaire et sobre – un récit. Or, ce récit rarissime chez Novarina ne s'intéresse pas à représenter l'homme dans le temps, pour s'éloigner définitivement des récits « ordinaires » des hommes. Il s'agit plutôt du récit de la chute, chute de la figure humaine, leur chute de « l'homme machinique, l'homme de la machinerie monomnique[,] la bête monhomniaque¹³⁶⁵ » ; chute dans l'animalité, dans l'« avenir à quat'pattes » :

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 87-91.

¹³⁶⁴ On soulignera tout de même que dans la médecine de l'Antiquité, on considérait plus pathogène le déséquilibre des humeurs – « leurs qualité, leur proportion et leur température », selon William Marx reconstituant la théorie de la catharsis sous l'angle de la physiologie des émotions (MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, op. cit., p. 102) – que la nature (éventuellement nocive) des substances. Marx conclut, toujours en se référant au *Problèmes* I, 42 d'Aristote, que « toute purification n'exige pas une évacuation à proprement parler. La catharsis physiologique vise d'abord au retour à l'équilibre (*katastasis*, *apokatastasis*) par un soulagement des excès, excès qui ne sont pas nécessairement de substances à évacuer, mais parfois seulement de froid ou de chaleur – ou bien les deux ensemble : substances et température excessives. » *Ibid.*, p. 105.

¹³⁶⁵ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 113.

L'OUVRIER OUICEPS. – Invertissons la figure humaine et trempions-la une bonne fois pour toutes dans de la terre. Et qu'elle y reste !
ANASTASIE. – Je ne vois notre avenir qu'à quatre pattes¹³⁶⁶.

La figure de l'homme en tant qu'inventeur de la langue et maître des choses dont il possède le nom, à l'instar de Boucot de *L'Atelier volant*, cette idole monolithique étant par terre, inversée et brisée, l'homme doit redevenir – ou plutôt « aller vers », comme on le chante dans *L'Opérette imaginaire*¹³⁶⁷ – l'animal, de se voir comme un « animal tendant stupidement sa bouche vers les cieux pour *entendre* quelque chose¹³⁶⁸ » : « De l'homme à l'animal : un pas¹³⁶⁹ », dit Autrui, pour indiquer le sort qu'il attend.

Repenser l'homme à partir de l'animal ne signifie pas, chez Novarina, la condamnation de l'homme à la régression ou à la dégradation. En ce sens, la chute de l'homme ci-racontée est libre de contradiction entre l'homme et l'animal, dont la tradition philosophique occidentale s'est longtemps servi afin de justifier son « anthropolâtrie », comme le commentent Adorno et Horkheimer :

Dans l'histoire européenne, l'idée de l'homme s'exprime dans la manière dont on le distingue de l'animal. Le manque de raison de l'animal sert à démontrer la dignité de l'homme. Cette opposition a été prêchée avec tant de constance et d'unanimité par tous les prédécesseurs de la pensée bourgeoise – les anciens Juifs et les Pères de l'Église, puis au Moyen Âge et dans les temps modernes – qu'elle fait partie du fond inaliénable de l'anthropologie occidentale comme peu d'autres idées¹³⁷⁰.

Pour l'écrivain qui répond, dans un entretien, que devenir l'animal, « c'est sortir[,] sortir du schéma humain[,] retourner au point de source¹³⁷¹ », la notion d'« animal » en finit avec l'infériorité. Au contraire, il désigne l'état de l'homme le plus naturel, l'homme nu sans ses habits sociaux et débarrassé des masques à l'image réduite et identique. Est animal l'homme le plus humain, homme originel, car Adam, premier homme, est un être avant tout *animé* ; être qui a reçu l'âme, être dont la vie et la parole sont insufflées ; animal qui porte en lui le « mystère de parler¹³⁷² » et du souffle. Sous la lumière de la cruauté d'abord artaudienne, mais plus novarinienne, la connotation péjorative que l'on distribuait aux animaux change de paradigme,

¹³⁶⁶ *L'Opérette imaginaire*, p. 18.

¹³⁶⁷ « TOUS. – “Ah mais dit l'homme : / J'descends pas d'l'animal, j'y vais !” » *Ibid.*, p. 91.

¹³⁶⁸ *Le Drame de la vie*, p. 169. *Nous soulignons*.

¹³⁶⁹ *L'Opérette imaginaire*, p. 86.

¹³⁷⁰ ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, « L'homme et l'animal », *La Dialectique de la Raison*, tr. KAUFHOLZ Éliane, Paris, Gallimard, « NRF », 1974, p. 268.

¹³⁷¹ « Quadrature », entretien avec MERCOYROL Yannick, JOHANSSON Franz, *art. cit.*, p. 7.

¹³⁷² *Devant la parole*, p. 13.

pour devenir le signe de libération du joug social, de soulagement d'excès de l'humanisme stérile.

Si, traditionnellement, le théâtre est l'art de l'apparition, surtout celle des hommes¹³⁷³, quant au théâtre des paroles, dont le refus de l'homme constitue le principe fondamental, ce sont désormais « le grand mystère de l'apparition de la disparition de la chair et le mystère second de sa présentation aux autres animaux¹³⁷⁴ » qui forment le noyau même du spectacle. L'homme qui « marqu[e] [ses] visages de plusieurs couches en signe d'hypocrisie¹³⁷⁵ », dont un visage du parlant, un autre du maître des choses, ou encore celui d'une idole du communicable, doit disparaître, lavé par la *vraie* parole purificatrice qui, en s'écroulant librement comme du sang, nettoie également l'Infini Romancier¹³⁷⁶, jusqu'à ce que seul « son animal survi[ve]¹³⁷⁷ ». C'est pourquoi, à la fin de la « somme contre les gens », l'acteur qui, avec la férocité et la passion extatique comparable à celle d'un prophète traversé par le Saint Esprit, crache et répand la parole en se noyant dedans, « se retire de l'homme » :

FRÉGOLI, *désignant [Isaïe Animal]*. – L'acteur creuse l'homme, évide sa représentation – c'est un *désadhérent* profond ; l'acteur se retire d'homme : c'est un pratiquant du vide, un sacrifié aux quatre dimensions et aux points cardinaux : l'animal du portement. Il donne, on ne sait pas quoi.¹³⁷⁸

Dans son épuisement, il retrouve son animal – *animé* –, à savoir celui qui est troué par le souffle, celui qui parle avec le vide. Et c'est seulement par cette désadhérence que l'acteur accomplit sa tâche, celle de représenter l'homme : « *L'homme*, il faut le représenter à nouveau troué par Dieu ou en animal », écrit Novarina.

En conséquence, sur le plateau novarinien, ce que l'on considère comme « homme » selon les critères sensoriels (le corps et le visage humains, le langage articulé audible) et sociaux (l'identité créée dans le réseau des relations), ne sont, enfin, que des anthropoglyphes, soit les « signaux humains primitifs contradictoires¹³⁷⁹ » émis par des animaux qui sont des acteurs.

¹³⁷³ Bien que Claudel distingue le drame et le nô, en écrivant que « [l]e drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive » (CLAUDEL Paul, « Nô », *Contacts et Circonstances*, in *Œuvres en prose*, op. cit., p. 1167), l'apparition des hommes – comédiens incarnant le personnage – est tout de même indispensable pour l'arrivée de « quelque chose » dans le cadre du drame occidental.

¹³⁷⁴ *Le Vivier des noms*, p. 198.

¹³⁷⁵ *L'Acte inconnu*, p. 88.

¹³⁷⁶ *L'Opérette imaginaire*, p. 160. Cette scène du nettoyage par le « flot de paroles » est reproduite dans *L'Animal imaginaire*, p. 160. En ce qui concerne le sang qui nettoie, voir GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1998, p. 59-60.

¹³⁷⁷ « Mesdames et Messieurs, rien de grave : l'homme vient de se donner la mort, son animal survit », déclarent le Chantre 2 (*L'Acte inconnu*, p. 92) et le Galoupe (*L'Animal imaginaire*, p. 95), une fois la tempête de malédiction affaiblie.

¹³⁷⁸ *La Scène*, p. 168.

¹³⁷⁹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 51.

L'acteur n'est plus quelqu'un qui répète encore une fois l'hommerie, à savoir celui qui incarne l'homme, qui entre dans une figure humaine pour agir comme s'il l'était. Au contraire, il la jette, il en sort, jusqu'à devenir homme moins homme, « sans ombre, sans halo, sans *à-peu-près pour faire vrai* », donc sans image passive et floue :

274. L'acteur est le décompositeur de l'homme. S'il paraît sur scène, s'il franchit le pas, c'est d'abord parce qu'il s'est interdit de nous *faire croire à l'homme* – et s'il utilise parfois la perspective, c'est en l'inversant et en mettant l'homme tête en bas¹³⁸⁰.

C'est la fin du régime mimétique. Le spectateur ne vient plus au théâtre pour voir l'homme imiter l'homme reproduit à l'image de l'homme dans le monde fictif. Mais il y vient pour voir l'homme sortir de l'homme, redevenir l'animal, être traversé de nouveau par le torrent de la parole, ici et maintenant et en vrai.

Dans le théâtre où l'homme devient l'objet de la décomposition ardente, la narrativité qui contribue à générer l'illusion mimétique n'est plus un élément indispensable au déroulement de la pièce. Le récit des hommes qui reproduit l'homme sans respiration, pour lui infliger encore une image périssable, laisse la place au récit de la chute qui consiste à protester contre toutes les manières de représenter mécaniquement l'homme. Mais il est remplacé également par le récit des temps qui, en coulant à l'envers et en avançant de façon désorganisée, ou plutôt organique et rythmique, donne volume à l'homme et le sauve de la mort :

86. Écrire du théâtre pour mettre l'acteur et le spectateur *hors d'homme*. Comme un théâtre qui n'a pas l'homme pour modèle, un théâtre de défiguration, pas de miroir. Ne plus se reconnaître dans la glace. Ne plus reconnaître l'espace. Entendre le temps couler à l'envers. Raconter l'histoire de cet étourdissement¹³⁸¹.

Sans reproduire la psychologie, ni imiter l'action des hommes, ni la raconter en rapport avec le temps, bref, sans la dimension narrative, ces « récits » s'adressent efficacement aux spectateurs, provoquent chez eux une réaction d'ordre sentimental : avant tout l'étourdissement devant les renversements, du temps, de la figure humaine, de la langue française institutionnelle. Mais il débouche bientôt sur d'autres expériences sentimentales de nature soulageante et émancipatrice, comme on le verra prochainement, semblables au plaisir subversif. Sans le détour par le *muthos*, ce théâtre agit directement sur les spectateurs, comme le souhaitait Artaud.

¹³⁸⁰ *Lumières du corps*, p. 150.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 50-51.

3. La délivrance cathartique : l'hôm libéré

Le coup de théâtre ? l'entrée de la nouvelle humanité

Dans ses leçons adressées aux poètes, Aristote compte trois parties constitutives de la fable, indispensables pour susciter la pitié et la crainte chez le spectateur : la péripétie (περιπέτεια), la reconnaissance (ἀναγνώρισις) et l'événement pathétique (πάθος)¹³⁸². Les chapitres 10 et 11, consacrés sur ces éléments proposent des conseils concrets sur leur emploi. Selon lui, afin de remplir l'objectif de la tragédie, il faut faire dérouler les faits – sans contrarier le principe de la nécessité ou de la vraisemblance – de sorte que la tension dramatique, développée au cours de l'histoire, atteigne son paroxysme par l'intermédiaire de la péripétie et la reconnaissance :

Mais la reconnaissance la plus appropriée à la fable et la plus appropriée à l'action est celle que nous avons dit [celle qui est accompagnée de péripétie (1452a 32-33)]. En effet, une reconnaissance, qui est ainsi accompagnée de péripétie, suscitera ou la pitié ou la crainte ; or ce sont des actions suscitant ces émotions que la tragédie est supposée être l'imitation. De plus l'infortune et le bonheur dépendront de pareilles actions¹³⁸³.

Le texte d'Aristote sous-entend deux choses. Avant tout, les émotions tragiques, qui sont au cœur de l'expérience théâtrale, ne s'acquièrent pas naturellement des faits, mais sont l'œuvre de leur agencement : toutes les morts ne provoquent pas la pitié ou la crainte chez les spectateurs, mais seule celle qui est composée en action, intégrée à la fable, obtient un sens dramatique au cours du suivi, et devient source d'émotion. Plus particulièrement, elles sont déclenchées par « une reconnaissance accompagnée de péripétie¹³⁸⁴ », comme le répète le philosophe grec plus tard, dans un autre contexte : « dans les péripéties [et dans les actions simples] les poètes atteignent admirablement leur but, car c'est de susciter l'émotion tragique et le sentiment d'humanité.¹³⁸⁵ » Il en va de même pour le comique. Bien qu'on ignore quelles émotions Aristote aurait voulu attribuer à la comédie, à partir des cas concrets du drame comique que l'on connaît historiquement on peut présumer que les émotions comiques sont suscitées et se concrétisent au moment du revirement du malheur au bonheur. Lorsque Figaro s'écrie « *Santa*

¹³⁸² « Il y a donc en cela deux parties constitutives de la fable, la péripétie et la reconnaissance ; il y en a une troisième qui est l'événement pathétique. » ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., 1452b 9-11, p. 45.

¹³⁸³ *Ibid.*, 1452a 36-1452b 3. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot propose une traduction suivante pour le même passage : « Mais celle qui est le plus intégrée à l'histoire, le plus intégrée à l'action, c'est celle que nous avons dite ; en effet, un tel ensemble – reconnaissance plus coup de théâtre – comportera pitié ou frayeur (qui caractérisent les actions dont la tragédie est, par hypothèse, la représentation), puisque c'est à l'occasion de tels événements que surviendra le bonheur comme le malheur. » *Id.*, *La Poétique*, op. cit., p. 71.

¹³⁸⁴ En ce qui concerne l'importance de l'intervention associée de la péripétie et de la reconnaissance, voir l'exégèse de Dupont-Roc et Lallot, p. 233-234.

¹³⁸⁵ *Id.*, *Poétique*, op. cit., 1456a 19-21, p. 57.

Barbara ! oui c'est de l'amour. Ô bonheur ! ô délices ! ô cent fois heureux Figaro ! Frappe, ma bien-aimée, sans te lasser. Mais quand tu m'auras diapré tout le corps de meurtrissures, regarde avec bonté, Suzon, l'homme le plus fortuné qui fut jamais battu par une femme¹³⁸⁶ », l'impatience du spectateur, qui est au courant des quiproquos enchaînés, s'avère enfin récompensée, et on peut rire avec le héros désormais heureux. Dans la comédie aussi bien que dans la tragédie, la tension dramatique et la tension émotionnelle coïncident, car l'émotion la plus intense naît du bouleversement total de la série sémantique – qui comprend notamment le jugement éthique – construite durant le suivi mimétique du récit.

Plus précisément, Aristote écrit qu'en nuisant à la cohérence entre l'effet attendu et l'effet produit, pour parvenir au revirement de la situation une action devrait éveiller, par le biais du héros subissant la conséquence, *ou pitié, ou crainte* (ἢ ἔλεον ἢ φόβον) chez le spectateur. En grec ancien, la conjonction de séparation ἢ juxtaposée dénotant l'exclusivité entre les éléments, la pitié et la crainte sont censées être éprouvées non pas en même temps, mais avec l'intervalle du temps, si bref soit-il, l'une après l'autre. William Marx explique cette non-interférence par la « position du sujet [contemplant la représentation] par rapport à l'événement¹³⁸⁷ », en s'appuyant sur les deux passages de *Rhétorique* :

Pour parler en général, sont à craindre toutes les choses qui, arrivant à d'autres ou les menaçant, sont propre à exciter la pitié.

[...] en général, il faut admettre ici sans démonstration, la réciproque de ce que nous avons admis pour la crainte, que toutes les choses que nous craignons à notre sujet émeuvent notre pitié, quand elles arrivent à autrui¹³⁸⁸.

Lorsque le spectateur est plongé dans l'illusion théâtrale jusqu'à se projeter dans le héros, son semblable sur le plan éthique, il éprouve la crainte de l'événement survenu. Mais dès qu'il prend ses distances avec cette réalité présentée sur la scène, tout en déclarant la caducité de sa portée réelle¹³⁸⁹ pour se retirer de l'effet autrement foudroyant de l'action, le héros frappé par le malheur lui devient un autrui qui mérite sa pitié¹³⁹⁰. Les deux volets sémantiques inhérents à l'imitation – rapprochement avec le réel pourtant dénué de la valeur réelle – se déploient aux fonds de l'expérience théâtrale.

¹³⁸⁶ BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 478.

¹³⁸⁷ MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, op. cit., p. 97.

¹³⁸⁸ ARISTOTE, *Rhétorique*, II, 5, 1382b 24-26, et 8, 1386a 27-29, op. cit., p. 73 et 83. Cité in MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, op. cit., p. 97.

¹³⁸⁹ Anne Ubersfeld appelle ce processus la « dénégation », en empruntant le terme psychanalytique.

¹³⁹⁰ Voir *ibid.*, p. 97-100.

Le deuxième postulat que l'on peut tirer de l'explication aristotélicienne concerne l'emplacement de la catharsis. Une lecture croisée avec un passage du chapitre 14 nous fait supposer que la catharsis en tant qu'effet propre de la tragédie s'opère au moment du revirement. En déterminant la source des émotions tragiques – et plus largement dramatiques –, Aristote confirme que « le poète doit procurer le plaisir que donnent la pitié et la crainte suscitées à l'aide d'une imitation (διὰ μιμήσεως)¹³⁹¹ », et plus particulièrement, moins par l'imitation (διὰ μιμήσεως) réalisée par des comédiens que par l'imitation (διὰ μιμήσεως) accomplie par le poète, à savoir la fable¹³⁹². Donc, si la catharsis est le « plaisir que donnent la pitié et la crainte », et que la pitié et la crainte « sont suscitées par une reconnaissance accompagnée de péripétie », elle doit se produire là où la tension émotionnelle remonte à son comble, en parallèle de la tension dramatique.

En effet, quelle que soit la traduction interprétative appliquée – parmi l'épuration, la purification (clarification), la purgation –, la catharsis fait pleinement son effet, semble-t-il, quand le drame s'intensifie au maximum. Pour les défenseurs de la catharsis en tant qu'expérience esthétique, si la catharsis vient de l'expérience de la forme épurée de la pitié et de la frayeur, l'ultime péripétie, à l'origine des émotions, sera la machine qui procède le plus activement à leur épuration. Pour les défenseurs de la vertu éthique de la catharsis, si la pitié et la crainte éveillées dans la tragédie exercent une fonction instructive, c'est envers et en rapport avec le héros soudainement infortuné qu'un spectateur apprend à les éprouver correctement. Et pour les défenseurs de la thérapeutique des passions qui s'efforcent d'expliquer le phénomène à partir du contexte médical, ou plus généralement, scientifique de l'époque, suscités respectivement mais à une cadence intense par l'association de la péripétie et la reconnaissance, les deux affects symétriques – liés aux biles noires de nature compensatoire – de la tragédie retrouveront un équilibre, pour donner au spectateur l'impression d'être soulagé du déséquilibre humoral :

Il ne s'agit, ni plus ni moins, que d'une action d'équilibrage du mélange humoral : la pitié provoquée par la tragédie accumule la chaleur dans le mélange de bile noire ; la terreur, en retour, soulage cet excès de chaleur. Il y a équilibrage puisque la terreur se manifeste en proportion exacte de la pitié qui l'a précédée, et c'est ce soulagement dans un mouvement alternatif perpétuel qui provoque du plaisir. Sans faire partie des « choses agréables par

¹³⁹¹ ARISTOTE, *Poétique*, 1453b 11-13, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁹² « [suite] il est clair que c'est des faits qu'il faut faire dépendre ces émotions. » *Ibid.*, 1453b 13-14. Dupont-Roc et Lallot, qui proposent de traduire la même phrase comme « comme le plaisir que doit produire le poète vient de la pitié et de la frayeur éveillées par l'activité représentative, il est évident que c'est dans les faits qu'il doit inscrire cela en composant (*La Poétique*, *op. cit.*, p. 81) », justifient dans leur commentaire la nécessité de comprendre « par l'activité représentative (διὰ μιμήσεως) » moins comme le spectacle que l'agencement des faits. Voir *ibid.*, p. 253-254.

nature », pitié et terreur le deviennent « par accident », pour reprendre les définitions de l'*Éthique à Nicomaque* : Aristote y définit « comme agréables par accident les choses qui opèrent une cure », et il y a bien cure puisque est rétabli un équilibre¹³⁹³.

Traditionnellement, accentuer la tension dramatique et corrélativement, conduire l'intensité émotionnelle à son acmé relève entièrement de la compétence de la fable en tant qu'imitation narrative. Malgré leur synchronie décrite dans *La Poétique* comme étant évidente et inébranlable, et dont l'efficacité est prouvée incontestablement dans le théâtre dramatique pendant des siècles, à partir du XIX^e siècle, on compte de plus en plus de tentatives d'exploiter d'autres moyens que le *muthos*, partie « poétique » du théâtre, en vue d'éveiller les émotions et en augmenter la densité. La partie spectaculaire, jusqu'ici délaissée injustement bien qu'elle constitue le trait distinctif du théâtre par rapport à d'autres genres artistiques, dont littéraires, est entrée de nouveau en ligne de compte. Mais aussi, les tiers facteurs, tels que la relation acteur-spectateur, le rapport société-individu, voire l'existence même de l'homme au monde, sont explorés comme de nouveaux modes de provocation des émotions. Les symbolistes, qui voulaient laisser la construction du monde dramatique au libre jeu de l'imagination du spectateur, jusqu'à ce que « [l]'allusion, au théâtre, [...] remplace l'illusion¹³⁹⁴ », ont recouru à l'éclairage, comme Appia, ou à la surmarionnette, comme Craig, mais surtout à la musique, à l'instar de Richard Wagner¹³⁹⁵, pour rendre féconde l'appréciation chez le spectateur. Cependant, d'abord inspiré par Artaud qui rêve d'une utopie de théâtre sacrificiel, où le travail de l'acteur consiste essentiellement à « jeter le spectateur dans des transes magiques¹³⁹⁶ » par

¹³⁹³ MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, op. cit., p. 105.

¹³⁹⁴ ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 145.

¹³⁹⁵ Son fervent admirateur, Mallarmé qui écrit déjà qu'« [u]ne simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre, et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique » dans un écrit dédié au Maître allemand (MALLARMÉ Stéphane, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », op. cit., p. 155), reprend sa plume pour ainsi décrire l'expérience théâtrale où la musique possède un pouvoir d'évocation : « Le miracle de la musique set cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors en traçant l'arrêt à la boîte sonore, l'espace vacant, face à la scène : absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage. / L'orchestre flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros – douloureux de n'atteindre à lui-même que par des orages de sons et d'émotions déplacées sur son geste ou notre afflux invisible. Personne n'est-il, selon le bruisant, diaphane rideau de symbole, de rythmes, qu'il ouvre sur sa statue, à tous. » *Id.*, « Catholicisme », « Offices », *ibid.*, p. 240. En partageant avec lui la vision « hellénique » du théâtre, Nietzsche vient en soutien. En ce qui concerne la « consolation métaphysique » qui fait retrouver « la félicité de vivre, non pas comme individus, mais en tant que vivant *unique* qui engendre et procrée, et dans l'orgasme duquel nous nous confondons », plaisir propre à la tragédie obtenu par la magie de la musique, cet « art dionysiaque qui exprime la toute-puissance de la volonté en quelque sorte derrière le *principium individuationis*, l'éternité de la vie par-delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantissements », voir NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie ou Hellénité et pessimisme*, tr. LACOE-LABARTHE Philippe, in *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 2000. Pour les citations, p. 92-93 et 91.

¹³⁹⁶ ARTAUD Antonin, « Un athlétisme affectif », op. cit., p. 589.

le biais des langages propres au théâtre, notamment par le magnétisme créé à partir de son corps et sa voix, puis enrichi de l'idée de Grotowski sur le « théâtre pauvre », le Living Theater commande aux acteurs de renouer contact avec les spectateurs, sans médiation, afin de les bouleverser profondément. Révisé dans le contexte d'« environmental theater », le Living engage les spectateurs dans le spectacle, jusqu'à les insulter ou les inciter à aller manifester dans les rues, en leur offrant l'occasion d'une expérience des émotions vives et directes. Depuis que la performance est reconnue comme genre théâtral, les artistes comme Romeo Castellucci et Angelica Liddell s'emparent des spectateurs avec leurs performances provocatrices : le dégoût, le choc, la colère, la haine, et d'autres émotions de cette sorte rejoignent le registre des expériences émotionnelles attendues au théâtre. D'un autre côté, pour les spectacles pénétrés de la réalité, tels que *Rwanda 94* du Groupov ou *Le 11 septembre 2001* de Michel Vinaver, ce n'est plus l'agencement des faits qui détient la clé des émotions, mais l'acuité cruelle de la vérité que comporte chaque fait réel, témoigné avec franchise et avec cruauté (dans le sens de cruel, car cru) sur scène.

Bien qu'il soit nourri de ces nouvelles idées du théâtre, et bien qu'il conçoive lui-même son théâtre de manière à s'opposer à la tradition aristotélicienne, Valère Novarina n'envisage pourtant pas la rupture de la connexion étroite entre la tension dramatique et la tension émotionnelle. Certes, le jeu des acteurs novariniens impressionne les spectateurs. Surtout la passivité de leur corps, exposé à la souffrance visible suite à l'exercice pneumatique et à la dépense d'énergie, mais aussi à la torture de la mémoire, provoque une certaine pitié – ou une crainte, si on aperçoit, à travers le physique épuisé des acteurs, le sort de tous les parleurs sujets au drame de la parole, auquel personne ne fait exception – mêlée d'admiration et d'étonnement. À d'autres moments, la chanson comique suscite immédiatement le rire des spectateurs, aussi bien que son pendant, la mélodie tendue soufflée par l'accordéon de Christian Paccoud, les tient en suspens, en les faisant frémir de légère anxiété. Cependant cette dimension spectaculaire ne constitue ni l'unique ni le principal moyen d'éveiller les émotions dont se sert Novarina. Il serait plus exact de dire que l'instigateur du théâtre des paroles cherche à faire coïncider autrement les deux tensions, dramatique et émotionnelle, sans le détour par le *muthos*, leur gardien habituel. Car lorsqu'on parle de l'intensité dramatique chez Novarina, le drame en enjeu est, en toute évidence, non pas le drame anthropocentrique, matériau de la fable, mais le drame de la parole, au développement rhizomatique.

Comme le remarque très bien Northrop Frye, dans le drame général, la tension dramatique, une fois son point culminant atteint, connaît une descente, chute parfois brutale,

peu importe si sa configuration dessine une courbe convexe (tragédie) ou une concave (comédie) :

Le U inversé est la forme typique de la tragédie, comme son contraire est de la comédie : il s'élève jusqu'à la pointe, qui est la "péripiété" ou l'action de renversement, puis se précipite vers le bas jusqu'à une "catastrophe", mot qui contient la figure d'"abaissement"¹³⁹⁷.

Le terme que Gustav Freytag choisit dans sa pyramide, pour décrire la quatrième phase de la structure narrative du drame, reflète pleinement la dénivellation entre le climax et le dénouement : falling action¹³⁹⁸. Cependant, la tension dramatique des pièces de Novarina ne dessine nullement une pareille configuration, faute de narrativité dans le drame. Et le fait que même dans *L'Opérette imaginaire*, une des deux œuvres novariniennes dotées d'un fil narratif, la condensation dramatique dépend moins de la structure de l'interaction en situation amoureuse des trois femmes et trois hommes, avec des comparses d'importance variée, que de la dynamique de la parole qui ne cesse de changer de rythme, de tempo, d'allure et de sens, démontre le décalage inévitable entre l'apogée de la tension dramatique générale et celle de la tension logodramatique, recherchée par Novarina. La représentation qui s'adresse à l'œil nu se construit, de même que l'opérette typique, autour d'un thème comique, la noce, comme l'atteste Claude Buchvald en citant Rabelais : « le cœur du troisième acte et de la pièce en son entier : la Noce, que nous pourrions annoncer à la façon de Rabelais : "Le monde ne fait plus que resver. Il approche de sa fin. Or tenez. Des nopces, des nopces, des nopces."¹³⁹⁹ » Les personnages qui chantent la chanson à la rime de « ce que je veux¹⁴⁰⁰ », particulièrement marquée par sa tournure fort charnelle, convoitent la chair de l'autre (« Sarx ! sarx ! sarx ! Sarx ! sarx ! sarx !¹⁴⁰¹ »), jusqu'à se référer publiquement, au sommet de leur désir, au coït :

LA DAME AUTOCÉPHALE & TOUS. – « Aïe, je te brûle ! ma membrane ! feu partout ! j'te réclame ! tu m'enflames ! Les portes les portes ! Suzanne ! Shoshane ! [...]

¹³⁹⁷ « The inverted U is the typical shape of tragedy, as its opposite is of comedy : it rises to a point of "peripety" or reversal action, then plunges downward to a "catastrophe" a word which contains the figure of "turning down." » FRYE Northrop, *The Great Code : the Bible and Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982, p. 176. Notre traduction.

¹³⁹⁸ FREYTAG Gustav, *Technique of the Drama*, tr. MacERWAN Elias J., Chicago, S. C. Griggs & Company, 1984, p. 115.

¹³⁹⁹ BUCHVALD Claude, *Valère Novarina : en scène, op. cit.*, p. 139. Quant à la citation de Rabelais, RABELAIS François, « Chapitre XV. Comment par Chiquanous sont renouvelées les antiques coutumes des fiançailles », *Le Quart livre, op. cit.*, p. 573.

¹⁴⁰⁰ *L'Opérette imaginaire*, p. 126-131.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 137 et 138. *Sarx* (σάρξ) est un mot du grec ancien qui désigne la chair.

...Shochane Schoshane ! vite ma rose, vite éclore ! pavane, pavane ! Shoshane, Shoshana !
Tu t'ranimes ! quelle escrime ! »¹⁴⁰²

Et avec « [I]es bagues ! les bagues ! », refrain presque orgiastique, chanté par tous les personnages qui réclament une noce immédiate (en attendant l'acte nuptial), la tension dramatique, déjà accrue au cours des croisements multilatéraux des rapports amoureux, remonte jusqu'à la pointe. Mais en ne relevant que de la sphère du drame apparent des hommes désactionnels, dénué de l'efficacité légitime dans le théâtre dédié aux paroles, ce nœud ne saura jamais le dénouement plausible, ni positif (le mariage) ni négatif (l'échec justifié selon le principe de la vraisemblance ou de la nécessité), sauf la chute anéantissant. La tension disparaît tout à un coup à son faîte, avec le passage du Mort qui introduit une ambiance écrasante, en rappelant aux personnages que leur corps, dont ils sont si avides, est déjà mort et, par conséquent, « le mariage avec la vie ne peut avoir lieu.¹⁴⁰³ »

Mais au moment où tombe la tension interhumaine commence à croître la véritable intensité dramatique parolesque – qui était déjà suffisamment renforcée dans le tableau précédent à travers les chansons riches en rime et en allégorie grivoise, mais aussi en expressions dont la sonorité crée le sens –, avec l'Infini Romancier qui répand, sur la scène, la parole, donc le sang : « Entrée de la parole. En sang.¹⁴⁰⁴ » Et le moment où la véhémence du torrent de la parole lustrale qui nettoie l'homme de sa pâte humaine¹⁴⁰⁵ est à son comble, où la performativité de la parole est suractivée jusqu'à peupler le monde « logodore » en renversant ainsi la cause et l'effet entre la réalité « théâtrale » et le langage dont parle Szondi¹⁴⁰⁶, où l'amour de la parole qui redonne vie est plus immense que jamais, bref où la tension logodramatique atteint son sommet, ce moment est célébré par l'entrée des Enfants de la Colère, nouvelle mais véritable humanité si longtemps attendue :

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 136 et 137. Dans une édition annotée, Michel Corvin commente que « le nom de Suzanne (Shoshana en hébreu) désigne étymologiquement le lys, symbole de pureté » (*L'Opérette imaginaire*, Gallimard, *op. cit.*, p. 234), en ainsi mettant encore en évidence la dimension concupiscente de la chanson.

¹⁴⁰³ *L'Opérette imaginaire.*, p. 141.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴⁰⁵ « LA FEMME PANTAGONIQUE, *en verseau*. – Venez vous nettoyer de ce flot de paroles. (*Elle verse de l'eau sur [l'Infini Romancier] pendant huit répliques.*) » *Ibid.*, p. 160. La parole remplit ici la même fonction que l'eau lustrale, telle qu'elle est décrite dans *Œdipe Roi* : « ŒDIPE. – [...] Je défends que cet homme, quel qu'il soit ; en ce pays où je dispose de la puissance et du trône, soit reçu chez personne, et qu'on lui adresse la parole, qu'on le laisse prendre part aux prières offertes aux dieux, et aux sacrifices, qu'on partage avec lui l'eau lustrale. » SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, 236-242, tr. ROUSSEL Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1940, p. 67.

¹⁴⁰⁶ « dans la tragédie classique la réalité n'existe que dans la mesure où elle est devenue langage. » SZONDI Peter, « Denis Diderot : théorie et pratique dramatique », tr. MULLER Sylvie, in *Diderot*, Paris, Comédie-Française, 1984, p. 40. Cité in RYKNER Arnaud, *L'Envers du théâtre*, *op. cit.*, p. 87.

LE VALET DE CARREAU. – Entrez ! peuple des enfants hétéroclites !
 L'ACTEUR FUYANT AUTRUI. – Pourquoi êtes-vous revêtus d'oripeaux ?
 LE GALOUBE & ANASTASIE, *au public*. – Nous les avons faits avec nos couteaux !
 nous les avons faits avec nos couteaux !

LE CŒUR DES ENFANTS DE LA COLÈRE. – « Nous ne sommes pas revêtus d'oripeaux, nous sommes vêtus de nos peaux. Nous sommes au monde mais nous ne sommes pas du monde. Nous sommes les véritables hommes qui hommons. Frères, débarrasserons-nous un jour la terre de la présence humaine ? [...] Le peuple demande sa joie populaire ! – Des idoles à mordre ! à adorer et à rompre ! – Au galop, par-dessus les tombeaux ! – Vénérons Vénus ! Brisons le monde qui est un débris ! – Actons l'acte ! – Nos nuits, nos heures, nos quarts d'heure ! »¹⁴⁰⁷

Morts au début de la pièce (« L'HOMME D'OUTRE-ÇA. – Fais venir maintenant les enfants pariétaux ! Oh ! ils sont morts.¹⁴⁰⁸ »), sans doute asphyxiés dans l'idole humaine qui prolifère partout, multipliée, à savoir l'idole « de l'homme à satiété¹⁴⁰⁹ », les Enfants reviennent vivants et « hétéroclites », dans le monde appelé dans et par la parole en acte. Ils y apparaissent avec un nouveau corps en langue tenu et renouvelé par la parole, matière organique de l'esprit, qui remplace désormais la figure de l'homme forgée en matière morte, reproduite et échangée par le langage mort. D'où « nous les avons faits avec nos couteaux » du Galoupe et Anastasie, représentants de l'ancien peuple. Les couteaux renvoient ici au couteau qui a servi à saigner Autrui dans l'acte II, pour lui enlever l'homme, le trop-plein de l'homme, « le pire dans l'homme ». Le dénouement de la tension logodramatique ainsi relevée ne gît pas dans le règlement de la situation compliquée d'ici, « situation » qui n'existe d'ailleurs pas chez Novarina, étant une notion fortement liée à la fable. Il doit avoir lieu ailleurs, dans la mesure où l'énergie suffisamment concentrée permet le passage à l'aut'monde, le franchissement au véritable monde « dramatique », quelque peu utopique, sinon fictif : le paroxysme de la tension est suivi non pas par la chute, mais par l'ouverture, la transcendance vers le monde parlé. Ainsi, chez Novarina, la fiction n'est pas le cadre présupposé du drame, mais s'ouvre au cours du drame.

¹⁴⁰⁷ *L'Opérette imaginaire*, p. 163 et 165. Avant la grande entrée des enfants, les personnages évoquent deux fois leur attente, malgré l'opposition violente qui s'annonce entre les nouveaux et les anciens : « L'HOMME D'OUTRE-ÇA. – Fais venir maintenant les enfants pariétaux ! Oh ! ils sont morts. / LA DAME AUTOCÉPHALE. – Ils sont morts et cependant ils sont vivants : ils ne peuvent pas encore venir puisque nous ne les avons pas encore commis. » (p. 47) « ANASTASIE. – Qu'on attende la vraie humanité... la vraie humanité est-elle arrivée ? / LA FEMME PANTAGONIQUE. – Lorsque les Enfants de la colère viendront dire : "Nous sommes les Enfants de la colère et nous le disons", qu'auront-ils vraiment dit ? / ANASTASIE. – Faites venir les autres hommes en vrai ! » (p. 131)

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 144.

C'est pourquoi, d'une certaine manière, le nouvel homme, souvent appelé l'« enfant », comme les Enfants Vénénaux invitant les autres à « s'asséner et se laver les masques du sang en langage¹⁴¹⁰ » ou comme les Enfants du Pluriel et de la Terre, que prie le Bonhomme de Terre et la Femme Séminale pour tous leurs camarades¹⁴¹¹, et dont l'entrée est si sollicitée, ne sont pas *du* monde, mais *au* monde. Michel Corvin propose, dans sa préface pour l'édition à l'usage scolaire, d'interpréter cette distinction du point de vue mystique : « [les choristes amateurs] sont “au monde” mais ils ne sont pas “du monde”, au sens ecclésial du mot : sens péjoratif qui suppose compromissions et déchéance », en éclaircissant son « sens ecclésial » dans la note de bas de page : « Ce sens mystique apparaît dans ce vers de Polyeucte (IV, 2) : “Honteux attachements de la chair et du monde” ou cette pensée de Pascal : “... sortir du monde pour être reçu dans l'Église”.¹⁴¹² » Malgré leur corps formé de terre, stigmatisé du péché originel, ils n'y appartiennent pas, ayant le souffle de la Parole qui magnifie « la vaine forme de la matière¹⁴¹³ », la lumière qui sublime les poussières. On pourrait y ajouter une interprétation presque existentielle, en se référant à la traduction française du terme heideggérien, *In-der-Welt-sein* : l'« être-au-monde ». Ils ne sont plus du monde préexistant et dans le monde, passivement, mais ils sont en train d'aller *vers* le monde, en l'ouvrant, et existent toujours en devenant, en y arrivant.

Pourtant, toutes les pièces de Novarina se construisent autour de l'aspiration à voir entrer une nouvelle humanité, bien que l'entrée en tant que clé de voûte du drame n'y soit pas évoquée aussi clairement et structuralement que dans *L'Opérette imaginaire*. Ou pour mieux dire, elles se déroulent comme le processus même de la recherche furieuse de la sortie d'homme, de l'entrée dans le monde que la parole déploie pendant le présent pur de l'appel. Partout et sans relâche, la chasse à l'homme, à l'ancien peuple « dans l'ordre des mots¹⁴¹⁴ » et la fuite de l'homme, du nouvel homme qui n'est pas encore capturé – ni par l'image, ni par le discours – créent le déséquilibre dynamique au sein de l'espace ouvert par la parole.

¹⁴¹⁰ « LES ENFANTS VÉNÉNAUX. – Figurons nos visages, masque arrière, avec des visagères à la place des yeux, lavons-nous les masques à la vue de la figure des uns les autres ; pensons comme tout seul : assénonons-nous chaque matin de nos *idées* toutes faites contre notre propre *front*, et émettons du sang en langage. » *Le Vivier des noms*, p. 242-243. Cependant, dans la version pour la scène, la même réplique est attribuée à la Femme Substantive, en ainsi rompant le lien avec les Enfants comme nouvelle humanité. *L'Entrée perpétuelle*, in *Voie négative*, p. 206.

¹⁴¹¹ « LE BONHOMME DE TERRE & LA FEMME SÉMINALE. – Prions : “Enfants du Pluriel et de la Terre qui allez maintenant entendre dans votre vie *fruit final* – et vous, hommes, hommes : dans un grand effort d'humanité, venez parvenir à réussir à plus vous retenir de continuer d'exister !” » *Le Jardin de reconnaissance*, p. 58.

¹⁴¹² *L'Opérette imaginaire*, Gallimard, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴¹³ « *Oui, je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! » MALLARMÉ Stéphane, « Lettre à Henri Cazalis, le 4 février 1869 », in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 696.

¹⁴¹⁴ *Vous qui habitez le temps*, p. 16. Il s'agit d'une des « tubes de raison », lue par les Enfants Pariétaux.

Et lorsqu'on annonce « partout que l'homme n'a pas été encore capturé¹⁴¹⁵ », le pas déterminé des figures novariniennes qui sortent de l'homme captif pour devenir l'« animal de la parole », qui « [remettent leur] corps dehors, pour être un spectacle devant [leurs] yeux¹⁴¹⁶ » est source d'émotion pour les spectateurs. Les émotions qui les envahissent ici ne relèvent ni de l'ordre dramatique ni de l'ordre mimétique : ils ne les éprouvent pas envers les personnages représentés subissant le drame dans la boîte d'illusion, elles ne se définissent pas non plus selon ses prises de position par rapport à l'action. Plutôt, ils les éprouvent lorsque le drame de la parole, qui parcourt le corps de tous les parleurs, le sort de l'homme, est à son paroxysme : si nous « [p]arl[ons] pour inventer le drame qui nous libère », et « [l]e corps humain est réellement pris dans le drame inventé par la bouche humaine¹⁴¹⁷ », et si, par conséquent, « [c]e n'est pas nous qui sommes nés au monde, c'est le monde qui nous apparaît, qui naît en nous [et au] cours de notre vie, nous sommes le théâtre du monde qui naît en nous¹⁴¹⁸ » dans la parole, « le dénouement du drame [qui] va avoir lieu dans le corps de chacun¹⁴¹⁹ » ne pourrait consister que dans sa propre sortie d'homme, de son arrivée à l'aut'monde. Les émotions qui jaillissent du contact direct avec le drame non narratif, sans aucun détour mimétique sont, avant tout, immédiates, réactionnelles.

Il s'agit plus précisément de la joie de se libérer de l'humanisme qui consiste à objectiver et institutionnaliser l'homme ; de se débarrasser du masque humain qui facilite la communication de ces faux humanismes, mortels. Ou encore, il s'agit de l'allègement allègre du fardeau du destin de l'idole communicante, qui croit exister par l'échange mercantile du mot, jusqu'à se faire objet échangeable contre l'« idée de l'homme », qui croirait « suffi[r] peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie¹⁴²⁰ », selon l'expression de Mallarmé. On y repère également le plaisir ontologique de vaincre la mort, à travers le rétablissement du rapport avec le temps, pour renaître à chaque respiration, comme on les verra dans le détail, respectivement, dans les paragraphes qui viennent.

On peut constater que les émotions ici ressenties sont immédiatement cathartiques, dans la mesure où elles relèvent du plaisir mêlé de soulagement, suscité par l'affrontement de

¹⁴¹⁵ À l'instar d'« allez annoncer partout que l'animal de la parole n'a pas encore été capturé ! » (*La Chair de l'homme*, p. 478), cet impératif sera communiqué ensuite à la fin du *Vivier des noms* (*L'Entrée perpétuelle*, in *Voie négative*, p. 269), puis de *L'Animal imaginaire* (p. 216).

¹⁴¹⁶ *Le Discours aux animaux*, p. 176.

¹⁴¹⁷ *Pendant la matière*, p. 121.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹⁹ *Lumières du corps*, p. 100.

¹⁴²⁰ MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 212.

la réalité affreuse, voire douloureuse de la vie humaine, que le drame rend claire, intelligible. Quant au spectateur novarinien, la réalité à laquelle il est invité à faire face, plus ingénument que jamais, serait celle de sa (fausse) identité en tant qu'homme raconté. Si la tragédie telle qu'elle est décrite par Aristote opère la catharsis des émotions, son objectif s'inscrivant, théoriquement, sur le plan émotif malgré son utilité fortement éthique, le drame de la parole opère une autre catharsis, qui dispose d'un autre matériau que les émotions, et qui emploie un autre ressort que l'imitation narrative. Cette nouvelle catharsis, *en acte* dans le théâtre de Novarina est avant tout la catharsis temporelle, car elle consiste à procurer le plaisir au spectateur en le délivrant du trop-plein du temps autoritaire qui exerce le pouvoir absolu sur lui, jusqu'à limiter son mode d'existence en collaboration avec le récit. De plus, elle est aussi la catharsis anthropologique, dans la mesure où elle consiste à procurer le plaisir au spectateur en le délivrant du trop-plein de l'homme, « homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes¹⁴²¹ », homme qui n'est qu'un reflet du vrai homme.

La joie de la défaite : l'homme comme nouvelle figure de l'homme

L'épître aux Corinthiens nous illumine sur l'essence du christianisme :

[...] Christ est ressuscité d'entre les morts, lui, premier ressuscité parmi ceux qui se sont endormis. Car, la mort étant venue par un homme, c'est par un homme aussi que vient la résurrection des morts. [...] Pétri d'argile, le premier homme vient de la terre ; le deuxième homme, lui, vient du ciel. Comme Adam est fait d'argile, ainsi les hommes sont faits d'argile ; comme le Christ est du ciel, ainsi les hommes seront du ciel. Et de même que nous aurons été à l'image de celui qui est fait d'argile, de même nous serons à l'image de celui qui vient du ciel. [...] C'est un mystère que je vous annonce : nous ne mourrons pas tous, mais tous nous serons transformés, et cela en un instant, en un clin d'œil, quand, à la fin, la trompette retentira. Car elle retentira, et les morts ressusciteront, impérissables, et nous, nous serons transformés. Il faut en effet que cet être périssable que nous sommes revête ce qui est impérissable ; il faut que cet être mortel revête l'immortalité¹⁴²².

Au fond de la foi des chrétiens, il y a la résurrection transcendantale. Ils aspirent à rejoindre l'au-delà où ils renaîtront avec un corps immortel, en quittant la chair mortelle composée de matière périssable, la figure humaine d'ici-bas qui sent le péché : « nous aimerions mieux quitter ce corps pour aller vivre auprès du Seigneur¹⁴²³ », écrit Saint Paul.

¹⁴²¹ ARTAUD Antonin, « Le théâtre de la cruauté », *op. cit.*, p. 580.

¹⁴²² *La Première épître de Saint Paul aux Corinthiens*, 15 :20-21, 15 :47-49, 15 :51-53.

¹⁴²³ *La Deuxième épître de Saint Paul aux Corinthiens*, 5 :8.

La prière de Diogène fait écho à celle d'un chrétien pieux, dans le sens où il attend une sorte de fuite d'ici, à l'envers de laquelle se sous-entend la renaissance à là-dehors, la vie dans son corps actuel n'étant qu'une erreur pour lui :

DIOGÈNE. – J'ai contemplé le monde depuis l'intérieur de mon corps. Là fut l'erreur : partir de moi pour voir l'univers de ce point exécrable. [...] Moi Adam, point vivant, je n'ai que la terre pour matière, je n'ai que la mort pour segment ! [...] Jean Gébulon ! sors-moi d'ici, balaye-moi de là¹⁴²⁴ !

Si Diogène s'éloigne d'autres fidèles chrétiens malgré l'analogie qui les rapproche, c'est parce que l'aut'monde qu'il souhaite rejoindre en quittant le corps de ce côté n'est pas le ciel du Seigneur. Il se projette plutôt vers le paradis parolesque, ouvert par le « *dupliement* de l'espace par le temps¹⁴²⁵ », qui a lieu dans la bouche. Et lorsqu'il y entre, à titre d'« enfant », nouvelle humanité qui va peupler cet autre côté de la scène dédoublée, ce n'est pas avec son habit habituel de l'homme, ni avec la figure humaine. Débarrassé de tous les masques verbaux de l'homme social, et de toutes les pâtes humaines policés, il y arrive en ossature, en tant qu'hôm : « Lorsque l'homme reviendra à l'homme, c'est sans y croire. Et il le quittera sans y revenir¹⁴²⁶ », prophétise Fantoche de Gugusse.

L'hôm, néologisme novarinien dont la première occurrence apparaît dans *La Lutte des morts*¹⁴²⁷, devient tout de suite un terme qui désigne les figures humaines adaptées au théâtre de Novarina qualifié d'« opérette » – au moins, il évoque la vision de l'humanisme que l'écrivain tente de mettre en valeur à travers son travail. S'il représente l'homme dans le théâtre novarinien, ce n'est pas comme une image de l'ordre mimétique. Il le représente plutôt comme une icône, marquée par sa dimension symbolique : il l'évoque avec des traits essentiels sans faire de référence minutieuse, débarrassé des éléments ornementaux. En effet, l'hôm, c'est avant tout l'homme allégé de sa partie molle, sinon superflue, non fonctionnelle, comme l'indique morpho-phonologiquement son nom obtenu par l'enlèvement d'un « m » de trop et le « e » muet, qui n'ont pas de valeur phonétique. Le gras humain qui s'enlève en premier lieu dans le théâtre des paroles est, on l'a vu plus haut¹⁴²⁸, l'image auto-idolâtre de l'homme parlant, surtout celle du communicant, inventeur et possesseur du langage et maître des choses dont

¹⁴²⁴ *La Scène*, p. 54-55.

¹⁴²⁵ *Devant la parole*, p. 116.

¹⁴²⁶ *La Scène*, p. 27.

¹⁴²⁷ « HOMO AUTOMATICUS. – [...] La homme et le femme, tout le faux vêtir qu'habite leur corps, Jahan-Dalime Ephise-la Tague, les pantalons toujours au globe, à la globe, [...] Aurait mieux fait de se veiller à garder droit sa pine d'aplomb, au lieu de nous embambouiner c'monde d'Astres à boucan et d'Hôm à trou ! », *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 341.

¹⁴²⁸ Voir la section « Le théâtre de la désadhérence » (Partie II, Chapitre 3, Sous-chapitre 2).

le nom est emmagasiné, prêt à être échangé. Autrement dit, on y voit apparaître l'ossature de l'homme, une fois le fantasme que l'homme s'est élaboré avec son propre langage et s'est nourri à travers les récits de divers domaines, de la littérature à l'art, de l'historiographie à la philosophie, de la sociologie à l'économie – dont le commerce – s'effondre. Il serait intéressant de remarquer qu'une figure qui déclare, dans *Le Drame de la vie*, le monde « immonde » pour confirmer la nécessité d'en sortir, de renouveler l'existence pour de vrai, s'appelle Tropmann, comme « trop d'homme (*man*) » :

L'HOMME DE GOLFIÈRE. – Si Monde est immonde, sortons !

[...]

TROPMANN. – Monde est immonde. Nous allons cesser de faire semblant d'exister¹⁴²⁹.

En bannissant de lui toute sorte de figure qui ne trouve son fondement que dans les discours sur l'homme partout reproduits, dans les médias avant toute chose¹⁴³⁰, l'« homme sans figure ¹⁴³¹ », sinon l'« homme vidé là-bas de son contenu ¹⁴³² », ou encore la « contre-personne ¹⁴³³ », cette nouvelle représentation d'un homme sans reproduction mimétique se métamorphose librement de façon sinueuse, sans la contrainte de l'homme typique, comme s'il était « octroyé à l'homme la possibilité de changer de nom au terme de chaque course de l'année légale » :

LA MACHINE À VOIR PARTOUT. – La Machine à promulguer la charte à entériner l'échange des produits communique : « Le Tribunal peinarde international décrète : "Il est octroyé à l'homme la possibilité de changer de nom au terme de chaque course de l'année légale : *et de se déclarer* êtrûmain, entité hominiennne, roi des animaux, anthropobasile, occupant terrestre, hulimien, omnique, omniste, omique, ulien, urien, urlibidinien." Signé Urien. "Urien de rien" »¹⁴³⁴.

¹⁴²⁹ *Le Drame de la vie*, p. 51-52.

¹⁴³⁰ À l'égard de la problématique de Novarina envers les médias et l'enchaînement des causes mortes qu'ils ne cessent de multiplier, pour le simple but de transmettre mécaniquement des choses, voir « Notre parole », in *Le Théâtre des paroles*.

¹⁴³¹ « L'Historienne. – Comment représenter un homme ? / L'HOMME SANS FIGURE. – Me voici moi. [...] Frères, cessez de croire que je suis une personne ou la reproduction d'une moitié de personne ou d'un quart ou le reste d'un individu : je suis un trou à vapeurs dans l'espace, qui se déplace en marchant. » *Le Vivier des noms*, p. 104-105.

¹⁴³² « L'OUTRANTHROPE. – Là-bas : vider l'homme de son contenu. » *Ibid.*, p. 106.

¹⁴³³ « LE VISAGE SINGULIEUX. – Contrepersonne, qu'as-tu dans tes mains ? » *Ibid.*, p. 105.

¹⁴³⁴ *Le Vrai sang*, p. 73.

L'abus du polyptote envisageant l'homme, qui consiste en l'emploi de « plusieurs formes accidentelles d'un même mot¹⁴³⁵ », s'aggrave à travers les pièces. Pourtant, même au pic de leur déferlement, les hôms sont toujours qualifiés de nouvelles générations à venir, dans les didascalies aussi bien que dans les appels vocaux :

Entrent les Enfants Homiens, les Enfants Huminiriens, les Enfants Huniens, les Enfants Holiniriens, les Enfants Honimiens, les Enfants Huniniens, les Enfants Hulimiens, les Enfants Honiriens, les Enfants Horiliens, les Enfants Horimiens, les Enfants hominiens, les Enfants Hulinis, les Enfants Hulimiriens, les Enfants Holiniens, les Enfants Uniens, les Enfants Horiniens¹⁴³⁶.

L'HISTORIENNE. – [...] Voici la liste des Gens qui entrent par générations : omiens, omnidiens, uniens, ulimiens, ulminiens, olimilitudiens, oliminitudiens, unaniens, unaniniens, uliminitudiens, uriens, ulaliens, omniaques, unimunitudiens, ulaliens, onaniniens, ulmilitudiens, umaniniens, ulidimitudiens, oniniens, unanicriens¹⁴³⁷.

Il en va de même dans la généalogie que trace l'Évangéliste, l'accent étant mis sur la succession, donc la venue :

L'ÉVANGÉLISTE. – Aux hulimiens succédèrent les humniates ; aux humniates les homéens ; aux homéens les huministes, aux umnistes les anthropopivores ; aux anthropopivores les andropopantivores, aux andropopantivores les uninimopolymniens, aux uliminoplolitanturviens¹⁴³⁸.

Bien qu'ils ne se ressemblent pas l'un l'autre en l'absence de contours délimitant la surface, les hôms ont un point commun : ils sont tous « néanthropes », comme le déclare une des figures entrées dans *Le Vivier des noms*¹⁴³⁹. Homme du néant, ou homme avec le néant, le suffixe « anthrope » venant du grec ancien ἄνθρωπος (*ánthrōpos*, « l'être humain »), il se caractérise notamment, comparé à l'homme-idole vénéré, tellement saturé d'images qu'il ne respire pas, par le vide au milieu, par le tube à son intérieur qui n'appartient pas à lui, et qui est le souvenir même du premier baiser qui l'a traversé et lui a donné la vie *et* la parole¹⁴⁴⁰. En somme, l'hôm est un néanthrope, dans la mesure où il n'est pas « un animal qui s'est mis à parler », mais « une matière toute pleine de vide que ce vide même fait parler.¹⁴⁴¹ »

¹⁴³⁵ FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 352.

¹⁴³⁶ *Le Drame de la vie*, p. 188.

¹⁴³⁷ *Le Vivier des noms*, p. 14.

¹⁴³⁸ *L'Origine rouge*, p. 197.

¹⁴³⁹ « L'UN D'EUX. – Nous sommes néanthropes, métavala-blassiers citicoles, et parfois rhumeblébhumiens. » *Le Vivier des noms*, p. 41.

¹⁴⁴⁰ Voir « Désoublier le souvenir du baiser originel : la joie de recevoir, la joie de parler » (Partie III, Chapitre 3, Sous-chapitre 3).

¹⁴⁴¹ *Le Théâtre des paroles*, p. 132.

Cette nouvelle figure de l'homme, aussi grossière qu'une esquisse, renverse profondément notre rapport à la parole, ou mieux notre point de vue sur l'acte de parler. Si l'hôm parle, contrairement à ce que l'on croit, ce n'est pas en articulant le langage qui n'appartient qu'à l'homme. Ce n'est pas non plus en manipulant habilement, comme si c'était un outil à sa disposition, le langage qu'il a institutionnalisé en vue de l'adapter au mieux à la communication des informations et des idées, elles-mêmes formées et contrôlées par le langage, et en soumettant l'existence même du parlant aux règles du langage et celles de la société tenue par ce langage¹⁴⁴². Au contraire, s'il parle, selon Novarina, c'est parce qu'il a reçu dans ce tube la parole vivante et agissante, libre de toutes contraintes relevant des systèmes humains, de même que « celui qui parle en langues [que] personne ne comprend sous l'inspiration¹⁴⁴³ », celui qui parle, donc, « repli d'Esprit Saint, [...] selon ce que l'Esprit [lui] donnait de proférer.¹⁴⁴⁴ » Un prophète ne parle pas parce qu'il a quelque chose à dire, mais il est *fait* parler, ayant un étranger, un autrui qui parle à sa place, en empruntant sa voix. La réflexion qui considère le parler comme expérience – quelque peu désactionnelle – de la passivité profonde, celle du vide à l'intérieur de l'hôm parleur est omniprésente chez Novarina, comme l'incarne parfaitement le narrateur du *Discours aux animaux* :

Aniamal, aniâmlâ, j'ai aimé l'animau, j'ai quitté la peau d'aniamnmal, j'ai quitté. Ce jour j'ai vu en vrai la scène de la renaissance d'un porc sans fond dont j'étais le fils espérin. Dans son silence et sa voix. C'est une voix qui me réapprend à parler¹⁴⁴⁵.

Pour cet animal parlant, matière trouée par l'*anima*, soit le souffle qui lui donne la vie et l'âme, le parler ne se qualifie pas par l'utilisation de la technique qu'il possède et maîtrise déjà. Au contraire, c'est un processus permanent d'écoute d'une voix de « *personne* et [d']une altérité au fond et plus fond que [lui]¹⁴⁴⁶ », qui happe son sujet expressif à chaque fois qu'il parle, comme en témoigne le Soldat Michel Baudinat :

¹⁴⁴² George Orwell décrit *Newspeak* (la novlangue) comme une langue artificielle dont « l'objectif [est] non seulement de fournir un moyen d'expression pour la vision du monde et les habitudes mentales propres aux partisans d'Angsoc, mais aussi de rendre impossibles tous les autres modes de pensée (*The purpose of Newspeak [is] not only to provide a medium of expression for the world-view and mental habits proper to the devotees of Ingsoc, but to make all other modes of thought impossible*), mais en même temps, il révèle le rapport inséparable entre le langage et la vision sur le monde. ORWELL George, « Appendix : The principles of newspeak », *Nineteen Eighty Four* (1984), Harmondsworth, Penguin books, 1983, p. 237. *Notre traduction*. À ce propos, Victor Klemperer apporte une étude philologique, d'une ampleur exceptionnelle, en essayant de démontrer, comment l'idéologie modifie la langue et inversement, comment la langue rend service au renforcement de l'idéologie. KLEMPERER Victor, *LTI, la langue du III^e Reich*, tr. GUILLLOT Élisabeth, Paris, Albin Michel, 1996.

¹⁴⁴³ *La première épître de Saint Paul aux Corinthiens*, 14 :2.

¹⁴⁴⁴ *Les Actes des apôtres*, 2 :4.

¹⁴⁴⁵ *Le Discours aux animaux*, p. 282.

¹⁴⁴⁶ *Devant la parole*, p. 34.

LE SOLDAT MICHEL BAUDINAT. – [...] Alors une voix creuse ma voix... Ni même la voix qui creuse ma voix. Ni même mon cadavre qui fléchit. Ainsi entendis-je ma voix, comme celle de celui qui mentait, ou comme une personne qui creuserait à l'intérieur de moi, ou comme une personne qui creuserait encore, et jusqu'à la mort, à l'intérieur du corps d'un bonimenteur¹⁴⁴⁷.

Parler devient un rapt. Celui qui parle se tait et écoute la voix étrangère qui sacrifie la voix de son « moi ». Ainsi le « parler » se soustrait à jamais à la catégorie des verbes à la voix active, et devient une expérience foncièrement passive. Cette voix gisant dans l'abîme qui caractérise l'hôm, et qui est la source des torrents de la « parole [qui lui] est étrangère, [qui lui] vient du dehors et [l']ouvre par dedans, [qui vient] à l'intérieur de [lui], de ce qui est hors de [lui]¹⁴⁴⁸ », cette « pure, simple et nue intelligence¹⁴⁴⁹ » dont parlent les mystiques, qui apparaît lorsque « je » ne pense pas, et que « je » me quitte, porte, dans l'écriture de Novarina, un nom grammatical spécifique de la *quatrième personne du singulier*, qui désignerait, dans un autre contexte, le sujet lyrique¹⁴⁵⁰. La sollicitation de l'Isaïe Animal renoue ainsi l'absence de l'homme dans l'homme et la présence de la quatrième personne du singulier :

L'ISAÏE ANIMAL. – Je suis dans le sans fond, j'ai rein d'dans : ma face, où es-tu ? je ne suis qu'un trou de paroles ouvert : je suis une source de mort pour l'humanité ! Et frères, frères enlevez-moi d'ici-bas ! Écrivez sur ma face ceci tracé d'un trait : *victime du langage*. Et dites-moi de me taire¹⁴⁵¹.

En finir avec sa face, son masque, se vider de l'homme, être troué, traversé par le souffle, entrevoir la présence d'un autrui au fond de sa voix, se laisser assommer dans son parler, sortir

¹⁴⁴⁷ *Je suis*, p. 166. Ce passage est repris par le Gardien de Cailloux du *Vivier des noms* (p. 165-166), puis par l'Homme hors de lui, monologueur éponyme (p. 36-37).

¹⁴⁴⁸ *Pendant la matière*, p. 10.

¹⁴⁴⁹ « Lettre CXVI, Madame Guyon à Fénelon », *Madame Guyon et Fénelon : la correspondance secrète*, SABLIER Benjamin (éd.), Paris, Dervy, 1982, p. 264.

¹⁴⁵⁰ Lawrence Ferlinghetti définit, en reprenant un vers de son poème « To the Oracle at Delphi » (in *San Francisco Poems*, San Francisco, City lights fondation, 2001, p. 79), la poésie comme « la voix de la Quatrième personne du singulier (*[Poetry] is the voice of the Fourth Person Singular, notre traduction*) » lors de sa conférence réalisée à l'occasion de la remise de Frost Memorial Medal en 2003 (« Rough draft of an Ars poetica », https://www.poetrysociety.org/psa/awards/frost_and_shelley/frost_medal_lectures/lawrence_ferlinghetti/, consultée le 13 mars 2017). Cependant, Jean-Michel Maulpoix présente dans *la Poésie comme l'amour* cette même notion comme un élément fondamental du sujet lyrique moderne. MAULPOIX Jean-Michel, « La Quatrième personne du singulier : Élément pour un portrait du sujet lyrique moderne », *La poésie comme l'amour, Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998. Quant à la cohabitation de deux sujets dans le parleur, on l'a déjà mentionné dans la section intitulée « “La joie sans cause et la détresse sans sujet” : joyeux, curieusement joyeux » (I^{ère} partie, Chapitre 3, sous-chapitre 2).

¹⁴⁵¹ *La Scène*, p. 173.

d'ici et renaître dans sa parole, dans l'aut'monde qu'entend l'Homme Non Né¹⁴⁵², forment une ultime exigence pour le salut humanitaire.

En repeuplant la scène « d'animaux parlants, d'enfants à ressorts et d'hommes à tubes¹⁴⁵³ », Valère Novarina ne cherche pourtant pas à représenter théâtralement, donc réaliser physiquement la délivrance métaphysique de l'humanité par le logodrame en l'enfermant sur le plateau, espace réservé aux personnages. Lorsqu'il écrit qu'« il y a sur le théâtre un nouveau lieu à voir sur la terre, une autre maison, une autre façon d'habiter ici. On se rassemble pour sortir de la convention admise, de la psychologie ambiante, de l'histoire qu'on croit, de l'homme reconnu¹⁴⁵⁴ », « sortir de l'homme reconnu » et chercher « une autre façon d'habiter ici » devient un objectif commun engageant tout le monde, y compris – et surtout – les spectateurs. Et si ce partage n'est pas une rêverie mais une réalité, c'est parce que le théâtre est, essentiellement, « un acte sacré qui engage aussi bien celui qui le voit que celui qui l'exécute¹⁴⁵⁵ ». L'espace parlé doit s'ouvrir à tous les parlants, dont spectateurs, qui deviendront l'hôm, à leur tour, avec le logodrame.

À l'origine de la démocratisation du rachat se trouve la dimension volontairement liturgique – surtout celle du rite sacrificiel – de la mise en scène novarinienne¹⁴⁵⁶. De même que des animaux immolés sur l'autel, qui expient les impuretés, et de même que Jésus Christ saigné sur la croix, qui enlève le péché du monde, de même, sur la scène, l'acteur procède au sacrifice de l'homme afin de sauver l'humanité de la mort – unique et définitive –, de libérer l'humain obstrué dans l'homme, mot-idole sans respiration, de la faire renaître en hôm dans le paradis du langage. À la fois sacrifiant et sacrifié¹⁴⁵⁷, l'acteur se défait la figure humaine, s'offre, et surtout saigne à blanc – il devient tout pâle, réellement, épuisé à la fin de la performance parolesque :

¹⁴⁵² « L'HOMME NON NÉ. – J'entends l'aut'monde. L'homme est tombé parce qu'il a trop tôt cessé d'émettre un gaz. J'ai entendu tout ça. » *Le Drame de la vie*, p. 262.

¹⁴⁵³ « LE MUSICIEN DES ACTIONS. – La scène se repeuple d'animaux parlants, d'enfants à ressorts et d'hommes à tubes. » *Ibid.*, p. 287.

¹⁴⁵⁴ *Lumières du corps*, p. 9-10.

¹⁴⁵⁵ ARTAUD Antonin, « La fausse supériorité des élites », in *Œuvres*, op. cit., p. 725.

¹⁴⁵⁶ Dans plusieurs entretiens, Novarina compte le cirque et la liturgie comme deux sources essentielles d'inspiration : « Dans nos spectacles il y a du cirque et de la liturgie. Le cirque pour l'attention, et la liturgie parce qu'il faut toujours faire les choses en vrai, ne rien jouer, ne rien représenter. » « Désoubli : rencontre avec Valère Novarina », art. cit., p. 89.

¹⁴⁵⁷ La main du prêtre posée sur la tête de l'animal de sacrifice, tel qu'il est ordonné dans *Lévitique* (chapitre 4) signifie l'identification symbolique entre le possesseur de la souillure et celui qui meurt pour lui.

92. Vider l'homme, le démonter jusqu'à ce qu'il apparaisse qu'il n'est que du langage assemblé, jusqu'à ce qu'il n'en reste : personne. Revenir sans cesse à ce mot de *personne* est une tâche salubre. [...]

94. *Homme* : renverser ce mot. Procéder à son sacrifice. Verser le sang humain qui est, au plus profond de nous, la *parole*. Épandre l'homme. Le théâtre comme le dernier lieu où il serait possible, impunément, d'accomplir le sacrifice humain. L'offrande de la personne humaine¹⁴⁵⁸.

Comment remplit-il ce rôle sacrificiel ? Historien et anthropologue, René Girard illustre, dans *La Violence et le sacré*, la fonction purificatrice du sang de la victime versé dans le contexte rituel :

Avec quoi va-t-on nettoyer cette souillure ? Quelle substance extraordinaire, inouïe, résistera à la contagion du sang impur, parviendra même à le purifier ? C'est le sang lui-même, mais le sang des victimes sacrificielles, cette fois, le sang qui demeure pur s'il est rituellement versé.

[...] Nous avons déjà parlé du sang répandu par mégarde ou par malice ; c'est là le sang qui sèche sur la victime, il perd vite sa limpidité, il devient terne et sale, il forme des croûtes et se détache par plaques ; le sang qui vieillit sur place ne fait qu'un avec le sang impur de la violence, de la maladie et de la mort. À ce mauvais sang tout de suite gâté, s'oppose le sang frais des victimes qu'on vient d'immoler, toujours fluide et vermeil car le rite ne l'utilise qu'à l'instant même où il est répandu et il sera vite nettoyé¹⁴⁵⁹...

On retrouve un procédé identique dans le sacrifice de l'acteur novarinien. Lui aussi élimine le gras humain, efface les faces nébuleuses, idolâtres de l'homme avec le sang fraîchement versé, avec la parole vivante et active, fluide et opérante, à savoir la logodynamique des logaèdres en plein apogée – et non pas avec la langue désormais figée, desséchée et durcie en perdant la fluidité et la vitalité, qui ne fait qu'imiter le flux avec ses enchaînements mécanique sans respiration, et qui contribue à la reproduction du carcan. Cet acteur épuisé renaît dans un autre corps verbal qu'il va sacrifier de nouveau dans la performance du transformiste.

Construite autour du sacrifice du sang, la représentation du logodrame retrouve ainsi la dimension rituelle dont se souvient le théâtre, moins celle de la messe catholique transformée en une autre forme du « loisir dominical », soit la « [r]éprésentation avec concert¹⁴⁶⁰ », que celle du temple d'Hiéropolis d'Elagabal, où « à cette idée du sang versé et de la transmutation matérielle des formes, répond une idée de la purification » et où se tiennent « [l]e rite de l'ablution, le rite de l'abandon, du détournement, du dépouillement ; le rite de la nudité

¹⁴⁵⁸ *Lumières du corps*, p. 53-55.

¹⁴⁵⁹ GIRARD René, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 59-60.

¹⁴⁶⁰ MALLARMÉ Stéphane, « Catholicisme », « Offices », op. cit., p. 240.

complète et dans tous les sens¹⁴⁶¹ », que décrit Artaud. Ou encore, elle retourne à sa source, jusqu'à la tragédie antique – et notamment, selon la distinction nietzschéenne, celle avant le triomphe de l'apollinien sur le dionysiaque – la tragédie étant, comme son nom l'indique bien étymologiquement, un volet de la fête dionysiaque, issu du sacrifice d'un bouc au dieu du vin et de la démesure, paire de Zagreus¹⁴⁶².

Cet aspect rituel fait que le sang-langage que répand l'acteur nettoie non seulement sa figure humaine, mais aussi celle de tous les assistants, à savoir les spectateurs. Car l'offrande sacrificielle remplit avant tout une fonction de rachat *pour* les concernés : en mourant à leur place, le bouc dans *Lévitique* emporte avec lui tous les péchés des fils israélites. Le sentiment d'allègement et d'émancipation qu'éprouve le spectateur ne vient pourtant pas principalement de la substitution symbolique. Il le ressent, puisqu'il est réellement et immédiatement touché par le sacrifice, étant lui-même l'offrande dans le cadre de la liturgie laïque (sinon républicaine, dirait Mallarmé), qu'est le théâtre. Pour l'institution de l'eucharistie, à laquelle Novarina fait référence expressément dans plusieurs pièces¹⁴⁶³, on renouvelle symboliquement et sacramentellement l'acte sacrificiel de Jésus Christ, agneau de Dieu saignant pour expier le péché du monde¹⁴⁶⁴. Or, le véritable noyau de l'eucharistie reproduite par le sacerdoce ministériel de l'Église gît dans le fait qu'elle « n'est pas seulement le symbole du don fait par Dieu aux hommes dans l'Incarnation rédemptrice, mais aussi celui d'un don fait par les hommes à Dieu¹⁴⁶⁵ ». Et surtout, elle ne se borne pas au sacrifice offert par des oblats à l'autel. Les Saintes Écritures, ainsi que de nombreuses « secrètes » qui précèdent la préface de la messe exigent que tous les assistants deviennent eux-mêmes, par la sanctification intérieure, à la fois un sacerdoce et une offrande à Dieu : tandis que l'apôtre Paul exhorte les chrétiens romains, « par les compassions de Dieu, à offrir [leur] corps comme un sacrifice vivant, saint, agréable

¹⁴⁶¹ ARTAUD Antonin, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, in *Œuvres*, op. cit., p. 422 et 423.

¹⁴⁶² La tragédie, τραγῳδία (*tragôidia*), est un mot composé de τράγος (*trágos*), qui signifie le « bouc » et de ᾠδή (*ôidê*), désignant le « chant ». Pour l'origine de cet art dramatique, voir BURKERT Walter, « Greek Tragedy and Sacrificial Ritual », in *Greek Roman and Byzantine Studies*, v. 7, n° 2, North Carolina, Duke University, 1966, p. 87-121. Romeo Castellucci rend hommage à sa façon à l'aspect rituel qui gît à la naissance de la tragédie en suspendant un bouc à la poitrine pendue sur la scène d'*Orestie* (*Une comédie organique ?*), présenté à l'Odéon en 2015.

¹⁴⁶³ Un très grand nombre de pièces se terminent par la scène de manducation à table, en rendant hommage à la table de la Cène, sans parler du *Repas*, œuvre consacrée entièrement au renouvellement de cette scène religieuse. Dans un article intitulé « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina », Leigh Allen envisage la superposition de la scène novarinienne et la Cène. Voir ALLEN Leigh, « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina », *art. cit.*, p. 57-66.

¹⁴⁶⁴ Les théologiens voient dans l'eucharistie l'anticipation symbolique du sacrifice sanglant de la croix, qui correspond parfaitement au schéma du sacrifice de Pâques décrit dans l'Ancien Testament : l'agneau pascal saigné pour la rédemption est mangé par toute la communauté qui bénéficie de ce salut.

¹⁴⁶⁵ FRAIGNEAU-JULIEN Bernard, « Éléments de la structure fondamentale de l'Eucharistie (suite) - II. Le sacrifice », in *Revue des Sciences Religieuses*, t. 37, fascicule 4, Strasbourg, Université de Strasbourg, 1963, p. 328.

à Dieu, ce qui sera de [leur] part un culte raisonnable¹⁴⁶⁶ », l'apôtre Pierre conseille aux fidèles dispersés en Anatolie d'« [eux-mêmes], comme des pierres vivantes, [s'édifier] pour former une maison spirituelle, un saint sacerdoce, afin d'offrir des victimes spirituelles, agréables à Dieu par Jésus-Christ. »¹⁴⁶⁷ Comme, dans le cadre de la liturgie, chaque croyant est lui-même tour à tour l'Église, demeure spirituelle où on installe l'autel du sacrifice, mais aussi la victime du sacrifice offert sur cet autel, à la fois, pendant la représentation, le sacrifice n'est plus l'apanage de l'acteur sur le plateau, étant donné que le corps de chaque spectateur forme une scène du logodrame : « Les mortels ne sont pas sur le théâtre du monde comme ils le croient : eux-mêmes sont des scènes¹⁴⁶⁸ », déclare la Première Philosophe. Il s'agit notamment d'une scène fidèle à son étymologie. Avant d'entrer dans le domaine théâtral, σκηνή (*skènè*) était d'abord « une construction légère en feuillage et branches d'arbres ou en toile », ou encore en peau¹⁴⁶⁹. Elle est, donc, une demeure fragile pour « une parole soufflée dans le bonhomme de terre¹⁴⁷⁰ », comme se voit dans le miroir Louis de Funès inventé dans *Devant la parole* – ou encore un autel transportable pour recevoir la bénédiction du Saint-Esprit comme la *soukka* que les Juifs installent à l'occasion de *Souccot* (fête des cabanes)¹⁴⁷¹. Étant lui-même une *skènè* – un espace scénique et dramatique que parcourt la parole, mais aussi une demeure fragile *en chair* dans laquelle s'abrite la Parole, un autel – chaque spectateur célèbre le sacrifice humain, chacun à sa façon, en moyennant le langage-sang qui coule pour se libérer de la chair de l'homme, pour défaire l'homme – « son » homme :

¹⁴⁶⁶ *L'Épître aux Romains*, 12 :1.

¹⁴⁶⁷ *La Première épître de Pierre*, 2 :5. Quant aux secrètes prononcées pour différentes liturgies, voir FRAIGNEAU-JULIEN Bernard, « Éléments de la structure fondamentale de l'Eucharistie (suite) - II. Le sacrifice », *art. cit.*, p. 335-336.

¹⁴⁶⁸ *Je suis*, p. 78.

¹⁴⁶⁹ Son frère σκῆνος (*skénos*) signifie « le corps, enveloppe de l'âme ». Voir CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999.

¹⁴⁷⁰ *Devant la parole*, p. 110.

¹⁴⁷¹ Lorsque Zacharie prophétise que « [t]ous ceux qui resteront de toutes les nations venues contre Jérusalem monteront chaque année pour adorer le roi, l'Éternel des armées, et pour célébrer la fête des tabernacles. S'il y a des familles de la terre qui ne montent pas à Jérusalem pour adorer le roi, l'Éternel des armées, la pluie ne tombera pas sur elles. Si la famille d'Égypte ne monte pas, si elle ne vient pas, la pluie ne tombera pas sur elle ; Elle sera frappée de la plaie dont l'Éternel frappera les nations qui ne monteront pas pour célébrer la fête des tabernacles. Ce sera le châtement de l'Égypte, le châtement de toutes les nations qui ne monteront pas pour célébrer la fête des tabernacles » (*Livre de Zacharie* 14:16-19), on peut comprendre la pluie permise seulement à ceux qui respectent la fête des cabanes (*Souccot*) comme le Saint-Esprit, en faisant référence à *L'Évangile selon Jean*, selon laquelle au dernier jour de la grande fête des tentes, « Jésus, se tenant debout, s'écria : "Si quelqu'un a soif, qu'il vienne à moi, et qu'il boive. Celui qui croit en moi, des fleuves d'eau vive couleront de son sein, comme dit l'Écriture." [et qu'il] dit cela de l'Esprit que devaient recevoir ceux qui croiraient en lui » (7 :2, 7 :37-39).

98. La salle de théâtre est un lieu *anatopique* où le corps du spectateur est disséminé, devenu à nouveau éparé et plein d'espace, rendu au vide, (mangé par lui), livré et délivré ; c'est le spectateur qui est victime, c'est lui qui a l'anatomie ouverte : l'acteur n'est que le *sacrié en apparence* ; en réalité, c'est le corps du spectateur qui est fractionné, diffracté, comme si le théâtre était le lieu d'un sacrifice optique¹⁴⁷².

Avec le corps désormais troué et vide de contenu, son sang – qui est « l'âme de la chair » selon *La Bible* – étant offert, le spectateur finit par réviser son identité. Il reconstruit une identité langagière en tant qu'hôm, au détriment de l'identité narrative de l'homme qui, d'après Ricœur, est la modalité de base de toute identité personnelle, dans la mesure où « [r]épondre à la question de "qui ?", [...] c'est raconter l'histoire d'une vie » :

Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. *L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative*. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions¹⁴⁷³.

Il n'est plus important, dans l'expérience théâtrale telle qu'elle est conçue par Novarina, de raconter l'homme et d'ajouter de la pâte humaine, encore une étiquette et encore un masque, jusqu'à contraindre davantage son existence, jusqu'à le faire suffoquer dans les chaînes de la continuité (pourtant limitée) et de la cohérence temporelles, en exploitant les fonctions référentielle et communicative de la langue au service de l'institution. Retrouver le dynamisme du langage¹⁴⁷⁴, sinon renouer le rapport vital, étroit et profond avec le langage, tout en riant devant ses vieilles habitudes langagières à partir desquelles on a forgé l'idole humaine ; et retrouver, par cette liquidation de l'homme raconté, la vie libre en homme, « libre, c'est-à-dire qui n'a jamais pu s'enchaîner¹⁴⁷⁵ », deviennent une étape primordiale pour la reconstitution de son identité chez le spectateur novarinien, sous la lumière du véritable humanisme.

¹⁴⁷² *Lumières du corps*, p. 98-99.

¹⁴⁷³ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 3, *op. cit.*, p. 355.

¹⁴⁷⁴ On peut s'appuyer sur deux modalités afin de retrouver le dynamisme du langage. D'une part, le contenu des répliques exprimant la problématique des penseurs des années 70 (que Novarina partage) révèle l'inertie de la langue institutionnelle, en agissant sur le plan intellectuel. D'autre part, la pure logodynamique, dont la matérialité sonore est exceptionnellement soulignée, percute le spectateur sur le plan cognitif.

¹⁴⁷⁵ ARTAUD Antonin, « Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne... », in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 737.

« J’abîme l’homme jusqu’au trou de son fond humain. Et j’en éprouve une joie incompréhensible¹⁴⁷⁶ », s’exprime la Femme Pantagonique. Sa joie relève sans doute du même ordre que le soulagement qu’obtient le spectateur novarinien, par l’assistance active et participative, au-delà du simple don de présence silencieuse, par sa propre offrande et sa défaite, son retrait :

46. Le théâtre tend toujours vers le visage humain et annulé ; c’est un lieu où s’insoumettre à l’image humaine, un lieu où *déreprésenter*. Non une scène où contrefaire l’hominidien. Le grand soulagement apporté par le rire vient de là : on vient au théâtre se retirer de l’humanité, quitter l’homme. Le théâtre est le lieu d’un retrait : devant nos yeux s’ouvre un intérieur vide¹⁴⁷⁷.

Le soulagement, qui est l’effet que l’on attend dans ce théâtre quelque peu rituel, et dont les spectateurs témoignent par le rire, consiste plus concrètement dans la joie de la transgression. On se sent envahi par la « joie incompréhensible » en annulant l’obligation de faire l’homme tout le temps, comme nous le demande la société civilisée, et en renonçant à la croyance à l’homme, au moins pendant qu’il assiste à la représentation du logodrame, donc pendant qu’il célèbre son sacrifice :

276. L’acteur entré face à nous, nous donne enfin l’occasion de ne plus être en homme, de ne plus faire ça ! Le théâtre est un des rares lieux où expérimenter ce qui nous est partout interdit – et qui est très joyeux : *la sortie d’homme*. « Transhommer. » Par le sacrifice de l’acteur offrant l’effigie humaine, un instant, l’homme n’est pour nous plus obligatoire¹⁴⁷⁸.

Et s’il y a, dans ce soulagement joyeux, une certaine ressemblance avec la catharsis, c’est parce que non seulement il exerce *in fine* un effet thérapeutique sur le spectateur, mais en plus, il le fait de façon à respecter le schéma d’opération de la catharsis, tel qu’il aurait pu inspirer Aristote. Structurellement parlant, la catharsis médicale décrite par Aristote dans *Problèmes* s’effectue, comme on l’a vu plus haut, par l’évacuation du trop-plein au moyen de la fausse crise déclenchée par une substance semblable au pathogène, mais qui n’est, elle-même, pas nuisible¹⁴⁷⁹. Dans le drame de la parole, la langue s’occupe du rôle de l’agent qui fait

¹⁴⁷⁶ *L’Opérette imaginaire*, p. 96.

¹⁴⁷⁷ *Lumières du corps*, p. 28-29.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁴⁷⁹ Et William Marx, que l’on a cité un peu avant, souligne l’importance du « retour à l’équilibre » dans la lignée du juste milieu aristotélicien, pour ainsi conclure que « [l]a catharsis physiologique vise d’abord au retour à l’équilibre (*katastasis*, *apokatastasis*) par un soulagement des excès, excès qui ne sont pas nécessairement de substances à évacuer, mais parfois seulement de froid ou de chaleur – ou bien les deux ensemble : substances et température excessives. » MARX William, *Le Tombeau d’Œdipe*, op. cit., p. 105.

aggraver – en apparence – les symptômes, à savoir la représentation humaine obstruant l’homme. On rencontre chez Novarina les figures avec la passion autobiographique qui, en « racontant » leur vie, de façon à énumérer les événements vécus et ainsi ajouter à chaque fois un masque de plus, rendent de plus en plus épaisse et solide leur identité narrative. Le Chercheur de Falbala de *Vous qui habitez le temps*, Jean Singulier de *Je suis*, l’Homme de Malheur du *Drame de la vie*, le héros éponyme de *L’Homme Hors de Lui* sont tous, les uns des autres, compagnons de voyage dans leur quête de « je ». Et à côté d’eux, il y a également les Machines à Dire qui déballet pour décrire les hommes, dans le pur plaisir de diffuser les informations, de les communiquer dans une langue efficacement articulée, de même que les pseudo-philosophes qui prêchent les leçons sur l’homme et Dieu, le temps et la parole, de sorte à transmettre clairement les idées autour de l’homme. Or, l’usage de la langue en apparence logique et mécanique des machines et des philosophes fait partie, en réalité, de la parole en tant que logodynamique des logaèdres, car les derniers contribuent à varier la rythmicité rhapsodique de la langue sur le macro-plan, en contrebalance. Cette langue dont ils se servent pour renforcer l’effigie humaine est, en quelque sorte, une *paralanguage* : bien qu’elle soit similaire à la langue humaine, elle n’appartient pas à l’homme mais à la quatrième personne du singulier, sinon à la parole, qui lui arrive de l’extérieur. En conséquence, la crise de l’humanité qu’elle introduit à titre de « purge » s’avère, à la fin, salutaire. Avant tout, la langue qui soutient la passion autobiographique n’est pas soumise au temps chronique, mais s’avance structuralement, par le saut et par l’étoilement, par le renversement et par le chevauchement. Et lorsqu’on essaie de donner la date précise pour un événement, les personnages ont tendance à le définir selon sa position relative sur le temps universel, comme le fait Jean Singulier de *Je suis* :

LA GRAMMAIRE & LA LOGIQUE. – Dites c’était quand ?
 LA GRAMMAIRE. – Dites quand c’était !
 LA GRAMMAIRE & LA LOGIQUE. – Et dites si vous y étiez !
 JEAN SINGULIER. – C’était six mille sept cent soixante-trois nuits avant qu’il soit trop tard et six mois trois quarts avant la précédente veille d’arriver¹⁴⁸⁰.

De plus, malgré le simulacre de l’autobiographie qu’elle construit, elle ne décrit pas une existence comme un fait établi dans le temps qui coule, mais l’insère dans le monde à l’instant même de l’énonciation, l’homme n’existant sur scène qu’avec la matière verbale. La langue qui parodie celle des médias décrit, quant à elle, les actions échouées – car désactionnelles – des

¹⁴⁸⁰ *Je suis*, p. 34.

hommes, qui se passent nulle part sauf dans la parole – de la même manière que le drame de la famille royale Ubu, qui se passait dans la Pologne fictive ou mythique, car « nulle part » – qui ne tient que par les réseaux volatils des relations sémantiques. Par l'imitation caricaturale et burlesque du ton et du rythme, cette quasi-langue éveille chez les spectateurs la vigilance à l'égard de la langue pétrifiée, spécialisée dans la communication qui enferme l'homme dans les informations transmissibles, d'un côté. Mais d'un autre côté, elle offre l'occasion d'exploiter la performativité de la parole : les spectateurs « voient » ces actions fictives dans la langue, parce qu'ils les entendent.

Si le théâtre tragique aristotélicien exerce la catharsis propre à la tragédie, c'est par l'application du schéma de la catharsis d'abord rituelle, ensuite médicale¹⁴⁸¹, dont le ressort et le matériau sont allégoriquement déplacés. L'introduction du *pharmakon*, substance qui pourrait produire le désordre, étant à la fois vénéneuse et curative, devient la représentation du drame tragique¹⁴⁸², capable de bouleverser les émotions des spectateurs ; et l'évacuation des humeurs peccantes à travers la fausse crise se transpose dans le domaine théâtral pour devenir la délivrance des émotions désagréables dites *tragiques*, soit la pitié et la crainte, éprouvée intensément dans le cadre contrôlé de la fiction. Le théâtre des paroles les déplace à son tour, pour envisager une autre catharsis, en bénéficiant lui aussi de la ressemblance et la distance que permet la métaphore. Désormais, le ressort cathartique se trouve dans l'activation du logodrame déjà présent – bien qu'il soit, pour la plupart des cas, oublié ou non reconnu, relevant de l'inconscient – dans chaque spectateur. Et le matériau cathartique, qui doit être travaillé, est l'homme parlé dans le langage inerte, privé du dynamisme, donc mort.

Rire devant le temps : la catharsis temporelle

Ricœur argumente, à plusieurs reprises, la réciprocity entre la narrativité et la temporalité, jusqu'à postuler que seul le temps raconté peut être pensé :

Mon hypothèse de base est à cet égard la suivante : le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. Peut-être

¹⁴⁸¹ René Girard démontre clairement la transition entre la catharsis rituelle et la catharsis médicale, transition qui précède le passage dans le domaine littéraire. Voir GIRARD René, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 428-431.

¹⁴⁸² L'anthropologue met en exergue la lignée directe entre la catharsis du rite sacrificiel et celle de la tragédie, via l'étude philologique du terme : « *Katharma*, *katharsis* sont des dérivés de *katharos*. Si on rassemble un peu les thèmes qui gravitent autour de cette même racine, on se trouve devant un véritable catalogue des sujets traités dans le présent essai, au double titre de la violence et du sacré. *Katharma* ne se rapporte pas seulement à la victime ou à l'objet émissaire. Le terme désigne encore l'occupation par excellence du héros mythique ou tragique. » *Ibid.*, p. 431.

même tout processus temporel n'est-il reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre¹⁴⁸³.

L'expérience temporelle de la représentation du théâtre de Novarina nous dit, pourtant, autre chose. Le drame qui ne raconte pas l'agir de l'homme, ne raconte pas non plus le temps, mais révèle la réalité temporelle, appelle le *drame du temps*, le rend perceptible :

ANTIPERSONNE I. – Il y a un lieu en *à-pic*, un trou de vertige, un point tournoyant, où s'ouvre et se ferme au rythme de notre respiration le drame du temps tout entier. [...] Le temps tout entier en un point s'engouffre et se dénoue, se concentre, se perd lui-même et nous délie. [...] N'oublie jamais le temps pulsif, réversible, spasme, niant, reniant, discontinu, le temps *contre toute attente*. Il quitte sans cesse la mesure, saute les degrés : le temps par-dessus les chiffres, le temps du retournement de la mort : l'instant de la mort de la mort¹⁴⁸⁴.

Néanmoins, ce logodrame qui, au lieu d'opter pour la synthèse signifiante, approfondit la disparité dramatique des impressions temporelles des éléments atemporels, offre l'occasion de mieux comprendre le temps d'une manière « négative », comme on dirait en photographie. Car l'expérience confuse du drame – comme un chaos ou une catastrophe – du temps irracontable éclaire, paradoxalement, le rapport que l'on a au temps par l'intermédiaire du langage. Elle nous fait *vivre* d'autres temps que le temps spatialisé qui, en s'écoulant successivement et linéairement, contraint notre structure cognitive, mais aussi généralise, à savoir rend objective et universelle l'expérience subjective et personnelle du temps de chaque « particulier ». On accède, hors de la langue, au temps entier irréprésentable mais vivant, structuré rythmiquement : le temps n'y est pas spatialisé, mais l'expérience temporelle elle-même *construit* un espace. Pour un spectateur novarinien percuté par la logodynamique des logaèdres, la représentation entière devient le processus même de la révélation du drame du temps.

Pour Ricœur, on ne peut comprendre le temps que par le détour du récit ; pour Novarina, on ne peut l'apercevoir qu'en dehors du récit. Ce contraste provient de leur point de vue opposé sur la corrélation entre le langage et l'expérience. Pour Ricœur, « tout, dans l'expérience, n'accède au *sens* que sous la condition d'être *porté au langage*.¹⁴⁸⁵ » Au contraire, la même expression exige pour Novarina de re-découvrir, dans l'« homme parlant », non pas « la condition première de l'être-homme », mais le stigmate d'Adam. Dans *La Bible*, Adam est une figure qui donne leur nom aux animaux : il fixe le sens mais du même coup élimine mille

¹⁴⁸³ RICŒUR Paul, *Du Texte à l'action*, op. cit., p. 12.

¹⁴⁸⁴ *Le Vrai sang* (version pour la scène), in *Observez les logaèdres !*, p. 290-292.

¹⁴⁸⁵ RICŒUR Paul, « Approches de la personne », in *Esprit*, n°160, Mars-Avril, 1990, p. 120.

autres possibilités. On retrouve dans son procédé la définition saussurienne de la langue : « un système de signes distincts correspondant à des idées distinctes.¹⁴⁸⁶ » Le langage humain est exclusif, dans le sens où la frontière de chaque mot (et de chaque expression) reste fermée aux sens (idées) qui ne lui sont pas attribués. Dans ce contexte, « porter l'expérience au langage » n'est rien d'autre qu'arrondir l'expérience individuelle, afin de l'ajuster aux contours sémantiques de son support linguistique ; la simplifier et la généraliser au détriment de toute sa singularité ; enfin, clouer son dynamisme, afin de faire d'elle une forme « emmagasinable », comme nous rappelle Bergson :

Le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle¹⁴⁸⁷.

S'il en est ainsi, la véritable expérience temporelle n'existe qu'en dehors de la langue saussurienne. Novarina se sert du drame, par conséquent, en tant qu'occasion même de sortir du temps raconté, du temps racontable. Le temps n'est plus *porté* par le langage, moyennant le récit, mais stimulé, ouvert et *développé* pendant et à travers le logodrame, qui fait couler et respirer les sens comme flux, d'une part, et incite, d'autre part, la participation d'autres éléments – non mimétiques – à l'élaboration du temps, tels que la mémoire scénique et textuelle, le rythme rapsodique de la construction textuelle, la concentration et l'expérience personnelle de chaque spectateur.

L'expérience temporelle que propose – mais il ne faut surtout pas dire « transmettre », qui impliquerait un certain degré d'exigence – le drame de la parole, suscite un trouble psychologique chez des spectateurs habitués à prendre le temps racontable pour seule matière de leur expérience temporelle. Car ce temps vécu anéantit le travail de l'esprit qui, conscient de l'aporie entre le temps chronologique synthétisant et le temps psychologique déchiré, s'efforce en permanence de réarranger les expériences du temps de l'âme en fonction du temps du monde, afin de résoudre l'écart. De surcroît, il met en lumière la complexité et l'irreprésentabilité de la réalité temporelle, que l'esprit soutenu par le langage refuse de voir. Mais cet embarras initial se renverse, au cours de la représentation, en soulagement mêlé de plaisir. Le sentiment inconnu s'empare du spectateur qui sort du temps *a posteriori*, c'est-à-dire, du temps humain inventé, spatialisé, chronométrique et chronologique. Plus précisément, le spectateur se débarrasse des

¹⁴⁸⁶ SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 26.

¹⁴⁸⁷ BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 98.

limites que pose le temps verbalisé à la conscience humaine, voire à l'existence humaine ; il se soulage des effets nocifs du temps « chronique ». Ici, on se trouve délivré avant tout de la mauvaise habitude de mesurer le temps, compromis pathologique que l'on se permet. En rompant avec les contraintes lexicales et grammaticales, le temps cesse de feindre un phénomène objectif et universel, et redevient quelque chose d'irreprésentable et d'ineffable, quelque chose, du moins, que l'on ne peut pas décrire avec un seul mot prédisposé. On est de nouveau capable de contempler la réalité temporelle telle quelle, complexe et dilatée, unique et entière, voire rhizomatique en elle-même, sans chercher à tailler ou à objectiver ses expériences.

On se libère également de l'obsession de l'ordre qui, au-delà de définir l'ordre de l'aperception des phénomènes, délimite l'ordre de la pensée, en la réduisant à la suite des mots. La révélation du Vivant Malgré Lui est poignante : « Toutes les phrases me disaient uniquement qu'elles répétaient sempiternellement : sujet-verbe-complément.¹⁴⁸⁸ » Sujette à l'ordre des mots qui exige que chaque mot arrive à temps, successivement mais jamais simultanément, comme si cet « ordre » désignait non seulement la succession régulière, mais aussi le commandement, la pensée s'écoule dans un sens unique. Or, en réalité, elle n'avance pas tout droit ; elle n'est pas tout plate comme une ligne non plus¹⁴⁸⁹. C'est pourquoi l'effort de la tête de Johannes Abstractus finit par s'avérer futile :

JOHANNES ABSTRACTUS. – Ma tête s'est toujours battue pour mettre un peu d'ordre ici et là. Mon esprit a toujours combattu pour mettre les termes de face. J'ai beau finir par arriver, j'achève : j'ai beau achever, je n'arrive pas à finir par arriver : mes pensées n'arrivent plus à suivre mes idées. Ma tête se bat¹⁴⁹⁰.

Sinueuse, la pensée s'avance par croisements inattendus, par raccourcis soudains ouverts, par élans et renversements, par étoilements et dilatations. C'est aussi l'essence de la logodynamique des logaèdres, qui offre sa respiration à la phrase, son volume à l'alignement plat des mots : « Comme dans tout ce qui se tisse [...] le mot ne s'inscrit pas sur le fil de la phrase sagement posé sur la trame-à-flèche-unique du temps qui va ou sur la surface paisible du papier ; le mot libre – délivré, délié – va dans l'espace croiser les sens¹⁴⁹¹ », explique Novarina, en physicien de la logodynamique. L'expérience rhizomatique du temps, expérience temporelle qui se déploie en volume que l'on fait au cours de la représentation novarinienne

¹⁴⁸⁸ *Je suis*, p. 69-70.

¹⁴⁸⁹ Voir « Un instant dilaté ou le débordement du temps » (Partie II, Chapitre 2, Sous-chapitre 2).

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 218-219.

¹⁴⁹¹ *Devant la parole*, p. 164-165.

sauve la pensée de « la ligne préparée et tempérée du temps chronique¹⁴⁹² », et lui restitue le dynamisme indocile de la conscience humaine.

On arrive enfin à se débarrasser du masque de l'homme prisonnier du temps, image que l'on se donne comme la seule représentation possible de son visage. Il s'agit d'un masque qui met l'accent sur la matérialité de l'homme. Ce masque est dépourvu de volume, car sa fonction principale consiste à représenter l'homme par l'enchaînement des expériences matérielles, sans tenir compte des passages que la conscience ouvre entre les moments différents. Le masque enlevé, l'homme est désormais capable de se contempler autrement. L'homme est ici repensé comme un être irréprésentable, insaisissable par aucun moyen, et surtout sans le recours au temps comptable :

ISAÏE ANIMAL. – Que représentes-tu ?

PASCAL. – Depuis le jour *un* de ma naissance, je ne suis pas dans la représentation mais dans la preuve¹⁴⁹³.

Il se voit, non pas à partir du temps qui traverse la matière du corps, mais en rapport avec le temps que traverse la matière de l'esprit. Il ne vit plus dans le temps verbalisé, en allant vers la mort tout passivement, mais il vit le temps entier, en retrouvant toutes les expériences temporelles en dehors de la langue.

Le rire est unanime dans la salle, lorsque les Grammairiennes et les Grammairiens chantent l'« *Hymne à Bescherelle*¹⁴⁹⁴ », en partageant la même obsession avec le Ramasseur de Piétons de *Je suis* :

LE RAMASSEUR DE PIÉTONS. – Devant la mort, au moment de mettre ce sac, au moment de me mettre un sac à disparaître, voix me dit : – Conjuguez vos efforts conjugués. Sans en comprendre vraiment le sens, je fis cet exercice, ce qui prouva qu'il le fallait. « Je conjugue mes efforts conjugués, j'ai conjugué des efforts conjugués, je conjuguerai les efforts que je n'ai pas encore su conjuguer, je conjugue mes efforts conjugués, j'aurais conjugué mes efforts si j'avais su les conjuguer à temps, je prendrai le temps de les conjuguer complètement, plutôt au ciel que j'eusse conjugué mes efforts, j'ai failli conjuguer sans effort mes efforts conjugués, j'aurais conjugué mes efforts qui auraient été conjugués bien davantage si je les avais conjugués plus tôt, je ne conjuguerai plus mes efforts sans les avoir totalement conjugués auparavant. »¹⁴⁹⁵

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 176.

¹⁴⁹³ *La Scène*, p. 110.

¹⁴⁹⁴ *L'Animal imaginaire*, p. 116-118. Il s'agit de la reprise du même hymne chanté par les Chantres 1 et 2 dans *L'Acte inconnu*, p. 77-79.

¹⁴⁹⁵ *Je suis*, p. 180-181.

Dans sa *Critique de la faculté de juger*, Kant explique le rire par un « bouleversement de l'attente » :

Dans tout ce qui provoque de violents éclats de rire, il faut qu'il y ait quelque absurdité (où l'entendement ne pourra donc trouver en soi aucune satisfaction). *Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente*. Ce bouleversement de l'attente n'est certes pas réjouissant pour l'entendement, mais c'est pourtant ce qui précisément nous réjouit indirectement, pour un court moment et de manière très vive¹⁴⁹⁶.

La conjugaison est une mise en accord du temps – d'une certaine configuration du temps parmi les milles possibilités selon la disposition psychique du locuteur – et du langage qui le capture, fixe et exprime. Cette convention que tous les francophones reconfirment quotidiennement par leur exercice mécaniquement provoque, soudain, le fou-rire des spectateurs. Ils rient parce qu'il y a, à ce moment précis où la parole s'avère mise en mouvement, quelque chose qui se délie dans notre rapport habituel avec le temps, plus particulièrement avec le temps porté par le langage. La joie du spectateur provient, en somme, du fait d'être délivré du temps qui s'appuie illégitimement au langage jusqu'à s'y enfermer, en s'interdisant d'être exprimé sans ce support ; et de restituer, par cette délivrance, sa subjectivité en tant que maître du temps vécu, jadis écrasée par le temps universel, de retrouver des expériences temporelles à l'extérieur de la langue, jusqu'ici délaissées. C'est également la joie triomphale de vaincre la mort, en déjouant la linéarité du temps qu'ordonne la grammaire à l'aide du renversement du temps par le souffle. Il existe, dans ce plaisir subversif, une dimension réparatrice, sinon thérapeutique.

C'est dans ce contexte-là que l'on peut parler de la catharsis temporelle fonctionnant dans le théâtre de Valère Novarina. Il s'agit d'une catharsis dont le matériau est l'expérience temporelle, et le ressort la parole. Surtout, c'est moins ce que *dit* la parole – ce qu'elle signifie et ne signifie pas – que le pur mouvement de la parole et sa rythmicité *matérielle*, à savoir la logodynamique, qui agissent comme ressort cathartique. Car, bien que l'invitation à sortir du temps soit adressée au spectateur à travers des répliques (« Traversons le temps ! »), la véritable sortie du temps, source immédiate de la joie de la délivrance, s'exécute par l'expérience rhizomatique du temps, directement liée au drame de la parole, et dont la connexion a lieu tout au cours de la représentation, de façon processuelle.

¹⁴⁹⁶ KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, §54, tr. L'ADMIRAL, LAUNAY, VAYSSE, in *Œuvres philosophiques*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 1120.

En suggérant de « traiter la catharsis comme partie intégrante du processus de métaphorisation qui joint cognition, imagination et sentiment¹⁴⁹⁷ », Ricœur choisit de traduire κάθαρσις (*catharsis*) par l'« épuration », dans la lignée de Dupont-Roc et Lallot. Pour lui, l'épuration consiste dans le *muthos* même : le poète *épure* l'histoire racontée, en représentant sélectivement les événements, selon la nécessité et la causalité, et surtout, en envisageant la concordance de la discordance. L'intrigue ainsi épurée opère la catharsis, soit la joie cognitive de reconnaître et comprendre les principes qui gouvernent non seulement les rapports des épisodes imités, mais aussi leurs références dans le monde réel. Autrement dit, il s'agit d'un « sentiment » esthétique, accompagné de la joie de l'apprentissage, qui surgit lorsque l'on regarde, avec l'œil de « cognition », le monde réel, à travers le monde construit dans l'« imagination ». La catharsis réunit ainsi les deux causes naturelles du plaisir que cite Aristote, « imiter » et « apprendre », et en constituant la *phrónēsis*, témoigne de la jonction entre le champ poétique et le champ pratique.

Le théâtre de Novarina où se réalise la catharsis temporelle – et non émotionnelle – n'implique pas la forme *épurée* de l'expérience temporelle : il ne cherche ni à la montrer, ni à l'offrir au spectateur. Comme décrit plus haut, cette expérience n'est pas représentée sur la scène de façon à suppléer à la capacité de réception des spectateurs. Au contraire, elle se constitue par la participation, au sens artaudien du terme, c'est-à-dire, par le fait de se situer au milieu du drame, d'être percuté par la logodynamique envoyée depuis la scène, de s'offrir comme une scène par excellence que traverse la parole en mouvement. Toujours à l'état naissant, elle ne peut qu'être brute et crue, spontanée et impulsive. Chaque spectateur en est le seul auteur.

Cependant, étant donné que le « soulagement mêlé de plaisir » s'ancre dans le dévoilement de la réalité temporelle sinon le rapport avec le temps que le *logos*, esprit allié au langage, nous cachait jusqu'ici, cette catharsis temporelle ne nie pas son affinité avec le plaisir d'apprentissage. Et l'influence que l'apprentissage dans le domaine esthétique exerce sur la *praxis* langagière dans le monde réel reste un enjeu important pour les spectateurs de Novarina : comment reconstruire l'identité langagière en tant qu'hôm, libre de l'homme enfermé dans le temps raconté ? Comment utiliser le langage, avec quel esprit critique ? À savoir, comment faire face à la quatrième personne du singulier à l'intérieur de soi ? Le drame de la parole continue à travailler, voire démarre *pour de vrai* à la sortie du théâtre, une fois activé chez chaque spectateur.

¹⁴⁹⁷ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 83.

Mais si l'on préfère rapprocher la catharsis temporelle de la *purgation*, c'est que le noyau de ce plaisir gît dans la délivrance que provoque cette révélation. Surtout, son schéma fonctionnel ressemble au mécanisme de la purge auquel Aristote a pu se référer, de la même façon que la catharsis anthropologique : l'expérience indigeste du temps effectuée dans le contexte esthétique évacue de nous l'expérience pernicieuse du temps dans la vie quotidienne, nous soigne de ses effets nuisibles. L'efficacité de la purge médicale a été battue en brèche il y a longtemps ; Argan, dernier partisan de cette médecine antique, se voit ridiculisé par ses contemporains du XVII^e siècle¹⁴⁹⁸. Malgré tout, la purge parolésque, bien qu'elle ne le soit que métaphoriquement, fonctionne réellement : elle délivre l'expérience temporelle. La peine se renverse en joie d'allègement pour attester de l'effet cathartique que le drame de la parole peut exercer sur les spectateurs. Dans ce théâtre, on rit devant le temps qui, associé au langage, entrave notre pensée, notre existence. Cependant, beaucoup voient dans le rire une force émancipatrice, faisant de lui « une expérience subversive, [...] une arme de libération massive contre les oppresseurs, un outil pour résister aux forces d'anéantissement.¹⁴⁹⁹ » Rien ne témoignerait mieux que le rire des spectateurs du bon fonctionnement de la catharsis temporelle, de l'efficacité du « plaisir mêlé de soulagement », de l'émancipation de l'homme du temps chronique.

¹⁴⁹⁸ MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*.

¹⁴⁹⁹ BIRNBAUM Jean, « Présentation : Une secousse subversive », in *Pourquoi rire ?*, BIRNBAUM Jean (dir.), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2011, p. 9.

PARTIE III

LE REMÈDE POÉTICOMÉDICAL POUR LE FRANÇAIS ET LA CATHARSIS COMIQUE

*« Soli mortalium sanctissimum Risum hilaro
atque gaudiali ritu propitiamus. »
- Apulée, Métamorphose, livre II.*

Introduction : « Tu n'élimines pas le rire en éliminant ce livre¹⁵⁰⁰ »

La persécution de la comédie

Entre la tragédie et la comédie, l'opposition est systématique. Par le caractère de leur objet d'imitation et par la nature du langage employé pour la *mimèsis*, par la réaction qu'ils provoquent auprès des spectateurs, les deux genres ont été condamnés à un combat éternel jusqu'à ce que le drame y mette fin.

Pourtant, on peut également constater que dans l'histoire du théâtre occidental – théâtre, du moins, en tant que genre littéraire – la comédie a rarement été considérée comme la contrepartie « égale » de la tragédie. Dès l'Antiquité grecque, la vedette des grandes Dionysies n'était pas la comédie : au programme de la journée, trois tragédies, un drame satyrique, et une comédie, ayant plutôt pour vocation de divertir les spectateurs, leur remonter le moral après l'enchaînement des tragédies¹⁵⁰¹. Aussi, dans les écrits de l'époque, les auteurs de comédie sont-ils décrits avec dédain. Platon leur reproche dans plusieurs de ses ouvrages des vices qui alimentent le plaisir immoral que les spectateurs prennent au malheur de leurs voisins. Et Aristote déprécie, sans en avoir l'air, les auteurs comiques en identifiant le caractère du poète au caractère de sa création : « Lorsque la tragédie et la comédie eurent fait leur apparition, les poètes qui embrassaient l'un de ces deux genres suivant leur nature propre devinrent les uns poètes comiques [...] et les autres poètes tragiques [...].¹⁵⁰² » On comprend presque la nécessité pour Aristophane de faire appel au Chœur pour défendre son métier¹⁵⁰³.

La partie bascule entre la tragédie et la comédie lorsqu'elle bascule entre la Grèce antique et la Rome antique. Si la comédie a connu la gloire à Rome, son succès est dû avant tout à l'appauvrissement de la tragédie. À l'exception de Sénèque, la Rome antique n'a pas réussi à cultiver les auteurs tragiques de qualité. La plupart du temps, on se contentait de traduire en latin les pièces grecques, et les génies médiocres de l'époque ne proposaient que des intrigues simples et cruelles qu'ils agrémentaient de déclamation et d'un style pompeux. Le mince programme de la tragédie a détourné l'intérêt général des spectateurs vers la farce, prototype de la *commedia dell'arte*. Populaire et drôle, grivoise et obscène, la comédie satisfaisait le goût

¹⁵⁰⁰ ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, tr. SCHIFANO Jean-Noël, Paris, Librairie générale française, 1983, p. 672. Il s'agit ici du deuxième livre de *La Poétique* d'Aristote traitant du comique, dont l'existence est imaginée par Eco.

¹⁵⁰¹ Avant que les nouvelles règles de concours exigent aux auteurs de présenter trois pièces tragique *et* une comique (satirique) vers 5^e siècle avant J.-C. (487-486), il n'y avait pas de reconnaissance officielle vis-à-vis de la comédie.

¹⁵⁰² ARISTOTE, *Poétique*, 1449a 2-6, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁰³ ARISTOPHANE, *Les Cavaliers*, 507-550.

des Romains pour les divertissements forts et gras. Mais elle n'a pas eu l'occasion d'être développée de façon systématique, les nouveaux détenteurs de l'hégémonie culturelle de l'Europe et désormais citoyens de l'Empire s'adonnant à fond aux distractions plus excitantes telles que les combats de gladiateurs, les course de chars ou encore la naumachie.

Avec le déclin de l'influence de l'Église, entre le X^e et le XVI^e siècle, les drames liturgiques évoluent vers le drame séculier (farces, sotties, moralités), en passant par le drame religieux, dont les mystères qui représentait de façon divertissante la grandeur de Dieu et la chute de l'homme désobéissant à la Providence. Dans ce théâtre profane du bas Moyen Âge, il y avait l'histoire (fable) de l'homme *social*, mais également le chant, le divertissement de toute sorte, le mime, en hommage au théâtre antique qui, sans se limiter à la représentation en action de la fable, se proclamait comme spectacle total.

Malgré le contrôle austère de l'Église, le Moyen Âge est très marqué par le rire abondant, jusqu'au moment où Aristote, ce « vampire du théâtre occidental¹⁵⁰⁴ », ressuscite avec ses textes découverts sous la Renaissance, et réintroduit la terreur et les larmes sur le plateau. Cependant, l'influence du Moyen Âge perdurant, l'âme du théâtre était toujours de divertir les spectateurs, avec des registres comiques : le succès de la *commedia dell'arte* (XVI^e-XVIII^e siècles) en est le témoin. C'est seulement avec *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* (1637) que le classicisme, qui défend la beauté littéraire et la valeur esthétique de la pièce de théâtre, affermit son triomphe sur le simple divertissement, en accentuant ainsi l'écart entre l'appréciation institutionnelle et l'appréciation publique sur la tragédie et la comédie. Bien que le public applaudisse avec zèle les pièces du grand Corneille, de Scarron et de Molière, et surtout, bien que ce dernier ait réussi à placer la comédie au même rang que la tragédie à partir de son succès remarquable, la comédie n'était jamais libre des critiques acérées pour des raisons esthétique et éthique, la plume des auteurs de la comédie, dont l'emploi du vers n'est pas systématique, étant motivée par l'objectif très clair de « se gausser » de sa victime.

C'est sans doute au XVIII^e siècle que la persécution de la comédie, ce genre considéré comme « inférieur », commence à être institutionnalisée. Tandis que les tentatives de Crébillon et de Voltaire de succéder à Racine n'ont connu qu'un succès partiel, le comique évolue sans cesse, en passant par Jean-François Régnaud, Alain-René Lesage, Marivaux, Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée, sans oublier Beaumarchais, pour toucher les spectateurs de façon de

¹⁵⁰⁴ DUPONT Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, op. cit. Elle remarque que depuis qu'Aristote a réorganisé le théâtre autour de la fable – sans vraiment comprendre l'aspect rituel du théâtre, n'étant pas athénien – en l'intellectualisant, et en réduisant d'autres éléments essentiels, tels que le chant et la danse, en accessoire, le théâtre en Occident n'a pas réussi à s'échapper de la primauté du texte.

plus en plus diversifiée. Malgré la nette prédilection du public pour la comédie, cette dernière subissait souvent les reproches des critiques littéraires, dont les philosophes des Lumières, qui mettaient en cause son rapport à la vertu. Les motifs de la critique présentent un éventail très large, de l'opposition au fond peu conforme aux bonnes mœurs générales au refus profond du rire que provoque la comédie, position que représentait Rousseau.

Surtout, pour Rousseau, la comédie était doublement vicieuse¹⁵⁰⁵. D'abord, le rire de la comédie est, selon lui, loin d'être vertueux, il est marqué par la méchanceté, voire l'agressivité : suscité, conformément au goût du public, en ridiculisant la victime, ce rire impur est surtout lié au sentiment de supériorité. D'autre part, contrairement à ce que croyaient une bonne partie de ses contemporains, il voyait, dans la comédie, non pas une école de bonnes mœurs, mais le générateur de mauvais exemples, que les spectateurs incultes imitèrent :

Cela fait qu'en peignant le ridicule des états qui servent d'exemple aux autres, on le répand plutôt que de l'éteindre, et que le peuple, toujours singe et imitateur des riches, va moins au théâtre pour rire de leurs folies que pour les étudier, et devenir encore plus fou qu'eux en les imitant. Voilà de quoi fut cause Molière lui-même ; il corrigea la cour en infectant la ville, et ses ridicules Marquis furent le premier modèle des petits-maîtres bourgeois qui leur succédèrent¹⁵⁰⁶.

Même Diderot, qui à l'origine n'était pas contre la représentation du ridicule, n'a jamais cherché l'effet purement comique. S'il accordait certains aspects comiques à ses œuvres, c'est parce qu'il appréciait l'efficacité de la comédie en tant que leçon de vertu, au même titre que la tragédie : « [L'objet d'une composition dramatique] est d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice¹⁵⁰⁷ », répond Diderot.

L'accusation violente contre la comédie porte désormais systématiquement sur la question éthique. Ni dans l'objet imité, à savoir l'*éthos* du personnage, ni dans l'acte d'imiter les défauts et faiblesses sociaux et moraux, les vices et les maladroites des autres, tout en les ridiculisant, ni dans la signification du rire ainsi provoqué, la vertu ne se trouve. Dans *La Poétique*, Aristote définit la comédie avant tout en tant qu'imitation de ce qui est considéré comme un être inférieur aux hommes de la réalité, étant laid et ridicule sans créer aucun danger réel¹⁵⁰⁸. Non seulement la comédie dramatise « le blâme et le ridicule », comme

¹⁵⁰⁵ Ce point de vue se cristallise de façon aiguë autour de sa critique sur *le Misanthrope* de Molière, dans *La Lettre à d'Alembert : sur les spectacles*, Genève, Droz, 1948.

¹⁵⁰⁶ ROUSSEAU Jean-Jacques, « Lettre XVII, de Saint-Preux à Julie », *Julie ou la nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 253.

¹⁵⁰⁷ DIDEROT Denis, « Troisième entretien », *Entretiens sur le Fils naturel*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1976, p. 152.

¹⁵⁰⁸ « La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une

c'était déjà le cas pour une toute première forme de la poésie comique que représente *Margitès* d'Homère¹⁵⁰⁹, mais aussi elle se caractérise par sa nature grivoise et triviale, devant son origine aux chants phalliques (φαλλικὰ)¹⁵¹⁰. De plus, la plaisanterie et la raillerie excessives, qui abondent tant dans la comédie, étaient considérées, chez les gens d'honneur, comme signes par excellence de la médiocrité, du défaut détestable :

Ceux qui pèchent par exagération dans la plaisanterie sont considérés comme de vulgaires bouffons, dévorés du désir d'être facétieux à tout prix, et visant plutôt à provoquer le rire qu'à observer la bienséance dans leurs discours et à ne pas contrister la victime de leurs railleries. [...] Mais comme le goût de la plaisanterie est très répandu et que la plupart des gens se délectent aux facéties et aux railleries plus qu'il ne faudrait, même les bouffons se voient gratifiés du nom d'hommes d'esprit et passent pour des gens de bon ton ; mais qu'en fait ils diffèrent d'une façon nullement négligeable du véritable homme d'esprit, c'est là une chose qui résulte manifestement de ce que nous venons de dire. [...] Le bouffon, lui, est l'esclave de son goût de la plaisanterie, ne ménageant ni lui ni les autres dès qu'il s'agit de faire rire, et tenant des propos que ne tiendrait jamais l'homme de bon ton, qui ne voudrait même pas écouter certains d'entre eux¹⁵¹¹.

Le vice est double : d'un côté, né du malheur des autres, ce plaisir n'est pas exempt d'un aspect diabolique, presque pervers ; de l'autre, il nourrit l'*hubris*, intimement lié au sentiment de supériorité envers la victime du rire.

Cela ne signifie pourtant pas qu'un autre comique, qui ne consiste ni à imiter qui que soit, ni à s'appuyer uniquement sur la symbiose de la *mimèsis* et du *muthos* pour fonctionner, n'ait réussi à échapper aux persécutions, bien que les motifs d'attaque soient, à son égard, plus sociaux qu'éthiques, et relatifs plus qu'objectifs. Il s'agit du comique que Baudelaire qualifie d'« absolu », en l'opposant au comique « significatif » :

J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par intuition¹⁵¹².

laideur sans douleur ni dommage ; ainsi, par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur. » ARISTOTE, *Poétique*, 1449a 31-36, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁰⁹ *Ibid.*, 1448b 34-1449a 2, p. 34.

¹⁵¹⁰ *Ibid.*, 1449a 11-12, p. 34.

¹⁵¹¹ *Id.*, *L'Éthique à Nicomaque*, IV, 14, 1128a-1128b, tr. TRICOT Jules, Paris, Vrin, 1994, p. 207-209.

¹⁵¹² BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 712.

Dans son essai intitulé « De l'essence du rire », Baudelaire, « poète sinistre, ennemi des familles, / Favori de l'enfer, courtisan mal tenté¹⁵¹³ », déploie l'esthétique du grotesque. Pour les romantiques français de l'époque, à l'instar de Victor Hugo, le grotesque n'était qu'un élément secondaire qui, par le contraste qu'il apporte, souligne le Beau, cette ultime valeur esthétique, éthique et spirituelle : « [La muse moderne] sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière¹⁵¹⁴ », écrit l'instigateur du drame romantique. Contrairement à ses contemporains, pour chercher le véritable grotesque, Baudelaire tourne son regard vers les coins jusqu'ici les moins explorés de l'art et de la littérature, là où l'appréciation des critiques se risquait rarement : il creuse notamment le vertige de l'hyperbole du Pierrot anglais, exhausse les fantaisies de Rabelais, explore les contes d'Hoffmann. Pour le poète des *Fleurs du mal*, qui aspire avant tout à la Beauté au détriment de la Vérité – surtout morale –, le grotesque était non seulement le critère fondamental, mais aussi le sujet de l'Esthétique : du point de vue baudelairien, le grotesque constitue un domaine esthétique à part entière.

Baudelaire s'interroge plus particulièrement sur le lien concret entre le grotesque et le comique, auquel le rire sert de passage. Selon l'observation du poète, le grotesque déclenche le rire « pur » et innocent, exempt de l'aspect satanique, mais violent et primitif. Ce rire ébranle le corps et l'âme du rieur, et, pour ainsi dire, son existence, sans passer par l'imitation des mœurs et des malheurs des hommes :

Il y a un cas où la question est plus compliquée. C'est le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent, à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables. [...] je veux parler du rire causé par le grotesque. Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables. [...] le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs¹⁵¹⁵.

On pourra qualifier de « créatif » ce comique non mimétique qui puise la source du rire dans la fantaisie, la bizarrerie, le laid, l'extravagance. Celui qui s'adonne au rire grotesque est, en

¹⁵¹³ *Id.*, « Les deux bonnes sœurs », *Les Fleurs du mal*, in *ibid.*, p. 182.

¹⁵¹⁴ HUGO Victor, « Préface de *Cromwell* », in *Théâtre*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 416.

¹⁵¹⁵ BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 711-712.

quelque sorte, son véritable auteur, dans la mesure où ce comique, né dans la situation d'absence du risible, ne s'achève que par et dans le rire des spectateurs.

Dans le comique qui, sans la méchanceté volontaire ni le mimétisme moqueur, provoque le rire en tant que signe du déferlement d'émotions, de l'« extase délicieuse » de « dessaisissement mystique de soi¹⁵¹⁶ », on doit reconnaître également l'ambition avortée d'Artaud qui, en s'opposant au théâtre psychologique (nécessairement mimétique) de l'Occident, chercha l'essence du théâtre dans l'« affreux lyrisme » de la masse :

[...] le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle de masses ; de rechercher dans l'agitation de masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue.

Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité.

L'amour quotidien, l'ambition personnelle, les tracasseries journalières, n'ont de valeur qu'en réaction avec cette sorte d'affreux lyrisme qui est dans les Mythes auxquels des collectivités massives ont donné leur consentement¹⁵¹⁷.

Le rire de ce comique partageant ses frontières immédiates avec le grotesque chimérique et la fantaisie burlesque, sans rompre son lien avec quelque chose de primitif, voire vital, que l'on retrouve dans les carnivals et les fêtes, est, en quelque sorte, un hommage rendu à l'archétype du culte de Dionysos avant qu'il soit institutionnalisé au profit de la cité¹⁵¹⁸. Dans ce cri joyeux s'effectue une décharge sociale et psychologique, éthique et intellectuelle.

Cependant, malgré son caractère inoffensif et malgré son potentiel sociologique, ce comique innocent et créatif est constamment ignoré, ou pire méprisé par l'autorité – sociale et religieuse selon l'époque –, à cause de son « infériorité ». L'infériorité sociale, intellectuelle et culturelle de ses consommateurs principaux, membres de la « basse » société. Mais il s'agit aussi de l'infériorité esthétique du contenu, dont l'essence gît dans la déformation des règles. Contrairement au comique significatif, qui se cristallise souvent à travers le langage épuré des poètes, ce comique passe rarement par les mots, si ce n'est pas par le langage brut du peuple. Il souligne, en revanche, la dimension corporelle et matérielle qui surgit dans la transgression des lois naturelles du corps contorsionné des acrobates et des monstres humains, dans la folie de gloutonnerie et d'ivrognerie, dans le déchaînement de bouffonnerie et de grivoiserie. Libre de toute sorte de formalités et de valeurs dogmatiques, le comique innocent

¹⁵¹⁶ NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie ou Hellénité et pessimisme*, tr. LACOUÉ-LABARTHE Philippe, in *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 20 puis 22.

¹⁵¹⁷ ARTAUD Antonin, « Le théâtre et la cruauté », *op. cit.*, p. 556.

¹⁵¹⁸ Voir NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie ou Hellénité et pessimisme*, *op. cit.*

et populaire finit par établir une téléologie du plaisir : on cherche, à travers le comique absolu, le pur plaisir pour goûter le plaisir, la pure joie pour atteindre le sommet de la joie de vivre.

Or, du point de vue de la haute société, dépositaire du pouvoir politique, social, mais aussi culturel, intellectuel et moral, le rire assourdissant mais éphémère, spontané mais irréfléchi, vulgaire et déchaîné de la masse n'est que superficiel et futile, voire gratuit, profondément sans signification. On se rappelle l'émerveillement mêlé de dégoût de Georges Duroy entrant, pour la première fois de sa vie, aux Folies-Bergères¹⁵¹⁹ : en tant que pauvre employé des Chemins de fer du Nord sans moyen d'accéder aux divertissements bourgeois, il nourrit les fantasmes de la soirée aux grands boulevards, mais ses ambitions d'intégrer le milieu mondain lui font faire face, avec dédain, au plaisir fugitif de la distraction populaire. Cette négligence du « supérieur » vers le bas inculte évolue, selon l'époque, en haine, jusqu'à s'exprimer sous forme d'interdiction totale des fêtes populaires. Sévissant, l'Église du Moyen Âge condamne au fur et à mesure les fêtes des fous. Et jusqu'au XVIII^e siècle, où le succès des établissements *alternatifs* du spectacle, tels que le café-concert, le music-hall, ou encore le cabaret, se confirme de plus en plus, le comique populaire était refusé au théâtre institutionnel¹⁵²⁰ ; sa place se trouvait souvent dans la rue, sur les tréteaux au coin de la foire, sous le chapiteau du cirque installé à la périphérie d'une ville.

Arnold Hauser démontre, dans son *Histoire sociale de l'art et de la littérature*¹⁵²¹, comment, dans la société grecque ancienne à l'origine de la tradition culturelle occidentale, le spectacle vivant exclut au fur et à mesure le comique populaire qui forme le fondement même de tout art théâtral. En bannissant du théâtre de la Cité d'abord le *mimus* (mime), par prédilection pour les pièces poétiques, ensuite la comédie, par prédilection pour la tragédie, la Grèce antique a établi la hiérarchie des genres, qui va perdurer, et a ainsi privé l'art comique populaire de la possibilité d'être évalué à sa juste mesure. La comédie est-elle vraiment un genre inférieur à la tragédie, comme en témoigne sa longue histoire empreinte de mépris ? Cette démarcation très claire, l'un comme genre pour les petits, laid et vulgaire, léger voire vicieux, et l'autre comme genre pour les grands, beau et noble, sérieux et vertueux, est-elle justifiable ? Si Aristote avait traité, comme il l'affirme dans *La Rhétorique*¹⁵²², les « espèces

¹⁵¹⁹ MAUPASSANT Guy de, *Bel-Ami*, 1^{re} partie, 1^{er} chapitre.

¹⁵²⁰ La Comédie-Française était réservée à la tragédie et à la comédie conforme aux règles poétiques, et la Comédie-Italienne ainsi que les foires, les théâtres « privés » du Boulevard accueillaient des drames plus « populaire ».

¹⁵²¹ HAUSER Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

¹⁵²² « En ce qui concerne les plaisanteries, puisqu'elles semblent être de quelque utilité dans les procès et qu'il faut, disait avec raison Gorgias, détruire le sérieux des adversaires par le rire et le rire par le sérieux, nous avons dit, dans notre traité sur la *Poétique*, combien il y a d'espèces de plaisanteries, dont une partie s'accorde avec le

des choses risibles » propres à la comédie dans la même proportion que les espèces des choses tragiques, en leur attribuant le même niveau d'importance dans *la Poétique* où, dans un état actuel, la seule mention sur la comédie se borne au caractère peu vertueux de son objet d'imitation, les choses n'auraient-elles pu se développer autrement ?

Sauver le comique... et sa catharsis

Dans le dernier chapitre du *Nom de la rose*, Guillaume de Baskerville réussit enfin à ouvrir le livre à l'origine de trois meurtres par poison¹⁵²³ qui ont semé la terreur dans l'abbaye. Il s'agit du deuxième livre de *La Poétique* d'Aristote consacré au comique, dont l'existence n'est que supposée. Le prêtre franciscain lit dans les premières pages :

Dans le livre premier nous avons traité de la tragédie et de la manière dont en suscitant pitié et peur, elle produit la purification de tels sentiments. Comme nous l'avons promis, nous traitons maintenant de la comédie (mais aussi de la satire et du mime) et de la manière dont en suscitant le plaisir du ridicule, elle parvient à la purification de cette passion. De quelle insigne considération est digne une telle passion, nous l'avons déjà dit dans le livre sur l'âme, dans la mesure où – seul d'entre tous les animaux – l'homme est capable de rire. Nous définirons donc de quel genre d'actions la comédie est imitation, [...] ¹⁵²⁴.

Il n'y a aucun moyen pour nous de vérifier à l'heure actuelle si Aristote avait vraiment théorisé la catharsis des passions de l'ordre du « plaisir du ridicule », et s'il voyait vraiment, donc, « la disposition au rire comme une force positive, qui peut même avoir valeur cognitive¹⁵²⁵ », comme le devina Guillaume, le deuxième volume en question n'ayant jamais laissé de trace dans l'histoire philologique. Cependant, le préjugé consolidé à travers le temps, qui consiste à qualifier la comédie de genre inférieur, restreint également la compréhension de la compétence de cet art dramatique. La catharsis étant considérée comme effet bienfaisant propre à la tragédie¹⁵²⁶, pendant longtemps, c'était seulement avec une sorte d'hésitation ou de rejet, ou du moins d'embarras et de gêne que les philologues associaient la catharsis au comique. Et même aujourd'hui, de nombreux critiques prennent la liaison des deux termes pour

caractère de l'homme libre, l'autre non : [...]. » ARISTOTE, *Rhétorique*, Livre III, ch. 18, 1419b 3-8, *op. cit.*, p. 95-96.

¹⁵²³ Sur six morts au total, seules trois ont le rapport direct avec le livre en question. La première est de nature suicidaire suite au désespoir profond, la quatrième est un meurtre dû à la jalousie, et la sixième victime, asphyxiée derrière le mur de l'escalier secret, est également victime du secret qu'elle voulait receler.

¹⁵²⁴ ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, *op. cit.*, p. 663-664.

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 669.

¹⁵²⁶ Pour certains, il s'agit d'un élément décisif qui boucle la boucle, en faisant de la tragédie, imitation de nobles actions des gens du bien, un véritable genre vertueux.

un véritable sacrilège. C'est peut-être pour cette raison qu'il existe très peu d'études réalisées sur la catharsis comique.

Pourtant, il paraît évident que le rire provoqué par le « comique » exerce une influence positive, voire salutaire sur le rieur. Le rire relâche les tensions, anéantit la violence, il *émancipe* : tant qu'il ne s'agit pas du rire jaune ou du ricanement glacial et dédaigneux, une fois secoué par le rire frais, on se sent nettement mieux, avec le corps et l'âme plus ouverts – ventilés, dirait-on –, plus détendus, allégés. Et dans certains contextes, on pourra même y voir un lien instinctif avec la catharsis, dans la mesure où il y a le soulagement mêlé de plaisir, la joie de délivrance ; en somme, un effet indéniablement thérapeutique. Plus précisément, si, comme le remarque Baudelaire, le rire est « une expression, un symptôme, un diagnostic¹⁵²⁷ » de quelque chose, il peut être une expression de quelque chose qui a une dimension cathartique, aussi bien pour le rire méchant, généralement déclenché par le comique mimétique, que pour le rire « vrai [et] violent, [...] causé par le grotesque¹⁵²⁸ », donc par le comique créatif.

Certains défenseurs de la comédie, dont un des premiers fut Jean de Santeul, prêtent une attention particulière à l'effet curatif que le rire produit sur les mœurs : *Castigat ridendo mores*, c'est-à-dire « corriger les mœurs en riant ». C'est exactement cette conviction qui motiva Molière à continuer ses activités en vue de « corriger les Hommes, en les divertissant¹⁵²⁹ », malgré les réprobations féroces du public, scandalisé par sa plume armée de la parodie des mœurs¹⁵³⁰ :

Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-ci est, dans l'État, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres ; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices, que de les exposer à la risée

¹⁵²⁷ « il faut d'abord bien distinguer la joie d'avec le rire. La joie existe par elle-même, mais elle a des manifestations diverses. Quelquefois elle est presque invisible ; d'autres fois, elle s'exprime par les pleurs. Le rire n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic. Symptôme de quoi ? Voilà la question. », BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 711.

¹⁵²⁸ *Ibid.*

¹⁵²⁹ MOLIÈRE, « Premier placet », *Tartuffe ou l'Imposteur*, *op. cit.*, p. 191. Autrement dit, Molière crut que le rôle de la comédie est de « rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde », comme il le proclame publiquement à travers la voix de Dorante de *La Critique de l'école des femmes*, in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 505.

¹⁵³⁰ Chaque pièce comique de Molière « attaqu[e] par des peintures ridicules les vices de [s]on siècle » (*Id.*, « Premier placet », *Tartuffe ou l'Imposteur*, *op. cit.*, p. 191), tels que l'avarice, l'hypocrisie, la fourberie, mais on renvoie ici particulièrement à *L'École des femmes*, pièce qui a ouvert une querelle jusqu'à obliger l'auteur à donner naissance à deux pièces de suite, *La Critique de l'école des femmes* et *L'Impromptu de Versailles*, en réaction aux adversaires.

de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant ; mais on ne veut point être ridicule¹⁵³¹.

Pour Henri Bergson aussi, cette fonction correctrice que remplit le rire prend une place centrale dans son analyse de la signification du comique :

Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle. Il n'atteindrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté.

Dira-t-on que l'intention au moins peut être bonne, que souvent on châtie parce qu'on aime, et que le rire, en réprimant les manifestations extérieures de certains défauts, nous invite ainsi, pour notre plus grand bien, à corriger ces défauts eux-mêmes et à nous améliorer intérieurement¹⁵³² ?

Or, tandis que pour Molière le rire constitue un traitement avant tout moralisateur valide sur le plan individuel, incitant à la reconnaissance de ses propres travers dans « des peintures ridicules [d]es vices de [s]on siècle » pour y remédier, Bergson élargit l'horizon du comique correcteur à l'échelle sociale. Le rire qui s'élève en dehors du cadre spécifique de la représentation dramatique des mœurs est non seulement l'occasion d'inspecter ses valeurs morales, mais devient un dispositif qui assure la « vivante continuité des choses humaines », en punissant tout ce qui empêche – par son caractère mécanique – le fonctionnement organique de la société :

Le mécanisme raide que nous surprenons de temps à autre, comme un intrus, dans la vivante continuité des choses humaines, a pour nous un intérêt tout particulier, parce qu'il est comme une *distraktion* de la vie. [...] Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans vie. Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements¹⁵³³.

¹⁵³¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵³² BERGSON Henri, *Le rire*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 66. Le comique qu'étudie Bergson n'est, strictement parlant, pas le comique intentionnellement mimétique, dans le sens où le philosophe ne s'intéresse pas seulement à la comédie parodique ou caricaturale, qui reproduit les malheurs des autres en les ridiculisant, soit avec une bonne intention de les rectifier, soit avec une intention malveillante de s'en railler. Il s'agit plutôt d'un comique innocemment mimétique, car en plaçant le comique chez tout ce qui « imite par sa raideur d'un genre tout particulier, le mécanisme pur et simple, l'automatisme, enfin le mouvement sans la vie », l'académicien comprend le comique comme qualité qui est mimétique *par nature*. De ce point de vue, l'imitation ne relève pas de la personne qui recourt à son art pour amuser les autres, mais s'attribue à la personne qui devient risible à son insu.

Fait intéressant, Bergson compare le processus par lequel le rire entretient la vie organique de la société à une certaine intervention médicale. D'une part, « une certaine raideur du corps, de l'esprit et du caractère » est considérée, chez le philosophe, comme quelque chose que « la société voudrait encore *éliminer* pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles.¹⁵³⁴ » Autrement dit, il y voit un élément pathogène qui menacerait l'organisation dynamique – la bonne santé – de la société, en nécessitant l'évacuation par le rire. D'autre part, Bergson étend ce mécanisme curatif à l'intérêt social, jusqu'à confirmer que « [l]e rire châtie certains défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès, frappant des innocents, épargnant des coupables, visant à un résultat général¹⁵³⁵ ». Dans la mesure où il envisage le rétablissement – donc avec une certaine implication thérapeutique – de la continuité vitale de l'homme social au moyen du rire qui est, quelque peu, impur¹⁵³⁶, ce mécanisme du rire s'approche de la catharsis homéopathique, du moins au sens généralement figuratif. Il ne s'agit pas ici, certes, de la catharsis en tant qu'effet curatif qui, né du rapport concret entre le comique et le consommateur du comique, agit directement sur le rieur. Cependant, cette analogie retient notre attention : elle affirme le statut de catharsis comme *métaphore* qui, à travers la reproduction du schéma opératoire, s'ouvre aux divers domaines et aux divers niveaux, sans être réservée à la tragédie et aux chants sacrés.

Ce sont pourtant des commentateurs relativement récents d'Aristote, à commencer par Donald William Lucas et Richard Janko, qui ouvrent le véritable chemin vers la catharsis comique, là où Bergson a tâtonné. Ils creusent notamment le rapport entre le comique mimétique et la catharsis dans le domaine de l'art dramatique, rapport qui se concrétise par le rire. En se basant principalement sur *Tractatus Coislinianus* (auteur anonyme, présenté en 1839 par J. A. Cramer), *Prolegomena de comædia* (auteur anonyme, présenté par W. J. W. Koster en 1975) et *Iambique sur la comédie* de Jean Tzétzès (présenté par Koster), et

¹⁵³⁴ *Ibid.*, p. 16. *Nous soulignons.*

¹⁵³⁵ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵³⁶ En ce qui concerne le caractère malveillant du rire particulièrement marqué par la méchanceté, Sartre propose un passage presque poignant : « C'est l'élite tout entière qui opère, au nom de sa morale, les nettoyages et les purges nécessaires à sa santé ; ce n'est jamais d'un point de vue extérieur à la classe dirigeante qu'on moque les marquis ridicules ou les plaideurs ou les Précieuses ; il s'agit toujours de ces originaux inassimilables par une société policée et qui vivent en marge de la vie collective. Si l'on raille le Misanthrope c'est qu'il manque de politesse, Cathos et Madelon c'est qu'elles en ont trop. Philaminte va à l'encontre des idées reçues sur la femme ; le bourgeois gentilhomme est odieux aux riches bourgeois qui ont la modestie altière et qui connaissent la grandeur et l'humilité de leur condition et, à la fois, aux gentilshommes, parce qu'il veut forcer l'accès de la noblesse. Cette satire interne et pour ainsi dire physiologique est sans rapport avec la grande satire de Beaumarchais, de P.-L. Courier, de J. Vallès, de Céline : elle est moins courageuse et beaucoup plus dure car elle traduit l'action répressive que la collectivité exerce sur le faible, le malade, l'inadapté ; c'est le rire impitoyable d'une bande de gamins devant les maladroites de leur souffre-douleur. » SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Idées », 1964, p. 57-58.

en s'inspirant de ses propres recherches philologiques, Janko essaie de reconstituer le deuxième livre de *La Poétique* d'Aristote :

Une comédie est une représentation d'une action absurde et complète sans grandeur, dans un langage agrémenté, les différents types d'embellissements se trouvant séparément dans les différentes parties de la pièce: elle est représentée directement par le personnage en action, et non au moyen d'une narration. Par le plaisir et le rire, la comédie opère la purge des pareilles émotions¹⁵³⁷.

La catharsis comme effet propre de la comédie ainsi reconstituée est, à première vue, problématique. Car parmi les matériaux cathartiques proposés, le rire (*laughter*) est plus la réaction éventuelle du plaisir (*pleasure*)¹⁵³⁸, son expression, que l'émotion elle-même. Conscient de cette non-conformité, Janko recourt prudemment, dans son commentaire, aux études de Lucas, son prédécesseur dans le domaine¹⁵³⁹, et suppose que le mépris et la confiance excessive (*scorn and over-confidence*) sont les matériaux cathartiques propres à la comédie :

Comment opère, donc, le processus cathartique? En représentant artistiquement des événements pathétiques et effrayants, il suscite la pitié et la crainte chez chacun des spectateurs selon sa propre capacité émotive, et par un processus homéopathique, il stimule ainsi les pareilles émotions de manière à les soulager en leur permettant un exercice modéré et inoffensif; et le plaisir vient, accompagné de soulagement. Si les événements tragiques sont mal motivés et les personnages sont incompréhensiblement tourmentés, nous ne sommes que choqués; nos sentiments ne sont pas travaillés et rendus compréhensibles. Mais quand la catharsis est achevée, le processus est clairement homéopathique: la pitié et la crainte, suscitées par le drame, agissent sur les émotions latentes de pitié et de terreur du spectateur [...]. Bien que nous ayons peu de preuves concernant les émotions purgées par la comédie, il y en a certainement assez pour montrer que la comédie avait un effet cathartique sur des émotions d'un certain genre selon la théorie d'Aristote. [...] Dans

¹⁵³⁷ « A comedy is a representation of an absurd, complete action, one that lacks magnitude, with embellished language, the several kinds of embellishment being found separately in the several parts of the play: directly represented by person acting, and not by means of narration: through pleasure and laughter achieving the purgation of the like emotions. » JANKO Richard, *Aristotle on Comedy : towards a reconstruction of "Poetics II"*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1984, p. 93. *Notre traduction*.

¹⁵³⁸ La joie n'est pas la seule émotion qui provoque le rire. D'autres émotions, comme la colère ou la tristesse, sont potentiellement capable de susciter le rire dans leur état extrême.

¹⁵³⁹ « Mais l'intérêt principal de ces passages gît dans l'affirmation positive selon laquelle les effets de la comédie, au même titre que ceux de la tragédie, doivent être expliqués en termes de catharsis. [...] Les émotions qui doivent être purgées via la comédie, qui correspondent à la pitié et la crainte, seraient le mépris et la confiance excessive ; de même que l'homme instable pourrait être aidé par la tragédie à maintenir son calme dans un moment difficile, de même la comédie pourrait l'aider à maintenir sa dignité et s'abstenir du dédain dans la prospérité. (*But the main interest of these passages lies in the positive statement that the effects of comedy, as well as of tragedy, are to be explained in terms of katharsis. [...] The emotions to be purged by comedy, which correspond to pity and fear, would be scorn and over-confidence ; as the unstable man might be helped by tragedy to maintain his composure in time of trouble, so comedy might help him to maintain his dignity and refrain from contempt in prosperity.*) » LUCAS Donald William, « Appendix II. Pity, Fear and Katharsis », in ARISTOTLE, *Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 287-288. *Notre traduction*.

l'interprétation étroite, les émotions à purger seraient le mépris et la confiance excessive:
[...] ¹⁵⁴⁰.

Le mépris et la confiance excessive sont deux états d'âme ¹⁵⁴¹, eux-mêmes désagréables à vivre, ou plus précisément, problématiques, dans le sens de nuisibles et vicieux ¹⁵⁴², qui représentent deux attitudes antagonistes envers la même chose : le défaut des autres. Devant la représentation de la faiblesse des autres, on montre d'abord son dédain. Mais tout de suite après, comme si la pitié envers le malheur injustifié de l'autre appelait la terreur pour le même mal qui pourrait « me » frapper, la confiance excessive en ses propres vertus, à savoir le sentiment d'être épargné par le défaut, sinon de l'avoir surmonté, s'empare du spectateur. Cité dans un article de Arne Haugen, Hobbes présente une perspective judicieuse sur une telle psychologie du rieur :

dans la perspective de *bellum omnium contra omnes*, notre rire est dirigé contre la faiblesse et le malheur de l'autre : « Le rire n'est rien que le brusque sentiment de triomphe qui naît en nous d'une comparaison avec la faiblesse d'autrui ou avec la nôtre quand nous l'avons surmontée. » Ceux qui rient le plus souvent, sont, selon Hobbes, ceux qui ont le moins de confiance en eux-mêmes, et qui « sont amenés à remarquer les imperfections des autres pour sauvegarder le respect d'eux-mêmes » ¹⁵⁴³.

¹⁵⁴⁰ « How, then, does the cathartic process operate? By representing pitiful and fearful events artistically, it arouses pity and fear in the members of the audience, each according to his own emotional capacity, and by a homeopathic process so stimulates these emotions as to relieve them by giving them moderate and harmless exercise; and with relief comes pleasure. If the tragic events are badly motivated, and the characters tormented incomprehensibly, we are simply shocked; our feelings are not worked through and made comprehensible. But when catharsis is achieved, the process is clearly homeopathic: pity and fear, aroused by the drama, act on the latent emotions of pity and fear in the spectator, [...] Although we have less evidence as to what emotions were purged by comedy, there is certainly enough to show that comedy had a cathartic effect on emotions of some kind according to A.' theory. [...] In the narrow interpretation, the emotions to be purged would be scorn and over-confidence: [...]. » JANKO Richard, *Aristotle on Comedy : towards a reconstruction of "Poetics II"*, op. cit., p. 142-143. Notre traduction.

¹⁵⁴¹ Bien qu'Aristote les répertorie parmi les émotions, notamment dans *L'Éthique à Eudème* (Livre II), le mépris et la confiance – excessive ou non – sont plus des états d'âme que des passions.

¹⁵⁴² Si on réfère aux couples de manières d'être, répertoriés dans ARISTOTE, *L'Éthique à Eudème*, Livre II, 3, 1220b 36-1221a 12, composé de la colère et du dégoût, le mépris tire, entre autres, l'hostilité (ἀπείθεια), la réjouissance du mal d'autrui (Dans le tableau d'Aristote, proposé dans *L'Éthique à Eudème*, livre II, 3, cette attitude, rappelée également par Socrate décrit par Platon (voir *Philèbe*, 48b), est marquée comme *anonyme* (ἀνώνυμον), faute de terme approprié. Cependant, on trouvera, dans *L'Éthique à Nicomaque* (Livre II, 7, 1108b 1), un terme ἐπιχαιρεκάκῳ (epikairekakia), « malveillance », à l'opposé de l'envie (φθόνος), ou parfois la rudesse (κακοπάθεια) comme attitude éthique ; la confiance excessive appelle à son tour la fanfaronnade (ἀλαζονεία), la vanité (χαυνότης), l'égoïsme (αὐθάδεια) selon le cas et selon le niveau. Sortant du « juste milieu », les manières d'être (ἕξις, *héxis*. *L'Éthique à Eudème*, Livre II, 3, 1220b 29) ici engagées nécessitent une *correction* : il faut retrouver l'équilibre vertueux, tantôt par l'enlèvement de l'excès (la vanité, la fanfaronnade), tantôt par l'ajout de l'élément manquant (l'hostilité, la réjouissance du mal d'autrui, la rudesse).

¹⁵⁴³ HAUGEN Arne Kjell, « Baudelaire : le rire et le grotesque », in *Littérature*, n° 72, 1988, p. 13. Pour les citations de Hobbes, l'auteur réfère à MAURON Charles, « Le rire baudelairien », in *Europe*, n° 456-457, 1967, p. 55 (HOBBS Thomas, *On Human Nature*, in *The collected works of Thomas Hobbes*, IV, London, Routledge Thoemmes Press, 1992, p. 46, puis *Leviathan*, in *ibid.*, III, p. 46).

On remarquera également qu'au centre de la critique platonicienne de la comédie se trouve cette même symétrie d'états d'âme. Selon Socrate décrit par Platon dans *Philèbe*, être envieux et se réjouir des malheurs d'autrui est en soi un mal. Mais à l'envers de ce vice se cache un autre défaut, qui s'exprime par la confiance excessive en soi : ignorer ses propres imperfections¹⁵⁴⁴. Et lorsque l'opération compensatrice entre les deux états d'âme opposés aboutit à un équilibre, puisque « la restauration de la balance provoque naturellement du plaisir¹⁵⁴⁵ », vient le plaisir né des passions désagréables : voilà la catharsis – mais *comique*.

Or, pour l'achèvement de ce processus cathartique ainsi constitué dans la comédie, de même que pour la catharsis tragique, l'intervention de la « cellule mélodique » de *muthos-mimèsis* est incontournable¹⁵⁴⁶. D'un côté, elle sert de dispositif de sécurité pour garantir l'efficacité du traitement homéopathique agissant sur la sensibilité émotionnelle du spectateur. Le mépris et la confiance excessive suscités par la comédie constituent les agents homéopathiques pour les vraies manières d'être malsaines. Ils sont analogues au mépris quotidien et à la confiance excessive habituelle, mais créés artificiellement avec attention par le poète, ils sont *clarifiés*¹⁵⁴⁷, certes, mais surtout caducs, inoffensifs. Et en éprouvant les deux états d'âme respectivement selon l'agencement des choses (*muthos*), et dans un environnement protégé par la *mimèsis*, le spectateur en tire un effet bénéfique. Non seulement il prend du plaisir, immédiatement, dans l'équilibre émotionnel rétabli, mais il en prend aussi à long terme, à apprendre comment éprouver *correctement* ces émotions, ou pour le dire autrement, comment mieux gérer ces états d'âme et retrouver les « meilleures manières d'être¹⁵⁴⁸ ». De l'autre côté, la symbiose de base de la narration est la clé du succès du rire double de la comédie. Tandis que dans la tragédie le spectateur s'identifie facilement au personnage vertueux et noble, dans la comédie, s'il se voit dans l'image du personnage avec des caractères détestables et vicieux, c'est inévitablement avec un peu de refus¹⁵⁴⁹. Ce détachement est un facteur primordial dont le poète doit absolument tenir en compte, en tâchant d'agencer des éléments de la faiblesse humaine de sorte qu'il y ait un « minimum du risible¹⁵⁵⁰ ». Car le spectateur de la comédie rit

¹⁵⁴⁴ PLATON, *Philèbe*, 48c-48e.

¹⁵⁴⁵ « The restoration of balance naturally causes pleasure. » JANKO Richard, *Aristotle on Comedy : towards a reconstruction of "Poetics II"*, op. cit., p. 142-143. Notre traduction.

¹⁵⁴⁶ Voir *ibid.*, p. 141-142.

¹⁵⁴⁷ Rappelons que Janko et Lucas font partie du camp éthique de la catharsis.

¹⁵⁴⁸ ARISTOTE, *L'Éthique à Eudème*, Livre II, 3, 1220b 29.

¹⁵⁴⁹ Certains chercheurs, dont Philip Stewart, iront jusqu'à définir l'attitude du spectateur comique par ce refus d'identification (STEWART Philip, « De la *catharsis* comique », in *L'esthétique de la comédie*, CONESA Gabriel (éd.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 185). Malgré ce refus, les spectateurs, qui sont eux-mêmes porteurs du vice en question, aperçoivent secrètement, comme s'ils regardaient dans le miroir, ses propres défauts dans le personnage sur scène, pour arriver à les corriger intimement, en riant.

¹⁵⁵⁰ « Car, de même que dans les tragédies, il doit y avoir un minimum de crainte dans le public, de sorte que la force de ces émotions soit réduite par leur expression à travers la mimésis, pour remédier au mal par le mal

de soi-même et de l'autre *à la fois*, seulement quand cette distance psychologique est respectée : si la distance est insuffisante, le spectateur ne rira point, en se sentant ridiculisé, donc insulté ; si elle est trop éloignée, il ne rira point non plus, en n'éprouvant que le pur mépris envers autrui. Ainsi, le *muthos-mimèsis* permet au spectateur de maintenir la distance psychologique appropriée, nécessaire pour la transition entre le mépris et la confiance excessive, témoignée par le rire à deux cibles.

Comme la critique du comique mimétique se focalise sur la qualité morale de représenter les malheurs des autres et d'en rire volontiers, les défenseurs de son rire ne peuvent que lui chercher des justifications dans ses effets bénéfiques sur les mœurs et sur l'éthique. Et ceux qui soutiennent la valeur du rire du comique créatif sans *mimèsis*, rire dont la bassesse du contenu et du consommateur pose, traditionnellement, un problème esthétique, soulignent son expérience subversive, sa force émancipatrice, sa signification en tant que manifestation visible (et audible) de la liberté.

« Après tant de siècles et tant de travaux, il faut bien constater que le rire résiste à tout essai d'explication d'ensemble et se moque de tous ceux qui croient en avoir déterminé les causes¹⁵⁵¹ », écrit Jean Sareil. Bien qu'il soit décidément moins connu que d'éminents penseurs ayant commenté le rire à leur tour, à l'instar d'Aristote, Rabelais, Descartes, Kant ou Schopenhauer, Baudelaire, Nietzsche, ou encore Bergson et Freud, Auguste Penjon propose une explication au moins aussi persuasive que les leurs sur la cause du rire, cause qui, semble-t-il, approche le rire de l'allégresse cathartique. Dans son article intitulé « Le rire et la liberté », Penjon tâche avant tout de déterminer la nature de l'émotion comique, dans laquelle coïncident le risible et l'agréable, et de dégager, à partir de la source du rire qu'il identifie, la particularité du plaisir que le rire nous procure. Il ouvre sa thèse en constatant que l'être est naturellement libre et heureux dans sa liberté originelle, mais qu'il se voit obligé, dans son évolution, d'accepter de nombreuses contraintes – conscientes et inconscientes, cognitives et

comme dirait-on, de même, il faut un minimum du risible dans les comédies, ayant, pour effet bénéfique, de réduire la tendance humaine à la bouffonnerie excessive et au comportement inapproprié (*For just as in tragedies there is to be a due modicum of fear in the audience, so that the force of these emotions is reduced by their being given expression through the mimesis, to remedy evil with evil as one might say, so too there is to be a modicum of the laughable in comedies, with the beneficial effect of reducing the human propensity to excessive buffonery and impropriety*). », JANKO Richard, *Aristotle on Comedy : towards a reconstruction of "Poetics II"*, op. cit., p. 96. Notre traduction.

¹⁵⁵¹ SAREIL Jean, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984, p. 1.

sociales – qui brident, au nom des règles, le plein déploiement de la liberté et imposent le sacrifice du bonheur suprême, de limiter sa propre liberté¹⁵⁵² :

La raison, les lois, les usages mêmes nous imposent certaines manières de penser et d’agir, restreignent, en la dirigeant, en lui donnant certaines formes, notre liberté, et, réglant tout, suppriment, dans la pensée et dans la vie, tout imprévu, toute spontanéité. Contrainte en nous, uniformité au dehors, voilà leur effet ordinaire¹⁵⁵³.

Selon lui, lorsque l’être retrouve l’agilité spontanée en échappant à ces normes, en supprimant les barrières et en brisant le joug, jaillit le rire – comme « une sorte de choc » – pour témoigner de la reconquête de la liberté :

Le rire paraît être la suite d’une sorte de choc produit par la rupture soudaine d’une uniformité d’abord constatée et dont la persistance était attendue. En réalité, il répond à la spontanéité qui se manifeste par cette rupture même, il est l’écho naturel de ces manifestations d’une liberté qui détruit la monotonie des sensations accoutumées [...] ¹⁵⁵⁴.

Autrement dit, le rire en tant que signe du rétablissement de la spontanéité et de la liberté est, du même coup, la preuve par excellence de la délivrance de l’ordre, du soulagement gai de l’oppression, de l’exubérance à son apogée, pour entretenir, intrinsèquement, un lien avec la catharsis. Et cette occasion qui fait déraiser la vie, c’est le comique même.

Est comique *et* risible ce qui relève de l’« irruption soudaine d’une spontanéité, d’une fantaisie, d’une liberté dans la trame des événements et des pensées. ¹⁵⁵⁵ » La vision du comique de Penjon ne s’éloigne pas, en fin de compte, de celle de Bergson, qui identifie le comique comme automatisme et raideur empêchant la continuité organique de la société, et le rire comme punition envers du mécanique. Chez l’un comme chez l’autre, le rire brise la chaîne des éléments pétrifiants et pétrifiés, et soulève la forteresse des axiomes, des choses tenues pour naturelles et immuables. Il représente le pouvoir de remettre à la place initiale la spontanéité vitale expulsée et la liberté essentielle dérobée, bien que les modalités d’exécution de ce pouvoir varient, chez l’un et chez l’autre. Pour Bergson, le rire est avant tout un geste social :

¹⁵⁵² PENJON Auguste, « Le rire et la liberté », in *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, t. 36, 1893, p. 114-115.

¹⁵⁵³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 118. On retrouve ce point de vue chez Lacan aussi. Selon lui, ce qui nous fait rire, « l’inconscient non excepté, ce n’est pas tant le triomphe de la vie que son échappée, le fait que la vie glisse, se dérobe, fuit, échappe à tout ce qui lui est opposé de barrières, et précisément de plus essentielles, celles qui sont constituées par l’instance du signifiant. [...] La vie passe, triomphe tout de même quoi qu’il arrive. » LACAN Jacques, *Le Séminaire*, Livre VII, *L’éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 362.

¹⁵⁵⁵ PENJON Auguste, « Le rire et la liberté », *art. cit.*, p. 118.

la méchanceté du rire, occasionné par l'insensibilité préalable¹⁵⁵⁶, condamne la mécanique et incite à la correction immédiate, pour envisager la restauration de la souplesse du corps social. Quant à Penjon, bien qu'il n'exclue pas entièrement la fonction sociale du rire, il se concentre davantage sur le rire en tant qu'expérience d'émancipation d'un individu. Le rire n'est ni un moyen pour atteindre un objectif – tourné vers l'autre – ni un outil pour interrompre l'expansion du mécanique. Il est, par excellence, un phénomène qui confirme qu'avec l'irruption comique, les entraves sont relâchées ; un symptôme qui indique que l'état originel de l'être d'un individu, à savoir l'état libre, donc heureux, est rétabli. Le rire compris comme reflet du « plaisir [en tant que] liberté qui se confond avec l'être, [...] du pur sentiment joyeux de vivre, sans raison et sans but¹⁵⁵⁷ » s'éloigne de la malveillance ou de l'aspect satanique, causes récurrentes de la critique. Il est, au contraire, naïf et simple, *un*, comme si on revivait, en quelque sorte, le rire innocent des enfants.

Le comique appelant le rire d'épanouissement suscite une irruption, de façon à proposer une expérience alternative de la réalité, dans deux grands domaines, cognitif ou social, féerique ou fantastique. Lorsque le comique développe une dimension féerique, il vient notamment rompre les contraintes qui, en intégrant l'inconscient, prérèglent les manières de penser, de percevoir et de comprendre le monde – ou tout simplement, la manière d'être. Le rire des jeux¹⁵⁵⁸, de la clownerie et de l'illusion, somme toute, rire de l'art inaugurant un « univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence¹⁵⁵⁹ » relève de ce comique. L'essence des jeux est de construire un monde en parallèle, soumis à un système de règles indépendant pourtant anodin envers le monde réel, et limité en termes d'espace et de temps¹⁵⁶⁰. Le rôle du clown est, en recourant aux différentes modalités de l'imagination, de « laisser la réalité métaphorique désorienter et réorganiser la direction

¹⁵⁵⁶ « Le comique exige enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. » BERGSON Henri, *Le rire*, op. cit., p. 4.

¹⁵⁵⁷ « Le plaisir par lui-même est la liberté qui se confond avec l'être, qui est et que rien ne produit : c'est le pur sentiment joyeux de vivre, sans raison et sans but, et dont le rire est le reflet. » PENJON Auguste, « Le rire et la liberté », art. cit., p. 114.

¹⁵⁵⁸ On pense ici plus particulièrement aux jeux comme *paidia*, jeu en fort lien avec la joie enfantine, et moins aux jeux comme *ludus*, jeu quelque peu intellectuel selon la classification de Roger Caillois. Voir CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1967.

¹⁵⁵⁹ *Id.*, *Anthologie du fantastique*, 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 8.

¹⁵⁶⁰ Selon Huizinga, le caractère libre, l'indépendance de la vie courante (de laquelle dépendent le caractère gratuit et le mécanisme de « comme si »), la limitation spatio-temporelle entraînant l'isolement (et en s'appliquant les propres règles) sont trois traits fondamentaux du jeu. D'où sa définition formelle du jeu : « Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. » HUIZINGA Johan, *Homo Ludens*, tr. SERESIA Cécile, Paris, Gallimard, « tel », 1951, p. 25-35.

préméditée¹⁵⁶¹ », et soutenir le spectateur à en déployer une, lui aussi, et à y rentrer. En troublant, voire en anéantissant le rapport habituel de stimulation-réaction, l'illusion ouvre un champ d'expérience où se construit un tout autre réseau de significations à partir du stimulus donné. Ces arts nous fascinent, et avec le rire, nous les admirons. Mais la signification du rire ne se limite pas à une simple surprise, un émerveillement presque puéril. C'est un passage vers une réalité féerique où, par la multiplication *ad infinitum* de la possibilité, sinon de l'opérabilité, tout ce qui est figé – les règles, les structures, les systèmes – s'effondre et laisse place au potentiel informe. De cet effondrement jaillit la force comique.

Lorsque le comique « [fait apparaître] le surnaturel comme une rupture de la cohérence universelle, [...] une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables¹⁵⁶² », ou décompose la banalité pour la reconstruire autrement, avec un certain degré d'insolite – ou de grotesque si l'on préfère – il peut déclencher, lui aussi, le rire de délivrance. Dans le domaine de l'art vivant, ce comique à la dimension fantastique coïncide avec ce qu'on appelle le comique populaire, étant donné que c'est lui qui anime historiquement les fêtes des fous, puis les carnivals et les fêtes foraines. La mascarade carnavalesque des gens déguisés et travestis de façon paillarde, extravagante et burlesque, sans aucune limite dans la transgression n'est, comme le remarque Penjon, rien d'autre que l'invitation à « se donner à soi-même et aux autres le spectacle d'une production absolument spontanée, celui de manquements voulus, mais arbitrairement choisis, à la règle de tous les jours, aux usages, au bon sens, [...] feindre d'oublier les rangs, les distinctions, de tout confondre et de tout bouleverser, mais sans rien gâter, pour un temps et sauf à rentrer dans l'ordre dès que l'heure sera venue¹⁵⁶³ ». La fête des fous¹⁵⁶⁴ du Moyen Âge était, paraît-il, un lieu de véritable bouleversement dans la dérision totale. Durant la fête, on pousse les débauches jusqu'à l'extrême, en chantant des chansons licencieuses, en dansant des bacchanales, mais aussi en surenchérissant de moqueries et de plaisanteries, en enchaînant toute sorte de bouffonneries imaginables. Et l'ambiance de fête atteint son *climax* lorsque l'évêque – ou le pape – des fous, élu parmi les « petits », célèbre la messe parodique. Cette procession constitue presque un événement fantastique, s'agissant

¹⁵⁶¹ SCHENKEL Isabelle, *Le clown thérapeute*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 172.

¹⁵⁶² CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁶³ PENJON Auguste, « Le rire et la liberté », *art. cit.*, p. 127.

¹⁵⁶⁴ Certaines formes de la fête, notamment la parodie de la vie ordinaire ne s'exempt pas de la dimension mimétique. Mais puisque la parodie est plutôt un processus de décomposer le système d'ordres et de règles de la vie quotidienne, de le déformer, ensuite le recomposer, et non pas d'imiter et de reproduire, de façon à ridiculiser, les défauts et les anomalies, elle est plus proche du comique fantastique que du comique mimétique, du moins dans le contexte de la fête des fous.

d'une irruption d'un concept insolite, incongru et surtout non-admis dans le monde réel parfaitement ordonné, irruption qui va faire basculer – bien que temporairement – l'ensemble du système de sens :

La Fête des Fous avait démontré qu'une culture pouvait périodiquement se moquer de ses pratiques religieuses et royales les plus sacrées, imaginer, au moins une fois de temps en temps, un genre de monde entièrement différent – un monde où le dernier était le premier, où les valeurs acceptées étaient inversées, où les fous devenaient rois, où les enfants de chœur étaient des prélats¹⁵⁶⁵.

Le comique suscitant le rire gaillard est avant tout dans la libération de la seconde vie, sinon la « seconde nature innée de l'homme¹⁵⁶⁶ » qui, pour le reste de l'année, est réprimé sous l'ordre féodal de la vie « officielle », raisonnable – surtout du point de vue de la raison Providentielle –, harmonieuse, structurée et disciplinée, immuable. Et une fois par an, pendant que l'univers immonde et déréglé triomphe sur l'univers cohérent, pendant que la vie officieuse soulève la vie officielle, pendant que la raison légère et enjouée, désinvolte et dépravée mais certes agile et spontanée paralyse la raison sérieuse, l'être retrouve, avec sa seconde nature (qui serait la spontanéité, la vitalité et la liberté elles-mêmes) libérée et débridée, son état complet et s'en réjouit.

Mais le comique fantastique tire le rire également de la délivrance, ou mieux, de l'affranchissement de la peur originaire, « ancrée dans l'esprit de l'homme depuis des milliers d'années », comme le remarque Bakhtine :

¹⁵⁶⁵ COX Harvey, *La fête des fous : essai théologique sur les notions de fêtes et de fantaisie*, tr. GIARD Luce, Paris, Seuil, 1971. Aujourd'hui où la structure hiérarchique de la société féodale est remplacée – du moins formellement – par l'égalité de la démocratie, et l'autorité religieuse a perdu son influence absolue jusqu'à permettre la liberté de religion, d'un côté, et la laïcité, de l'autre côté, les fêtes foraines sauvegardent les traits fondamentaux de la fête des fous, en les réadaptant dans de nouveaux contextes sociaux. Tandis que le cirque, les manèges, la loterie, les jeux, la marionnette et le guignol s'occupent de la réjouissance du comique populaire, jadis prise en charge par la bouffonnerie, la jonglerie, des tours, la magie et la momerie, le déchaînement de gloutonnerie et d'ivrognerie qui souligne l'aspect matériel et corporel de la vie trouve sa nouvelle place dans les stands de nourriture et de sucrerie, de boisson. Voir BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, tr. ROBEL Andrée, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, p. 88.

¹⁵⁶⁶ « On soulignera ensuite son caractère non sérieux de *plaisanterie* (bouffonesque). Ces réjouissances sont indispensables « afin que la *sottise* (la bouffonnerie) qui est notre *seconde nature* et paraît *innée à l'homme* pût au moins une fois l'an se donner libre cours. Les tonneaux de vin éclateraient si de temps à autre on ne lâchait la bonde, si on n'y laissait pénétrer un peu d'air. Nous tous, les hommes, sommes des tonneaux mal joints que le vin de la sagesse ferait éclater, s'il se trouvait dans l'incessante fermentation de la pitié et de la peur divine. Il faut lui donner de l'air afin qu'il ne se gâte pas. C'est pourquoi nous nous permettons certains jours la bouffonnerie (la sottise) pour ensuite nous remettre avec d'autant plus de zèle au service du Seigneur. » *Ibid.*, p. 83-84. D'après l'auteur, la citation est tirée d'une « apologie figur[ant] sur la lettre circulaire de la faculté de Théologie de Paris du 12 mars 1444 qui condamne la fête des fous et réfute les arguments exposés par ses défenseurs. »

Le rire n'est point une forme extérieure, mais une *forme intérieure* essentielle à laquelle on ne peut substituer le sérieux, sous peine de détruire et de dénaturer le contenu même de la vérité révélée par le moyen du rire. Celui-ci affranchit non seulement de la censure extérieure, mais avant tout du grand *censeur intérieur*, de la peur du sacré, de l'interdit autoritaire, du passé, du pouvoir, peur ancrée dans l'esprit de l'homme depuis des milliers d'années. Le rire a révélé le principe matériel et corporel sous sa véritable acception. Il a ouvert les yeux sur le neuf et sur le futur. Par conséquent, non seulement il a permis d'exprimer la vérité populaire antiféodale, mais encore il a aidé à la découvrir, à la formuler intérieurement¹⁵⁶⁷.

Pendant la fête, la joie de vivre pleinement sa vie – non seulement moralement, mais aussi corporellement – atteint son comble, en soulevant sans peur l'ordre apparent du monde et en se réjouissant de cette hiérarchie désormais inversée. Ivre de cette jouissance transgressive, on renverse enfin notre propre condition humaine inéluctable – la mort –, et on célèbre, voire glorifie ce basculement par le rire. Si, dans *Le Nom de la rose*, Jorge cherche à détourner, à tout prix, le second livre de *La Poétique*, c'est parce qu'à ses yeux, en enseignant les artifices pour provoquer le rire, ce livre enlèverait de l'homme la peur de la mort et de Dieu, alors que cette peur justifie l'ordre, à savoir des restrictions, des contraintes et des normes de la société... à la faveur des Maîtres. Ce livre qui inciterait le rêve dangereux de la société de demain, d'« abondance matérielle, égalité, liberté¹⁵⁶⁸ », est dangereusement diabolique :

Le rire libère le vilain de la peur du diable, parce que, à la fête des fols, le diable même apparaît comme pauvre et fol, donc contrôlable. Mais ce livre pourrait enseigner que se libérer de la peur du diable est sagesse. Quand il rit, tandis que le vin gargouille dans sa gorge, le vilain se sent le maître, car il a renversé les rapports de dominations : mais ce livre pourrait enseigner aux doctes les artifices subtils, et à partir de ce moment-là illustres, par lesquels légitimer le bouleversement. [...] Le rire distrait, quelques instants, le vilain de la peur. Mais la loi s'impose à travers la peur, dont le vrai nom est crainte de Dieu. Et de ce livre pourrait partir l'étincelle luciférienne qui allumerait dans le monde entier un nouvel incendie : [...]. Au moment où il rit, peu importe au vilain de mourir ; mais après, quand prend fin la licence, la liturgie lui impose de nouveau, suivant le dessein divin, la peur de la mort. Et de ce livre pourrait naître la nouvelle et destructive aspiration à détruire la mort à travers l'affranchissement de la peur¹⁵⁶⁹.

L'existence humaine est une quête sans fin de l'instant de respiration, à travers les obligations sociales enchevêtrées qui entravent l'être. Le rire désintéressé, suscité par le comique créatif, est le triomphe de l'être contre les oppresseurs quotidiens. En abolissant momentanément l'ordre, le comique procède par la démultiplication infinie de la possibilité de

¹⁵⁶⁷ BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 101.

¹⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵⁶⁹ ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, op. cit., p. 673-674.

réalité, des système de règles, des réseaux de signification, en somme, d'univers à part entière qui reste gratuit, sans aucune influence sur le réel. La réalité alternative constitue, à elle seule, la résistance la plus active aux contraintes asphyxiantes, l'émancipation des convenances sociales et cognitives auto-justifiantes, de la même façon que la littérature représente la révolte par « si c'était ». Mais cette autre réalité que crée le comique offre également un champ d'opération où on décharge, directement, les mécontentements et les colères, les dégoûts et les peurs, somme toute, les émotions désagréables, voire agressives, envers les oppresseurs. Une fois que les pulsions violentes, la tension sociale sont évacuées, soulagées dans l'espace intermédiaire de la fête, qui constitue une sorte d'espace de jeu¹⁵⁷⁰, on est de nouveau disposé à reprendre la vie sociale, *civilisée*, avec des règles et des lois, comme si un certain effet thérapeutique avait agi en nous. La mèche allumée ne prendra, finalement, pas feu. Le processus s'approche expressément de la catharsis. C'est pourquoi Donald Lucas considère la catharsis comique comme une sorte de soupape de sécurité, qui contribue au maintien de la vie harmonieuse de la société :

Mais il existe une possibilité plus intéressante. Certaines comédies, en particulier les comédies anciennes d'Athènes, impliquent la suspension imaginaire de quelques restrictions et réglementations qui rendent la vie civilisée possible ; surtout, dans la comédie, il y a davantage de licences de nature sexuelle que dans la vie ordinaire. De nombreuses sociétés ont autorisé des occasions où avait lieu le renversement collectif des normes, tels que les Saturnales romaines et la fête des Fous médiévale. Sans doute, elles offraient le soulagement aux tensions occasionnées par les contraintes, internes et externes, dont la société dépend ; leur violation partielle dans ces occasions particulières se substituait à l'état anarchique dans la vie réelle. La *catharsis* des pulsions qui mènent au défi des conventions et au mépris de l'autorité paraîtrait judicieuse à la lumière des idées modernes, et Aristote eût peut-être réservé son traitement complet de la *catharsis* pour la partie concernant la comédie, la dernière fournissant une illustration la plus significative¹⁵⁷¹.

¹⁵⁷⁰ Bakhtine caractérise le mode singulier du carnaval comme correspondance totale du jeu et de la vie : « Donc, sous ce rapport, le carnaval n'était pas une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète (mais provisoire) de la vie même qui n'était pas simplement jouée sur une scène, mais vécue en quelque sorte (pendant la durée du carnaval). Cela peut s'exprimer de la manière suivante : pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et interprète alors – sans scène, sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs, c'est-à-dire sans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral – une autre forme libre de son accomplissement, c'est-à-dire sa renaissance et sa rénovation sur de meilleurs principes. Ici, la forme effective de la vie est dans le même temps sa forme idéale ressuscitée. [...] En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence. » BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁷¹ « But there is a more interesting possibility. Some comedy, especially the Old Comedy of Athens, involves the imaginary suspension of many among those restraints and restrictions which make civilized life possible; especially there is more sexual licence in comedy than in most life. Many societies have allowed occasions when there was a communal kicking over of the traces, like the Roman Saturnalia and the medieval Feast of Misrule. No doubt they gave relief to the tensions caused by the restraint, internal and external, on which society depends ; their partial violation on these particular occasions was a substitute for lawlessness in real life. A *katharsis* of the impulses which lead to defiance of convention and contempt of authority would make good sense in the light of modern ideas, and Aristotle might have reserved his full treatment of *katharsis* for the section on comedy, because

Dans le rire naïf et frais, l'épanouissement de l'être, libéré de toutes les contraintes internes et externes, soulagé de soucis existentiels, dérobé aux exigences des autres, grâce à l'intervention homéopathique de l'expérience alternative de la réalité : tel serait la catharsis qu'opère le comique non mimétique. Le comique se sauve des reproches éthiques, en justifiant son utilité éthique moralisatrice. Le comique se sauve de la méconnaissance ou de la sous-estimation, en exhibant sa force subversive, à travers laquelle le bas vainc le haut, et en restituant l'être dans sa complétude. Et avec le comique, sa catharsis se sauve, elle aussi, en faisant du rire salubre son gardien.

La catharsis comique du drame de la parole

Le rire est très présent dans la salle de représentation du théâtre de Valère Novarina. Parfois individuel, parfois collectif ; parfois aigu, strident et hystérique, parfois franc, gai et transparent ; parfois réservé comme un ricanement, parfois tonitruant comme une explosion ; parfois avec des huées, parfois avec l'applaudissement... Quelles que soient l'espèce et la nature du rire, on *rit*. Et à la sortie de la salle, après avoir bien ri, les spectateurs se sentent *mieux*. Ils rentrent à la maison avec un « sentiment inconnu » curieusement joyeux, sentiment qui ressemble à la délivrance ou au soulagement d'on-ne-sait-quoi, et est partagé entre le renouvellement printanier et le rafraîchissement. Cette allégresse qui nous allège nous fait nous poser une question, à la fois incongrue et légitime : serait-ce une catharsis comique ?

Quant à la lecture de la même pièce, au contraire, discuter le comique devient une problématique délicate. Elle peut éveiller – très – occasionnellement un petit sourire, au passage grivois exceptionnellement explicite ou au néologisme outrancier poussé trop loin. Pourtant, on ne rit presque jamais en lisant Novarina, même celui qui a particulièrement apprécié la représentation. Comme si l'œuvre perdait d'un coup sa force comique, le rire et l'expérience cathartique qui lui sont liés se tarissent dans le livre.

Tout dépend de l'activation du drame, de l'entrée des *drontas* (δρῶντας), « personnages agissants ». Pour le théâtre de Novarina qui se caractérise par la logodynamique des logaèdres, la seule actrice – moins dans le sens de celle qui *représente* l'action que dans le sens de celle qui *agit* – et héroïne est la parole. Par conséquent, pour qu'il y ait drame, il faut que la parole, endormie dans le texte, se réveille et sorte des mots, retrouve son dynamisme en empruntant

it provided the more important illustration. » LUCAS Donald William, « Appendix II. Pity, Fear and Katharsis », *op. cit.*, p. 288. *Notre traduction*. En quelque sorte, cette catharsis hérite directement et indirectement la catharsis primitive rituelle que mentionne René Girard dans *La Violence et le sacré*. D'après l'anthropologue, la violence symboliquement expulsée dans le cadre du rite festif apporte le soulagement au corps social.

le souffle des acteurs humains ; il faut qu'elle entre dans l'espace scénique¹⁵⁷² et ouvre en volume, avec son entrée, l'espace dramatique dont la constance tient uniquement à elle. Autrement dit, pour que le comique opère, il faut avant tout aérer le texte et en libérer la parole car, comme le dit Novarina, « le drame du langage est irreprésentable sur le papier » :

Toute représentation du langage par un croquis, un schéma sur une surface, tout *plan sur le langage* est un faux. Le *drame du langage* est irreprésentable sur le papier. C'est en volume d'airs et de souffles et dans les corps croisés constraictoriaires (*sic*), que le spectateur s'en approche, face à face. Jusqu'à découvrir soudain que le langage est l'*acteur de l'espace*.¹⁵⁷³

Déliée de la chaîne mécanique des mots sans respiration, libérée de la surface plate de la page d'un livre sans âme¹⁵⁷⁴, la parole ouvre un espace – elle le devient, plus précisément –, comme si elle « construisait un édifice, érigeait devant nous une architecture haletante¹⁵⁷⁵ », ou encore, comme si elle inaugurait une grande fête foraine. On trouve dans le théâtre des paroles tous les éléments constitutifs de la foire, des manèges à sensations aux nourritures, sans oublier les attractions (surtout celles qui exploitent les jeux d'optiques pour créer l'illusion), les petits spectacles comme les marionnettes et les farces, ainsi que le cirque avec les clowns, les acrobates et les animaux dressés. Dans son dynamisme, la parole assimile les principes fondamentaux de chacun de ces composants jusqu'à reproduire, dans l'imaginaire du spectateur, les mêmes ambiances, les mêmes sensations, les mêmes divertissements, les mêmes effets psychologiques – et quelque peu physiques. Surtout, activée en logodynamique grâce à la voix des acteurs, la parole engage le corps des spectateurs¹⁵⁷⁶, de la même manière que la foire qui, étant héritier moderne des fêtes moyenâgeuses dont l'accent était mis sur la matérialité et la corporalité, touche directement le corps des visiteurs. Par conséquent, le spectateur novarinien finit par assister à la représentation comme un badaud à la foire¹⁵⁷⁷, comme s'il passait d'une attraction à l'autre en suivant la pièce. Et il rit comme s'il riait à la fête foraine, devant les jeux d'optique, les numéros de cirque, les clowns. Le comique, inopérant à la lecture,

¹⁵⁷² Voir le Sous-chapitre 4, « *L'œil qui écoute* : voir le drame de la parole » (I^{ère} partie, Chapitre 2).

¹⁵⁷³ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 105.

¹⁵⁷⁴ Rappelons ici que l'âme signifie, étymologiquement, quelque chose d'insufflé pour douer de vie, de mouvement.

¹⁵⁷⁵ « 187. Tout au long de la représentation se construit un édifice respiratoire, s'érige devant nous une architecture haletante ; on entre dans une cathédrale animale. Les mots sont aérés, jouent au fil des vagues. Cet écoulement, au finale (*sic*), déborde. Le fleuve des sens sort de son lit : on entre dans un outre-temps ; l'homme est vu tête à l'envers. » *Lumières du corps*, p. 101-102.

¹⁵⁷⁶ Notons que le corps ici travaillé par la parole n'est pas le corps ouvert à la stimulation sensorielle venant de l'extérieur, mais le corps verbal de chaque spectateur, sa chair insufflée – parlée –, son corps en matière de l'esprit.

¹⁵⁷⁷ Novarina remarque lui-même que « [l]e théâtre est assez proche d'une architecture que le spectateur visite sans bouger. » *L'Envers de l'esprit*, p. 27.

fonctionne seulement dans le cadre de la représentation, puisque cette grande foire verbale, source du comique et du rire, ne s'édifie que lorsque le texte est *dé-livr-é*, sorti, libéré du livre.

Et c'est aussi pour cette raison que de nombreux chercheurs identifient une esthétique grotesque et populaire chez Novarina, malgré les riches références savantes qui caractérisent son écriture, en couvrant plusieurs domaines, littérature et philosophie, théologie et mystique. C'est ainsi que Christine Ramat consacre entièrement sa thèse à l'esthétique grotesque qui prédomine dans le travail de Valère Novarina, et qu'Évelyne Grossman expose les problématiques communes à Novarina et Artaud¹⁵⁷⁸. De la même manière, Nathalie Koble, médiéviste, tâche d'établir le lien entre la littérature du Moyen Âge et l'écriture novarinienne. Les critiques remarquent tous, directement ou indirectement, que le comique chez Novarina ne gît pas dans l'imitation ridiculisante des défauts et des faiblesses des autres, mais dans l'invention de l'opérabilité des mots, dans la logodynamique qui rompt avec les normes et les contraintes, dans cette révolte subversive de la parole contre le langage. D'où l'épanouissement, sinon l'exaltation mêlée de surprise souvent soulignés dans le rire des spectateurs, plus que la méchanceté critique.

Or, dans ce théâtre des paroles, le rire n'est pas un simple symptôme d'émerveillement, d'euphorie ou d'amusement. Il y a, bien évidemment, le rire marqué par la méchanceté critique, une partie importante de l'œuvre de Novarina étant consacrée à la critique du monde tel qu'il va, notamment en rapport avec la langue mécaniquement employée. Mais si on écoute les spectateurs qui témoignent de l'abondance du rire pendant la représentation, il existe également, dans leur rire, une réflexion de nature curative appelant une sorte de correction « comportementale », mais aussi le soulagement, l'enchantement. L'expérience y est presque cathartique.

Le français de Novarina n'est pas une langue artificielle, déformée expressément en vue de résister au langage préexistant, jusqu'à être à peine reconnaissable. Il s'agit plutôt d'une langue excentrique ou centrifuge, dans le sens où elle détourne du droit chemin. Entre Céline qui, d'après Julien Gracq, se distingue par « l'usage très judicieux, efficace qu'il fait de cette langue entièrement artificielle – entièrement littéraire – qu'il a tirée de la langue parlée¹⁵⁷⁹ », et Joyce, ou encore Verheggen, faisant de leur écriture un « épandage cacophonique et souvent scatologique¹⁵⁸⁰ », entre Guyotat qui procède par des mots déconcertants et Gildas Bourdet du

¹⁵⁷⁸ GROSSMAN Évelyne, « Artovarina : un théâtre résurrectionnel », in *Littérature, Valère Novarina : Une Poétique théologique ?*, op. cit., p. 88-96.

¹⁵⁷⁹ « Pourquoi Céline ?... 8 écrivains répondent », art. cit.

¹⁵⁸⁰ PRIGENT Christian, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 236.

Saperleau, avouant « écrire tordu comme on parle de travers lorsqu'on est petit¹⁵⁸¹ », Novarina fait glisser la langue française de la piste habituelle, dont la configuration est délimitée par l'Académie française, et protégée, surveillée par l'école et les médias. C'est ce dérapage par lequel la langue française se retire du mode de fonctionnement de la langue et des structures des pensées, établis et standardisés par des institutions, au détriment du transfert exact du message, ce glissement par lequel la langue française retrouve le dynamisme, à savoir la spontanéité et la liberté, au risque d'être stupide et fou sous le titre de « cure d'idiotie », qui agence le comique chez Novarina. La langue théâtrale novarinienne qui, malgré sa ressemblance avec la langue « standard », s'en écarte, ne se contente pas de se purger des contraintes et des normes. Si elle va jusqu'à émanciper le spectateur, c'est qu'elle fonctionne comme un agent homéopathique, actif contre le totalitarisme langagier tant critiqué dans les années 70. Cet antidote comique purge les habitudes langagières qui contribuent, certes, à mieux communiquer, mais aussi à raidir l'existence parolesque de chaque spectateur. Plus clairement, en qualité de purgatif, elle débarrasse des règles linguistiques et communicationnelles qui, en procédant au moyen du langage, à « [l]a gestion totalitaire des conditions d'existence¹⁵⁸² », garantissent le fonctionnement optimal de la société – du spectacle, dirait Guy Debord – mais asphyxient et uniformisent le parleur en le privant de toute autre possibilité d'être.

[illegible]

l'cacapitalisme m'fait chier, que j'chie sur l'rémède, l'r'mettre, efficace à c'tte faute du langage vicieux, [...]¹⁵⁸⁴

Cette catharsis est nettement comique, s'opérant pendant qu'on rit devant le drame comique de la parole. Tantôt, on rit devant la parole qui imite les défauts et les vices de la langue au service du pouvoir : on se moque de la logocratie, dans laquelle le pouvoir s'exprime par un certain usage de la langue, et cette dernière renforce ensuite le pouvoir ; on la renverse, la détruit – même momentanément – par le rire. Tantôt, on rit devant la fantaisie des mots : on se réjouit d'être touché par la parole en plein dynamisme, d'être amené dans une réalité alternative qui s'ouvre dans la langue autrement *vue*. Le rire, c'est le feu d'artifice dédié au plaisir de parler ici restauré, semblable à la jouissance d'un enfant qui gazouille tout en jouant avec le pur matériau de la langue. Ce rire est également le bouquet de fleurs offert à la joie d'exhumer le geste poétique, enfoui dans la première parole qui nous a appelés, geste par lequel on peut, en trouant et en violant la langue, renverser « le monde objectif, hostile, structuré dans la langue instrumentale, institutionnelle ou littéraire¹⁵⁸⁵ », jusqu'à faire apparaître un autre réel que le réel construit par la langue. C'est enfin la joie de vivre, atteinte par la modification du rapport intime avec la langue, et dans laquelle la « liberté [...] se confond avec l'être », joie quelque peu cathartique qui est magnifiée par le rire. « [C]'est aussi avec les larmes que l'homme lave les peines de l'homme, que c'est avec le rire qu'il adoucit quelquefois son cœur et l'attire¹⁵⁸⁶ », comme écrit Baudelaire, le rire peut exercer le même soulagement que la larme de la tragédie.

¹⁵⁸⁴ VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 153.

¹⁵⁸⁵ PASOLINI Pier, « Outrager c'est tuer », cité in PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, op. cit., p. 242.

¹⁵⁸⁶ BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », op. cit., p. 705.

Chapitre premier. Contre la logocratie : le comique mimétique et le rire subversif

1. Le drame de la langue comme lutte des langues

Boucot contre les employés : lutte des classes, lutte des langues

Dans la première pièce de Valère Novarina, l'antagonisme entre les deux classes sociales se manifeste visiblement. Habillé de vêtements colorés¹⁵⁸⁷, Boucot, maître de l'atelier, est un bourgeois capitaliste. Il possède les moyens de production, et cherche à en tirer le profit. D'un côté, il fabrique des marchandises par l'exploitation de son atelier ; de l'autre côté, il remplit sa bourse par l'échange des articles produits contre les monnaies. C'est un chef avare qui grogne sans cesse contre les employés qui ne travaillent pas autant qu'il le veut¹⁵⁸⁸, et est prêt à tout faire afin de maximiser le profit. Sa spécialité : manipuler les ouvriers, en vue de ne pas redistribuer le gain, tout en évitant un potentiel soulèvement.

En face de lui, les six employés, tous dans la même combinaison de travail, sans doute blanche mais devenue grisâtre. À travers la pièce, ils se laissent duper, abuser par les patrons. À chaque fois qu'ils revendiquent une augmentation, leurs demandes sont écrasées sous les dents de Boucot qui s'arme tantôt d'arguments « techniques », crédibles parce qu'abstrus, tantôt d'éloquence sollicitant le sacrifice dans le contexte de la crise. À chaque fois qu'ils organisent une émeute, les patrons s'y infiltrent, déguisés en représentant des salariés (M. Plumier) ou en ambulants, en vue d'anéantir leur projet. À chaque fois qu'ils croient à la générosité des Boucots, ils finissent par se faire escroquer sans le savoirs : ainsi, la sortie à la mer devient, pour le couple patron, une occasion de faire fortune à travers la vente de l'entrée et des accessoires de plage, et la belle opportunité de bonnes affaires que Boucot fait semblant de leur offrir s'avère louche, en tournant à la faveur des chefs¹⁵⁸⁹.

La lutte des classes entre bourgeoisie et prolétariat s'accroît d'un acte à l'autre. L'exploitation inlassable de Boucot, l'insatisfaction grandissante des employés, l'effort de Boucot pour calmer leur mécontentement viennent boucler chaque journée de travail. Le soulèvement des employés étant son premier souci quotidien, Boucot est toujours à la

¹⁵⁸⁷ *L'Atelier volant*. On renvoie ici à la mise en scène de Valère Novarina, lors de la recreation en 2012 au Théâtre du Rond-Point. Notamment, Madame Bouche, femme du patron, apparaît sur la scène avec une robe qui ressemble à la robe à paniers, vêtement qui était très à la mode chez les femmes bourgeoises à la fin du XVIII^e siècle.

¹⁵⁸⁸ « Mais ils ne foutent rien, ils ne foutent rien ! Il faut organiser une grande semaine nationale de lutte anti-paresse... » *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 41.

¹⁵⁸⁹ Dans la scène de la vente loufoque des couteaux puis des huîtres et des pommes qui s'achève par la négociation du frais de conservation, les employés se font de nouveau victimes de l'imposture de Boucot. Mais ils sont persuadés que c'était un échange profitable, et en sont satisfaits. *Ibid.*, p. 83-88.

recherche du moyen de réparer la situation, bien que, le plus souvent, il ne s'agisse que d'un expédient :

BOUCOT. – Boucot, Boucot, entendez-vous ? C'est un signal. D'hostilité. Ça n'est pas bon signe. La troupe s'énervé. C'est la vie des capitales ! Silence ! (*Sifflements sauvages des employés.*) Ah mais ! S'ils éclataient ?... Ces corps pressés, ils vont sauter, s'ils restent ainsi les dents serrées ! S'ils sont pas purgés, ils vont s'insurger ! Seigneur, que faire, ça risque de surgir ! Allons Boucot, si ça grimace, dé-cadenasse-les¹⁵⁹⁰ !

Afin de « purger » les ouvriers trop vigoureux, tantôt il les amadoue, les persuade ou les menace, par le biais de discours qu'il donne ; tantôt il leur procure des divertissements. Sur le moment, il semble que les employés se laissent abuser, en tombant systématiquement dans les pièges de Boucot : ils retrouvent docilement leur place dans l'atelier. Mais le lendemain, ils s'agitent de nouveau, de plus en plus manifestement, « s'insurgent » à coup sûr, jusqu'à organiser une émeute. C'est ainsi qu'on voit l'employé A adresser la parole à ses camarades, perché au sommet du mât – symbole de la supériorité dans la hiérarchie.

Or cette lutte autour de la richesse matérielle reproduit le schéma d'antagonisme sur un autre plan, Boucot étant non seulement capitaliste économique, mais aussi capitaliste langagier. Il utilise activement la langue comme moyen de production des idées, et les échange avec les mots qui ont, dans leur état brut, la même valeur symbolique qu'une monnaie. Mallarmé a magnifiquement remarqué que, dans l'« emploi élémentaire du discours », où la langue est réduite à un simple moyen de communication mécanique et efficace, le mot compose une unité de pensée déjà élaborée, prête à être transmise :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains¹⁵⁹¹.

Par conséquent, davantage de vocabulaire signifie, pour Boucot, davantage de possibilité de former des idées et de les transmettre avec plus d'efficacité, jusqu'à ouvrir naturellement la voie

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁹¹ MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 212. En effet, on retrouve dans le mot une forte ressemblance à la monnaie : ils ont, tous les deux, une valeur d'échange. Plus précisément, peu importe leur réelle valeur matérielle – le métal ou les fibres de coton pour la monnaie et l'image acoustique (le signifiant saussurien) pour le mot –, ils obtiennent une autre valeur, encore plus réelle et effective, une fois échangés contre un objet concret, sinon un référent précis, un signifié. Cette problématique préoccupera, presque un siècle plus tard, des penseurs et des littéraires des années 70, notamment des écrivains réunis autour de *TXT*, à commencer par Pierre Guyotat, Jean-Pierre Verheggen, Christian Prigent, ou encore les Oulapiens, tels que François Le Lionnais, Georges Perec et Raymond Queneau, pour ne citer qu'eux.

à la supériorité sociale, plus de fortune signifiant plus de pouvoir. La remarque dédaigneuse de Boucot logocrate – « [t]u ne peux rien faire, tu ne sais pas le langage¹⁵⁹² » – résume bien l'identification entre la possession du langage et la possession du pouvoir.

D'où la fierté de Boucot, qui maîtrise parfaitement la langue française apprise à l'école. Le patron se vante de sa capacité à employer le vocabulaire avec précision et, du même coup, méprise et intimide les employés qui ne possèdent pas ces ressources :

BOUCOT. – D'autres questions ?

A. – Oui. Je voudrais bien savoir comment fonctionne la Bourse. Qu'est-ce que la Bourse ? Que signifie Bourse exactement ?

BOUCOT. – Laquelle avez-vous en tête ? Que désigne Bourse ?

A. – Justement, on ne sait pas. Si on dit Bourse, c'est qu'on parle de la Bourse.

BOUCOT. – Vous savez bien Messieurs qu'il y en a deux dont l'une ne peut se nommer. De laquelle parlez-vous¹⁵⁹³ ?

Toujours préoccupé de pouvoir – économique et langagier –, il abuse des termes techniques difficilement maîtrisables pour un « non-spécialiste », afin d'étourdir les ouvriers et d'acquérir une supériorité relative :

B. – [...] Nous voudrions savoir : quelle est la nature exacte de vos monnaies ? Dites, Monsieur Boucot, comment le prix monte, où et pourquoi ?

BOUCOT. – C'est assez délicat. Il est assez délicat de maintenir l'équilibre de la balance d'escompte entre le taux, le pourcentage, les charges somptuaires, les relevés effectifs, les crédits notoires, les valeurs partielles, le cours fiduciaire, la taille réelle, le salaire légal. La finance n'est guère accessible au non-spécialiste qui risque fort de s'y brûler le duvet. Êtes-vous satisfait de ma réponse ?

B. – Oui, Monsieur Boucot, mais la question du profit me travaille toujours.

BOUCOT. – Soit ! mais je vous préviens, je vais être plus technique. Suivez-moi bien. Prêt ? soit une valeur V et son surplus S , sous l'intervention (inéluable hélas !) du facteur temps, elle engendre un taux hypothétique T , lequel, se superposant à lui-même selon les lois de Finck, finit tôt ou tard par donner le jour à un bénéfice B , converti en deux parts jumelles : masse salariale et investissements productifs. Le taux d'accroissement est assuré tant que la somme des intérêts capitalisés n'excède pas le taux réel de la balance des charges. Tel est le principe de l'équilibre¹⁵⁹⁴.

Et puisque la maîtrise de la langue française, c'est la maîtrise du moyen de production des opinions, et donc le signe du pouvoir et de la suprématie, Boucot trouve le véritable plaisir en critiquant les défauts linguistiques des employés qui, quant à eux, ne possèdent pas de capital, ni social, ni financier, ni culturel. Au cours de la deuxième journée du travail, la méchanceté

¹⁵⁹² *L'Atelier volant*, in *Théâtre.*, p. 59.

¹⁵⁹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 58.

orgueilleuse de Boucot, qui grogne publiquement contre la stupidité de ses salariés – « [s]i vous alliez un peu plus souvent à l’université, vous seriez moins bêtes¹⁵⁹⁵ » – ne fait que s’aggraver :

C. – Au secours, ma langue veut me parler.

BOUCOT. – Parler ? Hé les fous, vous ne pouvez pas parler, vous ne savez pas la langue.

D. – Et celle que nous avons dans la bouche, peut-être ? N’est-ce pas une langue cet engin que nous tenons dedans ?

BOUCOT. – Non. C’est une queue. Faut la cacher et se taire. Parce que vous n’êtes pas cultivés, vous n’avez rien dans la bouche.

F. – Et vous, qu’y avez-vous ? Pas de langue non plus ?

BOUCOT. – Si j’en ai une. Je l’ai gagnée à force d’aller à l’école¹⁵⁹⁶.

La langue correcte ne s’acquérant que par l’éducation scolaire, Boucot considère les employés comme incapables de parler. Leurs fautes d’orthographe et de prononciation ainsi que leur manque de vocabulaire lui offrent l’occasion de confirmer sa supériorité :

BOUCOT. – Désolé, vraiment désolé : sur cinquante-sept mots, vous avez fait dix-huit fautes d’orthographe. Savez-vous, bougre d’écorché, qu’on ne met pas de S à changé quand il se trouve derrière l’adjectif, qu’il y a deux M à immédiat et qu’augmenté garde son E quand il le met ? [...] ¹⁵⁹⁷

Il rappelle sans cesse aux prolétaires que s’ils sont inférieurs, sans fortune (opinion), c’est parce qu’ils n’ont aucun moyen de production (langue) ou d’échange (mot), ni connaissance du fonctionnement du marché – ou encore des règles d’échange et des conditions générales de vente (grammaire).

En plus de la langue française, Boucot parle couramment l’anglais. Dès la première journée de travail, il entretient le long discours en anglais : « Allô, allô, l’Exporte ? Allô chérie, ici Boucot ! (*Long discours en anglais...*) ... there is the market, take, take, take. O sweet, sweet ! Entendu. Sans faute. Dans deux minutes. ¹⁵⁹⁸ » Et il n’a aucune difficulté à répondre aux questions de l’employé C :

BOUCOT. – [...] Quels sont les termes qui vous manquent ?

C. – Eh bien, quand c’est pour ainsi dire ma peau que je vous vends, ça s’appelle comment ?

BOUCOT. – Recruiting.

C. – Recruiting, bon. Et quand je te redonne mon argent pour essayer de me récupérer les objets que j’ai fabriqués ?

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

Cependant sa maîtrise de la langue étrangère est interprétée notamment comme preuve de sa compétence exceptionnelle en commerce des mots. Car en proposant immédiatement le terme anglais qui correspond à l'explication et en menant la conversation en anglais, Boucot se montre capable, au-delà de contrôler parfaitement le commerce entre le mot et le sens, d'échanger le mot français contre le mot anglais qui ont la même valeur.

La lutte des classes devient la lutte des langues. Ou mieux, la lutte des classes se manifeste à travers la lutte des langues. D'un côté, il y a la langue de la classe supérieure – de la Bouche et de l'Oreille – dont la pratique consiste en conversation et en échange des mots en état brut :

L'UNE DES DOUBLES FEMMES. – Échangez-vous des pierres à la place de prières.

Ils s'échangent des pierres.

L'UN DES ENFANTS QUADRUPLES. – Recevez le caillou de ceci.

L'UN DES ENFANTS QUADRUPLES. – Voici la pierre de là.

L'UN DES ENFANTS QUADRUPLES. – Nous nous échangeons des pierres à la place des pensées.

L'UN DES ENFANTS QUADRUPLES. – Échangez-nous les idées à la place des cailloux.

L'UN DES ENFANTS QUADRUPLES. – Nous nous échangeons des poussières.

TOUS. – Je m'échangerais volontiers des pierres à la place du cerveau¹⁶⁰⁰.

D'un autre côté, il y a le « babil » des classes inférieures, que les patrons qualifient comme « hurlat, bris sans cesse refait, de bruits » :

OREILLE. – Oui, chère Bouche, le babil des classes dangereuses menace notre langue. Ils donnent trop de leur voix, hors de piste, déversent leur hurlat. Nous conversons et échangeons nos mots. Oui, ce bris sans cesse refait, de bruits, de faux, empêche nos pratiques¹⁶⁰¹.

Cette langue des prolétaires, pauvre en valeur de production, en s'approchant de « sons, chansons vides de sens¹⁶⁰² », mais aussi en valeur d'échange, en « fautant¹⁶⁰³ », représente

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁰⁰ *Je suis*, p. 158-159.

¹⁶⁰¹ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 185-186.

¹⁶⁰² *Ibid.*, p. 180.

¹⁶⁰³ « OREILLE, toujours à Bouche. – [...] Que l'on fasse taire ces langues qui fautent ! », *ibid.*, p. 309. Le verbe « fauter » signifie, en français d'Afrique, « commettre une faute d'orthographe, de français ».

une « menace » du point de vue des logocrates, capable de bouleverser le système, leur suprématie.

La lutte des langues comme drame comique

A. – Assa ! Oyessez ! Oussez ! Oyeça ! Assez ! Iça ! Içou ! La vie est mal organisée. Réclamons la fin des manigances tout de suite. Stop. Halte ! Ascoltez ce que je vole vous dire, mines de bouches. Nous, troupes du Bouc, décidons de nous assembler afin de vous démonter la tonne pour que vous disparaissiez et que nous asparissions ; Double ! D’abus ! Debout ! Débuts ! Debout ! Elus ! À bas les lots ! Il est l’heure ! Assez de subrepticement ! Toutes les directions ! Il faut absolument bouleverser les où qui se font passer sans raison pour des pour et les embrancher avec, sonner les nouveaux, attribuer les devants et les fortifier ! [...]¹⁶⁰⁴

Au dernier tableau de *L’Atelier volant*, l’employé A qui, plein d’assurance, incite les ouvriers à la révolte, finit par descendre du mât et « regagne sa place¹⁶⁰⁵ », convaincu, encore une fois, par la bande de Boucot manipulateur. Ainsi les grands ont l’air de remporter la lutte des classes. Mais les habitués du théâtre novarinien savent qu’en réalité les circonstances ne sont pas si défavorables aux prolétaires victimes de duperie. L’employé A et ses camarades reviendront, dans *Le Babil des classes dangereuses*, avec la même persévérance et la même vigueur ; et ils reviendront encore dans *L’Opérette imaginaire* glorieusement, tout en chantant, cette fois-ci sous le nom des Enfants de la Colère, malgré l’empêchement furieux de l’ancienne humanité.

Plus précisément, c’est la lutte des langues qui se poursuit dans l’ensemble des œuvres novariniennes, en changeant de forme d’une période à l’autre. Dans *L’Atelier volant* et *Le Babil des classes dangereuses*, deux textes qui représentent le vif engagement de l’auteur dans les manifestations de la revue *TXT*, l’opposition des langues, superposée sur l’opposition des classes sociales, compose explicitement la structure de la pièce¹⁶⁰⁶.

BOUCHE. – De ces chasses trop hargneuses, le fourvoyé chenil... de ces âmes radicales l’apparente immobile... de Liliane Nordica le fou furieux labil... de ces classes dangereuses l’infauté babil... va beau percher... de gloutonnerie en gloutonnerie... de ces langues dangereuses la targue et l’agitat... la vie brouillonne des là-bas dessous... ses aspects souterrains, ses côtés furibards... de ces classes furibardes le babil doit cesser. Leur sabord, leur labeur, leur lourdaud aspect, leur labeur, leur éreintant babil, leur sabir effréné, leur côté trop physique, peu transparent, peu pailleté et toujours cul à cul collé...

Ces pataugeurs ont trop hâblé, il faut les taire.

¹⁶⁰⁴ *L’Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 142-144.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶⁰⁶ Quant à *La Lutte des morts*, l’accent est légèrement déplacé, pour que la révolte soit soulignée davantage.

[...]

OREILLE. – Bouche qui vous rend, qui vous rend si songeuse ?

BOUCHE. – La force d'épouvante de ce peuple à bas court.

OREILLE. – De ces classes tapageuses le babil doit cesser¹⁶⁰⁷.

« Le babil des classes dangereuses faut qu'il cesse » : la langue pour « communiquer », à savoir « narrer, enseigner, même décrire, [en vue d']échanger la pensée humaine » opprime sans cesse la langue pour « parler », mais parler comme entendre, comme « descendre si bas qu'on atteigne un trou aérien¹⁶⁰⁸ », marque de l'ouverture sur d'autres possibilités. Et contre la langue, pour qui l'emploi exact des mots et la prononciation précise, le respect de la grammaire constituent la question primordiale, se dresse de plus en plus vigoureusement la langue qui valorise le dynamisme, soit la fluidité sinueuse et l'étoilement plurivoque, l'ondulation rythmique, ce sanglant « blabil » (à la fois *blabla* et *babil*)¹⁶⁰⁹ :

VAPOUNE. – Aïe attention bue d'ici oui n'a qu'à deux bouches quatre dix deux bientôt voici déjà l'école voilà l'an neuf prochain je commence la géo pourquoi quitter déjà si tôt Noisy-le-Sec eh bien ciel alors quel rire ici me secoue j'ai peur que ce soit celui-là tant pis après tout il est à moi je l'ai choisi oui maintenant voici déjà le temps de mon premier gosse merde le second a loupé si vite que l'autre il se ride déjà le pauvre le voici militaire en photo pendant qu'il y est pourvu que mon mari n'aille pas se mettre déjà à disparaître [...] attention attention aïe, oh mon dieu regardez ce qui m'est arrivé¹⁶¹⁰ !

LE MORT. – Hé vos oreilles oreillissent quoi ? Iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii-
iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiis danstroutourbonjambierrejerrai des-
saoulmusclonet d'air chaaaaassé unedespioumonnesdesblarynxes desbordsdeschanceuils-
deschanson¹⁶¹¹.

Quinze ans plus tard, lorsque Novarina revient à la scène théâtrale avec *Vous qui habitez le temps*¹⁶¹², ce schéma de combat s'incorpore à la pièce de manière implicite, en constituant le dynamisme structurel. Désormais, les langues ne sont plus représentées systématiquement par des personnages concrets clairement identifiables, mais se laissent distinguer par leurs

¹⁶⁰⁷ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 290-291.

¹⁶⁰⁸ *Le Théâtre des paroles*, p. 80.

¹⁶⁰⁹ « BOUCHE. – [...] Sautiez toujours, oiseaux du cul, ma vengeance sera double ! Les coups réguliers de vos cœurs, votre sanglant blabil, renforcent l'ordre éternel des astres fixes. Et bonsoir à vous, p'tites lunes ! Bravo encore à vos p'tites bouches qui hurlent dans vos instruments ! Brouhaha, tintamarre, font au loin vos labils. » *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 232.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 173-175.

¹⁶¹¹ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 364.

¹⁶¹² *Le Drame de la vie* et *Le Discours aux animaux*, deux pièces qui viennent entre *La Lutte des morts* et *Vous qui habitez le temps* – à part *Falstaf* – relèvent d'une phase transitoire, où l'auteur teste des possibilités au niveau de la forme et du style. C'est aussi à cette période qu'il rompt avec la *TXT*, « gêné par le label *TXT* car soucieux de son indépendance (THUMEREL Fabrice, « De *TXT* à *Europe* : Valère Novarina en revues », in *La Revue des revues*, n° 32, 2002, p. 81) », en publiant *Le Drame de la vie* chez P.O.L.

propriétés prosodiques, telles que la tonalité, la rythmicité, l'inflection, l'intonation, dans la bouche de toutes les figures verbales. D'un côté, il y a des personnes novariniennes qui consentent à la valeur d'échange de la langue, laquelle se révèle à travers la démarche maïeutique entamée par la Logique et la Grammaire :

LA LOGIQUE. – Qu'entendez-vous par le mot de grammaire ?
LA GRAMMAIRE. – J'entends l'acte d'écrire et de parler correctement.
LA LOGIQUE. – Qu'est-ce que parler ?
LA GRAMMAIRE. – C'est exprimer ses pensées par le moyen du son et de la voix.
[...]
LA LOGIQUE. – Qu'est-ce que nous entendons ?
LA GRAMMAIRE. – S'exprimer des pensées par le moyen de la voix. [...]
LA LOGIQUE. – De quoi se sert-on pour exprimer nos pensées par ce moyen sonore ?
LA GRAMMAIRE. – On se sert de mots articulés que l'on appelle sons ou paroles
[...]¹⁶¹³.

Elles montrent leur adhésion au langage du premier degré par la pratique du commerce des mots, tout en essayant d'en tirer une certaine forme du pouvoir, de la même façon que Raymond de la Matière, dont l'obsession de précision linguistique se transforme en délire :

RAYMOND DE LA MATIÈRE. – Quelle différence fais-tu, Andréa, entre *le musique* et la musique... entre *le pêche à la ligne* et la pêche à la ligne... entre *le politique* et la politique ?
LE LOGOLOGUE. – C'est difficile à *contourner*, votre honneur... j'étais fort mauvais en anglais.
RAYMOND DE LA MATIÈRE. – Eh bien, Andréa, sache, mon bon ami, qu'il y a entre *le politique* et la politique, la même différence qu'entre *le course à pied* et la course à pied, *le cuisine* et la cuisine.
LE LOGOLOGUE. – J'en r'viens pas !
RAYMOND DE LA MATIÈRE. – Écoute-moi bien, Andréa, quand tu pratiques *le cuisine* et non la cuisine, tu n'as plus besoin d'éplucher les légumes, tu peux immédiatement faire une omelette sans casser des œufs. De même que *le course à pied*, se pratiquant dans un fauteuil, ménage ta sueur, t'épargne stade, vestiaire et entorse, de même *le politique* est la politique pure, que tu pratiqueras désormais sans effort. *Le politique* se *contemple* : c'est bien plus beau... [...] *Le politique* est le nom du politique même, de même que *le cuisine* est le nom de ce qui reste, à proprement parler, de *cuisinal* dans la cuisine¹⁶¹⁴.

Articulés différemment, *le politique* et la politique n'ont pas la même valeur d'échange, n'expriment pas exactement la même idée. Si, dans ce tableau, le Logologue doit le respect à Raymond de la Matière et que ce dernier constate lui-même sa supériorité envers l'autre, ce n'est pas uniquement parce que celui-ci est « l'audacieux inventeur de la théorie du bocal,

¹⁶¹³ *Je suis*, p. 21-24.

¹⁶¹⁴ *L'Entrée perpétuelle* (version pour la scène du *Vivier des noms*), in *Voie négative*, p. 164-166.

célèbre philosophe¹⁶¹⁵ », mais surtout parce qu'il est capable de décrire la structure du monde à partir de sa connaissance sur l'opposition des unités significatives.

Et de l'autre côté, il y a des personnes comme l'Inutilier Robert de *La Chair de l'homme*, qui trouvent qu'« [i]l est inadmissible et sale que les mots de notre langue, pensés par l'un, reprononcés par l'autre, passent perpétuellement en sens semblable de l'un à l'autre.¹⁶¹⁶ » Au lieu de parler *correctement*, en employant minutieusement des mots reconnus par l'institution, elles se font comprendre de travers, en atteignant la valeur approximative des mots. Elles exploitent, pour ainsi dire, la logodynamique des logaèdres :

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – [...] Vingt-huit de Urne cinquante-trois drêfles, ije apparur-je à l'heure d'exulte, vindicatif nourrisson bleu. Enfant de la colère, le cordon perpétral et un beau reluqueton, dorévitré, m'aornaient visage un : ils me ralunissaient à l'heure dite à chaque minute aux yeux du jour. Où sont-ils mes ménèbres¹⁶¹⁷ ?

Pour certains, dont Panthée, la volubilité presque malade constitue le refus des règles et la désobéissance aux normes :

PANTHÉE. – J'ai véviendu ; je volirui ; nous vorinsses : il abafallu que nous visîmes... Que je vinque ou que tu vévoluisses, nous visûmes peu : non-non-non, nous ne volindrûmes plus vilissuir ! mais il vélinzivolou voudre ce que nous nous vilainssions qu'il vile... Lorsque nous vélinssu ce que tu vinyles, nous ne sapûmes d'aucune façon ce qu'il véluvisait visiendre de ce que nous vévoulûmes : nous voluiviciissions fuir tout ce que l'ombre de nous-mêmes voudrass¹⁶¹⁸.

La conjugaison, règle fondamentale de la langue française, ne peut plus se targuer de sa solidité devant cette rage loquace.

Même au moment où le conflit interhumain ne se présente pas sur la scène novarinienne, l'ambiance est extrêmement tendue. Si, avec le présage du conflit imminent et avec le soupçon de l'âpre rivalité, l'air y est toujours quelque peu dramatique – avec la connotation traditionnelle du terme –, c'est parce que le chassé-croisé entre les deux langues, qui alternent dans la lutte perpétuelle, fait apparaître le drame de la langue. Il est doublement la source du drame, d'abord drame comme tension entre deux parties, mais aussi drame comme *mouvement* (δρᾶμᾶ de δρᾶω, « agir ») : leur alternance rythmique fait avancer la pièce, d'une part, et rend la langue dynamique, d'autre part.

¹⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹⁶¹⁶ *La Chair de l'homme*, p. 368.

¹⁶¹⁷ *L'Avant-dernier des hommes*, p. 53.

¹⁶¹⁸ *L'Origine rouge*, p. 191.

C'est le même conflit qui est à l'origine de l'allure comique de ce drame. La victoire alternée d'une langue sur l'autre, reproduisant le mécanisme du diable à ressort, correspond au schéma de la *répétition* qui, d'après Bergson, constitue « un des procédés usuels de la comédie classique¹⁶¹⁹ ». Il s'agit plus précisément d'une répétition de la tension entre les deux parties, celle qui réprime et l'autre qui résiste. « On aplatit [le diable], [décrit Bergson], il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut. On l'écrase sous son couvercle, et souvent il fait tout sauter¹⁶²⁰ »... comme Boucot et les employés. Plus Boucot considère les employés comme étant incapables de parler, les démoralise par ses reproches récurrents, plus ces incompetents sont bavards. Plus le patron opprime les ouvriers, plus ces exploités regimbent, s'expriment, s'insurgent. Plus le grand cherche à affaiblir les petits, les dépossède, plus ces derniers se dressent, forts et « musclés¹⁶²¹ ». Et plus le bourgeois capitaliste place les prolétaires en bas, plus ceux-ci montent haut, jusqu'à se percher sur le mât... Ou inversement, plus les babillards se montrent vigoureux, plus le défenseur de la langue française s'indigne, s'efforce de les contrôler, et plus les importuns exhibent leur vitalité, ainsi que leur énergie explosive, plus la bonne-bouche se raidit, exige la rigueur mécanique.

De la même façon, cette « vision d'une force qui s'obstine et d'un autre entêtement qui le combat¹⁶²² » se retrouve entre la langue institutionnelle, qui se tâche de tout contrôler et de tout standardiser en représentant la raideur, et la langue révoltée, chimérique et séditeuse, qui symbolise la vitalité incontrôlable, et surtout l'« [é]tat printanier et inventif¹⁶²³ » de la langue, sa « force germinative¹⁶²⁴ ». Malgré le déchaînement de la langue normalisée, soutenue par l'autorité et applaudie par la communauté à qui elle rend service, et malgré la répression généralisée de toutes les langues hors normes, cherchant à les éliminer et rééduquer, la langue dérégulée, insoumise revient sans se lasser, de plus en plus vite et réactive, avec de plus en plus d'entrain. À travers les œuvres de Novarina, à chaque fois que des milliers de Boucot tentent le rétablissement du capitalisme langagier, les babillards arrivent pour saboter leur projet, avec une langue qui nous rappelle la lallation des enfants. Ils gazouillent comme ils veulent, sans se soucier de la grammaire ni des règles linguistiques – phonologiques et phonétiques en premier lieu. Et plus les grands essaient de les corriger, plus ils polissent avec une énergie intarissable. Dans leur bouche, la flexibilité de la langue est poussée jusqu'à l'extrême.

¹⁶¹⁹ BERGSON Henri, *Le Rire*, op. cit., p. 55.

¹⁶²⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶²¹ *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 16.

¹⁶²² BERGSON Henri, *Le Rire*, op. cit., p. 54.

¹⁶²³ *L'Envers de l'esprit*, p. 196.

¹⁶²⁴ *Devant la parole*, p. 59.

Au cours du conflit répétitif, presque rythmique, entre les deux manières d'être de la langue française, les spectateurs établissent leur premier « rapport¹⁶²⁵ » avec le drame, chacun selon sa conviction sur la langue. Pour ceux qui trouvent la beauté de la langue française dans le respect des règles, la précision des mots employés, l'efficacité de la communication, ainsi que dans la valeur universelle du message échangé, la désobéissance répétitive de la langue qui refuse la maîtrise est source de colère. En se sentant « perplexes, perdus, agacés », « énervés », « irrités », ils affirment leur rejet de la pièce jusqu'à « avoir envie de sortir », à « remettre en question le droit de représentation de toutes les pièces ». Dans l'énervement qui remplace le comique, ils trouvent « incompréhensible la réaction enthousiaste des autres spectateurs¹⁶²⁶ ». L'anéantissement systématique des tentatives manipulatrices des logocrates déclenche, au contraire, l'hilarité chez les spectateurs qui, par leur adhésion consciente ou inconsciente, forment un front uni avec les prolétaires langagiers. Pour ceux qui se rendent compte, dans ce drame, que leur identité langagière était sans cesse opprimée par le français enseigné à l'école et qu'ils utilisaient jusqu'ici sans se poser la question, les babillards sont des précurseurs à qui ils apportent leur soutien avec le rire. Pour ceux qui étaient conscients de la violence de la langue française vénérée comme une idole impénétrable, la langue condamnée et défendue, en « panne de vocables¹⁶²⁷ » des Enfants, des Jean et des Bonshommes de Terre est une camarade à qui ils prodiguent leurs encouragements en riant. Ils éprouvent l'« étonnement de comprendre ce qui est dit malgré les trouvailles de vocabulaire », « se laissent bercer par les mots et le rythme du spectacle même s'ils n'ont pas tout compris », jusqu'à être « absolument emportés et réjouis par la profondeur et l'inventivité joyeuse de ce qui se passe sur scène, par cette jonglerie des mots, cette jouissance du langage ».

Deux comiques de langage

Dans son essai intitulé *Le Rire*, Bergson distingue le comique exprimé par le langage et le comique créé par le langage. D'après lui, tandis que le comique de situation et le comique de caractère, qui se cristallisent par l'intermédiaire du langage, appartiennent à la première catégorie, le comique de mots constitue une catégorie à part entière, en « soulign[ant] les distractions du langage lui-même¹⁶²⁸ ». Strictement parlant, le comique du logodrame structural,

¹⁶²⁵ Notons que dans les pays anglophones, le mot français « rapport » est employé pour désigner une relation de confiance soutenue par une attention empathique dans le domaine psychologique, souvent entre le psychothérapeute et le client, mais aussi entre les parents et l'enfant, entre l'enseignant et l'élève, entre les partenaires de négociation.

¹⁶²⁶ Toutes les descriptions entre les crochets sont des citations directes des témoignages des spectateurs.

¹⁶²⁷ *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 143.

¹⁶²⁸ BERGSON Henri, *Le Rire*, op. cit., p. 79

obtenu par la lutte des langues, fait partie du comique de situation, exprimé par le langage. Or, si un spectateur est capable d'apprécier ce drame comique, il est également capable de saisir, au sein du logodrame, deux types de comique de langage que génèrent deux parties concernées, la langue de Boucot et la langue des employés.

Dans *L'Atelier volant*, le patron finit par devenir une figure comique, de la même façon qu'Harpagon dans *L'Avare*, ou Sganarelle dans *Le Médecin malgré lui*. Ses qualités détestables, ses attitudes vicieuses à l'image caricaturale de la bourgeoisie, tels que la cupidité, l'hypocrisie, l'orgueil, l'intempérance et la malhonnêteté, révélés par le choix des mots, l'adoption de procédés et de figure stylistiques, la redistribution de la fonction rhétorique ainsi que l'intervention des éléments prosodiques, font de lui la cible d'un rire impitoyable. En effet, afin d'affirmer – voire renforcer – son autorité, Boucot emploie tous les artifices verbaux imaginables :

BOUCOT. – [...] Mais si vous continuez à récriminer, vous allez faire capituler la boîte ! Et si la boîte capitule, il n'y aura plus de dollars pour personne, le cours des hausses s'effondrera, et vous avec ! Aujourd'hui, voyez-vous, il faut regarder les choses en face... et bien comprendre que vous êtes définitivement sous mon drap. (Je vous avouerai qu'il m'arrive de me sentir moi-même pris dans un système de conjonctures si complexe, que pour un peu je me demanderais qui les tire...) [...] Vous voudriez faire tourner la boîte, mais vous ne savez même pas comment elle vous tourne en vous faisant tourner autour des autres boîtes qui tournent autour de vous ! Et la concurrence internationale, alors ? Et les visées japonaises ? Et le plan Müller ? Souvenez-vous des Croqués de dix-huit et de la fin tragique de la République de Biarritz ! Souvenez-vous que c'est ensemble que nous avons foutu le Prince en bas ! (*Applaudissements.*) Si vous alliez un peu plus souvent à l'université, vous seriez moins bêtes ! (*Applaudissements.*) Personne n'est maître des événements, mais chacun peut y prendre une belle place¹⁶²⁹ !

Non seulement il n'hésite pas à dramatiser le ton, afin de manipuler plus facilement ses victimes par stimulation des sentiments, mais il recourt également à la tournure passive et impérative pour imposer l'engagement immédiat. De plus il déforme les faits pour dissimuler son objectif : l'emploi actif de l'analogie, qui lui permet d'embellir la phrase tout en embrouillant le sens, ainsi que la prédilection pour la vraisemblance plutôt que pour la vérité peuvent se comprendre dans le même contexte¹⁶³⁰. Aussi, il est doué pour proférer des phrases à l'image des slogans publicitaires et politiques, phrases prétendant être scientifiques et objectives tout en s'adressant, en réalité, au *pathos*, tout comme pour faire semblant de faire preuve d'empathie,

¹⁶²⁹ *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 60-61.

¹⁶³⁰ « BOUCOT. – Camardes, je suis catastrophé, voyez ce qui nous arrive : je viens de recevoir un coup de téléphone très sarcastique de Berlin. C'est parce qu'on a pris du retard : on est avant-dernier. J'ai répondu que c'était mal connaître le coq gaulois, que la France n'allait pas se laisser ramollir pour si peu et que nous allions tous donner un coup de collier national, en avant ! Il faut redresser le crin ! » *Ibid.*, p. 45.

de comprendre *en personne* la confusion des employés, en vue de mieux les convaincre. Et puisque la compétence linguistique est le direct témoin de sa supériorité, il s’amuse à décorer ses discours avec les termes techniques que les employés ne comprennent pas, de toute évidence. Or, cet orgueil intellectuel vis-à-vis des employés, mêlé à l’obsession des règles et à la convoitise du pouvoir langagier ¹⁶³¹, pousse Boucot à donner une leçon d’anglais complètement loufoque :

C. – Et quand tu nous déposes ici et là, alors que moi je voulais aller là et ici ?
BOUCOT. – Holding, planing.
C. – Et si je tombe, à force ?
BOUCOT. – Jumping.
C. – Et quand tu te remplis les poches ?
BOUCOT. – Prospériting.
C. – Et quand les miennes se vident ?
BOUCOT. – Conjoncturing, concurrencing, impondérability !... Allez-y maintenant que vous savez la langue !

[...]

C., *parlant à la tribune, avec un large sourire*. – Je suis fatiguing et abrutising, mais ma nervositing est une preuve de vitaliting et de prospériting ! C’est la faute à la conjoncturing-technicising-industriality¹⁶³²!...

Recruting, marketing, vitaliting, holding, planing, jumping, prospériting, conjoncturing... Le suffixe « -ing », qui participe en anglais à la nominalisation de l’action dévie, à force d’être répété dans la bouche de Boucot, et devient une marque opératoire que l’on ajoute systématiquement afin de traduire le mot français en anglais. La manie de la norme finit par déboucher sur un résultat absurde et burlesque, comme dans *La Leçon* d’Ionesco : au-delà de décrire et expliquer la réalité, les règles la modifient, jusqu’à la réinventer à l’apogée de leur délire.

Chaque passage donne lieu à des rires sporadiques dans la salle. Le comique vient de l’imitation des traits que l’on méprise dans la vie réelle. Plus précisément, ceux qui sont imités ici et devenus risibles ne sont ni mœurs ni valeurs éthiques, mais le *langage* ; ou mieux, certains

¹⁶³¹ La même présomption détermine la stratégie du couple Boucot face aux remarques et aux questions de la part des employés, qui tournent à son désavantage. À la place d’assumer leur responsabilité et de chercher à résoudre le problème au moyen de conversation honnête et constructive, ils évitent le sujet et détournent le moment crucial par les reproches sur l’incompétence intellectuelle et linguistique des prolétaires : « Tu n’y connais rien, pauvre pion ! Il parle, mais c’est une vraie lune (p. 59) », « Désolé, vraiment désolé : sur cinquante-sept mots, vous avez fait dix-huit fautes d’orthographe (p. 67) », « Vous n’êtes pas clair. Vous enflez les termes sans les assimiler. Et puis, ce que vous dites est complètement faux (p. 72) », ou encore « Vous nommez n’importe quoi (p. 144) » sont typiquement le couteau – en carton – que sort Boucot à chaque reproche.

¹⁶³² *Ibid.*, p. 71-73.

usages pervers du langage qui le rendent « lourd comme un canon¹⁶³³ », malsain et vicieux, Boucot, ce personnage anthropomorphe n'étant qu'un « être tissé de mot¹⁶³⁴ ». Boucot et ses sosies se distinguent toujours par la langue qui leur donne la chair, s'identifient par leur manière d'être langagière. Dans leur bouche, les discours médiatiques et leur obsession de la « vente d'information et [de l']échange des choses¹⁶³⁵ », la langue de bois politique et sa « perpétuelle ambiguïté¹⁶³⁶ », tout de suite identifiables par le biais de traits stylistiques, rhétoriques et prosodiques, sont drôlement reproduits. De plus, ils se retrouvent parfois dans l'habit verbal burlesque des académiciens, prêts à délivrer un jugement sur la validité linguistique d'une formule. Autrement dit, c'est une langue qui s'appauvrit tous les jours sous prétexte de faciliter la communication, une langue qui, en imposant une adaptation à l'ordre logocratique, uniformise le mode de penser, jusqu'à tarir la pensée, qui est ridiculisée dans ce comique mimétique. Pour les spectateurs, cette distraction – dans le sens d'abandon du souffle, d'abstention – du langage est, comme on va l'examiner plus tard, une occasion de moquerie légitime, de la subversion rafraichissante.

Cependant, le parler des employés et de leurs descendants ne puise pas forcément à la même source de rire. Sa force comique ne vient pas de la *mimèsis*, mais de la *chute* – chute comme distraction, comme ouverture. Avant tout, l'imbécillité, la naïveté et la crédulité qui s'illustrent dans leur parole maladroite déclenchent le rire des spectateurs. Ils balbutient :

C. – Di..dir..di-rec..dir-ecteur, m'ex... m'excuse pour hier, ai pas pu venir, étais mâlââde !

BOUCOT. – Ça ne fait rien mon ami, j'ai bien compris, ça va aller mieux aujourd'hui, vous êtes rétabli. Qu'est-ce que vous avez eu ?

C. – La..la..la..la..la...

BOUCOT. – Quel enfant ! Qu'il est bête¹⁶³⁷ !

LANUBE. – B... bb... bbb... bbbb.

SÉNÉRATRIN. – Huldope !

TYPON. – Seule la Raison éclaire le monde.

SAPOR. – Urge ton couplet, tu nous scies l'beau !

DANJET. – Jaque-jaque, lofio, t'as l'fol en perce¹⁶³⁸ !

¹⁶³³ « TROUFFE. – Sa langue est lourde comme un canon ! » *Drame de la vie*, p. 240.

¹⁶³⁴ ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 182.

¹⁶³⁵ *Le Théâtre des paroles*, p. 160.

¹⁶³⁶ « Ce qu'il y a d'ignoble dans la politique c'est la perpétuelle ambiguïté des paroles et des doctrines dont on ne sait jamais si elles tendent à quelque vérité, ou à quelque intérêt privé ou sont mues par des sentiments et si ces sentiments sont vrais ou simulés. » VALÉRY Paul, *Cahiers*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1460.

¹⁶³⁷ *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 28.

¹⁶³⁸ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 521.

Ou pire, ils jodlent :

ALB. – Ttt Ttt Ttt Ttt Ttt Ttt Ttt Ttt Ttt ! (*Hissé pour rire comme un vieux saint à l'agonie qu'on pique un dernier coup pour qu'il lance momentanément fortifié l'ultime bénédiction avant qu'il chute.*) Bbbenedicohhhhourrrrrrbi, houbri et hhhhorrrrbi¹⁶³⁹ !

LE LABOUREUR. – Nihil-dablidébili-mahildéblibladé-boladinomélimélisable-bladé-mi-nihilbladédolomi-vélénémilisiblido-labléblidomélanoadmissiblevélidélolibladé-blilibi-de-blidilibidinal¹⁶⁴⁰ !

Du faux pas à la chute vertigineuse, au moment où les ouvriers ouvrent la « gueule », la langue trébuche dans leur bouche : elle s'écroule, se casse la figure, parfois jusqu'à ce qu'on ne la reconnaisse plus. On rit à la langue tombée par terre, de même qu'on rit d'un coureur qui tombe dans la rue ou d'un philosophe qui – Socrate attribue cette anecdote à Thalès –, à force de contempler des astres, dégringole dans un puits¹⁶⁴¹.

Or, la chute que répète véritablement la langue des prolétaires n'est pas la chute verticale, mais la chute transcendante. Avec cette chute, elle s'abstrait de la réalité sensorielle immédiate, pour entrer dans une réalité seconde en parallèle, pourtant aussi réelle que la première : celle du ludisme... et de la poésie.

Le jeu de langage, en général, consiste à occasionner le rire en déplaçant le sens. En partant du même principe, Bergson répertorie trois opérations par lesquelles on peut créer un décalage entre le sens initial ordinaire et le sens glissé nouvellement produit : l'inversion, l'interférence et la transposition¹⁶⁴². La plupart des jeux de langage qui nous sont coutumiers, à l'instar des jeux de mots, appartiennent à l'une de ces trois catégories. D'ailleurs, on peut les retrouver facilement dans le théâtre de Novarina. Le refus presque ontologique du Fils Bis qui, en constatant que « [s]a mère n'a pas eu d'enfant¹⁶⁴³ », contredit sa filiation, génère le comique par l'« [insertion] d'une idée absurde dans un moule de phrase consacré¹⁶⁴⁴ », tandis que « les portes les portes ! Suzanne ! Shoshane !¹⁶⁴⁵ », ritournelle qui clôt une chanson grivoise de

¹⁶³⁹ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 161.

¹⁶⁴⁰ *L'Acte inconnu*, p. 76.

¹⁶⁴¹ PLATON, *Théétète*.

¹⁶⁴² BERGSON Henri, *Le Rire*, op. cit., p. 90-98.

¹⁶⁴³ « Ma mère n'a pas eu d'enfant. » *Le Vrai sang*, p. 55. Cette déclaration scandaleuse sera reprise dans *Le Vivier des noms* (*L'Entrée perpétuelle (version pour la scène du Vivier des noms)*, in *Voie négative*, p. 101), puis le plus récemment, dans *L'Animal imaginaire* (p. 57).

¹⁶⁴⁴ BERGSON Henri, *Le Rire*, op. cit., p. 86.

¹⁶⁴⁵ « Aïe, je te brûle ! ma membrane ! feu partout ! j'te réclame ! tu m'enflames ! Les portes les portes ! Suzanne ! Shoshane ! » [...] ...Shochane Schoshane ! vite ma rose, vite éclore ! pavane, pavane ! Shoshane, Shoshana ! Tu t'ranimes ! quelle escrime ! » *L'Opérette imaginaire*, p. 136 et 137. Ici, la porte n'est plus comprise comme n'importe quelle ouverture pour n'importe quel passage, mais réclame une spécification, en tant que l'ouverture du passage dans le corps féminin. Cependant, Suzanne déplace de suite le sens déjà fléchi entre

L'Opérette imaginaire, devient la source du rire en exploitant l'opposition frontale entre les sens figurés obtenus en deux temps. « Dieu est petit¹⁶⁴⁶ » de Pascal, qui ose la dégradation provocatrice – et même le sacrilège, pour certains –, relève du comique de langage obtenu par la « [transposition de] l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton.¹⁶⁴⁷ »

Or, ce genre de comique de langage émergeant du glissement du sens n'obtient de signification que dans les réseaux sémantiques, que ce soit linguistiques ou inter-événementiels : les jeux de mot ne marchent ni en dehors de la langue, ni sans la considération de la situation. En conséquence, le sujet de ce jeu de langage reste réservé à l'homme qui se sert du langage comme outil. L'homme, en tant que seul auteur du comique, déplace – volontairement ou non – les séries de significations, tout en gardant intacts le sens sémantique et le sens syntaxique liés à la forme des mots et des phrases, et tout en respectant les codes et les règles, dans la limite permise par les normes. C'est pour cette raison que les jeux de langage de cette sorte se trouvent dans la langue des grands aussi bien que dans la langue des petits chez Novarina.

En revanche, en ce qui concerne le comique langagier qui s'accomplit uniquement dans la bouche des employés, le langage n'est ni matériau ni outil du comique, mais le sujet actif qui *crée* soi-même l'effet comique. Le langage étant une matière vivante, un corps organique indépendant de l'homme, tous les éléments qui le constituent se donnent comme source de comique. C'est d'abord son aspect matériel, notamment sonore, qui est engagé dans l'opération, mais l'aspect fonctionnel, donc la signification¹⁶⁴⁸ ne tardent pas à y participer. Il s'y ajoute également l'aspect relationnel que représentent ses réseaux, à savoir les axes paradigmatique et syntagmatique, mais également les séries synchronique et diachronique, le véritable métier à tisser le sens. Autrement dit, de l'existence entière du mot, de l'« être énigmatique et précaire [du mot], en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant¹⁶⁴⁹ » se dégage le comique

l'étymologie et la représentation symbolique, pour le mener dans le sens opposé. Originellement, Suzanne est un prénom dérivé du terme hébreu, soit *Shushân* (שושן), signifiant le lys, soit *Shoshana* (שושנה), désignant la rose. Et ce prénom dénote la chasteté, la pureté, ou encore l'amour pur, l'anecdote de Sainte Suzanne, martyrisée vierge en raison de son amour pour Dieu, ayant enrichi, au cours du temps, l'image communément partagée du lys – ou de la rose blanche. Or, à l'apogée de la chanson triviale, ce prénom est appelé afin d'inciter un acte en contradiction radicale avec la pureté, en revêtant, cette fois-ci, une autre image populaire, vulgaire de la rose : la vulve. Dans la chanson qui la précède (p. 123-124), c'est la collision entre le sens propre et le sens figuré, entre le sens physique et le sens moral qui est responsable d'une certaine forme du comique de langage. Anastasie et le Valet de Carreau, en duo, reconstituent une scène clichée de navigation. Mais dès que le sens figuré du drapeau remplace son sens propre, la chanson se transforme en estrade sur laquelle Valet de Carreau exhibe sa virilité, décorée du comique grivois.

¹⁶⁴⁶ *La Scène*, p. 130.

¹⁶⁴⁷ BERGSON Henri, *Le Rire*, op. cit., p. 94.

¹⁶⁴⁸ Les deux compréhensions possibles de « signification » entrent en ligne de compte dans le jeu de langage de cette sorte : d'abord comme acte de signifier, rapport actif qui unit le signifiant et le signifié, mais aussi bien que comme sens, valeur sémantique, rapport arbitraire désormais confirmé par convention.

¹⁶⁴⁹ « À cette question nietzschéenne : qui parle ? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du

et déclenche le rire. Et ce comique ne consistant plus à déplacer simplement le sens préexistant en libre-service, mais à « détourner la fin normale [du langage] », il passe au champ de « fantaisie », sinon *jeu* verbal :

[La fantaisie verbale] apparaît dès que l'on détourne le langage de sa fin normale de communication, dès que l'on utilise les mots sans mettre au premier plan de ses préoccupations cette communication avec les autres hommes que les mots ont pour objet de procurer [...] dès que le plaisir d'assembler les mots et de jouer avec eux prend le pas sur la volonté de signifier¹⁶⁵⁰.

Dans l'aire de jeu qui lui est réservée¹⁶⁵¹, la langue agit (δρᾶει pour le *drame*), elle chute, elle s'amuse : elle *joue*. En tant qu'héroïne du drame de la parole et en tant que sujet des jeux, la langue française se divertit avec « [l]e besoin élémentaire d'agitation et de vacarme [qui] apparaît d'abord comme impulsion de toucher à tout, de saisir, de goûter, de flairer, puis de laisser tomber tout objet accessible, [besoin qui] devient volontiers goût de détruire ou de briser.¹⁶⁵² » Au paroxysme ludique, la langue si rebelle et affranchie, agile et franche, hardie et spontanée partage, avec les spectateurs, cette « exubérance heureuse que traduit une agitation immédiate et désordonnée, une récréation primesautière et détendue, volontiers excessive, dont le caractère impromptu et déréglé demeure l'essentielle, sinon l'unique raison d'être.¹⁶⁵³ »

2. Renverser la logocratie

Ridiculiser la langue communicationnelle

Dans *1984 (Mille neuf cent quatre-vingt-quatre)*, George Orwell invente le novlangue (*newspeak*), langue artificiellement créée au service du Parti Angsoc (*Ingsoc*). C'est une langue qui s'achève en aplatissant et en appauvrissant l'ancielangue (*oldspeak*), jusqu'à ce qu'il ne lui reste que le minimum de fonction informative. Elle a pour but de contrôler les idées des gens,

mot, mais son être énigmatique et précaire. » FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 317.

¹⁶⁵⁰ GARAPON Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1957, p. 10.

¹⁶⁵¹ En l'occurrence, chez Novarina, cet espace transitionnel, « aire intermédiaire d'expérience (WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité, l'Espace potentiel*, tr. MONOD Claude, PONTALIS Jean-Bertrand, Paris, Gallimard, 1975, p. 8-9) » propre au jeu selon Winnicott, serait le monde parlé, ouvert et maintenu par la parole, et dans la parole.

¹⁶⁵² CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, op. cit., p. 77.

¹⁶⁵³ *Ibid.* p. 77.

d'un côté, de façon à les empêcher de penser ; et de « satisfaire les besoins idéologiques de l'Angsoc¹⁶⁵⁴ », de l'autre côté :

– Ne voyez-vous pas que le véritable but du novlangue est de restreindre les limites de la pensée ? À la fin, nous rendrons littéralement impossible le crime par la pensée car il n'y aura plus de mots pour l'exprimer. Tous les concepts nécessaires seront exprimés chacun exactement par un seul mot dont le sens sera rigoureusement délimité. Toutes les significations subsidiaires seront supprimées et oubliées. [...] Chaque année, de moins en moins de mots, et le champ de la conscience de plus en plus restreint. [...] La Révolution sera complète quand le langage sera parfait. Le novlangue est l'angsoc et l'angsoc est le novlangue [...] ¹⁶⁵⁵.

La conspiration entre l'idéologie intégrant le système politique et la langue ne se limite pas au cadre de la fiction. Leur identification a été observée plusieurs fois dans l'histoire. Ainsi, Stefan Zweig interroge, en décrivant la langue des poètes volontairement mobilisés, au seuil de la Première guerre mondiale, le rapport entre la langue cultivée et l'exaltation collective nourrie par le nationalisme¹⁶⁵⁶. Et Victor Klemperer observe et décrypte comment le nazisme exploite la langue quotidienne en faveur de son système, et comment cette langue manipulée convertit progressivement l'inconscient des Allemands du Troisième Reich¹⁶⁵⁷. Le chinois sous le contrôle du Parti communiste chinois ainsi que la *Munhwaŏ* (문화어) de la Corée du Nord¹⁶⁵⁸ sont des témoins vivants du rapport parasitaire entre le pouvoir et la langue.

Or, le totalitarisme langagier n'est pas l'apanage du totalitarisme politique. Même dans un pays le plus démocratique, une époque la plus pacifique et la plus opulente, la logocratie peut doubler le système et la structure partout dans la société. Cette langue-là est de complicité, non pas avec une idéologie visible, qui restreint violemment la liberté d'action concrète d'un individu. Elle travaille avec une autre idéologie qui a l'air de garantir, voire de favoriser la liberté individuelle, mais qui, en réalité, détourne cet encouragement pour s'en servir comme moyen de contrôle et de manipulation : le capitalisme. Il représente un autre type de pouvoir, doux mais absolu qui, étant tellement naturel et discret, nous fait oublier qu'il régit entièrement

¹⁶⁵⁴ « Newspeak was the official language of Oceania and had been devised to meet the ideological needs of Ingsoc, or English Socialism. » ORWELL George, « Appendix : The Principles of Newspeak », *op. cit.*, p. 231. *Notre traduction.*

¹⁶⁵⁵ *Id.*, 1984 (*Mille neuf cent quatre-vingt-quatre*), tr. AUDIBERTI Amélie, Paris, Gallimard, « Folio », 1950, p. 79-80.

¹⁶⁵⁶ ZWEIG Stefan, « Les Premières Heures de la guerre de 1914 », *Le Monde d'hier*, tr. TASSEL Dominique, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2013, p. 306-313.

¹⁶⁵⁷ KLEMPERER Victor, *LTI, la langue du III^e Reich*, *op. cit.*

¹⁶⁵⁸ Signifiant littéralement la « langue cultivée », *Munhwaŏ* est la langue standard de la Corée du nord. L'autorité nord-coréenne procède, de même que l'Angsoc, à réduire les mots, sinon à délimiter leur signification. Ainsi, dans le dictionnaire de *Munhwaŏ*, la libération n'a qu'une seule signification, à savoir la libération de l'impérialisme ou du capitalisme.

notre vie quotidienne. La fusion est relativement facile, passe presque inaperçue, car la similitude entre le système linguistique et le système économique nous est familière : Mallarmé la regrette dans la « Crise de vers », Foucault en trace l'histoire anthropologique dans *Les Mots et les choses*¹⁶⁵⁹. Et selon Circulation du Crim, les Français en sont habitués davantage, « la France [étant] le seul pays dont le nom est une monnaie¹⁶⁶⁰ ».

Produisez, échangez et consommez. Le « nouvel esprit du capitalisme¹⁶⁶¹ » imprègne le mécanisme du langage et modifie ses habitudes : il installe dans la pratique langagière de tous les jours la chaîne perpétuelle de la production, de l'échange et de la consommation. À partir des mots-monnaies, *produisez* les phrases, de plus en plus vite et de plus en plus mécaniquement et surtout, n'arrêtez pas de les produire. Plus vous les produisez, plus vous serez riche en opinion. *Échangez* les phrases-opinions en suivant la valeur d'échange préalablement établie de chaque mot-monnaie, en suivant les règles d'échange. Mieux vous maîtrisez le système d'échange, mieux vous communiquez et par conséquent, plus vous serez en position de force. En plus, la maîtrise des codes par tout le monde permettra l'échange plus facile et efficace. *Consommez* les idées toutes faites, enfermées dans ces phrases communiquées, sans poser de question. Les opinions consommées vous appartiennent, donc plus vous les prenez, plus vous serez intelligent, jusqu'à devenir le roi des idées – même si ce n'est qu'une illusion, cette illusion vous consolera.

Capitalistes langagiers, sinon logocrates – car sous le capitalisme, le pouvoir appartient à celui qui a le capital –, Boucot et ses sosies s'adaptent parfaitement à la nouvelle modalité de la langue française, modalité que l'on vénère par le nom de « communication ». Ils y adhèrent tellement qu'ils finissent par révéler la vérité que la langue souhaite camoufler derrière le masque de neutralité axiologique – qu'elle est « fasciste¹⁶⁶² », – ou encore la véritable intention de ceux qui institutionnalisent la langue convertie en capitalisme, et promeuvent son usage par la pratique active ou par toute sorte de campagne :

212. En ces temps de *communication galopante*, c'est à dessein que les manuels scolaires coupent le souffle. Ôtent l'esprit. Ils veulent faire de chacun d'entre nous des écouteurs de signaux, des obéissants dociles, des exécuteurs à deux temps, des parleurs monosyllabiques. De parfaits sujets dressés à acheter, rire et pleurer, s'indigner, s'enthousiasmer tous ensemble – où il faut, quand il faut ; ils nous ôtent le souffle pour tenter de nous assujettir aux formules, slogans – et que nous devenions des animaux bien dressés à exécuter, à brandir des mots creux : abrégés, comprimés, écharnés, compactés,

¹⁶⁵⁹ FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, op. cit. Voir notamment le chapitre VI, « Échanger ».

¹⁶⁶⁰ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 380.

¹⁶⁶¹ BOLTANSKI Luc, CHAPIELLO Ève, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « nrf », 1999.

¹⁶⁶² BARTHES Roland, « Leçon (1978) », in *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 1995, p. 803.

formatés et vite dits, des « mots surgelés » – et que nous devenions des télégraphes à saisir au plus vite et à instantanément transmettre les signaux reçus¹⁶⁶³ !

Paradoxalement, leur confiance aveugle dans le capitalisme langagier, leur attachement excessif à la logocratie rendent risible, dans leur parler, le délire de cette langue institutionnelle, spécialisée en communication, qui se résume par l'obsession d'exactitude, la manie communicante, la rage des slogans. Ce comique révélateur permet aux spectateurs de prendre conscience de l'amoralité de la langue à partir de laquelle les Boucot construisent leur identité langagière. Il leur permet également, en conséquence, de comprendre que « [p]arler n'est pas échanger des choses, communiquer des mots, sonnants et trébuchants, parler n'est pas un échange marchand, un marchandage de mots vendus, de vérités à vendre¹⁶⁶⁴ ». Le rire leur est un moyen de résistance, vigoureuse mais joyeuse, au capitalisme langagier totalitaire qui, en régissant le mode d'existence – éthique, psychologique, intellectuel – de tous les parleurs, réduit l'homme en élément de la communication – et bien pire, le transforme en « marchandise, en objet d'un marché, en chose d'échange¹⁶⁶⁵ ». Il leur est également une chance de réconciliation avec une langue vivante, organique et compliquée¹⁶⁶⁶, dotée de souffle et de dynamisme, qu'ils avaient oubliée, celle-ci étant remplacée par la langue mécanique en tant que chaîne morte de communication. Le rire qui vise Boucot et tous ceux qui partagent la manière d'être langagière avec lui est le levier de la subversion et le symbole de la libération à la fois.

a) Produisez : la manie communicante

À chaque fois que Dominique Parent apparaît sur le plateau dans l'habit langagier de la Machine à Dire, avec une planche carrée autour de son ventre, le rire est au rendez-vous dans la salle. Avec lui, l'écran de télévision s'allume tout d'un coup sur la scène¹⁶⁶⁷ : en empruntant exactement les mêmes ton, scansion, tonalité, rythme et débit qu'un présentateur du Journal de 20 heures, il commence à communiquer des actualités. Cependant, les informations qu'il nous « inflige » – de sa voix machinale et autoritaire – sont tellement absurdes et démesurées, voire outrancières qu'elles finissent par devenir la véritable source du rire.

¹⁶⁶³ *Lumières du corps*, p. 116.

¹⁶⁶⁴ *Le Théâtre des paroles*, p. 163.

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹⁶⁶⁶ « 4.002. La langue usuelle est une partie de l'organisme humain, et n'est pas moins compliqué que lui. » WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, op. cit., p. 50.

¹⁶⁶⁷ Dans *la Chair de l'homme*, où la Machine à Dire Voici fait sa première apparition, la didascalie qui l'accueille indique clairement qu'on allume la machine qui dirige notre regard en dehors de la scène de représentation, en y introduisant le monde dramatique. Voir « c) Les structures scéniques » (Partie II, Chapitre 2, Sous-chapitre 1, Section « Le rythme tissé à l'intérieur d'une œuvre »).

Certaines annonces présentent des concepts tout à fait hallucinants, du plus léger comme le « prix Nobel de la guerre froide¹⁶⁶⁸ », au plus ambitieux, comme la « greffe osseuse hors du corps » :

LA MACHINE À BROIRE VIDE. – Un squelette âgé de huit jours contenant encore quatre-vingt-deux pour cent d'humanité vient d'être bouturé par greffe osseuse hors du corps d'un *jeune scalpier* flambant neuf, le tout dans le but de former un accomplissement d'homme contenant *au maguezimoume* soixante-douze pour cent d'humanité, zéro virgule deux pour cent d'animalité et onze pour cent virgule deux de volonté citoyenne¹⁶⁶⁹.

Tantôt, au plaisir de reconnaître les organismes familiers et les numéros habituels s'ajoute le plaisir de nature comique, quelque peu méchant, de constater leur torsion – comme « Eurobusinessland¹⁶⁷⁰ » pour « EuroDisneyland » – dans un contexte entièrement dévié et dans les propositions dépravées :

LA MACHINE À ESPÉRER LA MÊME CHOSE. – « BNP Paribas a joué dans cette affaire un rôle de chevalier blanc. Pour éviter de voir le Crédit Mutuel mettre la main sur Cofinoga, partenaire historique des Galeries, la BNP Paribas détenait déjà quarante-neuf pour cent de Cofinoga et possède par ailleurs Cetelec. Ce qui rendait difficile, pour des raisons de concurrence, une fusion des deux entités : une garantie de tranquillité pour Cofinoga. »¹⁶⁷¹

Tantôt, le contenu absurde du décret, qui vient conclure le libre développement des termes faussement scientifiques, mais toujours sérieux, et des noms presque fantastiques, mais soutenus par l'autorité, a raison du dernier seuil de vigilance des spectateurs, en légitimant leur envie de se moquer de l'orgueil des Machines communicantes :

LES MACHINES À DIRE VOICI 1 & 2, *à l'unisson*. – En Zornie, les Nitrocéphales du groupe Baluteau-Baluteau, alliés aux Proto-andres de Nitro-prospéramieucide, ont dénoncé les accords monolatéraux établis par la PLURISIPAD...

LES MACHINES À DIRE VOICI 2 & 1, *superposés*. – ... au profit des Bithyastres, cependant que les Oulimixtes, les Lagides, les Labadens, les Séleucides, les Sud-Bithiniens et les Anthropopiandres ont opté aussitôt pour le système imposé par les Anthropopithécandrulphes...

LES MACHINES À DIRE VOICI 1 & 2, *superposés*. – tout en refusant de faire allégeance aux décabristes du commandant Christian Bolandru, ont décrété que n'importe quel jour de l'année pouvait être décrété fête nationale, hormis celle précisément du 22 juin...

¹⁶⁶⁸ *La Scène*, p. 74-75.

¹⁶⁶⁹ *Le Vrai sang*, p. 104.

¹⁶⁷⁰ *Le Vivier des noms*, p. 145.

¹⁶⁷¹ *Le Vrai sang*, p. 111-112.

LES MACHINES À DIRE VOICI 1 & 2, *à l'unisson*. – ... ce qui ruine trois ans de négociation¹⁶⁷².

La Machine sait très bien qu'afin de gagner la crédibilité de ses communications, il faut que les informations viennent de la « bouche » haute-placée. Son obsession de l'appui sur l'autorité provoque, elle aussi, le grand rire auprès des spectateurs. Dans son délire, la Machine à Dire s'accroche, avec acharnement remarquable, aux comités et aux institutions, aux chercheurs et aux spécialistes les plus improbables. Le contraste entre l'aspect aberrant des organisations et des domaines scientifiques cités et le ton sérieux et respectueux avec lequel elle les vénère rend ses communications risibles :

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – Le toc dix-neuf, l'indice *satis-fecit*, l'échelle de Monkey-Bulkley et les flexibles indélébiles de Fléchtère, nonobstant tous les efforts tentés pour parvenir à la non-négociabilité de leur mutuelle transaction, ont été solidement entérinés, en fin de journée, et même tard dans la nuit, par : le Sous-Secrétariat à la direction de l'Autorité à déléguer les Tâches chez Total Total, les comités Rêve-Général, le Trésorier d'Après moi le Déluge, la Délégation à la concordance des utopies possibles dans la différence plurielle, les Désanimés vitaux, le Tribunal des déprimés Citoyens-citoyens et leurs clubs, les Demeurés gagnants et le public de Perspectives-routières-prospères, le collectif « Combien-ça-coûte ? », [...] ¹⁶⁷³.

Surtout lorsque l'autorité de laquelle dépend la Machine ne mène qu'à des décisions insensées et ridicules, ou futiles et incompetentes – pour ne pas dire bureaucratiques – le rire des spectateurs sape à la fois la manie communicante et les institutions inefficaces :

LA MACHINE À VIDER LE PLEIN. – Le Très Haut Service de la machine à veiller sur elle-même vous informe que : « La direction d'UBF-TDF met à la disposition de ses centres des outils d'*assistance à l'élaboration de bilans de compétences et de comportement* sous forme de deux logiciels que chacun de ses salariés pourra désormais s'adresser à lui-même à la demande de l'avis favorable des autorités compétentes. » ¹⁶⁷⁴

De la même façon que Boucot accède au statut du maître d'atelier, ayant la langue française en tant que capital (à savoir, moyen de production), la Machine qui possède la parole – *à produire et à reproduire !* – ainsi que les informations à vendre veut passer pour le « Prince de ce monde¹⁶⁷⁵ », Seigneur de la logologie, véritable logocrate. Mais aux yeux des spectateurs, il n'est qu'un clown dont l'écart entre la forme présomptueuse et le fond loufoque

¹⁶⁷² *L'Origine rouge*, p. 35.

¹⁶⁷³ *L'Acte inconnu*, p. 62.

¹⁶⁷⁴ *Le Vrai sang*, p. 86.

¹⁶⁷⁵ *L'Entrée perpétuelle (version pour la scène du Vivier des noms)*, in *Voie négative*, p. 194-195.

du message qu'il transmet provoque le rire : sa besogne glorieuse de communication l'emmène systématiquement à la chute de la communication.

Notamment, l'épuisement réel et physique du souffle qu'éprouve l'acteur-clown avec de très longues tirades communicatives constitue une dénonciation mordante, mais burlesque, somatisée de la réalité cruelle du discours médiatique. Malgré l'aisance oratoire qu'il exhibe et son statut de symbole du pouvoir de la société de l'information, il n'est qu'une machine – comme le nom du personnage l'indique bien – qui émet à haut débit des phrases composées selon le « modèle tout mécanique du langage¹⁶⁷⁶ ». Plus les discours médiatiques sont avancés, plus les acteurs qui interprètent les Machines à Dire sont hors d'haleine. Dominique Parent semble mieux maîtriser la respiration, à force de pratiquer la communication de masse, mais on peut voir que même lui, il s'essouffle lorsque la Machine accélère la vitesse de production, jusqu'à donner l'impression d'être fragile, volatil, blanc à disparaître.

L'épuisement du souffle chez l'acteur matérialise, avant tout, l'absence de respiration – ou d'âme – dans les phrases « usinées », façonnées de la même façon que des objets industriels standardisés, et prêtes à être vendues, échangées. Les phrases dites ne sont que l'enchaînement mécanique, horizontal des mots, qui vaut une signification toute faite. Et la diction tellement uniformisée, codifiée qu'il est impossible, pour le spectateur, de ne pas la reconnaître, témoigne que ces phrases fabriquées à la chaîne ignorent la singularité, manquent de souffle, de souplesse, de diversité, de dynamisme et de spontanéité. À aucune étape du processus de fabrication, ni dans la construction d'une phrase par l'insertion des mots choisis dans l'axe syntagmatique, ni dans la communication comme étalage et échange marchand des phrases ainsi fabriquées, il n'y a une seconde où le parlant peut reprendre son souffle.

Toutefois, il démontre d'un autre côté, de façon dramatique, que la manie communicante s'achève par l'élimination totale de l'existence humaine dans le parler. De même que dans *Modern times* (*Les Temps modernes*, 1936), Charlot finit par se fondre dans le mécanisme de production, le présentateur, « pris dans la transe communicative¹⁶⁷⁷ », s'efface pour devenir un élément de la machine automatisée : il n'est plus qu'une boîte vocale, un tuyau ou un canal, et il ne reste que le message à transmettre, l'information à déverser, l'opinion à échanger. « La communication parle toute seule¹⁶⁷⁸ », écrit Novarina : elle parle toute seule, sans que l'homme, le parleur apporte le souffle, donc le mouvement aux mots ; sans qu'il active, avec

¹⁶⁷⁶ *Le Théâtre des paroles*, p. 160.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 163.

ses pensées « en spirales, en torrents et en tourbillons¹⁶⁷⁹ », la logodynamique des logaèdres. Surtout, elle parle toute seule, en « multipli[ant] les paroles au lieu d'attendre ta parole.¹⁶⁸⁰ »

En riant de la chute du clown épuisé, le spectateur rit de la chute de la manie communicante. Le contenu incongru de ses communications ne fait que révéler clairement la stérilité du « funeste annoncier¹⁶⁸¹ », la vanité du maître communicateur. Il n'est pas capable de vraiment communiquer, mais il ne fait qu'exhibition des « causes mortes » :

La communication veut tout dire, tout vider, nous informer de tout, tout expliquer, mais nous savons tous très bien qu'au bout de toute explication ça n'est jamais qu'une chaîne de choses mortes qui s'est déroulée devant nous. Nous croyons connaître parce que nous avons démonté ; nous croyons avoir trouvé la raison quand nous tenons la machine¹⁶⁸².

Ou pour mieux dire, c'est le rire même qui bouleverse l'empire de la Communication. Avec le rire on éteint la « Machine à faire *vrai* » – puisque tout ce dont on parle dans les médias devient vrai, qu'on y croit –, la « Machine à servir l'opinion¹⁶⁸³ » – puisqu'elle fournit aux gens les opinions toutes faites sur le monde, qu'on « pense » avec ces opinions en libre-service. On partage, avec Trinité, le soulagement silencieux devant « [l]e corps monstrueux maintenant éteint.¹⁶⁸⁴ »

b) Échangez : l'obsession de l'exactitude

Étant persuadés que, pour le bon fonctionnement de la communication, un concept doit être exprimé exactement par un seul mot, certains personnages font face au défi de chercher à chaque fois le vocable juste. Dans *L'Animal imaginaire*, le Galoupe – en docteur – observe l'état du patient et réussit à établir le diagnostic, en identifiant le nom de la maladie correspondant parfaitement à chaque symptôme :

LE DÉSÉQUILIBRISTE. – Docteur, je récite en moi-même silencieusement des choses muettes pour les glisser dans les oreilles des aveugles. [...] Je m'adressais en morse pur aux gens d'en face.

LE GALOUPÉ. – C'est rien du tout... vous êtes en train de nous faire une petite crise d'anthropoclasme : [...]

¹⁶⁷⁹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 84.

¹⁶⁸⁰ *Je suis*, p. 148.

¹⁶⁸¹ *L'Animal imaginaire*, p. 137.

¹⁶⁸² *Le Théâtre des paroles*, p. 164.

¹⁶⁸³ « JEAN QUI CORDE. – Funeste annoncier ! Prince de ce monde, entrez sans façons ! / LA MASTIQUIÈRE MANGIAQUE. – Voici : la Machine à faire vrai ! / LE PERSONNAGE DU CORPS. – Non : la Machine à servir l'opinion. / LE GRAND COMMUNICATEUR. – Dominique de la Com ! » *L'Entrée perpétuelle (version pour la scène du Vivier des noms)*, in *Voie négative*, p. 194.

¹⁶⁸⁴ « TRINITÉ. – Le corps monstrueux est éteint maintenant. Et à l'intérieur de nous, le silence se tait dans son noir définitif. » *La Scène*, p. 69.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. – [...] Je pense avec les mots en moins.

LE GALOUBE. – Vous êtes atteint de grammatoconstrictose, c'est tout : c'est la saison.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. – Je ne cesse de constater la dispersion de mes sens dans l'espace : ils me disent, toutes les huit secondes, *Ouvrez l'espace* !

LE GALOUBE. – Arrêtez ! Vous nous faites tout simplement une petite crise d'hyperboréalité¹⁶⁸⁵.

Il semble que les efforts constants de l'Académie française qui tâche, depuis 1635, de « travailler avec tout le soin et toute la diligence possibles à donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences¹⁶⁸⁶ », portent leurs fruits dans la bouche du Galoupe, mais également dans celle du Logologue de *L'Acte inconnu* qui, en énumérant les embranchements spécialisés, démontre à quel point la langue française est apte à « traiter les sciences » :

LE LOGOLOGUE. – Vous allez être transféré dans une cellule d'assistance où vous aurez le choix : préférez-vous consulter un spontologue ? un thanatologue ? un logologue ? un omphrologue ? un médiologue ? un futurologue ? un passéologue ? un écossais rectifié ? un discriminologue-conjoncturiste ? un panagogiste stéphanois ? un positionneur en pôle formation ? un anato-tautologue ? un sociétototologue¹⁶⁸⁷ ?

La volonté de Boucot et ses descendants d'établir l'exacte valeur d'échange entre un phénomène et un mot finit par se dérégler. Elle se transforme en folie néologique, pour se ridiculiser sans exception. S'ils cherchent « le » mot pour chaque chose, c'est pour que rien qu'avec la simple transmission, le mot achève la communication de manière la plus économe et efficace. Or, à force de pousser leur obstination trop loin, notamment dans le sens d'enrichir le vocabulaire en vue d'assurer le lien exclusif entre un mot et un référent, ils tombent, paradoxalement, dans le piège de l'incompréhensibilité : personne ne comprend ce qu'ils disent – sauf les gens du milieu –, les mots perdent la valeur d'échange universelle.

Quant aux sigles, y compris les acronymes, le décalage entre l'effet publiquement réclamé et le véritable but est plus prononcé. Tout en prétendant favoriser la communication par simplification de l'expression et par économie des mots, ceux qui privilégient les sigles sélectionnent, en réalité, leur interlocuteur, de façon à exclure ceux qui ne sont pas dans la même classe logocratique. De ce point de vue, le Porteur de Deux Pantalons ne porte que des

¹⁶⁸⁵ *L'Animal imaginaire*, p. 159-161.

¹⁶⁸⁶ Article XXIV, *Statuts et règlements* (Février 1635). Article 6 des *Statuts de l'Académie française délibéré dans sa séance extraordinaire du 21 juin 1816* définit également son objectif de façon suivante : « L'institution de l'Académie française ayant pour objet de travailler à épurer et à fixer la langue, à en éclaircir les difficultés et à en maintenir le caractère et les principes, [...] » <http://www.academie-francaise.fr/institution/statuts-et-reglements>. Consulté le 2 octobre 2020.

¹⁶⁸⁷ *L'Acte inconnu*, p. 112.

vêtements de marques de luxe : « Je porte la marque I.L.F. sur ma combinaison marquée G.E.R.G., avec deux pantalons intérieurs et indépendants à glissières, marqués F.U.D. et R.O.L. ; mes deux gants sont marqués U.F.P. et ma tête est marquée d'un trou de tampon idem.¹⁶⁸⁸ » Les marques sont « de luxe », non pas parce qu'elles sont inaccessibles à la plupart des gens à cause de leur prix, mais parce qu'elles le sont à cause de leur nom dont la signification échappe à la plupart du monde : de même que pour les jargons, seuls ceux qui disposent de ressources intellectuelles spécifiques sont capables de décrypter les sigles.

Tout le monde a fait, au moins une fois dans sa vie, l'expérience d'aller voir un médecin et, à cause du docteur qui demande si on avait la céphalée (et non pas le mal de tête) ou l'asthénie (et non pas la fatigue), sinon la dyspepsie (et non pas le problème de digestion) – car ce ne sont pas exactement les mêmes choses, bien évidemment – d'avoir l'impression de ne plus savoir où on a mal, traumatisé. Tout le monde a fait, au moins une fois dans sa vie, l'expérience de regarder une émission et, à cause des intervenants qui fourrent leurs discours de jargons et de sigles, d'éteindre l'écran, dégoûté, avec une vague impression que tout est sérieusement grave et que tout va mal. Cette expérience personnelle, concrète et quotidienne renforce l'aspect comique de la chute des experts « beaux parleurs », de la déviance des capitalistes langagiers dans le théâtre de Novarina. Le rire fait surgir, instantanément, l'instinct de mouvement et de vitalité, baissé devant l'« autorité » qui cherche à figer et éterniser la correspondance biunivoque entre un mot et une chose. C'est pourquoi, dans le sentiment de libération des spectateurs, on trouve, avant tout, une forme franche et frontale de représailles envers les bourreaux arrogants qui prétendent être supérieurs, et qui tombent maintenant dans leur propre piège.

Au fond de ce rire critique, marqué par la méchanceté, gît le dégoût envers les principes du capitalisme langagier que ces Seigneurs maîtrisent si bien. Logocrates, ils procèdent à la célébration des mots « sacrés », qu'ils ramassent et alignent avec toute précaution, comme des pierres précieuses :

L'ILLOGICIEN. – Procédons devant tous à la cérémonie des cailloux.

L'ENFANT THÉOÏDE. – Célébrons les cailloux ici-bas mis heureusement les uns à la suite des autres dans un ordre établi pour que nous les ramassions¹⁶⁸⁹.

¹⁶⁸⁸ *La Chair de l'homme*, p. 178.

¹⁶⁸⁹ *Le Vrai sang*, p. 180.

Ils veulent surtout les garder intacts, hors du toucher¹⁶⁹⁰, car selon la doctrine de la religion des choses qui hypnotise la société capitaliste, le mot n'est pas une simple représentation, un symbole d'une chose, mais la chose – divine – elle-même. Cependant, en tant que parleur, on sait très bien, même inconsciemment, que si les mots sont des cailloux, ils le sont comme s'ils étaient des cailloux divinatoires qui révèlent le sens seulement lorsqu'on les jette – les fait tomber, les renverse et casse –, lorsqu'ils sont mis en mouvement : « Nous transformons la pensée en cailloux verbaux pour la jeter hors de nous¹⁶⁹¹ », remarque Je. Et ces mêmes ministres du culte « *monologique* », de l'« adoration des cailloux ¹⁶⁹² » établissent une hiérarchie logocratique, entre ceux qui possèdent les mots – qui sont à la fois le capital et le témoin de l'autorité, du pouvoir intellectuel – et ceux qui ne les possèdent pas. Puisque l'inégalité de la communication assure l'empire des logocrates et leur supériorité, ils s'attachent à la formation du réseau fermé – inaccessible pour la « basse société », faute de connaissance – des vocabulaires exclusifs, au risque de dysfonctionnement de la vraie communication qui consiste, étymologiquement, en « mise en commun, partage ». Leur privilège tordu appelle l'insurrection par le rire ; leur paradoxe appelle la correction par le rire.

Il en va de même pour l'obsession de conjugaison, une des règles primordiales assurant l'échange efficace. Ce malheur de la vie scolaire se transforme en véritable source de comique par une simple représentation explicite sur la scène sans être particulièrement burlesque, comme les spectateurs donnaient raison à Nell : « Rien n'est plus drôle que le malheur, [...] c'est la chose la plus comique du monde¹⁶⁹³. »

LE RAMASSEUR DE PIÉTONS. – Devant la mort, au moment de mettre ce sac, au moment de me mettre un sac à disparaître, voix me dit : – Conjuguez vos efforts conjugués. Sans en comprendre vraiment le sens, je fis cet exercice, ce qui prouva qu'il le fallait. « Je conjugue mes efforts conjugués, j'ai conjugué des efforts conjugués, je conjuguerai les efforts que je n'ai pas encore su conjuguer, je conjugue mes efforts conjugués, j'aurais conjugué mes efforts si j'avais su les conjuguer à temps, [...], je ne conjuguerai plus mes efforts sans les avoir totalement conjugués auparavant. »¹⁶⁹⁴

L'effort du Ramasseur de Piétons, qui irrite directement l'ancienne plaie de « Conjuguez », finit par revêtir une touche comique, grâce à la distanciation qui permet aux spectateurs de neutraliser le mauvais souvenir de cet exercice mécanique – dans le sens de purement

¹⁶⁹⁰ Comme le commente Novarina dans *La Quatrième Personne du singulier*, contrairement à la sainteté, le sacré refuse tout contact. Voir « Pour en finir avec le sacré », *La Quatrième Personne du singulier*, p. 57-59.

¹⁶⁹¹ *Le Vrai sang*, p. 125.

¹⁶⁹² « [...] c'est pour en finir avec la *monologie*, l'adoration d'arbres et cailloux, l'idolâtrie des mots, lutter contre l'idole des mots devenus inertes. » *La Quatrième Personne du singulier*, p. 80.

¹⁶⁹³ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 33-34.

¹⁶⁹⁴ *Je suis*, p. 180-181.

grammatical. Cependant, quant à l'« *Hymne à Bescherelle* », chanté sur une mélodie gaie et légère, il reçoit de francs applaudissements de la part des spectateurs qui, avec la tempête de rire, surmontent la « frousse du subjonctif », à leur tour :

LES CHANTERS 1 ET 2. – « Si vous ne crûtes pas, / Que le printemps éclût // L'hivers vous reclouera / Sans que vous pûtes éclore // Plût aux cieux qu'ils nous cousent / Sans que nous le sussions // Et qu'ils nous déclouassent / Pour qu'enfin nous croissions // Ah que n'eussions-nous cru / Que vous nous déclouâtes // Sans que vous décousîtes / Nos cœurs à peine éclos »

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – Tu pleurs, je pense ?

LA MACHINE À FAIRE L'HOMME. – J'ai la frousse du subjonctif¹⁶⁹⁵.

On dirait que la représentation constitue en elle-même le sabotage de l'autorité sacrée du Bescherelle, manuel scolaire biblique, et en conséquence, celle de *la* langue française institutionnelle, filleule de l'Académie française. Mais le rire le plus grand est réservé à la démente du comité de surveillance des règles, comme dans la fameuse scène de *L'Acte inconnu* :

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – Procédez les verbes ! Procession du verbe ! Déclinez le verbe croire, le verbe clore et coudre, le verbe croître et le verbe clouer !

LE LABOUREUR. – Ah que je clusse, qu'il cru, que je le clouerasse, que je cludu qu'il clususse ; ah qu'il croie que je le cloue ! s'il n'eut pas trop su clouer il me claudula : je n'eusse pas cru clouer ce qu'onques je cludurasse : qu'on-je eus-je clésu ce qu'j'véluclou-sus croire !

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – Récitez le verbe *douleur*.

LE LABOUREUR. – Je doli, je doliruisse, j'eusse dolori, je doloru mon tube de néant, je deuillu la déleu, je dédoluâmes à jamais. Je deuillu la déleu, je deuillero leu délédeleu.

[...]

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – C'est très bien très-bien. Que dit la commission ?

LE BRUYEUR DE VIDE. – La commission de l'humanité de l'homme dit que la machine à interioriser l'homme à l'intérieur de lui-même est humaine.

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – C'est très bien¹⁶⁹⁶.

Lorsque le Laboureur répond à l'exigence de la Machine à Dire Beaucoup, dans sa corvée, le glissement qui déplace l'excès des règles à la folie, et la rage quelque peu exagérée à la difformité provoque le rire des spectateurs. Cependant, la véritable cible du rire est plutôt l'autorité qui légitime, voire félicite la frénésie grammaticale, peu importe sa réelle validité. Aveuglée par sa rigidité, elle n'est plus capable de distinguer des vraies règles de leur aliénation,

¹⁶⁹⁵ *L'Acte inconnu*, p. 77-79.

¹⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 74-76.

tant qu'il y a des « règles ». Entre le sérieux et le ridicule, la chute est rapide. Le rire devant la compétence qui s'avère désormais incompétente des Comités et des Commissions est d'abord le lieu de réconciliation avec les souvenirs du cours de français, pendant lequel on était intimidé par les règles grammaticales et le tableau de conjugaison à apprendre par cœur, bien qu'on sût *déjà* parfaitement parler. Mais c'est surtout le paradoxe de la langue, avec lequel Novarina joue en permanence, qui est souligné ici. En tant que machine sociale structurant, la langue a besoin des règles pour exister, pour fonctionner. En même temps, en tant que corps organique, elle éprouve la nécessité de travailler contre ces règles pour exister, de garder la souplesse pour fonctionner. La conjugaison est l'exemple même des règles indispensables pour le fonctionnement de la langue, mais qui deviennent ensuite des contraintes pour les idées, des limites pour l'identité langagière des parleurs. Notamment, comme on l'a développé dans la partie précédente¹⁶⁹⁷, elle structure la temporalité chronologique, en affirmant la linéarité du temps et en objectivant la position relative entre les événements sur le fil droit et unique, représentation du temps universel. En mettant à l'épreuve la conjugaison, Novarina rappelle au spectateur qu'il y a un autre mode de fonctionnement du temps que la langue française optimisée selon l'échange économique ne saurait jamais révéler. Il met le spectateur *en contact* avec cette temporalité dans l'effondrement même de cette règle canonique, dans la libération même de la langue. Le rire s'échappe justement du déséquilibre apporté à la tension aiguë entre deux besoins vitaux radicalement opposés de la langue, en faveur de la spontanéité.

c) Consommez : la rage des slogans

Dans la société d'hyperconsommation que le capitalisme met en place, tout est en vente. Non seulement les objets mercantiles, mais aussi l'idéologie, les idées politiques, la science et la technologie, les valeurs défendues – à l'instar de l'humanisme, l'écologie, la biodiversité, le végétarisme –, même parfois la religion entrent, tous, dans le domaine du marketing, au moyen de slogans. Les slogans publicitaires et politiques travaillent, avec des phrases qui s'ancrent facilement et restent longtemps en mémoire, la frontière entre le conscient et l'inconscient en vue d'inciter à la consommation. Le message est extrêmement clair : consommez pour posséder, les objets qui vous appartiennent vous rendront riche, et la prodigalité vous rendra heureux. Au cours de la « liturgie formelle de l'objet¹⁶⁹⁸ », célébrée par la manipulation des messages pullulants de mass-média, les slogans réduisent

¹⁶⁹⁷ Voir notamment « b) Dévoyer la conjugaison » de la section intitulée « Sortir du temps au moyen de la parole » (Partie II, Chapitre 3, 1^{er} Sous-chapitre).

¹⁶⁹⁸ BAUDRILLARD Jean, *Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 15.

l'homme en consommateur qui vit « au rythme [des] objets et selon leur succession incessante¹⁶⁹⁹ » ; et ils réduisent le bonheur au bonheur matériel, en faisant des moyens les fins. Le cadrage mental que pratiquent les slogans ne consiste simplement pas à obliger tel ou tel choix devant les rayons de supermarché ou devant le bulletin de vote. Bien qu'il s'agisse d'un choix influencé, voire conduit par les slogans, ils donnent au consommateur l'impression d'avoir fait le choix tout seul de son plein gré, avec sa liberté et sa capacité rationnelle. S'ensuivent le fantasme de pouvoir tout posséder par la simple consommation et la conviction qu'à travers les objets possédés, non seulement on se complète soi-même et se valorise, mais aussi établit son identité.

Mais le slogan sollicite, avant tout et essentiellement, la consommation de la langue. Il nous incite à prendre les mots tels qu'ils sont, comme des marchandises que nous achetons, sans réfléchir ; et à faire des idées « vendues » les nôtres, comme des objets que nous possédons et entassons, sans poser de question. Pour les logocrates, les formules courtes, prêtes à consommer, facilitent avant tout la communication économique, parce qu'elles résument les idées, symbolisent les images. De plus, elles contribuent à camoufler la vérité et à manipuler l'opinion publique, parce qu'elles se transmettent sans laisser place ni à l'interprétation ni au questionnement. Et les opinions reçues, acceptées et assimilées sans critique consolent les consommateurs à la dernière étape de la chaîne communicationnelle, ces récepteurs dociles, parleurs sans parole.

Conscients de l'efficacité de la communication par slogan, et pris par le désir de consolider leur statut en tant que logocrates au moyen de vente d'opinion, certains personnages de Novarina – souvent des « candidats » – reproduisent les slogans qui nous sont familiers. Un tableau de *La Scène*, intitulé « l'Accident du peuple », qui répertorie « des professions de foi et des slogans électoraux » réellement employés lors des législatives de 2002¹⁷⁰⁰ est suffisamment comique en soi, sans intervention du génie poétique.

GENEVIÈVE BARBIER. – « Votez utile, votez Martine Filleul ! » Martine Filleul.

MIREILLE PÉROL. – « Stop les impôts », Gilles Alexandre.

ADELIN CLAUQUIN. – « De l'argent, il y en a ! » Jean-Louis Griveau,
Marie-Pierre Pichavant.

OLIVIER DA FONSECA. – « Maintenant ça va changer », avec Michel Sordi,
maire de Cernay, et Thomas Birgaentzle, maire de Soultz.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁷⁰⁰ « Cet épisode du peuple est issu du collectage par Novarina des professions de foi et des slogans électoraux de tous bords qui ont précédés les législatives de 2002 », HERSANT Céline, *L'Atelier de Valère Novarina, Recyclage et fabrique continue du texte*, op. cit., p. 87.

FLORINE SIGANOS. – « Votez pour vos idées – et donnez-nous vos idées pour voter. Soutenez l’Indre et son avenir ! » Paulette Rancillon, Michel Loubert¹⁷⁰¹.

Le rire des spectateurs est ici lié d’un côté à la joie de reconnaissance, certes, mais puise sa source également dans le déplacement de séries spatio-temporelles de l’occurrence : on retrouve les formules habituelles à un moment inattendu, à un endroit inattendu, qui est la scène théâtrale.

Dans d’autres moments où les « Candidats » génèrent eux-mêmes leurs propres slogans, l’effet comique se renforce en raison de la déviation apparente qui survient au cours de la production. Certains d’entre eux demandent au public de « retenir simultanément deux opinions qui s’annulent alors qu’on les sait contradictoires et [de] croire à toutes deux¹⁷⁰² », en les regroupant dans les formules aussi ambitieuses que les slogans de l’Angsoc¹⁷⁰³ :

LE CANDIDAT CÉLADON. – Le courage de la peur. L’avenir est dans le fruit !¹⁷⁰⁴

L’HOMME DE BASE – Peuple français ! Votre honneur ? Votre droit est de plus en plus courbe... Donc ? Donc je m’engage ici solennellement à ne plus prononcer quotidiennement d’engagements solennels ; je le jure sur la vie du peuple vivant : « Courbe est le droit. » Comme le disait le président sortant : il faut laisser de la place à l’espace, du laps au temps et trouver le moyen de mettre des bornes au mouvement¹⁷⁰⁵.

Ou encore, on réunit « oui » et « non » dans une même proposition pour brouiller sa prise de position :

LE PRÉSIDENT DES MANGEURS. – [...] Ne buvez plus de l’eau raisonnable qui donne la soif, buvez de l’eau qui donne repos. Devenez deux. Où que vous alliez, munissez-vous d’un corps avant d’y aller. Oui et non à la vie chère. Oui et non à la Novoviande. Buvez plus l’eau qui donne la soif. Ici attend la vie service fini. Ici deux pieds font même panier¹⁷⁰⁶.

Cependant, contrairement aux membres du Parti qui y croient docilement à force de subir le lavage de cerveau, les spectateurs de Novarina ne sont pas entraînés à mener

¹⁷⁰¹ *La Scène*, p. 121-127.

¹⁷⁰² ORWELL George, 1984 (*Mille neuf cent quatre-vingt-quatre*), *op. cit.*, p. 55.

¹⁷⁰³ « La guerre c’est la paix ; La liberté c’est l’esclavage ; L’ignorance c’est la force. » *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁰⁴ *L’Acte inconnu*, p. 72.

¹⁷⁰⁵ *Le Vrai sang*, p. 83-84.

¹⁷⁰⁶ *La Chair de l’homme*, p. 106.

la « doublepensée¹⁷⁰⁷ ». La collision frontale des sens entraînant le « naufrage du sens¹⁷⁰⁸ » provoque plus la méfiance hostile que la confiance aveugle, et génère l'effet immédiatement comique, avec l'impudence des candidats qui osent placer – comme si de rien n'était – deux valeurs opposées dans une seule phrase, et ne promettent rien en faisant semblant de tout promettre.

En même temps, d'autres hommes politiques – ou d'autres « politiciens » selon le célèbre jeu de mot de de Gaulle – essaient de nous « fourguer » la parole stérile, en espérant que nous consommons les mots sans vraiment réfléchir à leur valeur. Ou pour mieux dire, ils veulent nous tromper en nous passant l'exuvie parolesque, phrase qui imite la forme du slogan, mais qui ne transmet aucun message. Dans les phrases des candidats novarinien, les mots sont redondants, ils riment entre eux comme dans les vrais slogans. Or leurs formules aux superbes effets sonores sont vides de sens, et servent seulement à accrocher la mémoire :

LA MACHINE CIRCUMCOMMUNICATIONNELLE. – « GobeZ Benzène !
Branchez bas ! Branchez-vous Beau ! Délongez la latitude ! Rev'nez vous coucher en deux
fois *hôtel-bis*¹⁷⁰⁹ !

LE CANDIDAT CÉLADON. – L'ensemble réuni. La violence du calme. La
réalisation du réel. Trou pour le mou. Bout pour le tout. Choux pour le doux. Je doute de
tout¹⁷¹⁰ !

Dans d'autres propositions qui donnent l'impression de belles promesses importantes, voire solennelles, les mots redondants ne font que fermer la boucle sémantique, sans rien promettre :

LE CANDIDAT CÉLADON. – Avoir foi dans la confiance ! Prévoir un projet !

LE CANDIDAT OUTREMER. – La réalisation du réel selon les potentialités du
possible¹⁷¹¹.

¹⁷⁰⁷ Dans 1984, le Parti prétend être « à tous les instants, en possession de la vérité absolue » (p. 303) et pour ne dire que la vérité, tout le temps, il oblige les gens de pratiquer de façon quotidienne la « doublepensée », acrobatie intellectuelle qui consiste à « garder à l'esprit simultanément deux croyances contradictoires, et de les accepter toutes deux [...] dire des mensonges délibérés tout en y croyant sincèrement, oublier tous les faits devenus gênants puis, lorsque c'est nécessaire, les tirer de l'oubli pour seulement le laps de temps utile, nier l'existence d'une réalité objective alors qu'on tient compte de la réalité qu'on nie ». ORWELL George, 1984 (*Mille neuf cent quatre-vingt-quatre*), *op. cit.*, p. 303-304.

¹⁷⁰⁸ Selon lui, le naufrage du sens est la première source du comique : « Le rire sanctionne ainsi une inanité du sens à tous les niveaux : suggérant que toute direction est vaine et toute signification illusoire. Il marque un arrêt provisoire de tout sens ; arrêt qui serait définitif si les exigences de la vie et les habitudes mentales ne reprenaient plus ou moins rapidement le dessus. » ROSSET Clément, « Appendice I : La force comique », *Le choix des mots*, *op. cit.*, p. 126-127.

¹⁷⁰⁹ *Le Vrai sang*, p. 72-73.

¹⁷¹⁰ *L'Acte inconnu*, p. 71.

¹⁷¹¹ *Ibid.*, p. 71.

Bien qu'ils imitent si bien l'autorité et représentent si bien la valeur précieuse, les propos des candidats ne disent rien en réalité. Ils démontrent burlesquement l'hypocrisie des slogans publicitaires et électoraux qui, dépourvus de contenu concret, ne communiquent que l'image abstraite – en espérant que les gens y croient. Ces pseudo-slogans sont, en quelque sorte, la sublimation comique de leur défaut.

Si la majorité des gens se méfient des slogans politiques, c'est parce qu'ils ont compris par expérience que tous ces mots émouvants et toutes ses promesses sérieuses ne sont pas honnêtes, n'étant en effet que du marketing. Ou pire, ils sont mensongers, car derrière ces formules symbolisantes et réductrices, habiles à toucher la corde sensible, et derrière ces images artificiellement créées en vue de manipuler la mémoire, se camoufle une certaine vérité. Aucun slogan publicitaire ne doit révéler que le premier intérêt de l'annonceur est d'accroître au maximum la rentabilité de l'entreprise, et non de nous offrir la meilleure expérience. De même, aucun slogan électoral ne doit dévoiler que l'intérêt principal du candidat est de faire accepter ses opinions et de remporter l'élection, et non de représenter notre position, ni d'envisager l'évolution de notre cadre de vie. Or, à force de se concentrer sur la structure formelle du slogan et sans doute parce qu'ils sont habitués à traiter l'audience comme des consommateurs aveugles, certains candidats se laissent aller et finissent par glisser, dans leurs phrases répétitives et surmartelées, une teneur qui ne devrait pas s'y trouver :

LE CANDIDAT POIGNANT. – L'avenir en héritage. Renouvelons le peuple
sortant¹⁷¹².

LE CANDIDAT FUCHSIA. – Notre futur est votre avenir. Donnez-nous votre
présent. Votre argent m'intéresse¹⁷¹³.

LE CANDIDAT VERMILLON. – Pour un moi massif ! Nourrissez-vous
d'espérance ! Osez oser ! La ré-forme-par-étapes. La même chose : autrement ! Laisser de
la distance à l'espace. Sauvez les restes¹⁷¹⁴ !

Au moment où se dévoile le processus de manipulation et s'effondre la machine à vendre la fausse vérité, le slogan perd très vite sa légitimité et se ridiculise. Le rire méchant envers le simulacre du slogan constitue avant tout la résistance contre les maîtres logocrates qui essaient de nous endormir, en nous ôtant la capacité de réfléchir et de raisonner. Mais il est également le signe de la vigilance réveillée vis-à-vis du système langagier pro-capitaliste tolérant la prolifération de la langue véreuse qui, en nous encourageant à consommer les idées transmises, nous dupe.

¹⁷¹² *Le Vrai sang*, p. 81.

¹⁷¹³ *L'Acte inconnu*, p. 71.

¹⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

Dans le rire des spectateurs qui déclenche l'effondrement du mécanisme communicationnel du modèle capitaliste industriel, c'est la joie subversive qui est la plus marquée. Les rieurs se réjouissent de la dégringolade des maîtres, chute qui leur rend la liberté, réactive leur vitalité paralysée. Il affirme ici qu'avant toute chose, « l'éclat de rire est la dernière ressource de la rage et du désespoir¹⁷¹⁵ », comme l'écrit Hugo, mais aussi « la consolation des pauvres et toute la vengeance des vaincus¹⁷¹⁶ », comme le définit Jules Vallès.

Mais une dimension cathartique – qui ressemble à la catharsis mimétique – y est présente aussi, en ouvrant la possibilité de la libération de la parole du carcan capitaliste. À première vue, les discours médiatiques, les expressions exclusives, les remarques autoritaires sur la grammaire, ainsi que les slogans sans cesse multipliés dans la bouche de Boucot et de ses amis logocrates semblent contribuer à la légitimation et la généralisation des habitudes langagières communicationnelles, pour assurer, en conséquence, la domination absolue du capitalisme. Cependant, bien qu'ils soient vraisemblables, ils ne peuvent qu'être une imitation, surtout une imitation *indigeste* dont la discipline ardemment défendue de chaque usage de la langue revient ridiculisée. Par conséquent, de la même manière qu'une purge marquée doublement par sa ressemblance avec un élément pathogène et par sa nature résistante, cette *mimèsis* de la langue procède à l'évacuation du mal et exerce un effet thérapeutique sur les habitudes langagières. Plus précisément, la catharsis comme purge homéopathique langagière travaille deux matières simultanément. D'un côté, la langue française se libère du joug institutionnel qui l'enferme dans la chaîne communicative. En retrouvant son état initial – donc sa bonne santé – la langue française retrouve également la possibilité de fonctionner autrement que par l'échange mercantile et linéaire. Il est possible désormais de prendre en considération des recettes de fonctionnement plus spontané et plus souple, plus dynamique et plus intuitif, voire d'envisager, on le verra plus tard, d'échapper au totalitarisme inhérent à la langue¹⁷¹⁷. De l'autre côté, en touchant le corps spirituel de chaque spectateur, cette catharsis lui donne l'occasion de rétablir son identité langagière. Le rire à l'égard de la novlangue française contemporaine délivre l'identité langagière formée, sédentarisée, figée dans la chaîne de production, d'échange et de consommation, entièrement mécanisée en écartant la libre pensée et le souffle. Libérés et soulagés, les spectateurs-parleurs réapprennent

¹⁷¹⁵ HUGO Victor, « Ceci et Cela », *Faits et croyance*, in *Océan, Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 211.

¹⁷¹⁶ VALLÈS Jules, « La Caricature », in *Le Figaro*, le 23 novembre 1865, p. 4. Consulté le 25 mai 2018 sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k270468d/f4.item>.

¹⁷¹⁷ Étant donné qu'une autre section est consacrée au schéma homéopathique de la catharsis langagière dans le troisième chapitre, on se contente ici d'évoquer rapidement les traits essentiels.

la joie de communiquer sans transmettre le message, de parler sans dire¹⁷¹⁸ : le rire témoigne de la possibilité de cette joie retrouvée.

Transgresser la tradition intellectuelle

On a déjà vu dans la partie précédente que, chez Novarina, la réécriture introduit le temps circulaire dans l'expérience temporelle des spectateurs, et contribue, en conséquence, à la construction d'un temps structural qui est un vecteur de la catharsis temporelle¹⁷¹⁹. Dans certains cas, le même procédé peut également occasionner le rire, en même temps qu'il modifie notre rapport avec le temps. Avec ses pratiques palimpsestiques scrupuleuses, Novarina donne une seconde vie à des textes qui sont, en général, doublement oubliés. Certains – ceux qui sont familiers – sont oubliés, parce qu'on n'en a pas repris la lecture après la sortie du système scolaire. D'autres sont presque effacés de la mémoire collective : à part quelques spécialistes, la plupart des gens ignorent leur existence. Les uns comme les autres, lorsqu'ils se prononcent sur la scène à travers la voix vivante des acteurs, ils ne se contentent pas de ressortir de la mémoire anthropologique comme un spectre, distant et impuissant. Ils se réactivent, obtiennent de nouveau les séries *actuelles* et concrètes de signification, pour intégrer le présent¹⁷²⁰.

Parfois, les textes littéraires et érudits ressuscités participent – si on rend hommage au dialogisme de Bakhtine¹⁷²¹ – au « dialogue » avec le texte actuel de Valère Novarina. Puisque ces citations préservent parfaitement leur identité en tant que corps étranger indépendant sans subir aucune modification, protégées par les guillemets, elles constituent sans faute une autre voix. Or, bien qu'il soit déterminé de façon très concrète, ce dialogue n'est pas audible pour tous. Quand le rapport citationnel s'affiche explicitement avec les phrases attribuées au propriétaire de la voix initiale, comme c'est le cas d'une lettre de Jean Georges Noverre¹⁷²² ou l'anthologie des définitions de Dieu insérée dans *La Chair de l'homme*¹⁷²³, tout le monde peut

¹⁷¹⁸ Tandis que « parler », en tant que « faire usage de la parole », ne nécessite pas un complément d'objet direct, « dire » est toujours « dire quelque chose » et ne s'accomplit qu'avec le message que le sujet transmet.

¹⁷¹⁹ Voir la Partie II, Chapitre 2, 1^{er} Sous-chapitre, notamment la section « Le rythme tressé à travers des œuvres ».

¹⁷²⁰ L'intertextualité dans les pièces novariniennes relevant d'une évidence, des études précédentes, dont *L'Atelier de Valère Novarina* de Céline Hersant, ont suffisamment traité le sujet. En leur renvoyant les détails, nous allons nous tâcher de démontrer comment les textes ressuscités suscitent le rire, quelle est la signification de ce rire, et notamment, comment ce rire intervient dans l'établissement de la relation entre les textes en question, considérés comme érudits sinon intellectuels, et les spectateurs.

¹⁷²¹ BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, tr. KOLITCHEFF Isabelle, Paris, Seuil, 1970. Notamment, p. 324-343.

¹⁷²² « CELUI QUI DIT NON. – Me revient ce que disait Noverre, voyez-le : Tout danseur qui fait l'entrechat sait à combien de temps il le passera ; l'imagination devance toujours les jambes ; on ne peut le battre à haut si l'intention n'était que de le passer à six ; sans cette précaution, il y aurait autant de chutes que de pas. » *La Chair de l'homme*, p. 304. La citation est tirée de NOVERRE Jean-Georges, « Lettre XII », *Lettres sur la danse*, Paris, Ramsay, 1978, p. 275.

¹⁷²³ *La Chair de l'homme*, p. 382-402.

identifier l'hypertextualité. En revanche, lorsque les mots des autres, à l'instar de Joseph de Maistre¹⁷²⁴ ou de Virgile¹⁷²⁵, s'introduisent discrètement dans les répliques des personnes novariniennes, souvent sans guillemets pour se dérober aux oreilles des spectateurs, et même aux yeux des lecteurs, si ce ne sont pas de fins connaisseurs des textes cités, on est sourd, incapable de reconnaître le dialogue.

Mais une grande partie des textes relevant de la tradition intellectuelle, exhumés selon les « lois de la nécromancipation¹⁷²⁶ », ne ressuscitent pas avec leur corps entier intact. Au moment où les hypotextes¹⁷²⁷, dont l'éventail est très large en termes de périodes et de disciplines, sortent de l'Oubli en introduisant dans le texte de Novarina « les frottements, les ruptures, les discontinuités de la lisibilité¹⁷²⁸ », ils reviennent avec de légères modifications, ou encore avec une « défaillance volontaire¹⁷²⁹ ». La recette de réécriture varie d'abord selon le niveau de décontextualisation, du déplacement à la déformation et la transgression. Et le degré de réécriture avec plusieurs échelles, allant de l'hommage à l'inspiration stylistique et sémantique, d'un clin d'œil à la véritable réécriture, en passant par le rapiéçage, enrichit également la recette. Autrement dit, dans leur seconde vie, chacun de ses textes constitue désormais l'hypertexte qui parodie l'hypotexte, leur vie antérieure, et par ce déplacement même, il se montre prédisposé au comique¹⁷³⁰.

Évidente aux yeux de tout le monde, l'imitation des habitudes langagières suscite un rire presque unanime. Cependant, l'imitation de la tradition intellectuelle n'accède pas à cette universalité : les textes parodiques ne sont pas reçus au même moment, de la même manière, avec la même intensité par les spectateurs. Le comique se dégage, essentiellement, au cours de

¹⁷²⁴ L'Entrée perpétuelle (version pour la scène du Vivier des noms), in *Voie négative*, p. 107 ; MAISTRE Joseph De, *Les soirées de Saint-Petersbourg*, « Septième entretien », in *Œuvres*, Robert Laffont, « bouquins », Paris, 2007, p. 661.

¹⁷²⁵ *La Scène*, p. 147 ; VIRGILE, « 4^e églogue », *Bucoliques*, tr. GODCHOT Colonel, Nice, Chez l'Auteur, 1936, p. 78.

¹⁷²⁶ *La Chair de l'homme*, p. 412.

¹⁷²⁷ « J'entends par [l'hypertextualité] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 11-12.

¹⁷²⁸ BARTHES Roland, « La Lutte avec l'Ange : analyse textuelle de *Gen 32* », in BARTHES, BOVON, LEENHARDT, et al., *Analyse structurale et exégèse biblique*, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1971, p. 39.

¹⁷²⁹ « La parodie ne s'astreint qu'à une imitation approximative et partielle, elle est volontairement défaillante, qualitativement et quantitativement. » GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997, p. 110.

¹⁷³⁰ Conscient de la « confusion fort onéreuse (p. 33) » entre la parodie stricte, le pastiche satirique et le travestissement, Gérard Genette structure six pratiques hypertextuelles selon deux critères, l'un la relation entre l'hypothèse et l'hypertexte, l'autre la fonction que remplit le détournement. La parodie s'oppose au travestissement, qui est transformation stylistique, dans la mesure où elle « modifie le sujet sans modifier le style (p. 29) » ; et se distingue du pastiche, imitation stylistique à fonction ludique, car elle ne se contente pas d'imiter, mais introduit des transformations sémantiques. Voir GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 37. Au cours de nos études, nous pourrions éventuellement appliquer, si nécessaire, les distinctions genettiennes pour chaque cas précis, mais en général, nous allons profiter du champ sémantique englobant que propose l'usage courant du mot *parodie*.

l'hypertextualisation. Pour être conscient du décalage sémantique qui s'installe en raison du déplacement textuel, autrement dit, pour être sensible au comique, la connaissance préalable du texte parodié est indispensable¹⁷³¹. Les spectateurs novariniens n'ayant pas tous le même rapport aux hypotextes¹⁷³², la réaction de la salle est partagée, le rire devient sporadique.

Certes, il existe un comique du texte parodié actif auprès de l'ensemble des spectateurs, qu'on soit familier ou non avec le texte original. Mais dans ce cas, la parodie ne suscite pas le rire en tant que parodie, la transformation ludique qui intervient n'étant pas l'origine directe du comique : le comique réside ailleurs. La *mimèsis* textuelle qui reprend le procédé comique de l'hypotexte, comme la liste des herbes qui pastiche le « Dit de l'herberie » de Rutebeuf¹⁷³³ ou l'inventaire des mets¹⁷³⁴ qui renvoie à l'« énumération succulente¹⁷³⁵ » des auteurs du Moyen Âge, dont Rabelais, en serait un exemple emblématique. Selon Nathalie Koble, « [l]a prolifération, liée à la faconde, sert [dans la littérature du Moyen Âge] une conception de la littérature détachée de la valeur réelle des signifiants au profit d'un jeu verbal simplement destiné à provoquer l'admiration et le rire.¹⁷³⁶ » En reproduisant les traits stylistiques de la litanie, la fantaisie verbale novarinienne livre aux spectateurs le même ressort du rire que la littérature médiévale. Novarina reprend, en quelque sorte, une source universelle de comique qui, même détachée du texte original, est éligible à tous à travers les siècles. Il en va de même pour la didactique brutale de Raymond de la Matière¹⁷³⁷, qui serait la caricature, sinon l'imitation mélodique de *La Leçon* d'Ionesco. Avec la même obsession, le même rythme et la même exigence que le professeur de *La Leçon*, « inventeur de la théorie du bocal [et] auteur du premier roman français écrit en *langue furtive*¹⁷³⁸ » il arrive au même résultat que son modèle, à savoir la « philologie qui mène en crime¹⁷³⁹ » : il commet un crime contre *des* langues

¹⁷³¹ Voir SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 120.

¹⁷³² Le phénomène déjà traité dans le deuxième chapitre (notamment le 1^{er} sous-chapitre) de la Partie II s'inscrit dans la même lignée de l'hypertextualité. Quant à l'autocitation, à l'origine de l'expérience temporelle circulaire, le texte de Novarina constitue l'hypotexte, avec lequel chaque spectateur entretient un rapport singulier.

¹⁷³³ *Je suis*, p. 224-225 ; *L'Espace furieux*, p. 175-176 ; RUTEBEUF, « Dit de l'herberie », in *Œuvres complètes de Rutebeuf*, FARAL Edmond et BASTIN Julia (éd.), Paris, Picard, 1960, t. II, p. 272-280, cité in KOBLE Nathalie, « “Tout du corpus sans rien pensant”, le Moyen Âge englouti de Valère Novarina », *art. cit.*, p. 70.

¹⁷³⁴ *Le Repas*, p. 40-41, *L'Espace furieux*, p. 113. On peut retrouver facilement la liste gargantuesque partout dans les pièces de Novarina.

¹⁷³⁵ GARAPON Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷³⁶ KOBLE Nathalie, « “Tout du corpus sans rien pensant”, le Moyen Âge englouti de Valère Novarina », *art. cit.*, p. 67-82.

¹⁷³⁷ *Le Vivier des noms*, p. 94-100. Le passage est autoplagié dans *L'Animal imaginaire*, p. 98-107.

¹⁷³⁸ *L'Animal imaginaire*, p. 97.

¹⁷³⁹ « LA BONNE. – [...] Et je vous avais bien averti, pourtant, tout à l'heure encore : l'arithmétique mène à la philologie, et la philologie mène en crime... / LE PROFESSEUR. – Vous avez dit : “au pire !” / LA BONNE. – C'est pareil. » IONESCO Eugène, *La Leçon*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 73.

françaises – pour ne pas dire *la* langue française, qui sous-entend la langue institutionnelle dépourvue de spontanéité vitale – en « *enrichi[ssant fondamentalement la] langue en simplicité*.¹⁷⁴⁰ » Le moteur du comique absurde fonctionne toujours bien chez Novarina, désormais en interagissant avec le comique de mœurs (langagières) consistant à ridiculiser la tyrannie des règles. Lorsque l'hypotexte se détache du contexte sérieux scientifique, pour accueillir une autre vérité, sans doute moins élégante aux yeux des académiciens mais plus accessible et parlante à la plupart des gens¹⁷⁴¹, ou encore lorsqu'une distance sémantique insoudable s'introduit entre l'hypertexte et le texte original éventuel, comme dans le cas des pseudo-aphorismes de *La Chair de l'homme*¹⁷⁴², que les rieurs aient ou non la référence exacte de l'hypertextualité, ou que le prétendu texte de référence existe réellement ou non ne pose aucun problème, ici non plus. Le texte parodique suscite le rire auprès de la plupart des spectateurs, non pas en tant que parodie, mais en tant que ce comique verbal dont parle Bergson.

Cependant, le rire concret du véritable comique de la parodie est fondamentalement inégalitaire. Le degré de comique ressenti d'une pièce varie nettement d'un spectateur à l'autre selon la capacité personnelle de distinguer les traces du déplacement textuel et de mesurer l'écart entre les deux textes. Les canons littéraires qu'on étudie à l'école offrent un comique accessible au grand public, de même que les anecdotes et les versets tirés de *La Bible* qui sont familiers même aux spectateurs non chrétiens, le christianisme étant une des strates majeures de la culture occidentale. Au plaisir de reconnaissance dont parle Aristote, la plume agile de Novarina associe d'autres procédés comiques. Elle déplace les hypotextes faisant partie de la mémoire collective, notamment à travers les jeux de prononciation qui contribuent à la déformation burlesque de la fable familière¹⁷⁴³ ou celui qui multiplie, par le biais des homonymes, les possibilités d'interprétation¹⁷⁴⁴. Mais elle peut aussi insérer dans la séquence narrative des éléments étrangers, générant une incongruité, qui « anéantissent brusquement

¹⁷⁴⁰ *L'Animal imaginaire*, p. 106.

¹⁷⁴¹ « L'homme est un loup pour l'homme (*Homo homini lupus*) », phrase qu'on attribue couramment à Hobbes, se transforme en « L'homme est un loup pour la femme » dans *Le Discours aux animaux*, p. 58.

¹⁷⁴² *La Chair de l'homme*, p. 45-52. Les phrases imitent la forme des maximes, style littéraire très à la mode au dix-septième siècle, en reproduisant le ton moralisateur, sérieux et austère. Mais elles prêchent des pseudo-vérités loufoques et déplacées.

¹⁷⁴³ « U curbu sur une n'urbe purchu Tiendu in sun buc û frumuge Mûitre Mrenu pur l'udur ulléchu Lui tut à prupru çu linnguge : » *L'Animal imaginaire*, p. 106.

¹⁷⁴⁴ « Entre naître... et n'être pas. » *L'Homme hors de lui*, p. 39. À part cette parodie qui tord « Être ou ne pas être : telle est la question » (une autre version se trouve *L'Opérette imaginaire*, p. 146), *Hamlet* de Shakespeare est particulièrement présent dans l'œuvre de Novarina, sous forme d'un clin d'œil à une parodie. Une autre parodie récurrente est la scène de rencontre avec le spectre du père, comme on le voit dans *Le Drame de la vie*, p. 80 ; *L'Entrée perpétuelle (version pour la scène du Vivier des noms)*, in *Voie négative*, p. 136 ; *L'Animal imaginaire*, p. 42.

l'attente¹⁷⁴⁵ » des gens qui pensent connaître la suite¹⁷⁴⁶, jusqu'à ce qu'ils renversent entièrement, en creusant la discordance, la séquence sémantique liée à l'intrigue¹⁷⁴⁷. Le plaisir de reconnaissance, à la base du plaisir de l'expérience intertextuelle, n'est plus tout à fait innocent : il s'agit plutôt du plaisir de constater la chute, la dégringolade du texte connu.

On peut également considérer l'exemple de la citation vulgarisée de Hobbes sous un autre angle. « L'homme est un loup pour la femme » est risible, tout seul, aux yeux de tous, mais si on a la référence exacte, non seulement l'intensité du comique augmente, la déroute étant plus visible, mais aussi la même phrase originale élargit le champ du comique, en incluant désormais ses sœurs parodiques, « Homo, onini, lupus¹⁷⁴⁸ » et « *Homo homini nanus*¹⁷⁴⁹ ». De la même façon, les morceaux palimpsestiques qui reproduisent les procédés comiques d'hypotextes peuvent paraître encore plus comiques chez les spectateurs qui sont en mesure d'apercevoir le déplacement, à partir de la connaissance préalable du contexte original.

Mais une partie significative du comique parodique dû à l'intertextualité est strictement réservée à quelques spectateurs privilégiés, « cultivés » avec un niveau d'études ou de lecture très avancé. Un passage du *Repas* nous offre un exemple représentatif :

LA PERSONNE CREUSE. – Mon père Umberto m'disait chaque jour avant de se taire : « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire. » C'est lui, à qui son père Umberto-premier disait chaque soir avant de s'éteindre : « Remarque garçon, et souviens-toi d'la leçon : les hommes parlent rarement à eux-mêmes – et jamais aux autres – des choses qui n'ont point reçu de noms. » Puis il s'empressait d'éteindre et se couchait dans la paille où nous le retrouvions mort et vif chaque matin¹⁷⁵⁰.

Pour la plupart des spectateurs, si la réplique de la Personne Creuse est – à peine – risible, c'est parce qu'elle réunit dans une description du père Umberto-premier deux qualificatifs contradictoires, à savoir « mort » et « vif », remplissant la condition du comique verbal de l'absurde. Or de cette déclaration émane un autre comique – plus fort, sans doute – si on connaît Wittgenstein et Joseph de Maistre. Pour ceux qui sont familiers du raisonnement

¹⁷⁴⁵ « Le rire est une affection résultant de l'anéantissement brusque d'une attente poussée à un haut degré. » KANT Emmanuel, *Critique du jugement*, tr. GIBELIN Jean, Paris, Vrin, 1951, p. 149.

¹⁷⁴⁶ *L'Origine rouge*, p. 161-163 ; *Le Vrai sang*, p. 140-141 ; *L'Animal imaginaire*, p. 217-218. Le micro-récit de la Ligature d'Isaac, réécrite par Novarina, comprend l'« orgie rouge », en faisant glisser phonétiquement l'origine rouge, ainsi qu'« une bouteille [cachée] sous le fagot », qui remplace le sacrifice.

¹⁷⁴⁷ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 518-519. La « dernière classe » de Daudet se débarrasse d'émotions – et d'allure nationaliste – pour laisser place à la tyrannie du (Pro)Fessor Dazy, logocrate impitoyable.

¹⁷⁴⁸ *Falstaffe*, in *Théâtre*, p. 582.

¹⁷⁴⁹ *Le Vrai sang*, p. 63.

¹⁷⁵⁰ *Le Repas*, p. 106.

logico-philosophique rigoureux mais raffiné de Wittgenstein¹⁷⁵¹, « ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire », passé inaperçu par des inconnus, devient un vecteur du comique de parodie qui renverse entièrement le sens initial de l'aphorisme conclusif du philosophe. Et pour ceux qui ont lu les louanges de Locke que prodigue Joseph de Maistre¹⁷⁵², la délocalisation du contexte peut déclencher la machine comique.

Cette machine est éligible à tous les « dialogues » qui se déroulent de façon à encadrer la voix du jadis dans une conversation de nature profane, voire burlesque et triviale selon les cas, ou à souligner une autre dimension, marginale dans le texte original. *L'Opérette imaginaire* est particulièrement marquée par des chansons qui donnent une tonalité burlesque aux patrimoines intellectuels. En reprenant Pascal, sauf ses regrets des limites de l'homme, le Mortel renforce la colère contre l'homme de ses camarades, et accélère le jaillissement de la fontaine du sang, scène sans doute la plus comique de la pièce : « Le cœur de l'homme est vide / Et plein d'ordure / C'est pour ça qu'y mérite, d'faire sépulture !¹⁷⁵³ » Et l'Homme d'Outre-Ça rend hommage comique aux grands penseurs de l'Occident, avant d'attaquer frontalement un philosophe matérialiste médiatique :

L'HOMME D'OUTRE-ÇA. – « V'là qu'elle me lance : / “Leibniz, c'est d'la panade” :
J'luis dis : “Sois pas toute triste / Dans ta monade”
Puis j'fonce dans Nietzsche, à toute Bersicht / Je me dis : “Ma pomme,
C'est un surhomme !” / Puis je tombe dans Comte-Sponville-e,
Ça c'est tranquille-e / J'bouffe d'la banalité en reposant sur mes pieds !...mais je
repars ! et sans frein ! le lendemain, j'crie dare-dare : Pas question d'rester en rade-e ! à la
cannonnade-e ! la rime en l'air ? la rime en l'air ? »¹⁷⁵⁴

Nathalie Koble remarque que le monologue du Vipéricien de *Je suis*¹⁷⁵⁵ reprend « deux fragments de textes empruntés à la littérature chrétienne médiévale », à savoir *Collationes* (livre II) de l'abbé Odon de Cluny et *Hamartigeneia* de Prudence¹⁷⁵⁶. Or, détachés du texte original et juxtaposés de façon à souligner la volupté charnelle, les textes sérieux suivent le processus de « rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur

¹⁷⁵¹ « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, op. cit., p. 112.

¹⁷⁵² MAISTRE Joseph de, « Sixième entretien », *Les soirées de Saint-Petersbourg*, op. cit., p. 612-613.

¹⁷⁵³ *L'Opérette imaginaire*, p. 90 ; PASCAL Blaise, *Pensées*, op. cit., p. 588.

¹⁷⁵⁴ *L'Opérette imaginaire*, p. 52-53.

¹⁷⁵⁵ *Je suis*, p. 150-152 ; *l'Espace furieux*, p. 87-89.

¹⁷⁵⁶ KOBLE Nathalie, « “Tout du corpus sans rien pensant”, le Moyen Âge englouti de Valère Novarina », art. cit., p. 74.

le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité.¹⁷⁵⁷ » Tandis que la dimension grivoise ainsi relevée fait rire tous les spectateurs, la recomposition de deux textes moralisateurs ouvre une autre série de comique parodique aux spectateurs qui sont au courant de cet éloignement, sinon de cette réaffectation.

Écrivain soi-disant « nul¹⁷⁵⁸ », Valère Novarina entremêle avec densité les relations hypertextuelles, toujours avec un certain degré de comique, jusqu'à donner l'impression, à ceux qui les reconnaissent, qu'il transgresse la tradition intellectuelle. Cependant, strictement parlant, ce n'est pas le texte original érudit qui est ridiculisé dans les œuvres de Novarina, où la frontière entre les deux plans – le parodié et la parodie – est très faible, et par conséquent, la parodie n'est souvent pas « mise à jour¹⁷⁵⁹ ». Ce que ridiculise, voire anéantit le jeu novarinien d'érudition, c'est l'usage de la langue qui idolâtre les textes dits intellectuels. Autrement dit, la parodie freine la machine logocratique qui transforme les canons classiques en vérité sacrée – donc intouchable – réservée à quelques privilégiés, vérité qui est « liée circulairement à des systèmes de pouvoir qui la produisent et la soutiennent, et à des effets de pouvoir qu'elle induit et qui la reconduisent¹⁷⁶⁰ », et dont l'économie politique n'échappe pas à celle de la vérité en général, délimitées par Foucault :

Dans des sociétés comme les nôtres, l'« économie politique » de la vérité est caractérisée par cinq traits historiquement importants : la « vérité » est centrée sur la forme du discours scientifique et sur les institutions qui le produisent ; elle est soumise à une constante incitation économique et politique (besoin de vérité tant pour la production économique que pour le pouvoir politique) ; elle est l'objet, sous des formes diverses, d'une immense diffusion et consommation (elle circule dans des appareils d'éducation ou d'information dont l'étendue est relativement large dans le corps social, malgré certaines limitations strictes) ; elle est produite et transmise sous le contrôle non pas exclusif mais dominant de quelques grands appareils politiques ou économiques (Université, armée, écriture, médias) ; enfin, elle est l'enjeu de tout un débat politique et de tout un affrontement social (luttres « idéologiques »)¹⁷⁶¹.

¹⁷⁵⁷ BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 29.

¹⁷⁵⁸ Bien que Novarina lui-même se dise « nul », en soulignant sur son procédé hypertextuel, par l'écoute, en réalité, c'est un écrivain extrêmement cultivé. Le fait qu'il est capable de citer les grands classiques – connus ou non – en les manipulant librement – jusqu'à jouer avec eux – témoigne de sa capacité intellectuelle. Après tout, la parodie est par excellence une opération régie par l'intellect.

¹⁷⁵⁹ TYNIANOV Iouri, « Destruction, Parodie », tr. DENIS Lily, in *Change*, n° 2, 1969, p. 75.

¹⁷⁶⁰ FOUCAULT Michel, « La fonction politique de l'intellectuel », in *Dits et écrits*, t. 3, Paris, Gallimard, « nrf », 1994, p. 114.

¹⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 112-113.

Pris dans cet appareil et sublimé sous l'étiquette de « tradition intellectuelle » – patrimoine lié deux fois au pouvoir, d'un côté par la légitimité temporelle (historique), de l'autre côté par la légitimité politique – le patrimoine anthropologique devient une idole, sinon une relique littéraire, dont seules l'adoration à distance et la consommation superficielle sont autorisées, pendant que l'accès et la modification sont formellement interdits, étant considérés comme un sacrilège. Seuls les intellectuels possèdent la clé pour accéder à l'ésotérisme (le sens entier du texte érudit, sa quintessence, en l'occurrence), donc ont le droit de célébrer l'office en déterminant quoi diffuser, comment et à qui. Mais Novarina sort de la sacristie les trésors précieusement conservés, les touche et retouche, les jette et renverse, les abîme et remanie... dans le cadre de jeux. De nouveau accessible, l'objet sacré revient dans le temps, continue sa seconde vie. Si la parodie accomplit un renouvellement salutaire, c'est d'abord parce qu'elle sauve le texte oublié du piège du temps, en réactivant l'évolution littéraire : « [l]a parodie [...] n'est pas seulement rupture, destruction, mais elle remplace les formes périmées par les formes nouvelles sans lesquelles il n'y aurait pas d'« évolution littéraire » possible¹⁷⁶² », écrit Daniel Sangsue. Mais surtout, elle sauve le texte parodié de l'appareil institutionnel qui, non seulement le prive de respiration et de toucher, sous prétexte de préservation, pour ainsi contribuer à sa pétrification, sa perpétuation, mais aussi le range à côté du « pouvoir, [du] despotisme, [des] abus, [de] l'arrogance de la richesse¹⁷⁶³ » logocratiques. Dans ce sens-là, la parodie de Novarina ressemble moins à la parodie moderne « purement négative et formelle¹⁷⁶⁴ » qu'à la parodie de style médiéval, à savoir carnavalesque. En détruisant, avec le rire, l'objet de l'idolâtrie institutionnelle, elle mène « un jeu joyeux et entièrement débridé avec tout ce qui est le plus sacré, le plus important aux yeux de l'idéologie officielle.¹⁷⁶⁵ » Mais surtout, elle ne s'arrête pas à une simple destruction ; elle embrasse, dans le rabaissement, le rêve de régénération et de renaissance, et provoque le rire « *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois.¹⁷⁶⁶ » D'où la jubilation d'entendre *d'une autre manière* les textes à qui le théâtre de Novarina rend un hommage comique.

¹⁷⁶² SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, op. cit., p. 56. Tynianov, ici commenté, considère la parodie « avant tout [comme] combat, destruction de l'ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments. » TYNIANOV Iouri, « Destruction, Parodie », art. cit., p. 67.

¹⁷⁶³ FOUCAULT Michel, « La fonction politique de l'intellectuel », op. cit., p. 110.

¹⁷⁶⁴ BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 19.

¹⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 20. Bakhtine déchiffre, un peu plus loin, la signification du rabaissement : « Rabaisser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption *en même temps* que de naissance : en rabaisant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux en plus. » (p. 30)

Or le processus de régénération du texte par l'« érudition imaginaire¹⁷⁶⁷ », telle que la pratique Novarina, s'approche d'une certaine manière du schéma de la catharsis, d'abord médicale puis esthétique, voire anthropologique. La confusion étymologique du terme « parodie » éclaircit ce rapprochement. Comme plusieurs chercheurs le remarquent, le « para- » de la parodie signifie à la fois « à côté » et « contre »¹⁷⁶⁸, de même qu'un agent purgatif qui est à la fois « comme » et « contre » le pathogène. L'hypertexte qui parodie semble, à première vue, reproduire les caractéristiques principales de l'hypotexte, à côté de lui, en tant qu'imitation (*mimèsis*), au moyen du même ressort que lui, à savoir la langue littéraire. Mais étant une « imitation approximative et partielle avec une défaillance volontaire », il agit « contre » l'objet imité, et libère l'hypotexte classé comme « tradition intellectuelle » du langage, des discours des logocrates que ce dernier a incorporés, en entraînant la chute de la machine à intellectualisation. Purgé, il n'est plus ni obstrué, ni fermé, mais ouvert par le toucher et au toucher.

Surtout, si, plus fondamentalement, la parodie peut assurer le rôle de purge, c'est parce que la langue qui la réalise est celle qui est sous contraintes stylistiques mais qui, grâce à sa spontanéité vivante, sait volontiers jouer avec elles, un peu comme la langue des Oulipiens. En d'autres termes, il s'agit d'une langue dont le pouvoir poétique atteint son comble, et qui se donne comme lieu d'imaginaire, comme drame¹⁷⁶⁹.

Le rire des spectateurs devant la parodie – peu importe qu'ils soient conscients de la relation parodique ou non – est la force motrice qui permet à la langue agissante de soulever le levier et renverser toute tentative de sceller les textes au nom de la « vérité » *sacrée*. Ce n'est pas l'intention de l'auteur employant le procédé parodique qui achève la chute de l'hypotexte, ou plus précisément, le déroutement de la machine logocratique qui le transforme en « tradition intellectuelle » : l'écrivain ne fait que poser le levier. La catharsis textuelle par le biais de la parodie s'opère seulement avec l'approbation, la participation et l'encouragement des spectateurs par le rire.

Une partie des reproches adressés au théâtre de Novarina d'être hermétique et exclusif, destiné aux universitaires et aux intellectuels, est liée sans doute à l'abondance des références

¹⁷⁶⁷ JULLIEN Dominique, « L'érudition imaginaire de Jorge Luis Borges », in *Romanic Review*, Columbia University, vol. 78, 1987, p. 383-398.

¹⁷⁶⁸ Dans *Relation parodique*, Daniel Sangsue trace l'évolution de la prise de position des lettrés, liée à l'ambivalence du terme. *Op. cit.*

¹⁷⁶⁹ Pierre Jourde propose un point de vue différent sur la caractéristique de la langue employée pour la parodie. Pour lui, la langue théâtrale novarinienne est elle-même la parodie du parler : « Tout texte de Novarina sonne comme une parodie, mais on ne saurait dire au juste ce qui s'y trouve parodié, sinon le langage même. [...] Parler est parodier, se parodier, ou plutôt parodier cela qui ne parle pas mais fait l'objet de toute parole. » JOURDE Pierre, *Littérature et authenticité : le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2005, p. 229.

érudites. Mais si, malgré tout, il serait inexact de prétendre que ce théâtre soit l'apanage des spectateurs « instruits », c'est parce que la parodie ne s'adresse pas exclusivement à ceux qui sont capables de la reconnaître et d'en tirer un plaisir de reconnaissance. Elle envisage plutôt un plaisir spontané, démocratique, lié à la transgression de l'interdit, la subversion de la tradition – en tant qu'institution – intellectuelle ; au renouveau, à la renaissance allègre des textes « universels » délivrés de la logique économique-politique que la société leur assigne. Le plaisir se présente sous forme de « sentiment inconnu », familier et étranger en même temps, sûrement joyeux mais tout de même déroutant, et surtout, légèrement cathartique. Il est cathartique par le reflet de la délivrance cathartique des hypotextes, que les spectateurs touchent désormais de façon *crue*, sans intermédiaire de l'appareil social. Il est inconnu, parce qu'il s'agit d'un plaisir dont l'origine reste en dehors de la conscience pour la plupart des spectateurs inattentifs aux relations parodiques qui se tissent dans l'œuvre de Novarina, mais sensibles seulement à la langue active qui établit ces relations transgressives.

Chapitre 2. Le comique créatif et le rire comme épanouissement

1. Les jeux d'optique de la langue française

Le kaléidoscope verbal ou dix mille fleurs

Le kaléidoscope est un instrument optique dont les fragments de verre enfermés au bout d'un tube produisent sur un jeu de miroirs d'infinies images symétriques à chaque fois différentes. Le spectacle presque fantasmagorique que déploient les éclats de toutes les couleurs, qui ne cessent de se disperser et de se réunir, emplit d'admiration hallucinatoire tous les observateurs, quel que soit leur âge, en Orient comme en Occident. Ainsi, en Occident, on le nomme *kaléidoscope*, « instrument où on peut observer de belles formes », en s'inspirant de trois termes du grec ancien, *καλός* (*kalós*, « beau »), *εἶδος* (*eîdos*, « forme ») et *σκοπέω* (*skopéō*, « observer »)¹⁷⁷⁰ ; tandis qu'en Orient, on voit les dix mille fleurs qui s'épanouissent dans le tuyau, pour l'appeler 萬華鏡 (*manhwakyung*)¹⁷⁷¹. Pris par le vertige, cette « panique voluptueuse¹⁷⁷² » momentanée, suscitée par l'enchaînement des images uniques et éphémères, on oublie la réalité, et se laisse absorber par un petit trou dans un *autre* monde fantastique, à l'intérieur du cylindre : on admire, avec l'euphorie naïve, la destruction féconde, l'anéantissement régénérateur¹⁷⁷³.

De même qu'un enfant qui s'amuse à tourner le tuyau pour souffler autrement les fragments de verre, et dont le rire cristallin manifeste l'étourdissement agréable ou l'extase hilarante, le spectateur de Valère Novarina connaît le même épanouissement devant

¹⁷⁷⁰ Bien qu'il doive son nom aux mots grecs anciens, son invention par un physicien écossais, Sir. David Brewster, date de 1816. En Égypte antique, on installait sur la scène les panneaux en marbre bien polis pour que l'image des danseuses se multiplient. CHIN Jung-kwon, *놀이와 예술 그리고 상상력* (Le jeu, l'art et l'imagination), Séoul, Humanist, 2005, p. 284.

¹⁷⁷¹ Les trois caractères désignent respectivement « dix mille », « la splendeur », « le miroir » (萬華鏡, まんげきょう, *mangekyo-u* en japonais ; 万 est le caractère simplifié de 萬). Le deuxième caractère, 華, peut signifier également une très belle fleur, car si sa signification principale est le splendeur, c'est parce que le caractère ne garde aujourd'hui que l'aspect radieux, éblouissant de la fleur qui lui a donné la naissance. Sa première forme (au style bronze) s'inspire directement d'une fleur épanouie. Cependant, à partir d'une anecdote répertoriée dans un livre de Tchouang-tseu (鑑於止水 ; contempler dans l'eau stable), on suppose qu'en Chine antique, on était déjà familier au principe du kaléidoscope.

¹⁷⁷² CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, op. cit., p. 115.

¹⁷⁷³ On trouve, chez Novarina, un autre plaisir qu'offre le kaléidoscope : « Tout est en désordre, et vu aux aguets comme dans l'envers d'un kaléidoscope. Les enfants veulent toujours voir *dedans à l'envers*, lorsqu'il n'y a encore rien à voir sauf le désordre de la pierraille et de la verroterie en attente de la révélation colorée des figures symétriques. En attendant, la vue ne donne que sur des petits morceaux de verre et le désordre des cailloux. / Comme dans la nature vue de tout près : une herbe, une brindille, c'est de près un infini désordre ; il y a un drame non résolu dans une touffe d'herbe : mais un ordre peut apparaître de chaque point. Une perspective *béer* soudain. » *L'Envers de l'esprit*, p. 21-22.

le « langage [qui] se voit *tout autre*, [avec] le sens [qui] se répand hors des chemins connus¹⁷⁷⁴ » par le miroitement et par le rebondissement dans le théâtre conçu comme l'« enclos de la logoscopie » :

28. Le théâtre est l'enclos de la logoscopie. La scène est un lieu optique où vérifier la physique surnaturelle, où entrapercevoir notre langage en face pour la première fois : c'est un corps extérieur devant nous : notre matière même *soufflée visible* devant, en volume et en perpétuel mouvement¹⁷⁷⁵.

Le kaléidoscope verbal de Novarina offre aux spectateurs un tourbillon ludique¹⁷⁷⁶, un émerveillement respiré à deux niveaux : le kaléidoscope thématique, d'une part, le kaléidoscope lexical, d'autre part.

a) Le kaléidoscope thématique

Le kaléidoscope thématique déploie une vision vertigineuse de la « précarité de l'équilibre entre le connu et l'inconnu¹⁷⁷⁷ », à partir de la différence et la répétition – notion éminemment deleuzienne – d'un thème, de sa reconstruction organique récurrente dans la durée. La reprise thématique que l'on a déjà traitée dans le cadre de la catharsis temporelle liée à la construction circulaire du temps¹⁷⁷⁸ peut se comprendre comme une sorte de kaléidoscope thématique opérant à l'échelle globale de l'ensemble de l'œuvre de Novarina. En variant la configuration d'une pièce à l'autre, les sujets principaux, à l'instar de la manducation comme échange entre la mort et la vie, la mort à la mort, le parler comme don, enchaînent l'embarquée kaléidoscopique perceptible seulement pour les spectateurs habitués de Novarina.

Un autre type de kaléidoscope thématique, cette fois universel, consiste à faire apparaître un sujet à travers les phrases qui avancent par le retour organique, en répétant sans cesse la fragmentation et la recomposition. Le tourbillon de l'extérieur-intérieur¹⁷⁷⁹ à part,

¹⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁷⁵ *Lumières du corps*, p. 127.

¹⁷⁷⁶ Caillois nomme *ilinx* la quatrième catégorie de jeux consistant à provoquer le vertige, en reprenant le mot grec ancien ἰλινξ, « tourbillon d'eau » : « Pour couvrir les diverses variétés d'un tel transport qui est en même temps un désarroi tantôt organique, tantôt psychique, je propose le terme *ilinx*, nom grec de tourbillon d'eau, d'où dérive précisément, dans la même langue, le nom du vertige (*ilingos*). » CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, op. cit., p. 71.

¹⁷⁷⁷ MONCELET Christian, « Du Vermet au “verbe haut”. La création verbaludique aux XX^e et XXI^e siècles », in *Esthétique du rire*, VAILLANT Alain (dir.), Saint-Just-la-Pendue, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2012, p. 380.

¹⁷⁷⁸ Voir la section « Le rythme tissé à travers des œuvres » (Parité 2, Chapitre 2, 1^{er} Sous-chapitre).

¹⁷⁷⁹ *Vous qui habitez le temps*, p. 9-10 ; *Je suis*, p. 7-17.

la réinterprétation d'un verset de *L'Exode*, « Je suis qui je suis¹⁷⁸⁰ », implantée sur la fameuse proposition de Descartes, relève typiquement de ce modèle de kaléidoscope :

DEUXIÈME PHILOSOPHE. – À celui qui dit : je pense donc je suis, comme à celui qui dit je suis celui qui pense, comme à celui qui dit je suis celui qui est, moi je dis : je serai celui qui sera, j'ai été celui qui fut, je serai celui qui a été. Il y a un trou qui passe par moi quand je dis : Je suis, ou Je deviens celui qui sera. Quoi que je sois celui qui redevient, ou que ce soit celui qui est, je suis tu, c'est-à-dire toi-même. Je suis celui qui devient ce qu'il est. De même les objets. Je suis celui qui est tu, veut dire que c'est-à-dire que je suis celui qui est tu. Il est entre son corps et nous, hors de notre corps et nous. Il est entre notre corps et nous avons mis la mort entre lui et nous¹⁷⁸¹.

Le processus de fractionnement et de réagencement, de disparition et d'apparition s'aperçoit plus clairement lorsque les phrases sont apportées par les figures langagières écartelées, comme dans le monologue à mille voix des Dormeurs, dans lequel la traversée de la nuit s'identifie progressivement à la traversée de la mort :

L'UN DES DORMEURS. – Lorsque nous dormons, nos corps reposent dans nos esprits ; lorsque nous dormons, nous sommes endormis.

L'UN DES DORMANTS. – Nous sommes présents dans notre corps absent par instants lorsque nous dormons.

L'UN DES HUIT DORMEURS. – Lorsque nous dormirons, nos esprits s'imagineraient que nous étions morts dans une autre personne.

L'UN DES MILLE DORMEURS. – Nous ne nous rendons pas toujours compte que nous nous sommes rendormis lorsque nous rendormons.

L'UN DES ONZE DORMANTS. – Le jour n'est pas aussi visible que la nuit pendant mon sommeil.

L'UN DES 7 DORMANTS. – Tant que nous dormions, nous ne nous demandions pas si nos corps sont, tandis que lorsque nous dormons, nous nous demandons si nous sommes dedans¹⁷⁸².

Les phrases similaires forment une masse sonore, et en tant qu'un seul flux, offrent aux spectateurs à la fois l'impression de les avoir déjà entendues et l'impression de ne les avoir jamais entendues, reliées par la rémanence de l'image. Cette masse sonore dans laquelle coexistent la rupture et la continuité ne libère pas suffisamment son sens – sa beauté – si on cherche à comprendre les phrases constitutives une par une. Elle sollicite la compréhension générale, approximative – logodynamique – de l'ensemble du paragraphe, ou parfois du tableau.

¹⁷⁸⁰ *L'Exode*, 3 :14.

¹⁷⁸¹ *Je suis*, p. 83-85, dont p. 84 pour le passage cité. Le kaléidoscope démarre déjà à la page 72, passage qui sera repris avec quelques variations dans *l'Homme hors de lui*, p. 74-75.

¹⁷⁸² *La Chair de l'homme*, p. 70-71. Ce bloc de monologue continue jusqu'à la page 77. Il sera repris avec une certaine modification dans *Le Vrai sang*, p. 86-103. On a d'autres exemples similaires, notamment *Je suis* (p. 130-131) autour de la manducation, *La Chair de l'homme* (p. 97-105) pour le tourbillon que créent la sortie de la mort et de la vie, l'échange du corps.

Autrement dit, elle nous invite à se souvenir de l'attitude d'un enfant avec un kaléidoscope dans ses mains. Pour savourer pleinement de la beauté des images mouvantes – en acrobatie entre la symétrie et la variation – du kaléidoscope, il faut se projeter dans le tuyau, se trouver directement devant, et notamment au milieu des images avec son être entier. De la même manière, afin d'apprécier pour de vrai la signification de « ce qui est dit », de la comprendre vraiment, il faut entrer dans une relation directe avec la masse sonore en détournant les codes communicationnels – y compris le plus fondamental, la fonction référentielle du langage –, les prendre pour une unité mélodique de compréhension. Dans le kaléidoscope thématique, la pragmatique (linguistique) nécessite un élargissement, sinon un élan vers la pragmatique logodynamique : non seulement la somme totale de signification de chaque mot ne correspond pas au sens de la phrase (énoncée), mais la somme totale de sens de chaque phrase ne correspond pas à la substance thématique transcendante de la masse sonore.

b) Le kaléidoscope lexical

La dimension ludique d'un kaléidoscope verbal est mieux soulignée avec le kaléidoscope lexical, à savoir la variation à l'infini de l'image sensorielle surgissant de la réorganisation des substances sonores (motifs). L'homme, objet éternel de déreprésentation chez Novarina, est sans doute le mot le plus souvent brisé dans ce kaléidoscope, pour développer un spectre chromatique extrêmement large. Avec la démultiplication spontanée kaléidoscopique, l'homme-idole tombe par terre, cassé. Tantôt, le kaléidoscope joue avec des morphèmes et crée, à travers la diffraction poétique d'un mot, une suite des mots partageant un affixe :

DIOGÈNE. – L'anthropithropopanthrope est illico divisé en deux anthropopandules : l'anthropogène et l'anthropoclaste. L'anthropotrope accuse trois grammes de misère huit à la pesée. L'omnidé ne vient pas. L'anthropophore se défait. L'homme n'est point. L'homme retombe hors des faits¹⁷⁸³.

À chaque fois que le kaléidoscope tourne dans la bouche de l'acteur, le préfixe « anthro- » se détache d'un mot pour reconstituer un autre mot, une autre image sonore. Tantôt, des phonèmes qui gardent le souvenir de l'homme remuent dans l'appareil, pour obtenir des mots, dont la sonorité matérielle relevée est un vecteur de rythme entendu :

¹⁷⁸³ *La Scène*, p. 89. Dans *L'Opérette imaginaire*, on trouve un kaléidoscope creusé par les mots avec le suffixe « -oïde », étalés sur plusieurs pages (p. 30-36) : anthropoïde, valentétunoïde, nonanoïde, bobloïde, unanoïde, cruciloïde, millimicoïde, périandroïde, parampliputoïde, paléothoïde, nanoïde, pluninoïde, sérusodo-dodloïdie-ouest-ouest, clepto-parapéploïde, naninoïde.

LA MACHINE À DIRE VOICI 2. – [...] : « Hommerie, humniâtres, huminusés, huminiastres, hominitudisés, huminiâtres, huminidiens, omlimiltudés et omnidés, homnotropes, limitiphobes, omnitubiques, liminitropes, homonotropes, gynophiles, gynanthropes, protohommes et unaniniens doivent s'unir afin de parachever l'hominisation. »¹⁷⁸⁴

Les cailloux « hom /ɔm/ » et « hum /ym/ », dérivés d'« homme » ou d'« humain », se brisent, et de cet écartèlement même commence la prolifération, avec les mots qui reviennent chaque fois autrement en recevant un nouveau souffle¹⁷⁸⁵.

Malgré sa récurrence, le mot « homme » n'est pas seul à s'épanouir en dix mille fleurs dans l'œuvre de Novarina. On comptera comme exemple, entre autres, l'Usine Kuhlmann du *Vivier des noms*¹⁷⁸⁶, qui n'est qu'un petit extrait verbalisé d'une didascalie de *La Lutte des morts* :

[...] et semen puiella lurgine-oulemique ourgée-coulemique ugrée-culenique ugrine-ulena useline-hopmanne ubline-cupemanne urbine-bulemanne urine-umique usemine-dulemat useline-coulema surgine-culemanne urgène-couvri useline-nullat unine-tulemat urgine-kuhlmann urgine-culique umine-ulmique ugrine-nullique useline-hopane urvine-fulmique ugrine-boulmique ubrine-ubnique umine-labnique usine-amnique urgine-culemanne usine-amnique usine-culemane usine-amnique urgine-culemane urgine-culemane urgine-culemane¹⁷⁸⁷.

ou encore la pantalonnade des pantalons, dans *L'Opérette imaginaire* :

LE MORTEL. – Entre un cœur simple porté par-dedans sous deux patanalons, panalons, pantalons ; entre un cœur simple porté par-dedans par deux panatalons, palanons, pantalons ; entre un cœur simple porté par deux patanatons, nalapons, antalons ; entre un cœur simple porté par dedans par deux palataloupes, lapatoumes. Entre un simple corps porté en deux par le corps qui est – et la tête qui est¹⁷⁸⁸.

¹⁷⁸⁴ *L'Origine rouge*, p. 36-37.

¹⁷⁸⁵ Parfois, le kaléidoscope lexical peut contenir deux séries de cailloux, morphème et phonème, tous tournant autour d'un motif précis, l'homme : « L'ÉVANGÉLISTE. – Aux hulimiens succédèrent les humniates ; aux humniates les homéens ; aux homéens les huministes, aux umnistes les anthropopivores ; aux anthropopivores les andropopantivores, aux andropopantivores les uninimopolymniens, aux uliminoplolitanturviens Marcel moi-même, à Marcel moi-même, un caillou. Garçon, qu'en pensez-vous ? » *L'Origine rouge*, p. 197. On trouvera une autre version, rebondie, dans *L'Animal imaginaire*, p. 38.

¹⁷⁸⁶ *L'Entrée perpétuelle (version pour la scène du Vivier des noms)*, in *Voie négative*, p. 89.

¹⁷⁸⁷ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, 513. L'Ugine-Kuhlmann, référence directe au fameux groupe industriel chimique français, né d'une fusion entre l'établissement Kuhlmann et la société Ugine, revient à plusieurs reprises à travers la pièce : l'ugéine-houlemann, l'useline-crulema, l'ubine-kuhlmann (p. 340), ugrine-ulemann, jugines-quoulemann, ugènes des scines-culemann (p. 346), Ugine-culmane, l'ugéine-ulemane, Ugine-Kuhlmann, Usline-Ulema, Ugrine-Culema, Useline-Culemane (p. 381), et encore de suite.

¹⁷⁸⁸ *L'Opérette imaginaire*, p. 12.

Le pullulement de grands nombres forme un phénomène à part qui s'observe souvent dans les premières pièces et plus particulièrement dans les didascalies de *La Lutte des morts*, mais qui diminue avec le temps, pour se réduire en simple reprise. Faisant partie de l'aspiration novarinienne de « [r]épéter les noms en litanie jusqu'à l'ivresse tournante, jusqu'au passage par les chiffres, dans les nombres, au-delà de la fatigue des successions, [d'] égrener le temps pour l'épuiser¹⁷⁸⁹ », il a été, dans plusieurs critiques, l'objet d'analyse du point de vue de l'épuisement de toutes les possibilités¹⁷⁹⁰. Mais avant tout, il constitue un procédé kaléidoscopique, dans la mesure où la combinaison infinie – jusqu'à l'excès, sans freinage possible¹⁷⁹¹ – des chiffres, entité limitée des signes, débouche sur le vertige délirant, de même que l'ivresse joyeuse d'un enfant qui rêve d'aller jusqu'au bout de nombres, au-delà de la fin :

JEAN SINGULIER. – J'ai essayé pendant trois cent soixante-six après-midi de dire de suite la liste entière de tous les nombres qui sont au monde. J'attendais d'eux la catastrophe ; j'attendais d'eux qu'y m'précipitent.

PIARD. – Recommence.

JEAN SINGULIER. – Un après-midi de mars, j'ai atteint sept cent quatre-vingt-six mille milliards huit cent vingt-quatre millions six cent vingt-sept mille huit cent quatre-vingt-deux. C'est tout. Le lendemain beaucoup moins.

PICARD. – Si même nous, les humains, nous n'arrivons pas à énumérer nos propres nombres jusqu'à la fin, c'est que nous sommes partis d'un mauvais commencement.

JEAN SINGULIER. – Sept cent quatre-vingt-sept mille billiards de trilliards de quadrilliards de six cent quatre-vingt-dix-huit mille millions de trillions de deux cent douze mille six cent quatre-vingt-dix-sept mille sept cent quarante-deux¹⁷⁹².

L'apogée de cet étourdissement savoureux est atteint sans doute dans une définition de Dieu, inventée par Novarina :

L'ENFANT D'OUTRE-BREF. – [...] Yann Croguennec pensa, repensa, puis pensa puis repensa, puis inscrivit sur un rouleau de mille huit cent dix mètres de long que Dieu est six cent quatre-vingt-six gigamilliards de trois cent vingt-huit mégamilliards de quatre cent cinq mille sept cent quarante-trois nanomilliards d'octilliards de vignt et [...] cinq cent quarante-seize mille mégagigantillions d'octillions de huit de bref ; [...] ¹⁷⁹³.

¹⁷⁸⁹ *Pendant la matière*, p. 79. Le passage se lit en résonance avec une réplique de Turquin, suivie d'un autre délire de grands nombres : « 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 ! » *Le Vivier des noms*, p. 77-78.

¹⁷⁹⁰ Voir notamment « Le nombre vain de Novarina » d'Étienne Rabaté (in *Valère Novarina, théâtres du verbe*, op. cit., p. 37-53), ainsi que la thèse de Christine Ramat, *Valère Novarina, La comédie du verbe*, op. cit., p. 58-60.

¹⁷⁹¹ « JEAN SINGULIER. – Il n'y a pas de fin où les chiffres vont : c'est pour ça qu'ils ne peuvent pas s'arrêter. » *Je suis*, p. 155.

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 152-153. Repris dans *L'Animal imaginaire*, p. 75-76, avec de minuscules modifications.

¹⁷⁹³ *La Chair de l'homme*, p. 431.

Une didascalie de *La Lutte des morts* définit le tour de France comme « l'élément des morts en tronc qui tourne dans les phrases des fiancés des langues.¹⁷⁹⁴ » Et le procédé kaléidoscopique propose une issue comique à ce tour de chiffre. En brisant et recomposant de façon aléatoire les éléments numériques qui sont, par défaut, liés – « fiancés », dirait-on – par le langage à la fin, donc à la mort, il les sort de la limite imposée par la vision finie du monde. Les spectateurs sont ainsi conviés au vertige à deux sens, entre la prolifération à l'infini, presque grotesque des possibilités, et la chute de la valeur numérique, une fois la limite affranchie : « Tous les nombres à la fin seront renversés. Nous entendrons tous à la fin le renversement du monde par nos paroles¹⁷⁹⁵ », dit Jean Singulier.

Étant l'appareil néologique le plus activement opérant chez Novarina, le kaléidoscope lexical participe à l'élaboration du logodrame comique. Son comique émane d'une part de l'épanouissement d'une fleur, processus par lequel une image sonore se forme et parvient à signifier ; d'autre part, de la succession fantaisiste de ces images sonores, du « ruissellement ininterrompu des mots chargés de prestigieuses [agilité et vivacité] qui crée l'illusion.¹⁷⁹⁶ »

Chaque image sonore fraîchement recomposée sort de la bouche de l'acteur en déformant la prononciation du mot jadis familier. L'incongruité qu'elle creuse à travers la similarité et la disparité qu'elle couve simultanément est suffisamment performante pour provoquer le rire bienveillant des spectateurs. L'opération comique se situe, dans ce sens, au cœur du grotesque créatif. Cependant, si les fleurs kaléidoscopiques participent du comique, c'est moins par le glissement phonique que par le glissement sémantique. La matière sonore, obtenue en brisant le mot, puis en dissipant et en aérant les morceaux jusqu'à leur donner une nouvelle figure, est foncièrement dépourvue de sens. Pourtant, ce pseudo-mot est riche d'évocation, ou si l'on préfère, de force lyrique¹⁷⁹⁷. En conséquence, on finit par se trouver *devant la parole*, devant l'image – si chimérique, informe, approximative, intuitive soit-elle – que chaque mot éveille en nous, pour le comprendre sans le « saisir ». Ainsi l'irréférentialité se bascule gaiement en autoréférentialité, d'abord parce que, comme l'explique Christian Moncelet, « [l]e langage n'ayant d'autre fin que lui-même, que l'exploration de ses propres plis ou anfractuosités, il n'a pas à mesurer sa pertinence à l'aune du réel partagé avec autrui.¹⁷⁹⁸ » Mais c'est surtout parce que l'essence du comique – au-delà d'un simple amusement passif – de jeu, dans le cadre

¹⁷⁹⁴ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 380.

¹⁷⁹⁵ *Je suis*, p. 154.

¹⁷⁹⁶ GARAPON Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 87.

¹⁷⁹⁷ Voir « L'appel comme geste lyrique » (Partie II, 1^{er} chapitre, Sous-chapitre 3).

¹⁷⁹⁸ MONCELET Christian, « Du Vermet au "verbe haut". La création verbaludique aux XX^e et XXI^e siècles », art. cit., p. 381.

ludique de kaléidoscope lexical, consiste à contredire le mode ordinaire de fonctionnement sémiotique. Le mot kaléidoscopique signifie par déviation, ou encore, cette déviation elle-même remplace désormais la signification (et certes, l'enchaînement de déviations accélérera la compréhension). Cette autoréférentialité compose le vecteur primordial de la fantaisie verbale. Car, le monde perceptible n'étant que la totalité des réseaux linguistiques, chaque mot qui rebondit renouvelle entièrement le monde, en détruisant l'ancien : « On change un mot – et un mot *autre* est comme une minuscule tache de rouge qui vient faire résonner différemment tout l'ensemble chromatique¹⁷⁹⁹ », écrit Novarina. Ou pour mieux dire, il renouvelle entièrement le rapport du spectateur-démiurge – car il est le seul dessinateur et propriétaire de la fantaisie verbale qu'évoque le mot prononcé – avec le monde *parlé*. L'instabilité du monde construit dans la langue courante, son effondrement même sont à l'origine de l'effet délicieusement vertigineux que le kaléidoscope lexical offre aux spectateurs.

Cependant, de même que l'étourdissement du kaléidoscope vient avant tout de l'enchaînement des images éphémères, de même l'ivresse des spectateurs novariniens est étroitement liée à la succession de nouvelles visions langagières du monde. La « liste des Gens qui entrent par Génération¹⁸⁰⁰ » provoque le rire pétillant, euphorique, certes en raison du glissement de chaque mot, mais c'est surtout le pullulement des mots, leur transformation chimérique qui est le moteur principal du comique fantaisiste. Ici s'ajoute la tension fébrile mêlée d'attente, qu'alimente la multiplication perpétuelle de l'incongruité, prolifération dont la fin n'est pas à l'horizon de vue. La fantaisie verbale que déploient les images sonores kaléidoscopiques et l'âme du spectateur se dilatent simultanément : jusqu'où il peut aller ? La première admiration naïve se transforme petit à petit en curiosité quelque peu anxieuse qui atteint, à la fin de la litanie, une sorte de soulagement agrémenté de surprise agréable et de délectation. Tout le monde a fait, enfant, l'expérience de gonfler un ballon jusqu'à ce qu'il éclate : plus il devient gros, plus on a le cœur qui palpite d'anxiété impatiente, et lorsqu'il pète, on s'esclaffe – comme si le *boum* ! du ballon était un déclencheur du rire –, on s'épanouit pleinement sans aucun souci. Le rire des spectateurs revivant leur enfance (parolesque) n'a rien à voir avec quelconque méchanceté ou sentiment de supériorité. Il « ne vise ni à dénoncer,

¹⁷⁹⁹ *Devant la parole*, p. 60.

¹⁸⁰⁰ « Voici la liste des Gens qui entrent par Génération : omiens, omnidiens, oliminitudiens, umiens, ulimiens, uliminitudiens, uliminiens, olimilitudiens, ulimiens, oliminitudiens, umiens, unaniens, uniens, unaniniens, uliminitudiens, uriens, ulaliens, oliminitudiens, unimilitudiens, uliens, onaniniens, ulimilituniens, umaniniens, oniens, onanidiens, oniniens. » *Drame de la vie*, p. 13.

ni à réparer » et surtout, « ne provient pas de l'objet [mais] réside dans le sujet, source de la vision et de la création.¹⁸⁰¹ »

En même temps, une continuité sans fin sert de dispositif indispensable à l'approfondissement de la fantaisie, que chaque mot ouvre dans un laps de temps, sans durabilité. Relevant de la variation « autrée » – ou de *Veränderung*, préférerait-il Novarina –, la litanie des mots kaléidoscopiques est soumise au mouvement tournoyant :

[...] mais *variation* est un mot pauvre en français, il ne signifie que changement mobile, variété ; je lui préfère l'allemand *Veränderung* où l'on voit mieux comment *le même* revient *en autre...* par renouvellement marin, et comme par action du verbe « autrer »... Des volutes, des cercles respiratoires [...]. La variation se développe comme un témoignage vécu que le temps est autre. Devant le mur de Clément, comme à l'intérieur des *Variations canoniques*, on entend quelque chose apparaître à l'envers : apparition-et-disparition vont d'un souffle et les choses vous surgissent à l'oreille comme dans une *vue négative*.¹⁸⁰²

C'est grâce à cette volute à l'oreille qui rassemble la destruction et l'apparition dans un souffle et avance par spasmes continus, cet éternel retour *intensif* qui « ne présuppose rien de ce qu'il est dans ce dont il se dit¹⁸⁰³ », que l'on peut se détacher du monde physique. On se projette désormais dans l'hallucination fantasmagorique devant l'espace *parlé*, scintillant, dans l'ivresse du temps du devenir-fou, où la combinaison des éléments finis donne lieu aux infinis états de choses. Ainsi se configure le point de tangence entre le plaisir comique – et éventuellement, le plaisir cathartique comme on va le traiter plus loin – du jeu de parole et la catharsis temporelle.

¹⁸⁰¹ Grojnowski cite ici *L'Introduction à l'Esthétique* de Jean Paul Richter. GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne*, op. cit., p. 33.

¹⁸⁰² *Devant la parole*, p. 75-76.

¹⁸⁰³ « Lui-même, l'éternel retour, est l'Identique, le semblable et l'égal. Mais, justement, il ne présuppose rien de ce qu'il est dans ce dont il se dit. Il se dit de ce qui n'a pas d'identité, de ressemblance et d'égalité. Il est l'identique qui se dit du différent, la ressemblance qui se dit du pur dispar, l'égal qui se dit seulement de l'inégal, la proximité, de toutes les distances. Il fut que les choses soient écartelées dans la différence, et leur identité dissoute, pour qu'elles deviennent la proie de l'éternel retour, et de l'identité dans l'éternel retour. [...] L'éternel retour n'est ni qualitatif ni extensif, il est intensif, purement intensif. C'est-à-dire : il se dit de la différence. Tel est le lien fondamental de l'éternel retour et de la volonté de puissance. L'un ne peut se dire que de l'autre. La volonté de puissance est le monde scintillant des métamorphoses, des intensités communicantes, des différences de différences, des *souffles*, insinuations et expirations : monde d'intensive d'intentionnalités, monde de simulacres ou de "mystères". L'éternel retour est l'être de ce monde, le seul Même qui se dit de ce monde, y excluant toute identité préalable. » DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, « Épiméthée », 1968, p. 311 et 313.

Le théâtre d'ombres ou l'acrobatie entre le concret et l'abstrait

Le théâtre d'ombres est une performance qui a connu davantage de succès en Orient qu'en Occident¹⁸⁰⁴. Plusieurs documents identifient Shao Weng (少翁) comme inventeur de *pi ying* (皮影戲), théâtre d'ombres chinois. Doué pour la communication avec les fantômes, il manipula derrière une toile une figurine à l'apparence de l'épouse adorée de l'empereur Wu de la dynastie Han (漢武帝, 141-81 avant J.-C.) alors décédée. Dans l'ombre de la figurine, il invoqua l'âme de la concubine Mme Li (李夫人) pour ainsi consoler le cœur du mari. Très populaire sous les dynasties Tang et Song, *pi ying* devient de plus en plus sophistiqué et spécialisé, pour connaître son apogée sous la dynastie Qing. On suppose d'ailleurs que *pi ying* est transmis en Turquie à travers la route de la soie, pour donner naissance à un type original de théâtre d'ombre, le *karagöz*. Les Indonésiens ont développé, eux aussi, leur propre art du spectacle d'ombres de marionnettes, le *wayang* – et notamment le *wayang kulit*. Derrière le drap, le *dalang* (performeur) manœuvre les marionnettes en cuir, extrêmement raffinées et somptueusement colorées¹⁸⁰⁵. Il raconte l'histoire des dieux, tirée du *Rāmāyana* et du *Mahābhārata*. De l'autre côté du drap où les dieux n'apparaissent qu'en silhouette en noir et blanc, c'est le monde des hommes. Pendant toute la nuit, les spectateurs vénèrent les dieux qui demeurent dans les ombres. La musique jouée par un orchestre de *gamelan* relie les deux mondes, celui des morts (âme) et celui des vivants (corps).

Contrairement au théâtre de marionnettes occidental, le théâtre d'ombres oriental est un domaine où l'abstrait schématique prédomine sur le concret. Tandis que les marionnettes occidentales représentent fidèlement l'image de l'homme en sa forme et en sa démarche¹⁸⁰⁶, en Orient, l'aspect matériel de chaque marionnette échappe au regard des spectateurs. Plusieurs couches d'ombre se superposent pour créer une seule image abstraite et allégorique. Dotée de la profondeur sans avoir le volume, parfois, cette image n'a rien à voir avec des objets réquisitionnés¹⁸⁰⁷ pour ainsi envisager une transcendance sémiotique. Ici, on reconnaît les personnages par la silhouette équivoque sans détails réalistes, par les contours que trace le plan

¹⁸⁰⁴ Bien que l'établissement du théâtre d'ombres en tant que genre théâtral fût assez tardif, il semble que le concept des jeux d'ombres n'était pas inconnu chez les grecs. Non seulement il s'agit d'une forme primitive du ludisme, que l'on peut réaliser à l'aide de lumière et de corps, mais aussi, on trouve, dans l'allégorie si connue de la caverne de Platon, une allusion au théâtre d'ombres. PLATON, *La République*, Livre VII, 514a-517a.

¹⁸⁰⁵ Les marionnettes de *pi ying* et de *wayang* sont, sans aucune exception, magnifiquement colorées et décorées, bien que les spectateurs – sauf pour quelques représentations du *wayang* où ils sont invités à prendre place derrière le *dalang* – ne voient que les ombres en noir et blanc.

¹⁸⁰⁶ Même les bio-objets, porteurs d'ombres de Kantor et les mannequins des *Cenci* d'Artaud, deux metteurs en scène inspirés directement ou indirectement des ombres chinoises et du théâtre balinaï, ne s'éloignent pas entièrement de la figure humaine.

¹⁸⁰⁷ Par exemple, la forme la plus rudimentaire du théâtre d'ombres fait apparaître le chien, le papillon ou l'oiseau à partir des deux mains croisées.

noir sur le plan blanc. Ce qui compte dans le théâtre d'ombres n'est pas la distinction et la précision concrète d'un personnage en tant qu'individu, sujet de l'action dramatique. La fleur du drame éclot par l'entrée en contact personnel et spirituel d'un spectateur avec les âmes de l'autre monde, la communication, le partage de l'instant avec eux à travers les ombres.

L'ombre, ce carrefour du concret et de l'abstrait, du matériel et de l'immatériel, et plus précisément, de l'au-delà, monde des morts et de l'ici-bas, monde des vivants, est surtout le champ de libre imagination, le vecteur de fantaisie créatrice. Voir autrement l'image plate en noir et blanc, remplir le manque que laisse le contour sommaire, donc achever la véritable représentation et lui donner sens relève entièrement de la compétence, voire de la responsabilité même de chaque spectateur.

Le désir d'« [e]ntendre que toutes les langues vivent et bougent sous les dessous de la nôtre[, de p]enser leur cours souterrain, leurs creusements, leurs détours[, de p]enser leur *dépense*, méandres, leur déversement, leur *don*¹⁸⁰⁸ » travaille, à travers l'histoire littéraire, un grand nombre d'écrivains, notamment Rabelais, Mallarmé, ou encore Jarry. Les racines croisées des mots constituent une source intarissable de jeux de mots brefs mais vifs, d'une part, et un moyen d'enrichir l'écriture, d'autre part. Le théâtre d'ombres devient une métaphore pour le procédé néologique basé sur l'inspiration étymologique – philologique ou populaire –, qui consiste à détourner les mots, étoffer les sens en comblant le manque, donner le corps concret à une notion abstraite, insaisissable par le vocabulaire existant.

Or, selon Novarina, avant même d'inspirer le ludisme verbal, le théâtre d'ombres se joue déjà au fond de la langue française quotidienne. Plus, c'est lui qui relève la beauté de la langue :

Le français, c'est la plus belle langue du monde, parce que c'est à la fois du grec de cirque, du patois d'église, du latin arabesque, de l'anglais larvé, de l'argot de cour, du saxon éboulé, du batave d'oc, du doux-allemand, et de l'italien raccourci. [...] On entend ses racines qui viennent de partout, à peine visibles, très usées, très avalées, très fines, seulement présentes en silhouettes. Un grand théâtre d'ombres, de transformismes, de variétés rythmées¹⁸⁰⁹...

Le français formerait à lui seul un théâtre d'ombres à l'oreille, dont les sons se déploient en rapport avec des « rameaux de l'ancien palabrais¹⁸¹⁰ », faisceau de mémoires croisées, vagues

¹⁸⁰⁸ *Observez les loagèdres !*, p. 20.

¹⁸⁰⁹ *Le Théâtre des paroles*, p. 153-154.

¹⁸¹⁰ « Verdu les sons les lingua passe, Frendé-Ringa, les langues passées dans du latin. Tous les yeux sont enlevés par les coiffes. Les latinaises et les larinaises succèdent à l'époque des génites. C'est le tour du java-pontien. Les larinaises et les latinats donnent le vérique. Le vérique donne le java-pontien. Le foucarde de la France actuelle descend des deux : la latinaise et la vérique. Toutes sont des rameaux de l'ancien palabrais. » *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 373.

ou vives, lointaines ou proches. En concevant sa langue théâtrale, Novarina applique scrupuleusement cet art oriental. Il superpose de nombreux tissus verbaux les uns aux autres jusqu'à ce que l'image sonore d'un mot ainsi né obtienne, comme l'ombre mouvante d'une marionnette, des sens insaisissables pourtant concrets, sens qui apparaissent au contact avec un spectateur.

a) Les couches historiques

Parmi les couches verbales qui composent la silhouette de la langue théâtrale de Valère Novarina, le tissu historique a une importance particulière. L'Avant-Dernier des Hommes de *La Chair de l'homme*, qui « répond par ruines », n'est pas la seule personne à parler avec la mémoire inconnue des langues :

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – [...] Au sortir de cette après-midi, mon professeur Yves-Paul Laubry, un ancien étudiant natif du département d'Elbe-et-Arno, me demanda en espéranto si je savais encore les langues d'en-gros que nous parlions square Léon-Beau : je répondis par ruines, non en languons-léombes mais tout par morceaux passés par la torlochonnerie du reste, par chute de tout ce que je, imoi, connaissais pas, en italo-ruinique, en anglaudau-larvé, en saxonnerie-et-louchebu, en déblagrâbatûdinien, en hocherie d'mièche, en verladan, en vieux sanscrit, en jarvanien, en pontillique¹⁸¹¹.

Certains parlent carrément en latin, langue-mère sinon superstrat du français en tant qu'une sorte de pidgin :

LA MACHINE À DIRE LA SUITE. – Quodcumque Aristoteles et tota Philosophia de hoc dixerint, nihil melius est quam tabaccum. Illud est stadium omnium honestorum hominum, ac qui sine tabacco vivit, vita non dignus est ! Non solum delectat cerebraque hominum purgat sed etiam animas virtutem docet bonusque vir fieri cum illo discitur¹⁸¹².

La même Machine à Dire la Suite cherchera, plus tard dans la pièce, un homme en plusieurs langues qui seraient éventuellement, de degrés différents, les substrats de la langue française :

¹⁸¹¹ *La Chair de l'homme*, p. 282.

¹⁸¹² *La Scène*, p. 9-10. Il s'agit des premières phrases de *Don Juan ou le Festin de Pierre* de Molière, traduites en latin par Novarina lui-même : « Quoi que puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au Tabac, c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre ; non seulement il réjouit et purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à demeurer honnête homme. » MOLIÈRE, *Don Juan ou le Festin de Pierre*, in *Œuvres complètes*, t. 2, op. cit., p. 849. C'est Michèle Reich qui répertorie la citation dans *Le Comique de l'hybridation et l'exhibition du comique dans les formes dramatiques et paradramatiques contemporaines*, Saint-Denis, Éditions Connaissances et savoirs, 2017, p. 273-274. Dans *La Chair de l'homme*, Puer Curiosus, Infans Ultrabrevis, Infans Transiens, Infans Transbrevis s'échangent en latin. *La Chair de l'homme*, p. 382-383.

LA MACHINE À DIRE LA SUITE, à la cantonade. – Je cherche un homme ? Hominem quaereo ? Souzophiôn adam ! Mevaqqesch ish ehhad ! Adamian vedzeb ! Ichchou adnavo tchelovyeka ! Mashim isami ! [...] Anthropolito ! Etsin ihmistâ ! Ch'sir a mensch ! Runata maskachkani ! Atsna dhir argaz ! Dar djostédjouyé saxsihastam ! Bédéyéwoua gorko ! Ning gnèn o sa gache té ilou ! Enô barnosh hhad ! Cherchi un hom ! M'kaudê sran kou ! Jeg leter etter en mann ! Mbemogo gnini la ! [...] ¹⁸¹³

On reconnaîtrait dans ses cris désespérés non seulement des langues voisines qui circulent toujours, tels que l'italien, l'espagnol, le finnois, mais aussi – et surtout – des langues dont le cheminement aurait croisé le français, sans que personne ne s'en souvienne : le malayalam, le quechua, ou mieux, le basque et le catalan.

Parmi ces nombreuses « lingua passe » dont le français se souvient à notre place, celle qui participe le plus activement au théâtre d'ombres est sans aucun doute le latin, cette langue qui, elle-même avec l'ombre dense et opaque du grec, compose la strate épaisse et profonde de toutes les langues européennes. Or, il ne s'agit point ici du latin *mort*, qui ne fait que renvoyer l'écho du passé dans la bouche des pédants logocrates. Au contraire, lorsque la parole, cette *lumière du corps*, éclaire, il jette, en tant que courant dynamique, une ombre mouvante sur les mots français – sur leur silhouette sonore organique, plus précisément. Il donne aux mots novariniens « des étymologies obliques ou oniriques » pour qu'ils s'ouvrent, avec l'image abstraite, aux « perspectives innommées, [aux] vues traversantes, insaisies. ¹⁸¹⁴ »

Dans une communication de la Machine au Nom Menteur, on trouve une série des mots commençant par « anthropo- » :

LA MACHINE AU NOM MENTEUR. – [...] « *Un* : les anthropolâtres chérissent l'homme sans efforts. *Deux* : la science du véritable anthropophilie consiste à en savoir chaque jour un peu plus sur les anthropopithèques que les sciences homniaques ne le disent ! [...] *Onze* : face à une automorphinisation de la masse humaine, les anthropoclastes galopants au sol examineront avec soin les restes humains encore trouvés là grâce à l'anthropopantoscope. » ¹⁸¹⁵

Chaque mot ne signifie rien en soi, faute de référence dans le réel cognitif. Cependant, les mots à la silhouette « française » sont composés d'éléments éminemment latins qui intègrent parfaitement le vocabulaire quotidien français, donc auxquels les locuteurs français sont naturellement habitués sans être spécialistes en langue antique. En conséquence, on finit par

¹⁸¹³ *La Scène*, p. 190, puis 194-195. Céline Hersant répertorie, dans ces appels, le latin, l'yiddish, l'inuktitut et le quechua. HERSANT Céline, *L'Atelier de Valère Novarina, Recyclage et fabrique continue du texte*, op. cit., p. 30.

¹⁸¹⁴ *Voie négative*, p. 44.

¹⁸¹⁵ *Le Vrai sang*, p. 75.

comprendre, inconsciemment, ce que chaque mot veut dire, sans connaître son sens exact – et on jubile¹⁸¹⁶. Ainsi, on pourrait trouver dans l’ombre des « anthropolâtres » ceux qui exercent l’idolâtrie de l’homme, et celle de l’« anthropophilie » l’amour de l’homme ; logodynamiquement, l’« anthropopitèque » désignerait l’homme-singe, tandis que le nom de l’« anthropoclaste » est donné à celui qui a peur de l’homme et « anthropopantoscope » sort de son ombre un outil d’observation de l’homme entier. De la même façon, « pantogyrique », « nomo-vectuple », « chrono-monogyre »¹⁸¹⁷, mots nés de superposition des ombres latines, obtiennent des sens presque matériels malgré leur forme abstraite et communiquent, à l’aide d’imagination qui complète les mailles faibles, avec les spectateurs désormais capables de comprendre – presque – l’adjectif « anastasiparacyclométa-parcisplendide¹⁸¹⁸ » : qui relève de résurrection (*anastasis*) presque (*para-*) cyclique (*cyclo-*) au-delà de (*méta-*) d’être simplement (*parcus*) splendide. Le champ vocabulaire du français s’élargit rapidement, même au-delà de la frontière de la sphère de certitude. C’est sans doute pour cette raison que Novarina considère le latin comme « ombre intérieure » de la langue française, « qui vient dédoubler, approfondir, creuser notre langue¹⁸¹⁹ ».

L’image sonore onirique d’un mot qui émerge de l’assemblage des couches historiques – on dirait presque un jeu d’étymologie – est un applaudissement que Novarina offre à Artaud, en signe d’acquiescement à sa revendication manifestée dans une lettre adressée à Paulhan :

Et je revendique [...] le droit de briser avec le sens usuel du langage, de rompre une bonne fois l’armature, de faire sauter le carcan, d’en revenir enfin aux origines étymologiques de la langue qui à travers des concepts abstraits évoquent toujours une notion concrète¹⁸²⁰.

En même temps, elle représente l’endroit par excellence de la libre fantaisie verbale pour les spectateurs qui se trouvent devant le même mystère de la compréhension que dans le théâtre d’ombres oriental. Les mots au contour insaisi leur ouvriront une vision encore plus riche que celle des mots durs et clairs et leur proposeront un mode de communication plus direct et dynamique que celui des mots aptes à l’échange. Les versets de Perec, « des silhouettes se superposent // le long de cette arête fictive / immobile dans leur mouvement / chaque instant

¹⁸¹⁶ L’apogée de cette compréhension vague et approximative serait marqué avec les passages entièrement prononcés en latin, cités ci-dessus.

¹⁸¹⁷ « Paroles d’une carafe déguisée en homme : le vingt-six cloaque de l’an pantogyrique, suivi du seize nomo-vectuple de chrono-monogyre, [...] » *L’Homme hors de lui*, p. 50.

¹⁸¹⁸ *L’Origine rouge*, p. 202.

¹⁸¹⁹ *Voie négative*, p. 44.

¹⁸²⁰ ARTAUD Antonin, « Lettre à Jean Paulhan, le 13 septembre 1932 », in *Œuvres, op. cit.*, p. 556.

est persistance et mémoire¹⁸²¹ », décrivent curieusement bien ce croisement fantastique entre l'immobilité et le mouvement, l'instant et l'éternel, le concret et l'abstrait dans une silhouette des ombres superposées.

b) Les couches géographiques

En outre des strates historiques, la silhouette en noir de l'unique héroïne du logodrame, la parole, implique également les plis géographiques, tissus des langues étrangères que l'on dirait les ruines de la tour de Babel. En effet, le mythe tragique décrit dans *La Genèse* a concrètement inspiré Novarina dans *le Vivier des noms*, bien que ce rêve de Babel n'ait pas été réalisé lors de la création à Avignon en 2015 :

L'HISTORIENNE. – Les enfants d'Adam n'avaient alors qu'une seule langue, les mêmes mots, et une seule manière de parler. « [...] Bâtissons un édifice qui atteigne le ciel, notre renommée s'étendra partout et nous serons un ». Intrigué, le Seigneur descendit pour voir la ville et la tour qui s'édifiait pour monter jusqu'à lui ; il réfléchit et il se dit : « Ils n'ont qu'une seule langue ; ils mènent facilement leur projet jusqu'au bout... Allons ! Descendons brouiller leur langue : qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres et que nul ne comprenne plus ce que dit son voisin ; défaisons leur orgueil, ruinons leurs plans. » C'est ainsi que les enfants d'Adam cessèrent de construire et la ville et la tour et furent disséminés. Le nom de cette ville était *Confusion* : c'est là que le Seigneur brouilla et confondit les cartes du langage pour les disperser sur toute la terre.

LA FEMME DE SPHÈRE. – Vot iz moïevo : vnutri nikovo ! Вот из моего : внутри никого !

JEAN PROTOTYPE. – Au glorieux trou du miam !

L'ILLOGICIEN. – Al Niente se ce n'è Uno! Al Vuoto se lo vuole !

[...]

L'ILLOGICIEN. – Oh não quero mais ver sua cabeça sozinha ! oh não quero mais vers outrem e sua cabeça inútil !

JEAN TERRIER. – おまへのわたしがどうあれ, おまへはわたしだ ! Omae no watashi ga do are, amie ha watashi da !

LA FEMME DU TECTONIEN. – Quel que soit ton moi, tu gis, tu gis ! Όποιο και αν είναι το εγώ σου, κείσαι, κείσαι¹⁸²² !

Les personnages enchaînent leur quête ontologique, en lien avec le vide, place de la quatrième personne du singulier en soi, en français, en russe, en italien, en allemand, mais aussi en japonais, en portugais, en grec ancien et en hongrois. Les différentes langues, les différents mots, et les différentes manières de parler ici réunis implorent-ils la destruction de la tour de Babel et, avec elle, celle de l'orgueil de l'homme – on se rappelle l'avertissement, « Évitez de

¹⁸²¹ PEREC Georges, *L'Éternité*, in *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 812.

¹⁸²² *Le Vivier des noms*, p. 125-127. L'introduction de l'Historienne reprend *Genèse*, 11 :1-9.

vous gonfler d'orgueil » si souvent répété dans *Je suis* – consistant à se croire capable de communiquer à travers la langue partagée, institutionnelle ?

Au contraire, en représentant la *confusion*¹⁸²³ de langues, Novarina ne regrette la perte de cette langue adamique, unique langue universelle qui relirait toute l'humanité, ni n'envisage sa restitution. En juxtaposant les langues d'ailleurs, il attend plutôt le miracle de Pentecôte : les gens, qui parlent des langues venant de quatre coins du monde, se mettent à se comprendre parfaitement grâce au Saint-Esprit. « Ces gens qui parlent ne sont-ils pas tous galiléens ? Comment se fait-il donc que nous les entendions chacun dans notre propre langue, notre langue maternelle ? », s'interrogent-ils¹⁸²⁴. De la même manière, lorsque la logodynamique des logaèdres touche chaque spectateur avec le souffle parolesque – n'oublions pas que selon la Trinité, le Saint-Esprit est la Parole même¹⁸²⁵ – il parvient à comprendre *de travers* ce qui est énoncé sur la scène, la communication par le funambule entre la réduction et le concret, propre au théâtre d'ombres remplaçant la communication en tant qu'échange équitable des mots.

Tantôt, les langues d'un État, tel que l'allemand, l'italien ou encore le hongrois, jettent leur ombre sur la langue théâtrale de Valère Novarina, par l'intrusion des phrases. Mais parmi les langues récupérées de la ruine de Babel, on trouve également celles qui déploient le *paysage parlé* frontalier entre deux pays. Il s'agit notamment de l'ombre du patois savoyard, langue qui descend autrement du latin¹⁸²⁶, et qui survit dans la mémoire des habitants des vallées. Le dialecte franco-provençal de la région d'enfance de l'écrivain s'observe surtout dans le nom des personnages. D'abord répertoriés dans *La Chair de l'homme*¹⁸²⁷, ils font preuve de présence, silencieuse mais continuelle, dans l'ensemble de l'œuvre novarinienne.

Le théâtre d'ombres langagières déployant pleinement sa force à l'oreille, la scène permet à Novarina d'envisager des opérations de plus d'envergure que celles que les pages plates d'un livre peuvent autoriser, dont *Homo automaticus*. Créé le 10 avril 2014 à Berlin, le spectacle se présente devant les spectateurs français le 19 octobre 2016, à Metz, mais *autrement*, grâce à

¹⁸²³ On notera ici que le nom *Babel* (בָּבֶל) naît du rapprochement du verbe hébreu *balal* (בלל), « il confond », et *bāb-ilum*, mot assyrien signifiant « la porte des dieux ». Pierre Bouretz suppose que les mots français dérivés de « babil » (babillage, babiller) viennent du rapprochement avec Babel. Voir BOURETZ Pierre, LAUNAY Marc de, SCHEFER Jean Louis, *La Tour de Babel*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 37.

¹⁸²⁴ *Actes des apôtres*, 2 :1-11.

¹⁸²⁵ On trouve la preuve de la Trinité notamment dans plusieurs tableaux qui représentent *l'Annonciation*. Simone Martini ainsi que Fra Angelico peignent Marie touchée littéralement *par la parole*.

¹⁸²⁶ « Le patois n'est nullement du français estropié par les paysans – ou contaminé par le sarde – mais une langue romane à part entière, descendue du latin selon ses propres lois, à sa façon – et ramassant du celtique, ou du burgonde, et pas forcément là où le français en a trouvé... [...] Il descend du latin, mais *autrement* ; peut-être plus vivement et par des raccourcis qu'on ne connaissait pas. » *La Quatrième Personne du singulier*, p. 17-18.

¹⁸²⁷ *La Chair de l'homme*, p. 200-231. Dans *La Quatrième Personne du singulier* (p. 9-16), Novarina explique comment il a récolté quinze cent quatre-vingt-trois « sobriquets » chablaisiens.

Leopold von Verschuer, acteur bilingue longtemps engagé à l'Union des contraires¹⁸²⁸. Ainsi, *Le Monologue d'Adramélech* se donne à une libre alternative entre le français et l'allemand : comme si les deux mains superposées dégagent l'ombre d'un oiseau qui s'envole, l'allemand, incompréhensible pour la plupart des spectateurs francophones et le français, tout un coup rendu éloigné sous le coup d'interaction intense avec une autre branche, germanique, des langues indo-européennes, composent une seule unité à entendre. Et ce spectacle, à moitié incompréhensible si on ne compte que la compréhension intellectuelle par l'intermédiaire de la langue, suscite curieusement le rire auprès des spectateurs, aussi bien à Metz qu'au Grenier du Château de Cerisy¹⁸²⁹ : on y voit le comique concret se dégager de la silhouette sonore hybride, figurative sans être détaillée, schématique sans être symbolique. Le théâtre d'ombres bilingues prouve, avec ce rire, qu'il peut y avoir une communication logodynamique entre la scène et la salle, entre le monde parlé et le monde matériel, au-delà de la communication réfléchie ; et que parfois, la frontière entre la compréhension sombre et l'incompréhension claire peut devenir un foyer de comique, comme dans le théâtre d'ombres.

Une autre voile d'ombre géographique importante vient d'Haïti. *L'Acte inconnu* en version haïtienne, créé avec des acteurs haïtiens le 24 septembre 2015 au Théâtre de l'Union à Limoges¹⁸³⁰, a obligé les spectateurs familiers de cette pièce, dont la logodynamique a touché les murs de la Cour du Palais des papes, à une nouvelle façon de renouer avec sa parole. Le texte familial reçoit le nouveau souffle des acteurs qui ont un style de jeu différent de celui des acteurs français¹⁸³¹. Mais surtout, la langue française revêt une silhouette sonore originale, avec la contribution d'une ombre à la fois proche et lointaine. Il s'agit d'une ombre d'abord géographique, mais aussi historique, ayant un lien avec la colonisation du XVII^e siècle. Le créole haïtien, né d'un mélange entre la langue taïno des autochtones, l'espagnol des colons, les langues ouest-africaines des esclaves, le français – notamment le français du XVIII^e siècle – de nouveaux colons, et occasionnellement l'anglais des occupants modernes, donne une résonance complètement nouvelle au français moderne métropolitain. Les traits phonologiques ainsi que les traits prosodiques propres aux acteurs haïtiens invitent les spectateurs à la compréhension *directe* par le contact physique avec la sonorité et par la fantaisie

¹⁸²⁸ Leopold von Verschuer s'occupe de la traduction (du *Monologue d'Adramélech*), la mise en scène et l'interprétation d'*Homo automaticus*.

¹⁸²⁹ Dans le cadre du colloque au Centre International Culturel de Cerisy, Leopold von Verschuer a représenté *Homo automaticus*.

¹⁸³⁰ Reprise à Paris, à la Maison des Métallos entre le 18 et le 28 mai 2016.

¹⁸³¹ Par ailleurs, on remarquera ici que les acteurs novariniens – français – ne sont pas soumis au style de jeu *coutumier* – on pensera notamment aux méthodes de Stanislavski ou de Meisner de la Comédie-Française –, et ont la liberté totale d'apporter son propre style, le plus naturel.

verbale – quelque peu grotesque – qui y fait irruption. L’originalité que mentionnent plusieurs spectateurs résulterait du renouvellement du rapport avec la langue maternelle, qu’ils rencontrent uniquement avec l’ombre sonore transparente et évasive, sans chair solide. Certains acteurs haïtiens (Édouard Baptiste, Bedford Valès) participent également à la création de *L’Animal imaginaire* (2019), et continuent de projeter l’ombre haïtienne sur la langue théâtrale novarinienne.

La langue théâtrale de Valère Novarina que les strates historiques et géographiques croisées font apparaître dans la bouche des prolétaires langagiers est ouverte à la libre interprétation avec une très grande marge d’imagination. Car, d’une part, elle communique par *des sens* – et non pas *le sens* –, l’ombre étant à la fois une et multiple ; d’autre part, dans l’ombre, la logique froide et tranchante des règles linguistiques ne fonctionne pas, la logodynamique faisant le lien entre la réalité physique d’un mot et le monde parlé. D’où le comique propre aux mots inventés, approfondis et élargis par Novarina, dont le contour est équivoque, à peine représentatif, « aux limites de la perception¹⁸³² ». Les spectateurs doivent ressentir une pure joie devant un moment de grâce où le français rendu étranger et étrange, incertain et indéfini avec des ombres des langues inconnues devient soudain compréhensible. *Voyants*, « ils verront ce qui n’est pas montré, ils comprendront ce qui n’a pas été dit.¹⁸³³ »

Le prisme ou la « langue à un »

Novarina conçoit son théâtre comme un lieu d’optique où la langue devient soudain visible¹⁸³⁴. Parmi tous les dispositifs, le prisme occupe une place particulièrement importante dans son travail. Cette attention se matérialise, pendant une période, en mise en scène géométrique qui, en même temps que de créer la tension, rappelle le jeu d’optique à travers le prisme, à savoir la dispersion de la lumière dans l’espace. Ainsi, on retrouve dans *L’Acte inconnu* trois triangles à l’image de prisme qui servent non seulement de « bouches à acteurs », mais surtout de dispositifs de dispersion féconde et de rythmicité coupante, comme le constate Philippe Marioge, scénographe :

¹⁸³² *L’Envers de l’esprit*, p. 92.

¹⁸³³ *Lumières du corps*, p. 155.

¹⁸³⁴ De ce point de vue, Novarina s’oppose frontalement à la pensée hugolienne du théâtre : « Le théâtre est un point d’optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l’histoire, dans la vie, dans l’homme, tout doit et peut s’y réfléchir, mais sous la baguette magique de l’art. » HUGO Victor, « Préface de Cromwell », *op. cit.*, p. 436. L’optique est le moyen de la rupture fondamentale avec la représentation pour l’un, et celui de la représentation fidèle à la réalité pour l’autre.

J'ai conçu ces formes pyramidales tout en pointes et en triangles par rapport à ses demandes de quelque chose de dynamique, d'incisif, d'une sorte de jeu d'optique qui essaie de provoquer de l'énergie. Le triangle évidemment est une forme qui crée des tensions¹⁸³⁵.

Ce contraste entre la partie peinte en forme triangulaire et la partie vide qui se partagent à partir d'un point de fuite, équivalent, si on veut, de la source de lumière, anime également la scène de *L'Espace furieux* (2006), de *Képzletheli Operett* (2009, *L'Opérette imaginaire* version hongroise), du *Vrai sang* (2011)¹⁸³⁶.

Ce qui traverse le prisme en premier lieu pour arriver au théâtre de Novarina, réclamant le statut d'« opérette », c'est l'homme :

Le théâtre analyse le réel. Il décompose l'homme, son espace, sa perception, ses idées, son équilibre, ses pensées, ses affects ; il analyse le langage par l'espace et met à jour la syntaxe des mouvements humains. Il analyse l'homme dans la lumière de l'espace. Le théâtre est ce lieu d'optique.¹⁸³⁷

De même que le rayonnement visible et la radiation invisible se séparent en passant par un prisme, de même, la partie molle et la partie solide de l'homme se divisent, et seul reste l'hôm. De même que la radiation visible se disperse selon les longueurs d'onde, pour faire apparaître une bande continue en couleur arc-en-ciel, l'anatomie, la décomposition de l'hôm y a lieu, jusqu'à faire apparaître sa chair la plus profonde et la plus intime : la chair en langage.

Mais la véritable arrivée sur la scène par le prisme est réservée à l'héroïne du logodrame, la parole. Elle ouvre, au moment où elle devient *visible*, le « faisceau [...] des sons, des mouvements¹⁸³⁸ », donc des sens, le dernier étant, par excellence, la logodynamique des logaèdres, le mouvement des forces dramatiques et poétiques des mots. Plus précisément, le prisme langagier ne relève pas du même ordre de jeu que le kaléidoscope parolique ou le théâtre d'ombres verbales. Contrairement aux deux autres, l'opération prismatique ne constitue pas un jeu verbal affectant directement la langue française pour que cette dernière porte la nature comique dans la bouche des employés de l'atelier de Boucot et de leurs congénères. Il intervient plutôt dans le phénomène occasionné par la langue française livrée au ludisme, c'est-à-dire dans le processus par lequel le sens opère (l'activation de la

¹⁸³⁵ Entretien de Philippe Marioge, in « *L'Acte inconnu* de Valère Novarina », rédigé par FERRY Marion, *Pièce (dé)montée* (Les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de Paris), n° 24, 2007, p. 8. <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=l-acte-inconnu>, consulté le 1 décembre 2012.

¹⁸³⁶ Quant à la mise en scène du *Vrai sang*, le reflet du décor sur le sol bien poli (un peu comme sur un miroir) renforce l'effet optique.

¹⁸³⁷ *Devant la parole*, p. 148-149.

¹⁸³⁸ *Ibid.*, p. 144.

logodynamique, la création du sens, sa transmission et sa réception) dans un espace de jeu¹⁸³⁹ où l'autoréférentialité et la référentialité équivoque de travers remplacent la référentialité scientifique. Tandis que le kaléidoscope et le théâtre d'ombres relèvent du jeu ludique de la langue qui concerne la morphologie, le prisme, omniprésent dans le théâtre de Novarina, relève plutôt du jeu parolesquement d'optique – jeu comme « manière de mettre en œuvre » – qui concerne la sémiologie.

Le sens prismatique en tant que façon dont le drame de la parole se transmet et manière dont les ouvriers communiquent à l'envi de Boucot, présente deux caractéristiques : son état surgissant, d'un côté, et son adresse singulière, qui mène à la « joie plurielle respirée¹⁸⁴⁰ », de l'autre côté.

Dans l'optique physique, la lumière transparente devient visible *au moment* où elle traverse le prisme : le faisceau *apparaît*. Dans l'optique langagière également, le sens des mots (et des phrases) obtenus par le processus kaléidoscopique ou ceux dont la forme n'est qu'une silhouette d'ombres n'est pas *déjà* donné, prêt à être servi, mais *surgit*, au moment où il arrive sur la scène en passant par le corps de l'acteur. L'épiphanie est son mode de fonctionnement par excellence : « Qu'il soit ici donné surgissant devant nous, et non une donnée déjà là. Un avènement¹⁸⁴¹ », écrit Novarina.

Or, il apparaît non pas en une unité à part entière, mais avec déviation, avec séparation. Un faisceau est constitué de plusieurs rayons qui se réfractent chacun différemment. Il en va de même pour le sens d'un mot. Il est multiple, avec le nombre infini de possibilité de signification – le dernier « s » du mot « sens » est la marque de cette multiplicité réunie ; il est ouvrant, avec des « perspectives perceptives ouvertes par chacun des spectateurs¹⁸⁴² ». La pluralité de performativité est la cause directe d'une particularité de l'expérience théâtrale novarinienne. Chez Novarina, les spectateurs ne reçoivent pas le spectacle tous de la même manière. Aussi, si on assiste plusieurs fois au même spectacle, chaque représentation prend une autre allure, une autre signification¹⁸⁴³. Les spectateurs sont « tous agis singulièrement¹⁸⁴⁴ », observe Novarina. Ainsi, un passage (ou un mot ou une phrase) peut être à la fois extrêmement clair pour

¹⁸³⁹ Cet espace de jeu concerne bien évidemment le théâtre, mais par le jeu, on peut également entendre n'importe quel jeu, la substitution des règles faisant partie des éléments fondamentaux des activités ludiques.

¹⁸⁴⁰ *Observez les logaèdres !*, p. 74.

¹⁸⁴¹ *L'Envers de l'esprit*, p. 92.

¹⁸⁴² « Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau » in *Littérature*, 2005, n° 138, p. 8.

¹⁸⁴³ « [L]e spectateur peut venir entendre autre chose chaque soir, ne retrouver jamais le même spectacle : les sens chatoient, miroitent, s'altèrent en variations ; il peut revenir voir la pièce plusieurs fois dans la semaine comme il retournerait chaque jour voir un arbre : jamais le même. » *L'Envers de l'esprit*, p. 48. Novarina écrit ce passage de ses propres expériences : il assiste systématiquement à toutes les représentations de ses spectacles.

¹⁸⁴⁴ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 131.

quelqu'un et incompréhensible pour un autre ; et parmi les spectateurs qui croient avoir compris le passage proposé ci-dessous, certains l'entendent avec une connotation éminemment mystique judéo-chrétienne, tandis que les autres y voient une réflexion anthropologique :

RAYMOND DE LA MATIÈRE. – Dans notre langue (si tu veux bien, comme les Latins, ne pas distinguer *u* du *v*), il y a une anagramme du mot DIEU, c'est le mot VIDE. Dans toutes nos phrases *Dieu* est un vide, un mot en silence, un trou d'air, un appel qui permet à l'esprit de retrouver souffle et mouvement. Aucun mot ne troue autant : c'est dans le langage un mot ouvrant, un mot aimant, un vide, une attraction dans la pensée : [...]. C'est un mot à laisser vide, en quatre lettres muettes, lié à l'espace, rayonnant aux points cardinaux¹⁸⁴⁵.

Le même passage peut être touchant – dans le sens d'activer l'attention – pour certains, tout en passant complètement inaperçu pour d'autres ; et parmi les spectateurs qui en sont touchés, certains remarquent son aspect comique et drôle, tandis que les autres le trouvent triste. Pour un spectateur, le passage clair d'aujourd'hui peut sombrer dans l'obscurité le lendemain. L'expérience dramatique est, en général, démocratique, universelle, malgré la différence de densité inévitable – du point de vue herméneutique – entre les spectateurs : tout le monde comprend la même chose, ressent la même émotion au même moment au cours de l'avancement de l'intrigue. Le public forme, pour ainsi dire, une unité d'expérience théâtrale. Au contraire, chez Novarina, la communication entre la scène et la salle est pluricentrale – ou pour mieux dire, il s'y ouvre autant de canaux de communication qu'il y a de spectateurs. C'est pour cette raison que la joie d'être touché par la langue est plurielle ; et c'est aussi pour cette raison que Novarina préfère systématiquement le terme de spectateurs, des « individus en grappe », au mot « public » :

Ceci n'a pas lieu en public mais devant des individus en grappe, une compagnie d'humains ayant atterri ici, un essaim de gens retenus par hasard un instant ensemble dans le souffle des acteurs. Le public, le plus beau, c'est quand il se dissémine : ce n'est pas son assemblément, sa *communauté* qui émeut, mais son libre envol¹⁸⁴⁶...

Si chacun spectateur est percé singulièrement par la « flèche de langue » qui avance par décomposition prismatique¹⁸⁴⁷, et si par conséquent chacun entend différemment la même pièce,

¹⁸⁴⁵ *L'Acte inconnu*, p. 145-146. Pendant la prise de parole dans le cadre moins formel, Novarina cite souvent ce passage comme exemple du sens prismatique, donc de diverses réceptions, en l'accompagnant d'une anecdote d'un certain « père Chave » qui, pendant que les autres rient et ricanent, « est entré en contemplation ». Voir « “Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.” Entretien réalisé par Olivier Dubouclez », *art. cit.*, p. 17.

¹⁸⁴⁶ *Devant la parole*, p. 47.

¹⁸⁴⁷ Novarina aime comparer l'expérience théâtrale à l'hagiographie de Saint Sébastien : « À chaque représentation, j'observe cette balistique du langage, ces percées que font, ça et là, les mots dans la chair des

c'est parce que « chacun a son rapport charnel [...] à la langue¹⁸⁴⁸ » ; que la langue est avant tout, au-delà d'être un outil de communication à l'usage commun, quelque chose de plus intime, la matière d'esprit personnelle qui n'appartient qu'à un parleur ; que nous sommes tous, selon Deleuze, multilingues dans la langue maternelle :

Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. [...] Être comme un étranger dans sa propre langue. [...] Nous devons être bilingues même en une seule langue, nous devons avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre propre langue un usage mineur. Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même ; c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène. Non pas parler comme un Irlandais ou un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans *sa langue à soi* comme un étranger¹⁸⁴⁹.

« Avoir une langue mineure à soi à l'intérieur de sa langue », c'est se mettre en relation avec la langue chacun à sa manière. Autrement dit, si l'on fait référence au phénomène physique, c'est réagir chacun à une longueur d'onde, jusqu'à aboutir, dans la même pièce, à une *signifiance*¹⁸⁵⁰ singulière. Surtout, derrière le bouclier du ludisme, le parler des babillards novarinien brise le rêve institutionnel de la langue universelle, et pousse la « langue à un » au paroxysme, une « langue propre à chacun, un vocabulaire à soi et une liberté syntaxique, une manière singulière de respirer, d'articuler, de rythmer la phrase, une dépense charnelle, une joie dans la parole¹⁸⁵¹ ». Tout le monde est libre de voir dans la langue ce que les logaèdres « cliportiot, brinquebalion, rouspillot, broutiot, tapiot¹⁸⁵² » lui montrent, par le contact au dynamisme dispersé. Mais un spectateur ne comprendra jamais entièrement tout seul la pièce, n'ayant accès qu'à la parcelle du monde – que parcourt la parole – que *sa* langue à lui peut éclairer et traduire, à sa perspective limitée. Comme écrit Lautréamont, « [l]a poésie doit être

spectateurs. Le patron des spectateurs, s'il y en avait un, ce devrait être saint Sébastien... » *L'Envers de l'esprit*, p. 65.

¹⁸⁴⁸ *La Quatrième personne du singulier*, p. 26.

¹⁸⁴⁹ DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Champs, « essais », 1996, p. 10-11.

¹⁸⁵⁰ « Tout se joue dans la différence entre signification et *signifiance*. Dans le langage quotidien, les mots semblent reliés verticalement, chacun à la réalité qu'il prétend représenter, chacun collé sur son contenu comme une étiquette sur un bocal, formant chacun une unité sémantique distincte. Mais en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans le dictionnaire. Le lecteur qui essaie d'interpréter la référentialité aboutit au non-sens : cela le force à chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte. C'est ce nouveau sens que nous appelons *signifiance*. », RIFFATERRE Michel, « L'illusion référentielle », in BARTHES, BERSANI, HAMON, *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 93-94.

¹⁸⁵¹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 26.

¹⁸⁵² *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 68.

faite par tous. Non par un¹⁸⁵³ », la compréhension complète de la poésie logodynamique ne s'achève que par des « centaines des d'yeux¹⁸⁵⁴ » : il faut prendre la pièce *ensemble*, *com-prendre*¹⁸⁵⁵. Les perspectives croisées remplacent désormais le sens frontal¹⁸⁵⁶.

Dans la joie plurielle s'échappant de la parole qui opère de façon prismatique, on peut souligner le trait comique à deux niveaux. Un comique tout de suite observable est celui qui s'inscrit dans la lignée du comique provoqué par l'anomalie¹⁸⁵⁷. Car il est lié à l'émerveillement de voir que les mots qui n'existent pas dans le réseau défini de la langue française sont plus parlant qu'on ne l'imagine. Leur réalité lexico-sémantique (à savoir leur signification dans le dictionnaire) est, en soi, difficile à deviner, mais leur réalité physique sonore bien réelle *ouvre* elle-même les sens. Il s'agit également du comique d'anomalie venant de la surprise de voir que le babil des prolétaires langagiers, dans lequel la langue française atteint un état catastrophique avec des vocables qui perdent leur référentialité transparente, est parfois plus parlant que le discours des logocrates. Plus que la chute du modèle habituel de communication, l'expérience directe et corporelle de la logodynamique déclenchée en conséquence de cette chute devient la véritable source du comique qui nous intéresse. Cette conséquence comprend avant tout l'étonnement de découvrir que, contrairement à la doctrine défendue et promue par des logocrates, la communication « d'après eux » indirecte s'avère plus directe que l'échange machinal des mots, sans l'intermédiaire des contraintes conventionnelles. Il s'y ajoute un sentiment de libération que provoque le contact prismatique, c'est-à-dire direct, physique et individuel avec la matière langagière. Devant la cacophonie harmonieuse des babillards, chacun est invité à placer en avant, avec fierté, sa « langue à un » qu'il devait cacher sous l'ombre de la langue universelle pour faciliter l'échange. C'est également un encouragement à sortir et mettre au grand jour son sens à lui – bien qu'il soit contresens¹⁸⁵⁸ – qu'il fallait ensevelir sous

¹⁸⁵³ LAUTRÉAMONT, « Poésie II », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 288.

¹⁸⁵⁴ « le texte du théâtre n'est entièrement lisible qu'avec des centaines d'yeux ; il ne s'éclaire que d'être entendu par l'ensemble des regards ; il faut le lire à trois cents yeux. » *Lumières du corps*, p. 97.

¹⁸⁵⁵ Pourtant, on ne pourrait pas dire qu'il s'agit d'une compréhension « exhaustive » de la pièce. Car chaque soir, un nouveau groupe de spectateurs construit une autre compréhension rhizomatique, en ainsi agençant le rhizome de rhizome, exactement comme la structure de l'expérience temporelle des spectateurs.

¹⁸⁵⁶ Voir *La Quatrième Personne du singulier*, p. 133-135 où Novarina commente, avec deux schémas, le passage de *L'Envers de l'esprit*, p. 58-59.

¹⁸⁵⁷ Pour la description du rapport négatif entre la norme et le comique, voir EMELINA Jean, *Le comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991 : « La norme est ce qui est *considéré comme l'usage*, le comportement attendu et prévisible dans un lieu, un milieu et un temps particuliers, dans des circonstances particulières et chez des sujets particuliers, en fonction de leurs habitudes morales et mentales. Et comique ce que je considère, à tort ou à raison, comme une anomalie, une étrangeté, selon les critères implicites qui sont, ici et maintenant, les miens. » (p. 46-47)

¹⁸⁵⁸ « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres tous les contresens qu'on

le sens commun pour faciliter la communication. La joie comique du dévoilement de la langue, de se retrouver, comme un étranger, devant la langue *nue* est au rendez-vous.

Pourtant, la joie comique fondamentale de la langue prismatique gît dans sa force lyrique, comme l'écrit judicieusement Claudel :

Le côté comique, le côté exubérant, le côté de joie profonde me paraît essentiel à l'esprit lyrique, et je dirai même à l'esprit de la création. [...] Et justement, un homme, dans l'état d'enthousiasme et de joie dont je vous parle, anime tous ces originaux et les fait contribuer à cette grande fête de la création. De même qu'une fête serait incompréhensible sans gaieté, de même la création, qui n'est qu'une fête immense, serait morne, serait lugubre s'il n'y avait pas tous ces « originaux », qui cherchent à l'animer et qui nous donnent une représentation qui contribue à la grandeur du spectacle¹⁸⁵⁹.

Le lyrisme novarinien, s'il y en a un, est constitué, comme on l'a déjà vu dans la partie consacrée à la temporalité, d'appel et d'ouverture¹⁸⁶⁰ ; de cette dilatation de la fantaisie verbale qui donne immédiatement la réalité langagière à l'appelé, dans le monde parlé découlant de ce « geste lyrique ». Or, le lyrisme qui fuit l'écart entre le sujet désirant et l'objet désiré est inéluctablement rattaché à la « langue à un », étant le pont jeté vers le « monde qui n'existe qu'au travers de son verbe.¹⁸⁶¹ » Quand, en tant que sacerdote, l'acteur *appelle* les mots devant tous et avant tous, chacun des spectateurs doit devenir, à son tour, un sujet lyrique, touché singulièrement par la logodynamique. C'est à lui de construire une vision qui n'appartienne qu'à lui, d'élaborer un spectacle d'apparition dont il soit le seul metteur en scène et spectateur, à partir de son propre rapport au langage. Lorsque quelque chose en dehors de la langue répond à l'appel et apparaît, et lorsque le non-réel, sinon la réalité imaginaire non matérielle et personnelle dans la parole dépasse la réalité réelle, cette ouverture à une autre opérabilité du monde provoque un effet comique. On assiste, chacun dans son coin, à une « grande fête de la création », et on rit. D'où la pertinence de la définition de la fantaisie que propose Caroline Crépiat : « un point d'intersection entre le rire et l'imagination créatrice¹⁸⁶² ». Bien que les mots ambigus soient l'invention de Novarina et que le sens prismatique ne s'active qu'à travers le corps de l'acteur, le comique qui naît de l'explosion, de l'exaltation de la langue retrouvant, par rupture avec les conventions, tous les codes et toutes les cohérences, l'état originaire et

fait sont beaux. » PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 305.

¹⁸⁵⁹ CLAUDEL Paul, « Trente-sixième entretien », *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, 1969, p. 317-318.

¹⁸⁶⁰ Voir le sous-chapitre intitulé « Le théâtre de l'appel : activer le temps » (Partie II, 1^{er} chapitre).

¹⁸⁶¹ MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁶² CRÉPIAT Caroline, « La fantaisie dans la poésie du Chat Noir : une fantaisie de pacotille ? », Journée d'étude « Générations fantaisistes (1820-1939) », Paris-Sorbonne, 18 mai 2012. <https://www.fabula.org/colloques/document2571.php>. Consulté le 6 décembre 2020.

surtout, sa force primitive, est propre à chaque spectateur en tant que seul responsable de sa fantaisie lyrique.

2. Le cirque parlé : pour le vertige de l'esprit des spectateurs

Parler, c'est agir : vers le cirque verbal

Dans le théâtre dramatique où tout est action, le parler constitue un geste pourvu de fonction narrative : le discours fait avancer les choses. C'est ce que signifie l'adage « parler, c'est agir » de l'abbé d'Aubignac :

Aussi est-il vrai que les Discours qui s'y font doivent être comme des Actions de ceux qu'on y fait paraître ; car là *Parler*, c'est *Agir*, ce qu'on dit pour lors n'étant pas des Récits inventés par le Poète pour faire montre de son Éloquence. Et de fait la Narration de la mort d'Hippolyte chez Sénèque, est l'Action d'un homme effrayé d'un Monstre qu'il a vu sortir de la Mer, et de la funeste aventure de ce Prince¹⁸⁶³.

Chez Valère Novarina où la parole n'est plus un outil dramatique appartenant à l'homme et que le personnage manœuvre à son gré, mais un actant qui devient elle-même le sujet du drame, l'équivalence entre parler et agir va de soi. Le geste n'est plus narratif mais pratique, sinon pragmatique ; il n'est plus verbal mais corporel. Le drame, en général, se définit par la combinaison de l'art poétique qui se réalise par la « cellule mélodique » de *mimèsis-muthos* et s'exprime concrètement par les répliques, et de l'art plastique qui s'exécute par l'incarnation mimétique de l'acteur et se manifeste par le jeu corporel. Lorsque le parler quitte le domaine de la narrativité pour rejoindre celui du jeu, l'équilibre entre la dimension littéraire et la dimension spectaculaire du drame bascule, en laissant au spectacle – et notamment au cirque, spectacle vivant dont l'aspect corporel est le plus souligné – la possibilité de pénétrer dans le logodrame. Ainsi, on passe « du monde des idées au monde du spectacle, du monde de l'intellect au monde de l'émotion, du monde de la parole au monde du geste.¹⁸⁶⁴ »

Le théâtre de Novarina reproduit à trois échelles, en termes de plan opérationnel¹⁸⁶⁵, les matières, les principes et les pratiques du cirque, comme s'il y adhérerait secrètement.

¹⁸⁶³ AUBIGNAC abbé de, « Des Discours en général », in *La Pratique du théâtre*, Paris, H. Champion, 2001, p. 407. Le même propos déploie une autre chromatographie sémantique, entre la phénoménologie et l'engagement sartriens, sous la plume de l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. » SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁶⁴ HOTIER Hugues, *L'Imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 129.

¹⁸⁶⁵ « Opérant et agissant comme le cirque, le théâtre est l'arène de la transfiguration et des métamorphoses, un lieu d'attraction, de transmutation, de bascule d'un numéro à l'autre, de passage d'un monde à l'autre, par

La première interférence s'observe dans l'organisation séquentielle d'une pièce. En en finissant avec l'intrigue, garante de la continuité et la cohérence de l'espace et du temps, le logodrame s'approche du cirque où les numéros, en se succédant l'un après l'autre, apportent des repères spatio-temporels indépendants :

[...] le récit rythmique agit par soubresauts : tout est hétérogène. Comme dans les *Cantates* de Bach et comme au cirque. Au cirque, où chacun des numéros qui se succèdent apporte son espace, installe un autre temps. Il y a un découpage du temps, une rythmique de l'espace dans les *Cantates* comme sous le chapiteau : [...] ¹⁸⁶⁶.

Comme on l'a déjà mentionné, dans le théâtre de Novarina – sauf pour *L'Atelier volant* et *L'Opérette imaginaire* – les tableaux n'ayant aucun lien logique ni chronologique entre eux s'enchaînent, pour que la parole présente une nouvelle prouesse sur la piste à chaque fois réinitialisée.

Parfois, en plus d'inspirer la conception de l'œuvre, le cirque intervient dans la pièce tel qu'il est. La performativité de la parole novarinienne est le vecteur principal de cette réalisation. Les mots dressent le chapiteau dans l'oreille et font entrer « neuf voltigeurs et les voltigeuses ¹⁸⁶⁷ » ainsi que les prestidigitateurs ¹⁸⁶⁸ ; et commence le cirque imaginaire, comme une mise en abîme, au cours d'une représentation théâtrale. Parler, c'est agir, dans le sens où il constitue le *geste* lyrique, en appelant et en faisant venir. Plus particulièrement, dans le cas de *La Chair de l'homme*, ce théâtre utopique, où le pouvoir poétique de la parole est censé être plus fort que dans d'autres pièces compromises avec les contraintes de la réalité en vue de la mise en scène, propose une réflexion intéressante sur le devenir-cirque du théâtre de Novarina. Au début de la pièce, la « rosace » des verbes « logodores » – rappelons-nous que Novarina nomme ainsi les verbes qui introduisent la parole ¹⁸⁶⁹ – se termine par « “Entrons !” conclut Roch. Ils entrent dans le cirque des Maladroits », phrase tout de suite suivie de la liste des 1, 230 noms à entrer... sur la piste du cirque : « Sur la scène circulaire, entrent Jean Mutique, Jean Taupin, Léondru, l'Andripode, le Chanceur Nihilo, les Enfants de la Colère, [...],

attractions et par gravitations ; c'est une traversée du champ de forces de l'espace et du temps », répond Novarina. « La parole opère l'espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 101.

¹⁸⁶⁶ *L'Envers de l'esprit*, p. 64. Le thème de l'enchaînement rythmique des mondes éphémères a déjà été développé en rapport avec l'activation du temps et l'ouverture de l'espace par le geste lyrique novarinien.

¹⁸⁶⁷ *L'Animal imaginaire*, p. 166-167.

¹⁸⁶⁸ *Le Jardin de reconnaissance*, p. 83.

¹⁸⁶⁹ « “Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.” Entretien réalisé par Olivier Dubouclez », *art. cit.*, p. 13.

les Psaumistes du Repas de Terre. Ils éteignent.¹⁸⁷⁰ » Comme au cirque, les lecteurs-spectateurs sont conviés à « *rencontrer soudain* la vélocité des apparitions humaines, les cascades¹⁸⁷¹ », l'apparition constituant, en soi, un spectacle à part entière. Une telle ouverture approche l'œuvre constituée des tableaux interchangeables simplement numérotés d'un gigantesque spectacle du cirque verbal, avec quelques représentations verbales des numéros¹⁸⁷².

Mais si on peut identifier le théâtre de Novarina au cirque, c'est surtout parce qu'il exige des acteurs le même travail que des artistes du cirque. La seule différence gît dans la nature du corps engagé : les acteurs novariniens réalisent la prouesse non pas avec le corps physique et psychologique, mais avec le corps verbal ; ils agissent par la parole¹⁸⁷³. Étant l'« art de la tension agissante¹⁸⁷⁴ », le cirque spectacularise la mise en tension permanente du corps de l'artiste. Ici, la tension – dramatique, si l'on veut, en quelque manière – ne vient ni du conflit social, ni de la confrontation psychologique entre les hommes, mais du rapport du corps de l'artiste avec l'espace et l'objet (en l'extension de son propre corps, un peu comme le « bio-objet¹⁸⁷⁵ » de Kantor). Quand un trapéziste se jette dans le vide et qu'un funambule le traverse, en marchant sur un fil, quand un contorsionniste se tortille en tordant l'espace avec lui et qu'un équilibriste déplace avec une liberté hors du commun le centre de gravité de son corps, ce que les spectateurs voient est l'opérabilité du corps de l'artiste dans l'espace qui se modifie. De même, le dressage des animaux, la jonglerie, la magie et la clownerie sont des numéros qui exploitent typiquement le jeu avec une tension croissante entre le corps et l'objet. Il n'est pas nécessaire que l'objet soit une *chose* inanimée, comme les balles d'un jongleur ou les couteaux d'un lanceur. Les partenaires animaux d'un dompteur, le néant et l'existence d'un prestidigitateur, les coutumes et les règles d'un clown acquièrent tous, en rapport avec le corps,

¹⁸⁷⁰ *La Chair de l'homme*, p. 20-36. Il s'agit plutôt de 1, 230 noms des « unités » que de 1, 230 « personnes », l'entrée faisant parfois à *duo*, comme « les Verseurs Un & Un », parfois en groupe, comme « les Splendeurs Plurielles ».

¹⁸⁷¹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 103.

¹⁸⁷² On pense notamment à la magie de Jean Sept Doigts qui sort du sac vide des objets à venir (p. 294-295), à la « figure *Fontaine de vie* » qu'exécutent « encore une fois » l'Enfant Adamique et l'Enfant terrestre dans le cirque des Maladroits (p. 340-341), aux prouesses des neufs voltigeurs et voltigeuses (p. 439-440).

¹⁸⁷³ Novarina identifie le travail de l'acteur et celui du trapéziste du point de vue de la chute qu'ils exécutent : « 93. Les acteurs travaillent avec la destruction, comme au cirque les trapézistes sans filet travaillent avec la gravitation libre et la mort ; ils travaillent l'homme au vide et ne constituent pas d'images ; ils miment la chute ; ils écrivent l'homme à l'envers. » *Lumières du corps*, p. 54. Singulière et riche, la philosophie de l'acteur qu'il développe en prenant – et en sublimant – Louis de Funès comme modèle mérite une étude profonde. Cependant, on se voit obligé de l'exclure de cette thèse, l'argument étant éloigné de notre réflexion sur le jeu de la langue.

¹⁸⁷⁴ MOREIGNE Marc, *Corps à corps, visions du cirque contemporain*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2010, p. 18. Par la « tension », Moreigne entend plutôt celle « entre équilibre et déséquilibre des corps et des objets, entre l'envol et la chute, entre la tension de l'effort et le relâchement de la virtuosité ou encore entre la relativité de la prouesse donnée à voir au spectateur et la constance du risque physique, concret, pris et encouru par l'artiste dans l'exécution de son numéro. »

¹⁸⁷⁵ KANTOR Tadeusz, *Leçons de Milan*, Paris, Actes Sud, « Papiers », 1990, p. 55.

une nouvelle signification, ou encore un nouveau mode d'emploi en tant que vecteurs du comique de cirque. Le corps de l'acteur novarinien est condamné, on le verra plus tard, à la même tension agissante que celui de l'acrobate : il agit en modifiant constamment l'opérabilité de son corps verbal en rapport avec l'espace, c'est-à-dire le monde parlé, et avec les objets à sa portée, en l'occurrence, les logaèdres.

Cette tension est, dans le cirque, la source de l'imaginaire et des émotions. Elle est essentiellement occasionnée par le jeu avec le risque – de rater – en lien avec la limite sans cesse repoussée. « Jusqu'où ils peuvent aller ? », se demande-t-on : c'est la limite de notre imaginaire qui s'avère renouvelée avec la limite, la contrainte de condition naturelle du corps humain. Plus fondamentalement, la tension est à l'origine de l'imaginaire dans le sens où la mise en tension constitue un processus de redéfinition des règles du monde, aux frontières entre le réalisable et l'impossible : sur la piste, un être humain s'envole dans le vide, le corps s'articule de façon improbable, le chapeau vide sert d'entrée pour la parade des animaux. On voit au cirque « ce qui échappe à la réalité¹⁸⁷⁶ » en devenant, un instant, un poète avec la perspicacité, un enfant avec l'esprit souple : on est fasciné devant l'imaginaire qui remplace la réalité. De plus, on le nourrit avec sa propre imagination qui intervient pour remplir l'espace vide que la parole narrative laisse derrière elle, en se retirant de la scène. La parole qui n'a que la fonction informative – sauf dans le cas de l'entrée clownesque – pour annoncer la transition entre les numéros ne fait que vider la piste et y introduire le nouvel espace-temps, sans jamais nous dire quoi voir précisément. Quel est le monde à voir, monde éclosant à l'extrémité du corps de l'artiste, cela dépend entièrement de chaque spectateur.

De l'autre côté, la tension intervient activement dans la formation des émotions propres au cirque. À l'aide de *Facial Action Coding System*, Hugues Hotier identifie trois émotions généralement partagées chez les jeunes spectateurs : le rire et la joie ; l'angoisse, la peur et la crainte ; l'émerveillement, sinon l'étonnement et l'admiration¹⁸⁷⁷. Or, bien que ces émotions soient constamment présentes tout au long de la représentation, coexistant ou alternant, l'émotion qui pénètre vraiment les spectateurs de cirque, et qui définit l'expérience de ce spectacle, est le « soulagement mêlé de plaisir »... comme dans la tragédie. Lorsque la tension dans laquelle le corps de l'artiste mais aussi celui du spectateur étaient pris se relâche enfin, cette libération donne lieu à la déstabilisation soudaine, cette fracture émancipatrice provoque un déchaînement suscitant le rire. C'est pourquoi, dans le cirque, on peut trouver, à côté du rire

¹⁸⁷⁶ « Pour bien parler du cirque / il faut être poète. / Parce que seuls les poètes savent voir / ce qui échappe à la réalité. » FRATELLINI Annie, « À propos du cirque », in JACOB Pascal, *Le Cirque, Regards sur les arts de la piste du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions Plume, 1996, p. 5.

¹⁸⁷⁷ HOTIER Hugues, *L'Imaginaire du cirque*, op. cit., p. 152-159.

de dérision et de parodie occasionné par le clown et l'acrobate burlesque, le rire pur et innocent, signe d'un épanouissement accompagné d'émerveillement naïf.

La tension conserve le même mécanisme dans le cirque verbal, où chaque performance s'accomplit dans le parler, et occupe une place primordiale dans l'opération de la catharsis comique. En réunissant dans ses mouvements le parler et l'agir, ou plus précisément, étant agi par la langue ludique soumise à la logique du cirque, l'acteur livre tout son corps – d'abord son corps verbal en matière parlée, mais aussi son corps physique – à la tension, jusqu'à émerveiller les spectateurs avec son corps à la fois fragile et véloce, instable et maîtrisé. Pendant cet instant, la parole qui franchit la rampe pour aller *toucher* le corps de chacun des spectateurs dans la salle les oblige à une drôle de sympathie, sympathie qui n'est pas détournée par la *mimésis*, mais consiste dans le *partage* réel de l'épreuve. Le spectateur ne peut plus rester un simple « voyeur¹⁸⁷⁸ » dans son fauteuil, mais *participe* au cirque en tant qu'acrobate d'esprit, son corps verbal s'engageant dans la voltige, poussé à son tour par la parole. Il saute jusqu'à quitter ici-bas, jusqu'à passer dans l'*aut'monde* par la parole – l'exaltation merveilleuse, le vertige fantastique sont à lui : « Le clown sauta si haut, si haut / Qu'il creva le plafond de toiles / Au son du cor et du tambour, / Et, le cœur dévoré d'amour, / Alla rouler dans les étoiles¹⁸⁷⁹ », admire Banville. À la sortie de cette tension *vécue*, de cet épuisement concret, pourtant comique, le spectateur est emporté par un vrai soulagement mêlé de plaisir profond. La catharsis s'accomplit pendant qu'on rit devant la fantaisie verbale de l'ordre du cirque, où il n'y a aucune *mimésis*, comme le remarque Pierre Étaix : « De toute évidence, l'élément du cirque est dans sa vérité. Au cirque, on ne peut pas tricher. Point de trompe-l'œil. Point de miracle. Sinon à un autre niveau.¹⁸⁸⁰ »

L'acrobatie : la tension entre le corps verbal et l'espace

Afin de créer la tension entre le corps verbal de l'acteur et l'espace, la parole de Novarina reprend les principes de deux disciplines circassiennes. À l'aide du jeu avec le vertige vertical que représente, sous le chapiteau de cirque, l'acrobatie aérienne d'un côté, et de la manipulation du vertige circulaire ainsi que celle de relation topographique que représente l'acrobatie au sol de l'autre, le logodrame donne au spectateur novarinien la sensation d'assister, avec son propre corps verbal, à un cirque.

Le trapéziste, le sauteur et le funambule sont des artistes qui, en prenant le vide comme demeure et champ d'action, provoquent chez les spectateurs angoisse et admiration.

¹⁸⁷⁸ ARTAUD Antonin, « Le théâtre et la cruauté », *op. cit.*, p. 555.

¹⁸⁷⁹ BANVILLE Théodore de, « Le Saut du tremplin », *Odes funambulesques, Œuvres poétiques complètes*, t. 3, Paris, Champion, 1995, p. 244.

¹⁸⁸⁰ ÉTAIX Pierre, « Préface », in RAMIREZ Francis, *Joies du cirque*, Paris, Hachette, 1977.

Plus concrètement, ils leur donnent le vertige avec leur corps au-dessus de l'abîme qui font l'expérience de la possibilité imminente de la chute et de la liberté mythologique vis-à-vis de la pesanteur. Si « [s]auter est un état d'esprit autant qu'une disponibilité du corps¹⁸⁸¹ », les acteurs-voltigeurs novariniens investissent le vide d'abord avec leur « matière d'esprit ». C'est ainsi que le Vivant Malgré Lui qui continuait l'élévation par la prière de « viens » procède au saut ultime avec le dernier cri :

LE VIVANT MALGRÉ LUI. – [...] alors que je vis que je serai et que Dieu devient ; alors je vis que je dis : « Viens, couleur des présences colorées, viens amour des amoureux, viens pain de toute soif, viens orient des désorientés, viens soleil de toute nuit, viens défaite de la victoire, viens inconnu, viens répartisseur des matières, [...], viens lumière sans couchant, viens signe qui n'est signe que de toi, viens Dieu, c'est toi le croyant ! Viens viens viens ! »¹⁸⁸²

L'exaltation du corps verbal qui semble perdurer à jamais s'arrête d'un coup. Ou pour mieux dire, le corps du Vivant Malgré Lui change de direction de mouvement pour connaître, cette fois-ci, une chute vertigineuse, après quoi il n'y a plus rien. Et avec cette chute se termine l'attention quelque peu nerveuse des spectateurs : lorsque la tension, que maintenait la peur d'atteindre le sommet inatteignable de cette montée, se relâche, le lancement dans l'abîme devient la surprise libératrice. Tandis que « viens ! » et « chantez couac !¹⁸⁸³ » du Vivant Malgré Lui exploite le rapport entre l'espace et le corps qui se résume en verticalité, l'Automobiliste Sanglant et Se Relevant et Roséliane Goldstein¹⁸⁸⁴ ajoutent à la verticalité un mouvement tourbillonnaire, comme si le corps de l'acrobate des sangles et des tissus tournait librement dans l'espace pendant la descente :

L'AUTOMOBILISTE SANGLANT ET SE RELEVANT. – Nous sommes si sourds qu'ils nous a fallu la présence de la mort pour entendre le son qui nous fit sensation et qui était la sensation que nous fûmes si sourds qu'il nous a fallu écouter d'abord la mort pour entendre ensuite dedans fin-et-début de la présence de Dieu¹⁸⁸⁵.

Contrairement à la première chute qui envisage la sensation de libération instantanée de la tension par le biais d'un changement brutal de hauteur dans le vide, la deuxième figure de

¹⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁸² *Je suis*, p. 73. La tension se développe petit à petit tout au long de monologue.

¹⁸⁸³ *Le Vivier des noms*, p. 81-87.

¹⁸⁸⁴ « ROSÉLIANE GOLDSTEIN, *petite fille*. – “La tête de l'homme est la tête de cet homme ; la tête de l'homme est une cuillère qui tient pas droit dans une soupe où bordonne aucune mouche ; la tête de l'homme est une valise qui tient pas droit dans une poubelle qui ronchonne ; la tête de l'homme est une abeille qui tient rien ; [...] la tête de l'homme tient pas droit dans un tiroir rouge !” » Roséliane Goldstein est une actrice vivement engagée dans le travail de Novarina dans sa jeunesse. Ici, il s'agit d'un nom de personnage de *Je suis*.

¹⁸⁸⁵ *La Chair de l'homme*, p. 481.

chute se déroule doucement, en renforçant l'aspect onirique du cirque. Le sens se creuse au fur et à mesure par les rotations, jusqu'à toucher le fond de la pensée. La cause du vertige du spectateur est double : la descente et le tournoiement.

L'Évangéliste de *L'Origine rouge* est, avec le Mort du *Vivier des noms*¹⁸⁸⁶, une figure représentative qui réalise le trapèze volant en combinant l'horizontalité à la verticalité :

L'ÉVANGÉLISTE, *alors que tous arrivent.* – Sur le théodrome – non : sur l'anthropodrome – sur le théodrome – non : sur l'anthropodrome ; sur le théodrome – non : sur l'anthropodrome sur le théodrome – non : sur l'anthropodrome, ils se livrent à la sexualité puis à la vitesse¹⁸⁸⁷.

Elle traverse la distance entre les deux points. Or, les deux points ne se situent pas au sol, mais sont suspendus au-dessus du néant, comme des trapèzes, relevant de néologismes novariniens – ils sont sans fondement. Le corps verbal de Laurence Mayor, cette actrice-trapéziste, et celui du spectateur continuent le va-et-vient ensemble au même rythme, en communion par la parole.

Le funambule qui traverse l'abîme en marchant sur un fil intègre l'esthétique de l'horizontalité à la verticalité en reliant le ciel et le sol. Bien qu'il ne présente pas la performance des trapézistes voltigeurs, le funambule provoque, à chaque pas, une tension extrêmement aiguë, mélange d'inquiétude et de palpitation chez les spectateurs. Ce vertige, lié d'abord à la hauteur et au risque de chute qu'elle comporte, mais aussi à la continuité de l'avancement improbable par le déséquilibre, se retrouve chez Novarina dans les litanies qui durent et épuisent le souffle de l'acteur-acrobate en le rendant fragile. Ainsi, le corps verbal de l'actrice Roséliane Goldstein qui, en tant que la Voix d'Ombre, procède à l'épanchement de la parole jamais entendue à la fin du *Jardin de reconnaissance*¹⁸⁸⁸ passe sur la fine frontière entre le monde parlé et le monde réel. Le monologue du Mort dans *La Chair de l'homme*, dans ce contexte, retient particulièrement notre attention :

¹⁸⁸⁶ « LE MORT. – Les verbes sont. Liste de la liste des verbes qui sont : verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*, verbes en *bouif*, verbes en *ut*. » *Le Vivier des noms ; L'Entrée perpétuelle (version pour la scène du Vivier des noms)*, in *Voie négative*, p. 90. Le passage apparaît pour la première fois dans *Le Drame de la vie*, p. 12.

¹⁸⁸⁷ *L'Origine rouge*, p. 121.

¹⁸⁸⁸ « LA VOIX D'OMBRE. – Le locassier puterle ; la coquelionne dandrue ; la bruse bibrionne ; la frousette lujarde ; le huppelin asp'asp' ; le féjard goguinne ; le golion hulète ; la polypse ouinte ; le pétassier carquignolle ; l'hypolobe frouit ; la vardasse cyclauque ; [...]. » *Le Jardin de reconnaissance*, p. 99-101. Il s'agit d'un passage composé uniquement de néologismes.

LE MORT, *marchant à grand-peine*. – Mon moi, dans le fond de mon sujet présent, n'était pas, ni ne sera sur le point d'avoir été, ni ne fut sur le point de devenir aucunement moi-même tant que la personnalité de mon individualité profonde ne s'était pas conjuguée à certains traits identiques de mon individu individuel dont l'intérieur gisait en mon corps alors que mes idées se taisaient et tarissaient au lieu de penser qu'elles lui avaient appartenu de son vivant [...]¹⁸⁸⁹.

Son repentir en une seule phrase – donc en un seul souffle – transforme le corps verbal de l'acteur qui lui prête le souffle en corps du funambule, en le situant – comme le *Shité* du *nô* toujours en chemin – quelque part (ou nulle part) entre le lieu et le non-lieu, le temps et le non-temps, l'être et le non-être, la vie et la mort.

Les acrobates aériens ne sont pas les seuls artistes circassiens qui modifient le rapport entre le corps et l'espace et exploitent la tension qui y naît. Les trois Machines de *La Scène* reproduisant la banquine, technique consistant à propulser un voltigeur porté par deux ou trois porteurs, se situent entre l'air et le sol. Étant acrobates terriens, ils rêvent toujours la liberté dans le vide :

LA MACHINE SANS SAVOIR POURQUOI. – La machine à frôler le vide rompt le pain.

LA MACHINE À DIRE LA SUITE. – Voici beaucoup.

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – La machine à parler se brise.

LA MACHINE SANS SAVOIR POURQUOI. – La machine à manger s'interroge.

LA MACHINE À DIRE LA SUITE. – Voici beaucoup.

LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – La machine à délivrer les restes apporte un homme entre ses dents.

LA MACHINE SANS SAVOIR POURQUOI. – La machine à rêver d'interrompre dort entre les lignes.

LA MACHINE À DIRE LA SUITE. – Voici beaucoup¹⁸⁹⁰.

Dans ce « ballet mécanique », sont porteurs la Machine à Dire Beaucoup et la Machine Sans Savoir Pourquoi ; la Machine à Dire la Suite qui décolle avec « Voici beaucoup », voltigeur. Naturellement, ce tableau n'est pas dépourvu de comique, sans doute à cause de l'élan impulsif qui symbolise la vitalité paradoxale triomphant sur la parole mécaniquement communicationnelle des Machines. Paradoxale, parce que la Machine à Dire la Suite elle-même fait partie des capitalistes langagiers. La diction automatique jaillit impétueusement, au-dessus du délire de la communication, mais faute de contenu, elle ne garde que l'impulsion. Elle

¹⁸⁸⁹ *La Chair de l'homme*, p. 326-328.

¹⁸⁹⁰ *La Scène*, p. 138-142.

obtient la complicité rieuse des spectateurs encourageant la folie mécanique qui finit par détruire, au paroxysme de sa frénésie, son propre royaume.

D'autres acrobaties au sol changent radicalement la direction de vertige qui envahit les spectateurs, du vertige vertical au vertige circulaire. Le saut acrobatique de l'Homme de Mulatre du *Drame de la vie* ou du Phénomène Humain du *Vivier des noms* est un exemple qui le démontre bien :

L'HOMME DE MULATRE. – Sont âmes qui sont âmes qui sont âmes qui sont âmes
qui sont âmes qui sortent des sons pariétaux [...].¹⁸⁹¹

LE PHÉNOMÈNE HUMAIN. – « J'adore l'homme par l'homme par l'homme
Par l'homme par l'homme par l'homme par lui-même : [...]. »¹⁸⁹²

La parole qui se répète en peu de temps exige des personnes qu'elles réalisent verbalement les cabrioles des acrobates. Et l'esprit du spectateur exécute les mêmes sauts périlleux avec le corps verbal de l'acteur. Ils rebondissent, se renversent et se retournent encore pour de nouveau rebondir plusieurs fois de suite dans l'espace, jusqu'à avoir le vertige à force de culbuter.

L'apogée du vertige rotatif est marquée par la parole qui tourne autour d'un trou en prenant son temps, de même qu'un acrobate de roue. L'Enfant Prépulsif marche au bord de l'« homme », comme s'il savait, lui aussi, que l'« homme fut mis sur terre comme trou pour l'homme¹⁸⁹³ » :

L'ENFANT PRÉPULSIF. – L'homme est la faute de l'homme lorsque l'homme est devenu l'homme par l'homme multiplié d'homme ; l'homme restera le fléau du monde tant que l'homme n'aura pas cessé de se souvenir qu'il a été une maladie de l'homme ; si l'homme est la seule raison de l'homme il reste à l'animal d'être la raison du monde ; le monde est la tombe du monde lorsque l'homme est la maladie de l'homme ; [...].¹⁸⁹⁴

Quant à Sosie, il tâtonne, dans sa prière, au bord du « rien » avec ses pas qui y reviennent sans cesse comme s'il tournait autour du point d' « ici » :

SOSIE, *priant*. – « Notre être qui êtes en rien, répandissez-vous au-dessus de là-bas : au centre du sur-delà du par-delà, plus loin, plus loin que le loin, et au-delà de tout ce qui a dépassé le trou par le sommet du trou duquel ; par-dessus duquel et au-deçà de par-celui, duquel au-delà, de par-delà celui-ci duquel, plus loin que par-dessus le par-deçà de tout, et de partout, ici ut, et ici au-delà du ut, et au-delà du par-delà, ici ut. »¹⁸⁹⁵

¹⁸⁹¹ *Le Drame de la vie*, p. 89.

¹⁸⁹² *Le Vivier des noms*, p. 123.

¹⁸⁹³ *Le Discours aux animaux*, p. 119.

¹⁸⁹⁴ *La Chair de l'homme*, 493.

¹⁸⁹⁵ *Je suis*, p. 207-208.

La hâte fiévreuse déclenchée par le centre si proche mais inatteignable s'allie avec la pirouette syntaxique afin de renforcer, sans creuser vraiment, l'impression d'avoir un corps suspendu au-dessus du néant.

Parmi les figures circassiennes qui jouent avec l'espace tout en gardant le contact corporel avec le sol, les contorsionnistes occupent une place particulière. Comme l'explique bien la dimension fortement rituelle de ses premières formes¹⁸⁹⁶, la contorsion suscite l'admiration et la fascination par le biais de l'extase du corps, de sa fluidité dans l'espace, et non pas par la peur du risque de chute. Et le dépassement presque transcendant des limites physiques enrichit la sensation avec le plaisir transgressif – sans tomber dans le piège d'être disgracieux – dans lequel se réunissent la grâce et la distorsion. Les mots français rendus étranges par contorsion morphologique, comme « télélevilibiliser », « rectantituduludinaire », « affectulavir », « surlendemiendre »¹⁸⁹⁷ représentent fort bien le contorsionniste verbal qui symbolise le passage¹⁸⁹⁸ entre l'état pur de la langue – où la logodynamique règne et où on peut communiquer sans parler¹⁸⁹⁹ – et la langue humaine soumise aux contraintes sociales. Ainsi, tous les jeux de mots qui mettent en valeur l'impossibilité morphologique, dont la diffraction poétique d'un mot¹⁹⁰⁰, doivent émerveiller les spectateurs avec la souplesse presque énigmatique de la sonorité à la fois sublime et violente :

UN ISOLÂTRE EN PERDITION. – [...] Monsieur, Mèsédames et Mèrelessieux, mes-les-demoisselles, mes-les-Sirûles, Merlé-cieursses, Mêlés damoiseaux, mêlémés-Mord-l'oiseau, Monom sieur l'ablateur profond, le Monocuseur ultracuisant, mdamnesse l'Ablateuse, Cher président Vacarme z'et Mesdames, Officiers légistes légataires de l'espace et Mondolossieur le chien Monodulaire Urluf, et sa variante nature le chien Ut, Monsieur monsieur l'ambulance, *dam nature*¹⁹⁰¹...

¹⁸⁹⁶ « Au Cambodge par exemple, la désarticulation permet à la danseuse de s'évader d'une densité corporelle purement humaine et d'accomplir des évolutions rendues alors mystiques. Rien n'est anodin, nulle position n'est gratuite, mais chacune d'elles fonctionnent comme des imitations transcendées des êtres surnaturels. Puissances de la rivière ou de la forêt sont invoquées et convoquées par l'intermédiaire de l'acrobate pour affirmer et soutenir le déroulement de la cérémonie. Dans ce contexte particulier, affranchie de toute connotation spectaculaire, l'acrobatie échappe aux simples mortels et symbolise l'accession vers une condition surhumaine. » JACOB Pascal, LAGE Christophe Raynaud de, *Les Acrobates*, Paris, Magellan&Cie, 2001, p. 19.

¹⁸⁹⁷ *L'Acte inconnu*, p. 42 et 45, *la Chair de l'homme*, p. 274 et 276.

¹⁸⁹⁸ « [La contorsion] exprime par la distorsion du corps un désir de transition entre l'humain et la divinité. » JACOB Pascal, LAGE Christophe Raynaud de, *Les Acrobates*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁹⁹ « les animaux n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très-très bien. » *Devant la parole*, p. 13.

¹⁹⁰⁰ On pensera notamment à la distorsion kaléidoscopique, comme l'hommerie de l'Historienne : « L'HISTORIENNE. – [...] Voici la liste des Gens qui entrent par générations : omiens, omnidiens, uniens, ulimiens, ulminiens, olimilitudiens, oliminitudiens, unaniens, unaniniens, uliminitudiens, uriens, ulaliens, omniaques, unimunitudiens, ulaliens, onaniniens, ulmilitudiens, umaniniens, ulidimitudiens, oniniens, unanicriens. » *Le Vivier des noms*, p. 14.

¹⁹⁰¹ *L'Animal imaginaire*, p. 27-28. On trouve la même contorsion de « Mesdames et Messieurs » in *L'Acte inconnu*, p. 175. (« Mesdames mesdemoiselles mesdemoiselles meslessieurs »), *Le Vrai sang*, p. 25 (« Mesdemoisieux, Moridélèmes, Moridélèmézelles, Mirlizondelles, Mézigues-tes-colles »).

Certains contorsionnistes novariniens sont tellement souples qu'ils réussissent à réunir deux postures différentes en un seul corps, comme la Mangeuse du Oui et du Non : « Oui oui : le non et le oui, enfin réunis et nous disant oui-et-non !¹⁹⁰² » La coexistence de deux séries opposées de signification est considérée, en général, comme une occasion de comique de l'absurde. Or pour la parole de Novarina, cette posture partagée – que l'auteur nomme la « surlogique » – constitue plutôt le moyen de multiplier sa manière d'agir, voire d'émanciper la pensée, ce mouvement de l'esprit, de la linéarité structurelle et temporelle. C'est pourquoi l'Homme Nu peut confirmer, à l'image de Tertullien, que « [c]'est certain parce que c'est impossible¹⁹⁰³ », et la lumière peut nous accabler, de même que la « lumière ténébreuse » de Claudel :

TRINITÉ. – Mais voici la nuit ! Nuit de la lumière, reviens !
 L'EFFIGIE DE DIOGÈNE. – Lumière ! ah tes ténèbres nous accablent !
 TRINITÉ. – Lumière qui nous accable, dis-moi : le tranchant de la mort maintenant sur nous s'abat – et nous n'en ressentons plus rien parce que tu as disparu et que tu nous laisses dans le noir absolu¹⁹⁰⁴.

La parole qui s'étend en même temps dans les deux sens opposés comme Janus, dieu à deux visages qui symbolise à la fois le commencement et la fin, fait que l'esprit du spectateur gagne en souplesse, car elle lui offre l'opportunité d'entrevoir le monde hors du langage. S'il y a ascension dans cette expérience, ce n'est pas l'ascension de la hauteur physique, mais la transcendance.

À côté des contorsionnistes on trouve les équilibristes. La tête en bas et les pieds en l'air, ils proposent une vision renversée. Parfois, ce sont des mots qui se renversent – en vue de renverser le temps, donc de donner la mort à la mort¹⁹⁰⁵ – comme dans la détermination de Jean qui Corde :

JEAN QUI CORDE. – Je ne dirai plus la vie mais *eival*, je ne dirai plus le vide mais *édiv*, le soleil mais *liélos*, la terre mais *erret*, personne mais *énossrèp*, parole mais *élorap*, une fourchette mais *ènu ettèhcruof*, abandon mais *nodnaba*¹⁹⁰⁶.

¹⁹⁰² *La Chair de l'homme*, p. 54.

¹⁹⁰³ *L'Acte inconnu*. Novarina cite plusieurs fois la confession mystique de Tertullien : « Le fils de Dieu a été crucifié, je le crois car c'est absurde ; le fils de Dieu est mort, je n'en doute pas car c'est inepte ; enseveli, il est ressuscité, c'est certain parce que c'est impossible. » *Devant la parole*, p. 122-123.

¹⁹⁰⁴ *La Scène*, p. 67. « La lumière nuit » est une inscription qui apparaît souvent sur la scène de Novarina, en néon. Cette phrase fait penser au cri lyrique de Claudel : « Je verrai avec cette lumière ténébreuse ! » CLAUDEL Paul, III. Magnificat, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 255.

¹⁹⁰⁵ D'autres procédés du même contexte se trouvent dans la section « “Mort à la mort” : renverser la mort » (Partie II, Chapitre 3, 1^{er} Sous-chapitre).

¹⁹⁰⁶ *L'Animal imaginaire*, p. 226.

Mais la véritable pirouette s'effectue avec le Galoupe de *L'Opérette imaginaire* et l'Écrituriste du *Vrai sang*. Le Galoupe renverse deux fois la même phrase, d'abord au niveau syntaxique, puis au niveau alphabétique :

LE GALOUPÉ. – Le système du langage humain étant déplorablement faux, je l'inverse : *Inverse l'je faux déplorablement étant humain langage du système le.*
ELEMËTSYSUDEGAGNALNIAMUHTNATÉTNEMLBAROLPÉDXUAFESREVNI
LEJ¹⁹⁰⁷.

Cependant, les phrases de l'Écrituriste sont renversées, sinon surelevées différemment, d'abord au plan de l'unité syllabique, puis alphabétique : « Lui-ce-pa-ne-ma-meu-re-de-ma-lort. Tromals-nader-uemed-sapem-ianiuq-iulec. Le messie, c'est la parole.¹⁹⁰⁸ » La scène familière étant difficilement reconnaissable une fois inversée, les spectateurs s'émerveillent devant le paysage parlé tout *autré*, devant les sens logodynamiques jusqu'ici non-vus que les sons ouvrent sur la piste de cirque de l'oreille : « Les *sons* ouvrent les *sens* – ce phénomène très concret et mystérieux s'observe dans une salle de théâtre à la croisée de la résonance et de la raison¹⁹⁰⁹ », écrit Novarina.

L'expérience théâtrale, celle de l'immersion dans la parole en prouesse, est incontestablement cathartique. La catharsis dont l'intrigue est le ressort, telle que la décrit Aristote, est occasionnée par la résolution de la tension psychologique des émotions tragiques. La catharsis que nous apporte le cirque, et notamment l'acrobatie, résulte du dénouement de la tension corporelle que le spectateur partage avec l'artiste. L'angoisse devant le risque de chute condamne le corps verbal à une contraction continuelle. En plus de l'acrobatie de la parole qui active le corps verbal du spectateur et fait exécuter la voltige à son esprit, le corps souffrant, fragile, mais métamorphosable de l'acteur contribue également à la sensibilisation du spectateur. Car non seulement il met en évidence la force de la parole, son mouvement¹⁹¹⁰, mais aussi son propre épuisement, son propre déséquilibre matérialisent le péril qu'il court, pour provoquer la pitié – non médiatisée – tout en renforçant le vertige et la tension.

Or, malgré les émotions tragiques, telles que l'angoisse, la peur et la pitié, qui accompagnent les spectateurs tout au long de la représentation du cirque (verbal), le rire

¹⁹⁰⁷ *L'Opérette imaginaire*, p. 161.

¹⁹⁰⁸ *Le Vrai sang*, p. 252. En dénouant la distorsion syllabique de la première phrase et en la redressant, on obtient « celui n'est pas la demeure de ma mort », et en retrouvant son équilibre, la deuxième phrase nous fait lire « celui qui n'aime pas demeure dans la mort. »

¹⁹⁰⁹ *Lumières du corps*, p. 87.

¹⁹¹⁰ Si l'acteur novarinien représente *quelque chose* malgré la dimension fortement dédramatique du drame des paroles, ce travail de représentation consisterait en somatisation, *corporalisation* de la voltige de la parole, par laquelle il rend le spectacle à *regarder à l'oreille* visible quelque peu aux yeux.

comique prédomine dans la salle, plus que le rire de la rupture soudaine de la tension. Car ici, la tension ne vient pas d'admettre la limite de la condition humaine à laquelle se confrontent Œdipe et Phèdre, d'en être brisé et de la déplorer. Au contraire, elle naît de l'élan, des efforts inlassables pour échapper à la limite des conditions du corps humain – corps verbal, dans le cas de Novarina –, pour la dépasser. C'est pour cette raison que la piste de cirque n'est pas dénuée d'une dimension fantastique et onirique, bien que le cirque soit l'art du corps concret : « Le cirque est [selon Hemingway] le seul endroit au monde où l'homme est capable de rêver les yeux ouverts.¹⁹¹¹ » En multipliant la façon dont l'existence langagière et l'espace se rencontrent, la voltige parolique fait que la liberté se confond délibérément avec l'être¹⁹¹². L'échappée de la parole aux contraintes logique, sociales, temporelles et structurelles, le plein épanouissement de la force vitale de l'existence langagière de chaque spectateur dont témoigne son rire naïf serait le symbole même de la catharsis comique propre au cirque novarinien.

Le jonglage et le dressage : la tension entre le corps verbal et l'objet

Parmi les numéros de cirque, la jonglerie, comprenant le jonglage, la manipulation d'objets et la magie (les grandes illusions aussi bien que le *close-up*), regroupe des techniques qui consistent à amuser et fasciner les spectateurs en multipliant les possibilités de mise en rapport entre le corps de l'artiste et l'objet. Notamment, le corps du jongleur forme une unité de mouvement – ou selon Pascal Jacob, un « réseau de cadences¹⁹¹³ » – avec la trajectoire rythmique des objets qui, en luttant contre la pesanteur, quittent les mains (ou les pieds) et y reviennent. Cette habileté dont témoigne la variabilité, sinon la fluidité de ce rapport entraîne la stupéfaction de la salle. Des fruits aux ustensiles quotidiens, tout peut être lancé ; malgré la diversité infinie, les balles, les anneaux et les massues restent les accessoires standards du jonglage aérien, discipline la plus populaire de l'art de jonglerie. Quant aux jongleurs novariniens, ils manipulent principalement les syllabes, les chiffres et le sujet grammatical.

Le jonglage symétrique, avec des objets homogènes lancés de façon à croiser (une cascade) ou non (une fontaine) la trajectoire, se trouve le plus généralement dans les chansons où se développent les rimes. Lorsque le Galoupe chante « [l]'ananas en plastique, c'est fantastique¹⁹¹⁴ », deux syllabes, /as/ et /ik/, deviennent deux objets à s'envoler (identiques

¹⁹¹¹ HEMINGWAY Ernest, cité in JACOB Pascal, *Le Cirque, Regards sur les arts de la piste du XVI^e siècle à nos jours*, op. cit., quatrième de couverture.

¹⁹¹² « Le plaisir par lui-même est la liberté qui se confond avec l'être », PENJON Auguste, « Le rire et la liberté », art. cit., p. 115.

¹⁹¹³ JACOB Pascal, LAGE Christophe Raynaud de, *Les Jongleurs*, Paris, Magellan&Cie, 2002, p. 49.

¹⁹¹⁴ *L'Opérette imaginaire*, p. 60. Nous soulignons.

en termes de matière, mais avec variation au niveau de couleur sonore) : elles dessinent, par le va-et-vient, les lignes de force rythmiquement visible autour du corps verbal de Didier Dugast. De même, une Femme par la Fenêtre (Valérie Vinci) de *L'Origine rouge* jongle avec /wa:R/ et /ã/ : « J'retourne y **voir**, **sachoir** ce qu'y a d'**dans** ! / J'fais des signaux à bras **ballants** : / L'**miroir** me *tend* tout à l'*envers* : [...].¹⁹¹⁵ » Cependant, Christian Paccoud en l'Esprit Souffleur propose un spectacle un peu plus compliqué, avec plusieurs rimes (/o/, /ã/, /u/) partout croisées :

Beaux enfants de la nuisance / **Souvenez-vous** du caboulot
Où jeunes encore pendant l'enfance / **Nous** jouions à sacs cervicaux¹⁹¹⁶ !

Ces syllabes jonglées soulignent non seulement la musicalité, mais aussi le dynamisme de la langue. En outre, la rime retient toute l'attention des spectateurs, en reléguant la signification au second plan. Le jonglage syllabique contribue ainsi à renforcer le contact physique de la langue avec les spectateurs, aussi bien dans les chansons que dans certains jeux de langue populaires travaillant la prononciation syllabique, tels que le verlan, le calembour et la contrepèterie. Tandis que l'Enfant d'Outre Bec du *Repas* (« Vous êtes des voleurs : montez dans la **Oiture** à **moiteu**, **noirceu**, **vapeu** !¹⁹¹⁷ ») et la Femme par la Fenêtre de *L'Origine rouge* (« Tiens : va donc échanger ces choses à **Bouillon**-huit, à **Brouille** 8, à **Bouzille** huit, à **Brouille** de Huit, puis à **Bouzillon**-d'hui, au **bouillon** !¹⁹¹⁸ ») jonglent, chacun de leur côté, avec deux et quatre syllabes de façon à rythmer leur phrase au niveau sonore, certains jongleurs novariniens élargissent le champ de compétence de la jonglerie verbale en incluant la signification dans le jeu. Le verlan de Pantaladam du *Drame de la vie* (« [s]a langue est **sanglante**¹⁹¹⁹ ») ou le calembour de l'Homme d'Outre-Ça de *L'Opérette imaginaire* (« [...] Homme est parmi les êtres l'**animal** qui **a mal**¹⁹²⁰ ») en sont des exemples.

Le jonglage syllabique se caractérise par le jeu avec la « poétique de l'absence¹⁹²¹ », l'enjeu consistant à dérober momentanément l'objet lancé du champ de vision des spectateurs, et à le faire réapparaître après qu'il a exécuté sa propre danse, libre de la pesanteur. De ce point de vue, son comique est du même ordre que le comique de cache-cache dont parle Penjon, lié à la rupture de l'uniformité sensorielle du quotidien :

¹⁹¹⁵ *L'Origine rouge*, p. 110. Nous soulignons.

¹⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 157. Nous soulignons.

¹⁹¹⁷ *Le Repas*, p. 39. Nous soulignons.

¹⁹¹⁸ *L'Origine rouge*, p. 21. Nous soulignons.

¹⁹¹⁹ *Le Drame de la vie*, p. 254. Nous soulignons.

¹⁹²⁰ *L'Opérette imaginaire*, p. 55. Nous soulignons.

¹⁹²¹ JACOB Pascal, LAGE Christophe Raynaud de, *Les Jongleurs*, op. cit., p. 50.

[...] : c'est, par exemple, d'un petit jeu de cache-cache très familier ; leur mère ou leur nourrice se dissimule derrière un rideau, un voile quelconque, reparaît tout à coup, ou bien, après avoir caché la figure de l'enfant lui-même, fait semblant de le chercher, demande où il est ; et le découvre soudain en criant : coucou, le voilà ! [...] Le rire paraît d'une sorte de choc produit par la rupture soudaine d'une uniformité d'abord constatée et dont la persistance était attendue. En réalité, il répond à la spontanéité qui se manifeste par cette rupture même, il est l'écho naturel de ces manifestations d'une liberté qui détruit la monotonie des sensations accoutumées et qui n'effraie pas l'enfant, qui lui est sympathique, au contraire, parce qu'elle se présente sous les traits d'une figure aimée¹⁹²².

Quant au jonglage des chiffres, les acteurs-jongleurs émerveillent les spectateurs avec la dextérité dont témoigne le mouvement continu des balles. L'abus novarinien des grands nombres dans le cadre des jeux d'optique appliqué à la langue française a déjà été questionné, en qualité de procédé kaléidoscopique. Mais si on change d'angle pour mettre l'accent sur le rapport entre l'acteur manipulant les mots et les spectateurs fascinés, on peut retrouver dans les grands nombres le principe du jonglage, consistant à déplacer les objets d'une main à l'autre aussi longtemps que possible, en multipliant à l'infini les tours. Deux jongleurs, le narrateur du *Discours aux animaux* et Jean Singulier de *Je suis*, mènent ainsi une compétition pour définir qui peut tenir le plus longtemps en lançant – contre la chute imminente – et en rattrapant les chiffres :

Sans réponse, je vis alors les onze nombres de la queue au début réunis : un, onze, cent onze, mille cent onze, onze mille cent onze, cent onze mille cent onze, un million cent onze mille cent onze, onze millions cent onze mille cent onze, cent onze millions cent onze mille cent onze, un milliard cent onze millions cent onze mille cent onze, onze milliards cent onze millions cent onze mille cent onze¹⁹²³.

JEAN SINGULIER. – Un après-midi de mars, j'ai atteint sept cent quatre-vingt-six mille milliards huit cent vingt-quatre millions six cent vingt-sept mille huit cent quatre-vingt-deux. C'est tout. Le lendemain beaucoup moins. [...] Sept cent quatre-vingt-sept mille milliards de trillards de quadrillards de six cent quatre-vingt-dix-huit mille millions de trillions de deux cent douze mille six cent quatre-vingt-dix-sept mille sept cent quarante-deux¹⁹²⁴.

Les dix chiffres tournent dans le vide, de façon aléatoire, ainsi que les éléments phonologiques. Le mouvement vertical de leur élan vers le haut se transforme en mouvement circulaire élastique, à force de durer. La sensation forte remplace une simple hypnose : on y trouve l'angoisse de la chute et l'éveil illusoire, mais aussi la transcendance à l'espace que

¹⁹²² PENJON Auguste, « Le rire et la liberté », *art. cit.*, p. 117-118.

¹⁹²³ *Le Discours aux animaux*, p. 91.

¹⁹²⁴ *Je suis*, p. 152-153.

les balles-chiffres ouvrent et exploitent par leur trajectoire rebelle dans le vide. Cette illusion d'avoir quitté la loi physique du monde est une source importante de l'expérience comique des spectateurs.

Le troisième type de jonglage novarinien correspond à un phénomène que l'auteur nomme la « tempête pronominale » ou le « drame pronominal ». Au lieu de déployer individuellement l'adresse, les jongleurs ici engagés travaillent en groupe, en échangeant une série d'objets sans les faire tomber. Les objets qui passent d'un jongleur à l'autre sont des pronoms, comme le titre d'un tableau l'indique bien, et notamment le « je » en tant que sujet d'énonciation, ainsi que le rapport entre l'homme et le monde qui se structure à partir de lui.

Benveniste commente judicieusement le fait que les pronoms n'ont pas de sens fixe, mais se réactualisent, en obtenant un nouveau sens à chaque acte d'énonciation :

Tout homme se pose dans son individualité en tant que *moi* par rapport à *toi* et *lui*. [...] Celui qui parle se réfère toujours par le même indicateur *je* à lui-même qui parle. Or, cet acte de discours qui énonce *je* apparaîtra, chaque fois qu'il est reproduit, comme le même acte pour celui qui l'entend, mais pour celui qui l'énonce, c'est chaque fois un acte nouveau, fût-il mille fois répété, car il réalise chaque fois l'insertion du locuteur dans un moment nouveau du temps et dans une texture différente de circonstances et de discours. Ainsi, en toute langue et à tout moment, celui qui parle s'approprie *je*, ce *je* qui, dans l'inventaire des formes de la langue, n'est qu'une donnée lexicale pareille à une autre, mais qui, mis en action dans le discours, y introduit la présence de la personne sans laquelle il n'est pas de langage possible. Dès que le pronom *je* apparaît dans un énoncé où il évoque – explicitement ou non – le pronom *tu* pour s'opposer ensemble à *il*, une expérience humaine s'instaure à neuf et dévoile l'instrument linguistique qui la fonde¹⁹²⁵.

« Je, Tu, Il » du *Vrai sang* s'ouvre sur la « [s]cène du triplement et tourbillon du jeje¹⁹²⁶ » où cette flexibilité, sinon informité pragmatique du « je » s'avère poussée à l'extrême :

TU. – Animale-âme de tout : sans toi, où tu demeures, je suis ; je me trouve sans Tu où il demeure sans *lui* : venez le feu ! *il* vient, le Veneur : je suis parti sans Lui ! Il, me voici.

JE, TU, IL. – Vos noms ?

IL. – Hodrec.

TU. – Échac.

JE. – Obèdenègo.

JE. – Je nie que je parle.

TU. – Tu nies que je suis.

Il nie qu'il chante.

IL. – Nous trois qui nions les flammes.

TU. – Un quatrième est avec nous.

¹⁹²⁵ BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, op. cit., p. 67-68.

¹⁹²⁶ *Le Vivier des noms*, p. 115.

JE. – Au silence dites-lui *sac* !

IL. – « Feu » !

TU. – Merci¹⁹²⁷ !

Le « je » en tant que sujet grammatical et énonciatif, ainsi que la relation pronominale réorganisée à chaque rebondissement, s'échangent sans fin dans la conversation des trois, Je, Tu, Il, en raison de la géométrie impossible de la quatrième personne du singulier, à qui appartient toute la parole humaine : « *Je tu il et moi toi lui* tournent en rondes infernales, s'ils ne s'ouvrent à la quatrième personne du singulier, moteur invisible, *délivreur* du drame pronominal¹⁹²⁸ », écrit Novarina. Par le tourbillon hypnotique des sujets, les jongleurs pronominaux dirigent l'attention de spectateurs vers l'ouverture sur la quatrième personne du singulier, sur la Parole, seul sujet – la matière et l'acteur, propriétaire de l'action – du logodrame. Le comique consiste non seulement à admirer l'habileté des jongleurs novariniens qui, sans faute, exécutent la prouesse provoquant la stupéfaction, mais aussi à assister à cette ouverture libératrice de son propre sujet parlant, emporté par la tempête pronominale.

Bien qu'il soit retiré du programme d'un certain nombre de cirques, le dressage marque, parmi tous les numéros, le moment où l'aspect fantastique de l'art circassien atteint son apogée, tantôt avec des animaux sauvages qui satisfont l'aspiration à l'exotisme que partagent les spectateurs¹⁹²⁹, tantôt avec des animaux savants dont la virtuosité séduit le public. Les animaux qui entrent sur la piste du cirque exploitent la relation avec le dompteur qui représente l'humain vis-à-vis des animaux (Nature), de façon à installer une tension entre les deux, en exhibant l'animalité ou en imitant l'homme. On peut retrouver, dans le cirque verbal de Novarina, deux figures d'animaux dressés, les acteurs qui y entrent relevant l'*animal imaginaire* à travers leur corps : ils sont « [m]i-bête mi-homme, tigre et dompteur, centaure parlant, moitié d'animal, homme hors de lui¹⁹³⁰ ».

Les premiers partenaires sont les animaux savants. Il s'agit d'animaux tellement bien éduqués qu'ils se comportent comme des hommes, au point que, dans les jeux circassiens, ils ont des rôles dramatiques. Ainsi, un singe ou un chien incarne un valet plus intelligent que son maître saltimbanque et lui en fait voir ; ou il devient le maître pour caricaturer les comportements de certaines classes sociales. Le comique parodique est omniprésent.

¹⁹²⁷ *Le Vrai sang*, p. 126-127. L'acte intitulé « Je, Tu, Il » continue de la page 119 à la page 147.

¹⁹²⁸ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 93-94.

¹⁹²⁹ En même temps, le pantomime avec les animaux sauvages évoque et évacue l'effroi, surtout par l'intermédiaire du corps du dompteur mis en danger apparent, en nous permettant de discuter la dimension cathartique du cirque. Voir JACOB Pascal, LAGE Christophe Raynaud de, *Bêtes de cirque*, Paris, Magellan&Cie, 2004, p. 47 et 63.

¹⁹³⁰ *Lumières du corps*, p. 131.

La bête qui non seulement fait l'homme, en renversant la hiérarchie habituelle entre l'homme et l'animal, mais aussi ridiculise les supérieurs détestables, existe également dans le théâtre-cirque de Novarina. L'acteur « dresse devant nous la figure humaine¹⁹³¹ » qui est, en réalité, une bête qui, « [à] force de parler [a] inventé le langage¹⁹³² », un animal « bien dressé à exécuter, à brandir des mots creux » :

212. En ces temps de *communication galopante*, c'est à dessein que les manuels scolaires coupent le souffle. Otent l'esprit. Ils veulent faire de chacun de nous [d]e parfaits sujets dressés à acheter, rire et pleurer, s'indigner, s'enthousiasmer tous ensemble – où il faut, quand il faut ; [...] et que nous devenions des animaux bien dressés à exécuter, à brandir des mots creux : [...] ¹⁹³³.

Tous les logocrates pratiquant l'anthropolâtrie, qui essaient sans cesse de « faire l'homme » à partir de la langue, se présentent sous la lumière concentrée de la scène comme des bêtes imitant l'homme, chargées de ridiculiser les habitudes langagières des maîtres logocrates. « Maudites soient les bêtes qui nous imitent !¹⁹³⁴ », crachent les Délétères Stricto Sensu.

Cependant, ce qui attire le plus l'attention des spectateurs, c'est l'apparition des animaux sauvages. Chez Novarina aussi, l'entrée de l'« homme hors de lui », de l'acteur dont la sortie d'homme déclenchée par la parole inhumaine le rapproche d'un animal rugissant et bondissant, sert d'important générateur de l'expérience théâtrale, en tant que clou du spectacle. Au lieu de pousser le corps du dompteur dans une relation périlleuse avec le fauve terrifiant, où le danger de mort est plus que concret¹⁹³⁵, le drame de la parole réorganise le corps verbal de l'acteur sous l'angle de l'animalité. La tension mortelle s'inscrit désormais dans le corps de l'acteur, l'animal sauvage se réveillant dans le corps même du dompteur, par l'intervention de la parole.

Louis Dieuzayde remarque que les acteurs de Valère Novarina « font l'animal » de deux façons. Le premier « devenir-animal » s'effectue par leur écoute « animale », dans le sens où « elle serait moins connectée au sémantique, au procès du sens, qu'à la logique sonore, rythmique, prosodique et à tous les sauts et les passages, toutes les failles et les transitions

¹⁹³¹ « LE DÉSEQUILIBRISTE. – L'acteur apporte l'homme de face comme un ennemi devant lui ; il l'expose en pleine lumière sans modelé, sans l'ombre d'un personnage. Il dresse devant nous la figure humaine. » *L'Acte inconnu*, p. 161.

¹⁹³² « LES LIMITROPHES STRUCTURO-MÉCANICIENS. – [...] Chacun d'entre nous sait que nous sommes de la famille de la bête de ceux qui sont. À force de parler nous avons inventé le langage. » *L'Animal imaginaire*, p. 30.

¹⁹³³ *Lumières du corps*, p. 116.

¹⁹³⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹³⁵ N'excluons cependant pas la possibilité de voir, dans ce rapport entre l'homme et la bête sauvage, le corps de l'acteur mis en danger devant la parole-fauve, dont la démarche est sauvage et féroce.

inouïes que coud la langue novarinienne¹⁹³⁶ ». Le deuxième – et c’est ce deuxième « devenir-animal » qui retient notre attention dans le cadre du comique circassien – s’opère par le renoncement aux conduites humaines que la langue novarinienne impose aux acteurs :

L’autre grand type de devenir-animal, bien plus manifeste, procède d’une expansion presque sans borne dans la vitesse fulgurante de l’énonciation. Elle consiste pour l’acteur à s’immerger dans l’élément de cette langue profuse et à incarner les pulsations inhumaines de son rythme. [...] l’acteur se met, à la fois progressivement et à de brefs instants d’acmé, à *performer* aussi bien les formes du langage que celles de l’apparence humaine. La langue s’éténue en matérialité phonique, la voix tend à revenir à la pulsion invocante qui la fait naître, le corps se met à sortir des conduites humaines répertoriées [...] ¹⁹³⁷.

Au-delà de la « vitesse fulgurante de l’énonciation » que mentionne Louis Dieuzayde, les mots dont la prononciation réquisitionne des parties de l’appareil phonatoire non sollicitées habituellement¹⁹³⁸, ou en réclame un autre usage¹⁹³⁹, ainsi que les phrases très longues et aléatoires¹⁹⁴⁰ ou contournant la signification¹⁹⁴¹ pour exiger une mémoire instinctive et corporelle, à la façon des animaux qui se souviennent de leur territoire ou du chemin vers leur pays natal, à travers l’océan et les continents, contribuent à l’*animalisation* des acteurs. Le parler animal travaille en profondeur le corps des acteurs, le remplit avec la force primitive et l’imprévisibilité organique, presque violente. D’où la fureur sans cible, la férocité terrifiante quelque peu raffinée, voire sublime, l’inhumanité pleine d’humanisme qui caractérisent le travail de Valère Novarina. Ils se trouvent debout, étant « dressé[s] à ressusciter en parlant.¹⁹⁴² »

Cette langue inhumaine qui fait parler l’animal des acteurs rattrape les spectateurs avec le même étonnement :

¹⁹³⁶ DIEUZAYDE Louis, « “Faire l’animal”, Quelques sorties de route dans le jeu de l’acteur novarinien », in *Valère Novarina, Les tourbillons de l’écriture, op. cit.*, p. 64-65.

¹⁹³⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹³⁸ « LE SOUDEUR CAUSIAQUE. – Et maintenant Seigneur, Seigneur je ne parlerai qu’en balbutiant *nblfjvjdvmunb...* Que de fois les bégaiements monotones des enfants fléchissent leur père : *cqkqhrovjsjdk vvvdn* ; trop de prolixité et trop d’intelligence dans la prière souvent remplissent l’esprit d’images, tandis qu’une seule parole *lkjkjhgihouhug* a pour effet de la recueillir. » *Le Vivier des noms*, p. 264.

¹⁹³⁹ « ALB. – [...] Bbbbenedico hhhhhourrrrrrbi, hourbi et hhhhhourrrrrbi ! » *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 160.

¹⁹⁴⁰ On pense notamment à la litanie de « j’ai vécu » du *Drame de la vie*, p. 35-38 ; au roman de l’Infini Romancier de *L’Opérette imaginaire*, p. 147-159 ; aux listes des noms à entrer de l’Historienne du *Vivier des noms* ; mais aussi à toutes les pièces en long monologue, tels que *Le Monologue d’Adramélech*, *L’Animal du temps*, *L’Inquiétude*, *L’Avant-dernier des hommes*, *L’Homme hors de lui*.

¹⁹⁴¹ « JEAN TERRIER, abandonnant l’espace aux hommes. – $(a + b)^6 = a^6 + 6a^5b + 15a^4b^2 + 20a^3b^3 + 15a^2b^4 + 6ab^5 + b^6$. $(a + b)^8 = a^8 + 8a^7b + 8a^6b^2 + 8a^5b^3 + 8a^4b^4 + 8a^3b^5 + 8a^2b^6 + b^8$ + $(a + b)^8 = a^8 + 8a^7a + 8a^6a^2 + 88a^5a^3 + 888a^4a^4 + a^8$. Voilà la formule du temps. » *L’Origine rouge*, p. 199-200.

¹⁹⁴² « L’ENFANT ACRIBIQUE. – Animal, comment te trouves-tu debout ? / L’ENFANT ADJACENT. – J’ai été dressé à ressusciter en parlant. » *La chair de l’homme*, p. 350.

Une langue de sondes, de dicteurs dictés, de porte-parole, pas d'animaux comme on devrait. Car ce qu'il faut qu'on entende, quand on parle, c'est que ce sont encore des animaux qui parlent et que ça les étonne énormément. Il y a ça chez Rabelais, mais aussi chez La Fontaine ou Bossuet... Mais c'est quand même dans le Quart Livre qu'on entend le mieux que le parler est vraiment catastrophique... Que nous ne sommes pas des sujets qui utilisent une langue-outil, ou des esprits ayant en sons quelque chose à dire, mais des animaux qui sont dressés pour renaître en parlant¹⁹⁴³.

Elle réveille l'animal en chacun des spectateurs : la surprise de pouvoir comprendre – avec son animal – la langue qui n'est pas soumise aux règles habituelles et, en conséquence, de pouvoir communiquer – via son animal – tout en contournant la communication lui appartient. De même que les acteurs, nous devons « renaître en parole » – et surtout, non pas reproduire l'idole humaine – en recevant à chaque fois le nouveau souffle, en reconstituant entièrement son identité langagière. La tension émotionnelle se dénoue sans descendre par le biais du dispositif dramatique, mais débouche directement sur la délectation liée à la joie retrouvée de parler, à la libération de la langue humaine. Car une fois que la fausse image asphyxiée et asphyxiante de l'homme « mesuré, normal, repérable, objectif, montré partout à l'identique¹⁹⁴⁴ » tombe, son animal se libère ; il survient avec une spontanéité et une liberté organiques : « Mesdames et messieurs : rien de grave : l'homme vient de se donner la mort : son animal survit !¹⁹⁴⁵ », dit le Galoupe en indiquant Raymond de la Matière qui, à force de parler, chute avec sa dernière « sortie-pirouette ». Une telle rencontre avec une autre possibilité d'être du sujet parlant ne peut être que comique et cathartique.

3. La clownerie langagière

Le ratage transgressif des figures en langue

Lié au terme anglais *clot* (ou *clod*), renvoyant à « motte de terre », le clown désignait, étymologiquement, un campagnard qui ne maîtrise pas les codes des villes, un paysan rustaud qui n'a pas de manières. Une fois installé sur la piste de cirque, le clown devient un nom attribué à un artiste dont le schéma comportemental marqué par l'inhabileté, la maladresse et le ratage brillant déclenche le rire des spectateurs. L'échec candide, la difformité raffinée¹⁹⁴⁶,

¹⁹⁴³ *Le Théâtre des paroles*, p. 154-155.

¹⁹⁴⁴ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 113.

¹⁹⁴⁵ *L'Animal imaginaire*, p. 95.

¹⁹⁴⁶ C'est Edmond de Perrodil qui voit dans le clown un « pitre raffiné » : « N'en doutez pas, c'est lui, lui le paillassa nouveau, ce pitre raffiné de nos spectacles modernes, l'un des principaux personnages de la troupe. » PERRODIL Edmond de, *Monsieur Clown !*, Paris, Camille Dalou, 1899, p. 13.

l'impertinence franche, le désordre dérangeant, la transgression dérisoire sont des qualités qui définissent l'identité d'Auguste, clown rouge¹⁹⁴⁷. Pour lui, la prouesse réussie, c'est l'action échouée : « l'acteur burlesque joue avec l'échec comme le trapéziste ou le jongleur avec la chute¹⁹⁴⁸ », écrit Philippe Goudard.

« Pourquoi êtes-vous vêtus d'oripeaux ?¹⁹⁴⁹ », demande l'Acteur Fuyant Autrui aux Enfants de la Colère, représentants de la nouvelle humanité en dehors de la langue humaine. Vêtus de leur costume verbal clownesque, les « personnes » novariniennes enchaînent les ratages transgressifs : ils échouent à tout. Leurs clowneries sont essentiellement *langagières*, la parole se trouvant, systématiquement, à la cause de l'échec.

Le premier échec important est celui de toutes les actions humaines. La parole étant le seul sujet dramatique du théâtre des paroles, l'action humaine des personnages est vouée, inéluctablement, à la défaite. On retrouve ici la notion de « désaction » qu'on a traitée dans la première partie afin de démontrer l'aspect dédramatique du théâtre de Novarina¹⁹⁵⁰. Il s'agit, rappelons-nous, de l'action qui s'accomplit en excluant l'acteur, l'« action négative [selon Olivier Dubouclez] qui s'exerce contre la figure humaine.¹⁹⁵¹ » Tandis que la désaction concernait, dans la première partie, plus directement le jeu mimétique – dans le but de représenter l'action humaine – de l'acteur, la désaction occasionnant la clownerie fonctionne comme contrainte posée à l'action des figures en langue, à l'envers du jeu de l'acteur.

Le Déséquilibriste de *L'Acte inconnu* est typiquement le clown échouant à faire son homme :

LA DAME DE PIQUE. – Es-tu l'homme ?

LE DÉSÉQUILIBRISTE. – Non.

LA FEMME SPIRALE. – Si tu n'es pas l'homme, prouve que tu es *un* homme, prouve-le par tes adhérences !

LA DAME DE PIQUE. – Prouve que tu n'es pas un animal !

LE DÉSÉQUILIBRISTE. – J'adhère au sujet verbe complément. J'adhère à la vivification de la vie, j'adhère à la visibilité de l'espace ; j'adhère à la vivisection du vide rationnel. [...] J'adhère aux visiportions, j'adh..

LA DAME DE PIQUE. – Alors tu es l'homme...

LE DÉSÉQUILIBRISTE. – ...dhère aux céphalées, j'adhère aux vitres.

LA FEMME SPIRALE. – Alors tu es l'homme doublement.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. – J'adhère à nos stations.

LA DAME DE PIQUE. – Tu es l'homme quadruplement.

¹⁹⁴⁷ À l'opposé du clown rouge, on a le clown blanc, beau et élégant, pétillant mais malicieux, parfois autoritaire.

¹⁹⁴⁸ GOUDARD Philippe, « Le Clown, poète du désordre », *Sens-Dessous*, Édition de l'Association Paroles, 2013, n° 11, p. 135.

¹⁹⁴⁹ *L'Opérette imaginaire*, p. 163.

¹⁹⁵⁰ Voir le 3^e sous-chapitre, « Le théâtre désactionnel » du 1^{er} chapitre de la I^{ère} partie.

¹⁹⁵¹ DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame*, op. cit., p. 86.

LE DÉSÉQUILIBRISTE. – J’adhère à la plupart de nos trous catastrophiques, j’adhère à l’industrie autopsienne ; [...] ¹⁹⁵².

Il procède par des adhésions afin de prouver qu’il est *un* homme, notamment par son adhésion à l’« hominisation humaine sous toutes ses formes, grandes et petites », à « tous les mots de toutes les langues de toutes [s]es forces parahumaines, posthumaines, métahumaines, humaines-bis, péri et tri-humaines. » Malgré ses adhésions acharnées, puisqu’il n’adhère qu’aux images éphémères, superficielles et artificielles que l’homme s’est données sans cesse à travers le discours suivant l’ordre de « sujet verbe complément », et à travers la consommation matérielle de ces images (« J’adhère aux Peugeot, Ford, Nissan, j’adhère à Jean-Claude Decaux »), il ne réussit pas, en conséquence, à devenir *un* homme, à effectuer des actions humaines. Plus ce clown « *réatteint d’anthromanie* ¹⁹⁵³ » fait preuve d’obsession pour l’homme et déploie des efforts pour s’en approcher, plus il s’en éloigne. L’écart grandissant sert de source directe du comique clownesque, à laquelle participe l’affirmation répétée et non fondée (« Tu es l’homme ») de la Femme Spirale et la Dame de Pique.

Mais l’échec le plus grave que l’on peut observer chez les personnes novariniennes serait sans doute le ratage de l’entrée. Si, aux yeux de Pierre Jourde, le théâtre novarinien se résume en « [i]ncessantes entrées de clowns, tonitruantes, mélodieuses, trébuchantes, larmoyantes, assurées, titubantes [; e]ntrées à peu près toujours ratées aussi, éphémères, presque des sorties ¹⁹⁵⁴ », ce n’est pas sans raison. Lorsqu’on les appelle pour solliciter l’entrée, certaines réussissent à avoir une présence scénique avec la chair verbale rendue visible par la voix des acteurs. Pourtant, certaines restent muettes – donc invisibles –, faute de réplique. Ou pire, ils n’aboutissent pas à effectuer correctement l’entrée – l’entrée en scène, avant tout, mais aussi l’entrée dans le corps langagier. C’est souvent dans *Le Vivier des noms* que s’observe la clownerie exploitant le contraste entre le succès des certains et l’échec des autres ¹⁹⁵⁵ : par exemple, parmi 36 personnages appelés par l’Historienne, seuls Jean Tombin, le Néoblat et le Duodécimal franchissent réellement la coulisse ¹⁹⁵⁶.

L’entrée trompée pousse encore plus loin la logique clownesque, dans une didascalie du *Drame de la vie*. Elle annonce l’entrée des « Docteur Merce, Quadrille Huje de Sobret, Doc

¹⁹⁵² *L’Acte inconnu*, p. 56-58.

¹⁹⁵³ *Le Vrai sang*, p. 193.

¹⁹⁵⁴ JOURDE Pierre, « L’Opérette de Valère Novarina : la rédemption par l’idiotie », *op. cit.*, p. 258.

¹⁹⁵⁵ Dans *Le Drame de la vie* aussi, il n’est pas rare que seule une partie des appelés prenne la figure langagière. Cependant, la plupart des non participants apparaissant dans la didascalie suivante pour « crimer » quelqu’un, on dirait qu’il s’agit moins de l’échec complet de l’entrée que de la célébration de l’action désactionnelle par la présence silencieuse.

¹⁹⁵⁶ *Le Vivier des noms*, p. 62-66.

Mercier, l'Enfant de Viande, Pliton, la Chulte Alimentaire, Fantron Mouchique, [...] la Jondre à Galipet, le Malade Mort, l'André de Ruissette, Trou Vocalique, Ontru, l'Ambulancier. » Mais ce sont plutôt Bérie, Gigolation, Sermon Mutique, Facteur Action, l'Homme en Pantalon Mort, Hominibus, Vice Capitaine, le Léopand, Trou Blond, Rambet, Jondrée, Siord – donc, tous sauf les appelés – qui remplissent la scène¹⁹⁵⁷. Ou encore, dans une scène qui a lieu « dans une forêt où il fait peu jour » dans *Le Vivier des noms*, parmi 17 personnes, seuls le Bonhomme de Terre et Jean Nihil répondent à l'appel, accompagnés de l'Enfant Spiral et de l'Enfant Gyrovague qui, quant à eux, ne sont point appelés¹⁹⁵⁸. Chez ceux qui n'ont pas réussi à entrer et chez ceux qui sont entrés par erreur, la bêtise est double.

C'est dans *L'Acte inconnu* que la clownerie de l'action humaine atteint sa forme la plus complexe :

LE CHANTRE 2. – Deux Structuro-Mélaniciens s'avancent droit devant eux sans savoir pourquoi.

LE CHANTRE 1. – Ils tiennent leurs tubes de science droits à la main, mais se trompent d'extrémité.

LES PSAUMISTES DU REPAS DE TERRE. – Nous sommes les Structuro-Mélaniciens, nous avons fait de Vergenville notre capitale ; nous proclamons la liquidité de l'eau, l'aération de l'air, et la tablature du cercle. Nos lois reposent chacune sur deux constats d'égalité égale. Chaque individu d'entre nous est appelé *peuple de nous-mêmes* et il en reçoit incontinent les fruits respectifs. [...]

LE MANGIRIER OLAM. – Chacun d'entre nous sait que nous sommes de la famille de la bête de ceux qui sont. À force de parler nous avons inventé le langage. [...]

LE CHANTRE 2. – Entrent deux Appenzellois encombrés d'eux-mêmes.

LE CHANTRE 1. – Non non ! deux Anglais de Haute-Cantharide, tablant sur la distraction des observateurs !

LE CHANTRE 1 ET LE CHANTRE 2. – Entrent deux Briochains accrochés par les oreilles et parlant à des oiseaux inconnus.

JEAN-JACQUES. – Ô société... que tu nous fais commettre d'erreurs ! ô société tu me fais peur.

LE MONOTHÉISTE ROBLLOT ET ROBLLOT. – Ma tête est hérissée de rubans qui flottent cent pensées au vent [...]¹⁹⁵⁹.

Les recettes sont nombreuses. Dès le premier appel, ce ne sont pas les bonnes personnes qui entrent : les intrus font semblant d'être les possesseurs légitimes de la présence scénique, bien que cette erreur d'entrée ne soit pas évidente pour les spectateurs, leur vrai nom inscrit dans la didascalie ne se révélant qu'à la lecture. Après « s'être trompé d'extrémité des tubes de science droits », ils proclament des évidences comme si rien n'était évident. Serait-ce la preuve de leur inaptitude au monde ? Pour la deuxième fois, l'entrée est toujours difficile. Le désaccord

¹⁹⁵⁷ *Le Drame de la vie*, p. 242-243.

¹⁹⁵⁸ *Le Vivier des noms*, p. 170-178.

¹⁹⁵⁹ *L'Acte inconnu*, p. 29-31.

de deux Chantres mis à part, ce sont, encore une fois, deux figures qui n'ont rien à voir avec celles dont l'entrée a été respectivement sollicitée, qui prennent la parole. Le déroulement de la scène en ensemble s'approche d'un numéro de clown : tout est en désordre, tout se trompe naïvement, et le chaos extravagant provoque le rire chez les spectateurs.

D'une part, la parole fait de la personne un clown, en déplaçant le centre de gravité de l'action vers elle, en le déstabilisant ; d'autre part, par sa dimension inhumaine, elle fait glisser hors des normes sans cesse ceux qui parlent, les fait confirmer encore une fois la figure de « celui qui ignore le code, la manière ». Lorsque l'on n'assimile pas parfaitement le mode de communication propre à la langue humaine, cet ultime trait distinctif entre l'homme et l'animal ; lorsqu'on ne procède pas au parler avec l'habileté nécessaire, émerge le clown verbal qui joue avec l'échec de parler.

On tombe dans le piège de la clownerie notamment avec la communication ratée, comme dans le cas de l'Opinion et du Mort de *La Chair de l'homme*. Malgré leur conviction de leur compétence à dialoguer, entre le Mort et l'Opinion, le dialogue en tant qu'échange – l'adresse verbale et le retour de la réaction – successif n'existe pas :

L'ENFANT EN CERVEAU. – Opinion, pouvez-vous maintenant dialoguer avec ce mort ?

L'OPINION. – Oui.

L'ENFANT BALBUTIEN. – Mort, mort, le pouvez-vous ?

LE MORT. – Peut-être.

L'OPINION. – Oui enfants, pouvons dialoguer.

LE MORT. – Sans doute.

L'OPINION. – Lorsque la vérité lui manque, la justice n'est que le masque de l'injustice niée et portée par ses détriments.

LE MORT. – Conjointement cependant à ce que mon être même pensant reniant, tout en maintenant qu'il s'agissait de sa propre existence, cependant disait-il.

L'OPINION. – La justice sans la vérité n'est qu'une forme de servitude libérée ; car sans la justice, il n'est point de liberté possible pour les ennemis de l'erreur.

LE MORT. – Dont une parenthèse déniait au passage, ou plutôt démentait, ce dont mon individualité ne se doutait pas de prévoir en tant que piéton réalisant ce soupçon, malgré mon désir antagoniste de persister ni de près mais hélas de trop loin.

[...]

L'ENFANT EN CERVEAU & L'ENFANT BALBUTIEN. – Certes, vous pouvez dialoguer ; vous avez dialogué : votre dialogue le prouve [...] ¹⁹⁶⁰.

La conversation entre les deux est moins un dialogue que la juxtaposition alternée de deux monologues. Elle sort de la communication « humaine », dans le sens où le dialogue en tant

¹⁹⁶⁰ *La Chair de l'homme*, p. 333-335.

qu'échange d'unités de sens est remplacé par le duo en tant qu'échange de matérialités sonores. Le Mort et son Opinion sont des clowns, héros de la comédie tragique : ils mènent sérieusement le dialogue et, par cet effort même, ratent la communication. L'évaluation déraisonnablement positive des Enfants ajoutera, à leur échec, un trait clownesque.

Il en va de même pour les clowns du « Cirque des Maladroits », pour qui la communication est juste impossible en raison des paroles qui tombent par terre – comme si on ratait le jonglage – systématiquement, sans jamais atteindre les interlocuteurs :

BIZULE. – À quelle heure le prochain train pour Moscou ?
PIGNOUF. – Deux kilos trois.
FANGLON. – Simageries ! Simagrées !
BRIGNOLLE. – Il tombe dans le panneau ; il est réellement tombé dans le panneau !
RIBRAQUE. – Monsieur je suis votre réciproque.
MOUTARD. – Simiardises !
BAMBURCHE. – Vous de même, Monsieur.
CROISEMURCHE. – Simiesqueries !
DUBOUL. – Que reluques-tu ?
FOURNIOL. – Singeries ! Ne comptez plus sur moi pour jouer au chat et à la souris,
Victor¹⁹⁶¹ !

ou des danseurs désactionnels qui, avec leur corps déstabilisé, traversé et agi par la parole, procèdent à la danse :

LE DANSEUR MÉLODE. – Tournez plus court, sautez plus fort !
LE DANSEUR TOURNANT. – J'entends vos vieux sons qui bouchent les viandes.
LE DANSEUR MÉLODE. – *Ut ! Ut !*
LE DANSEUR GÉNITON. – J'entends vos vieux sons que bouchent les viandes.
LE DANSEUR MONOCORDE. – Quelle est cette danse que cet homme danse ?
LE DANSEUR SALTIQUE. – Homme prompt et long son génitronc est en entier.
LE DANSEUR OURAGAN. – Quelle est cette dans que cet homme dans ?
LE DANSEUR PHYSIQUE. – Il a toujours souffert du. Eut ses douleurs au génitif !
Dans un *vivat*¹⁹⁶² !

Mais ils ne réussissent pas à exécuter une danse harmonieuse, esthétiquement unifiée ; ils forment, au mieux, une masse rythmique, leurs mouvements se croisant sans cesse irrégulièrement, en cacophonie.

On pourrait également expliquer par la clownerie langagière la récurrence exceptionnelle des demandes sans réponse chez Novarina. La requête d'Anastasie, « [r]eracontez-nous l'histoire du triangle ému d'avoir été regardé par la base !¹⁹⁶³ » est écrasée par la propagande

¹⁹⁶¹ *Le Jeu des Ombres*, p. 105-106.

¹⁹⁶² *Le Drame de la vie*, p. 124-125.

¹⁹⁶³ *L'Opérette imaginaire*, p. 18.

anthropoclaste de l'Ouvrier Ouiceps (« Écrasons maintenant l'homme-mort par un vivant qui dit oui-va ! »), et aux questions de la Logique et la Grammaire de *Je suis*, les Docteurs et les Malades interpellés répondent par un silence profond¹⁹⁶⁴. De la même manière, la question de Tote, « [e]st-ce ainsi que nous passons ? » résonne dans le vide, jusqu'à ce que Spadon, l'Homme de Gi, Jubet, l'Infirmière Turbanne lui répondent par le crime, par la mort et par la naissance¹⁹⁶⁵. Et le personnage éponyme de *L'Avant-dernier des Hommes* s'adresse aux objets sans attendre leur réponse en parole, de même que le narrateur du *Discours aux animaux* qui parle aux animaux. Les personnes qui jettent la question dans le vide et les personnes qui apportent la réponse inappropriée – le silence – sont, les unes comme les autres, des pantins de la clownerie langagière, qui ne maîtrisent pas les codes de communication.

Cette clownerie peut se produire également sur le plan sémantique. Sont des clowns ceux qui reviennent sur leur propre parole avec un autre mot qui, au lieu de concorder avec l'adverbe de négation (« ne ») ou la conjonction d'opposition (« mais », « ou ») introduisant une idée contraire, signifie exactement la même chose. La chicane de la Femme Spirale, « [s]i tu n'es pas l'homme, prouve que tu es *un* homme », que l'on a déjà vue plus haut, ou encore l'obsession du Bonhomme de Terre du *Jardin de reconnaissance*, « Peux-tu m'éclaircir ? Ou si tu ne peux pas, peux-tu m'éclairer ? »¹⁹⁶⁶ » en seront des exemples emblématiques. Ils anéantissent brusquement, avec leur naïveté transgressive et avec la liberté d'insanité qu'ils se permettent, l'attente des spectateurs initiée par le sens commun grammatical. On retrouve dans cette clownerie l'explication kantienne du rire, en tant qu'« *une affection résultant de l'anéantissement brusque d'une attente poussée à un haut degré.* »¹⁹⁶⁷ Certains démontrent leur nullité en parler humain en juxtaposant deux valeurs sémantiques opposées dans une seule unité lexicale. « Déposez l'homme vers-le-haut-vers-le-bas »¹⁹⁶⁸, commande Panthée en expliquant les « lois du Umonde », et l'Historienne décrit le « [r]apide passage avant-arrière des outrepassants. »¹⁹⁶⁹ L'acrobatie langagière qui se réalise dans le corps d'un clown verbal provoque, par l'absurdité, le rire chez les spectateurs.

Parmi les clowneries dues à l'échec de parler, celle qui résulte de la rupture apportée dans le processus de signification attire particulièrement notre attention par son importance

¹⁹⁶⁴ « LA LOGIQUE. – Qu'en pensez-vous Docteur Mange-Trou ? / LA GRAMMAIRE. – Qu'en pensez-vous Malade Plus Rien ? / LA LOGIQUE. – Qu'en pensez-vous Docteur Idem ? / LA GRAMMAIRE. – Qu'en pensez-vous Malade d'Action ? » *Je suis*, p. 28-29.

¹⁹⁶⁵ « Spadon crime Orime et meurt, naissance de l'Homme de Gi. Jubet crime Mars, naissance de l'Infirmière Turbanne. » *Le Drame de la vie*, p. 55.

¹⁹⁶⁶ *Le Jardin de reconnaissance*, p. 48.

¹⁹⁶⁷ KANT Emmanuel, *Critique du jugement*, op. cit., p. 149.

¹⁹⁶⁸ *L'Origine rouge*, p. 15.

¹⁹⁶⁹ *Le Vivier des noms*, p. 27.

quantitative et qualitative. Cette rupture en vue de sortir de la langue humaine spécialisée dans l'échange de sens caractérise la langue théâtrale de Novarina, et par conséquent, tend fréquemment le piège clownesque aux figures langagières. Partout, dans la bouche des clowns verbaux, la parole dérape à des degrés différents, comme c'est le cas du « penser » dans la bouche des Infirmiers :

L'INFIRMIER DU VIDE. – L'homme pense dans sa pensée qu'il n'a rien.

L'INFIRMIER DU HAUT. – Non non non non ! La pensée pense penser la pensée pensante, mais seule la langue française est incapable de dire comment.

L'INFIRMIER DU VIDE. – Es-tu capable de dire si quelque chose pense à rien ?

L'INFIRMIER DU HAUT. – Elle est tout juste capable de dire si quelque chose penche. Je l'ai vu¹⁹⁷⁰.

Le mot « penser » tourne en rond, en rappelant le mime d'un clown qui n'arrive pas à trouver une sortie¹⁹⁷¹. Il finit par glisser en « pencher », en profitant de l'approximation de prononciation (l'à-peu-près). L'écart entre le glissement subtil au niveau phonétique et la chute énorme au niveau sémantique dramatise la clownerie des Infirmiers et relève l'aspect comique de leur échec.

De la même manière, la performance futilement réussie de la démonstration du « vocabulisme » du Stagiaire Alain Boquet :

L'ÉNUMÉRATEUR DE LOGIQUES. – [...] Choses de la liste qui sont : le son du monde est en choses, voici sa liste.

LE SEMEUR DU MONDE EN QUATRE. – Non encore tout ! Laissez faire le stagiaire !

LE STAGIAIRE ALAIN BOQUET. – « Aba abandonnement abaque abaruque abcès abdicaire abdicataire abeille altruicide abîme aberration. » Jamais je ne me suis récité aussi bien le vocabulisme que ce matin ! Vocabulabulaire du soir : « Zoutre zozyme zoocide zodécupède zinzon zoolâtre ». Vocabulion du midi : « Manger anévec les dents, parler anévec la boue, marcher anévec jambedum, réflévéchir anévec têtasse, voir anévec une jolie vue formée de deux glumilieux globots, pensir au misocide dans les cerveaux par la maison bliniac-de-bléanc. » Vocalubre de Ménergue et Gouletas : « Nouaire-landier, chantalon, casagrouse. » Voclubre de nohince, badince et janvier : « Ascama. Monique. Chantier du trottoir Treizième et Quatorzième. Fuletas. »¹⁹⁷²

¹⁹⁷⁰ *Le Drame de la vie*, p. 133.

¹⁹⁷¹ Le pinacle de cet échec clownesque devant l'issue introuvable sera attribué, tout de même, au Docteur Nicolodrmoe, de plus en plus désespéré : « [...] oui oui Dieu est entré dans la Viande et il tient tout allumé dans le lieu des vivants et il entre dans le lieu des vivants il entre dans le lieu en vivant il entre dans le lieu des vies il entre dans l'entrée du dieu de la Viande il entre dans l'entrée de la Viande de Dieu entre dans la Viande entre le Dieu de la Viande qui entre dans la Viande entre le Dieu de la Viande qui entre dans la viande de Dieu. » *Ibid.*, p. 185-186.

¹⁹⁷² *La Chair de l'homme*, p. 342-343.

ainsi que le labeur du Laboureur procédant à la déclinaison des expressions pour obtenir la félicitation de la commission¹⁹⁷³, sans oublier les efforts désespérés de Panthée pour échapper au temps conjugué¹⁹⁷⁴, les rapprochent des clowns verbaux : ils se détournent des codes langagiers. L’emballage sonore des mots qui orbitent autour d’un mot « correct » sans jamais l’atteindre rendant visible la force répulsive entre le mot de référence et les dérapés, la logodynamique que les clowns déploient se place au cœur du comique.

Certains clowns verbaux sont tellement nuls en parler qu’ils finissent par transgresser tous les traits distinctifs de la langue humaine. Le lâcher-prise – complimenté ! – du Laboureur¹⁹⁷⁵, l’explication du monde qu’apporte Diogène¹⁹⁷⁶, la prière en balbutiement de Pascal¹⁹⁷⁷ échappent définitivement à la sphère de langue humaine. Il en va de même pour la communication en « huit », où tous les mots sont remplacés par « huit » :

L’ONTROBOPITAINE. – Huit ! Huit ! Huit ! Huit !
 ILAIRE. – Huit ! Huit ! Huit ! Huit !
 ILETTE. – Huit ! Huit ! Huit ! Huit !
 L’OMBOPITRIQUE. – Huit ! Huit ! Huit ! Huit !
 MILOGE. – Huit ! Huit ! Huit ! Huit !

[...]

L’OPITAINE NARCINAL DE BŒUF. – Huit ! Huit ! Huit ! Huit !
 LE VITRIFICATEUR. – Huit ! Huit ! Huit ! Huit !
 DOLOREÛM. – Huit ! Huit ! Huit ! Huit¹⁹⁷⁸ !

Le chœur d’une vingtaine des figures qui semblent se comprendre très bien par /qit/ – un peu comme le nom d’une note musicale qui annonce le début de toutes les notes et l’ouverture du monde, « ut » – est, de prime abord, une source de perplexité. Mais la naïveté dérisoire qui caractérise la catastrophe communicationnelle suscite bientôt, chez le spectateur, le même rire que devant le clown enchaînant les bêtises avec bonne volonté.

¹⁹⁷³ *L’Acte inconnu*, p. 74-75.

¹⁹⁷⁴ « PANTHÉE. – J’ai véviendu ; je volirui ; nous vorinsses : il abafallu que nous visîmes... Que je vinque ou que tu vévoluisses, nous visûmes peu : non-non-non, nous ne volindrûmes plus vilissuir ! mais il vélinzivilu voudre ce que nous nous vilainssions qu’il vile... Lorsque nous vélinssu ce que tu vinyles, nous ne sapûmes d’aucune façon ce qu’il véluvissait visiendre de ce que nous vévoulûmes : nous voluiviciissions fuir tout ce que l’ombre de nous-mêmes voudrasse. » *L’Origine rouge*, p. 191.

¹⁹⁷⁵ « LE LABOUREUR. – Nihil-dablidébili-mahildéblibladé-boladinomélímélisable-bladémi-nihilbladé-dolomi-vélénémilisiblado-labléblidoméla-noadmissible-vélidélolibladéblilibide-blidilibidinal. / LA MACHINE À DIRE BEAUCOUP. – C’est bien. » *L’Acte inconnu*, p. 76.

¹⁹⁷⁶ « sclormdrvitchilikitchikioucdichitribicimjolja-guygiuiji » *La Scène*, p. 117.

¹⁹⁷⁷ « PASCAL. – Et maintenant Seigneur, je ne parlerai qu’en balbutiant : *lmnvbvdmnmv* ! Que de fois les bégalements monotones des enfants fléchissent leur père : *flvndvmnlslmnmv* ! Trop de prolixité et trop d’intelligence dans la prière souvent remplissent l’esprit d’images, tandis qu’une seule parole, *lkjljhgiuhouhiugli*, a pour effet de la recueillir ; [...] » *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁹⁷⁸ *Le Drame de la vie*, p. 182-183.

Le rire des spectateurs devant la clownerie langagière va au-delà du risible du glissement en désordre, de la malhabilité extravagante. Car le clown apporte un coup transgressif au monde de *logos* où règne la trinité de la raison, de la logique et de la langue. En passant de l'absence de signification au sens, il nous fait modifier, comme le remarque si bien Jean Starobinski, notre rapport avec le monde, avec le système « langagier » préexistant quand il s'agit de la clownerie verbale :

La gratuité, l'absence de signification est, si je puis dire, air natal [des clowns]. C'est seulement au prix de cette *vacance*, de ce *vide* premier qu'ils peuvent *passer* à la signification que nous leur avons découverte. Ils ont besoin d'une immense réserve de non-sens pour pouvoir passer au sens. Dans un monde utilitaire, parcouru par le réseau serré des relations signifiantes, dans un univers pratique où tout s'est vu assigner une fonction, une valeur d'usage ou d'échange, l'entrée du clown fait craquer quelques mailles du réseau, et, dans la plénitude étouffante des significations acceptées, il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'incertitude et de vie. [...] Ainsi, parce qu'il est d'abord absence de signification, le clown accède-t-il à la très haute signification de contradicteur : il nie tous les systèmes d'affirmations préexistants, il introduit dans la cohérence massive de l'ordre établi, le vide grâce auquel le spectateur, enfin séparé de lui-même, peut rire de sa propre lourdeur¹⁹⁷⁹.

En « riant de sa propre lourdeur », le spectateur s'en allège, libéré de l'image de l'homme attaché au lit de Procuste langagier. Ce rire n'est rien d'autre que le signe de la catharsis comique.

La défiguration clownesque des mots et la fantaisie verbale

La clownerie des mots constitue la clownerie verbale principale que l'on peut observer chez Novarina. Au-delà de pousser un parleur dans le piège de clownerie, la parole devient elle-même un clown, en rapprochant son drame – son mouvement – de la performance d'un clown. Cette clownerie se fait remarquer notamment au moment où le désordre lexical se concrétise. Manipulés à travers les instruments optiques ou les tours circassiens, les mots de Novarina font preuve d'une incroyable souplesse formelle, à la limite de l'informité. Un clown décompose et recompose sans fin les réseaux signifiants du monde avec ses « maladresses [...] providentielles, obéissant à une logique féérique qui déjoue toutes les prévisions raisonnables¹⁹⁸⁰ ». De même, les mots novariniens procédant à la clownerie¹⁹⁸¹ prennent comme mode opératoire la défiguration et la refiguration incessantes de la matérialité

¹⁹⁷⁹ STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira Éditeur, « Les sentiers de la création », 1970, p. 141-144.

¹⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹⁸¹ La clownerie lexicale constitue un des moyens de concrétiser le logodrame comme combat des mots. Voir le sous-chapitre 3, « Le logodrame comme combat », du chapitre 2, de la 1^{er} partie

scripturale, mais plus particulièrement sonore (car n'oublions pas que le théâtre de Novarina se caractérise avant tout comme « théâtre dans l'oreille ») d'un mot, en perpétuant la disponibilité. Ils s'apprêtent à explorer la dimension euphorique du comique.

On peut compter quatre procédés qu'adopte la parole clownesque afin d'exploiter la plasticité des mots à l'état originel et, en conséquence, multiplier à l'infini l'opérabilité. La première recette concerne les mots « glissés ». Il s'agit de mots inventés qui s'écartent des mots authentiques, malgré la ressemblance, au moyen du glissement du point de vue de la morphologie lexicale. D'un côté, dans le théâtre de Novarina pullulent les mots obtenus par la composition et la dérivation, que le dictionnaire de la langue française ignore : ils sont inédits ou insensés, sans être interdits strictement parlant, car les règles morphologiques sont bien respectées. Toutes formes du « polyptote » abusif, de l'« hommerie »¹⁹⁸² à la pantalonnade¹⁹⁸³, ainsi que les mots jouant avec des suffixes, dont les noms de métiers burlesques¹⁹⁸⁴, leur servent d'exemples. De l'autre côté, il y a des mots pour qui l'aspect « chute », « faux pas » du glissement est plus souligné. Ainsi, dans *La Chair de l'homme*, la clepsydre devient « clamesydre », la lambrusque « lambresque », la conjugaison « jugaison », la fatigue « fatigûre »¹⁹⁸⁵. La proximité morphologique et phonétique s'ouvrant sur la proximité sémantique, il n'est pas difficile de deviner la signification de chaque mot glissé, aidé par la logodynamique en marche. Par ses performances, la parole novarinienne accentue son refus de la relation biunivoque figée entre le signifiant et le signifié du schéma saussurien.

La deuxième dilatation vient avec les mots qui ressemblent aux mots préexistants en termes de forme, sans que cette ressemblance touche le contenu :

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – [...] Vingt-huit de Urne cinquante-trois drêfles, ije apparur-je à l'heure d'exulte, vindicatif nourrisson bleu. Enfant de la colère, le cordon perpétral et un beau reluqueton, dorévitré, m'aornaient visage un : ils me ralunissaient à l'heure dite à chaque minute aux yeux du jour. Où sont-ils mes ménèbres ? Ils furent mes ménèbres externes intra-inhumains en vrais membres pré-humains séparés perpétrés ; l'ensemble étant effectué en vrai parmi des choses si grosses d'avenir pour notre époque, que tout tournait autour de mon berceau en m'en offrant trois visageaux : des hébégrosses déjà très-très jaunes, des hirséigéiségeaux-doubles, et des penchenaves à mi-facelesses qui affectulavissaient sur mon boludoir un sculpté en toupet surgi du même limon que le sol abruti ; [...] ¹⁹⁸⁶.

¹⁹⁸² On pensera plus particulièrement au *Drame de la vie*, p. 13, à *L'Origine rouge*, p. 36-37 puis p. 197, au *Vrai sang*, p. 75.

¹⁹⁸³ *L'Opérette imaginaire*, p. 12.

¹⁹⁸⁴ On citera comme exemples typiques *L'Acte inconnu*, p. 112, *Le Vrai sang*, p. 77.

¹⁹⁸⁵ *La Chair de l'homme*, p. 67 ; p. 78 ; p. 263 ; p. 288.

¹⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 274-275.

Les « drêfles » font penser aux trèfles, « reluqueton » à reluquer, « aorner » à orner, « ralunir » à réunir, « ménèbres » à ténèbres – ou à membres. La proximité morphologique est troublante, car il est impossible de deviner, à partir des mots que l’on connaît déjà et qui servent de modèles, la signification des mots dépravés. Le seul moyen d’atteindre le sens – ou pour mieux dire, d’être touché par le sens –, c’est *écouter* sans s’appuyer sur le système de signification préexistant ce que chacun des mots lui – à chaque parleur – raconte en *arrivant*, ce qu’il apporte comme réponse à l’appel. L’obscurité sémantique, cette imprévisibilité fait que ces mots inventés ont le même statut que les purs néologismes novariniens, dont la *venue* est attendue dans le parler.

Parfois, la clownerie de la parole consiste à mettre les mains directement dans les réseaux lexicaux, en remplaçant les anciens mots par les mots inventés. Un passage du *Jardin de reconnaissance* démontre que le processus de défiguration et de refiguration s’applique non seulement à la forme d’un mot, mais intervient aussi sur les relations entre les mots :

LA FEMME SÉMINALE. – Liste des sentiments maintenant imposés officiellement aux choses et liste des actions ravalées par les gens, liste des gens et de leurs choses dites, qu’ils auront sues, sur le pouce, en appelant chaque matin ; liste des noms : dire dorénavant non la « douleur » mais la *dadleu*, non la « joie » mais la *oyif*, non le « courage » mais le *surge*, non la « patience » mais *calamon*, non l’« étendue » mais la *tempistre*, non la « pendaïson » mais le *jugement serpent* ; il ne sera plus dit non plus « avancer » mais *jurjoindre* ; non plus le « sujet » mais *jurjulphe* ; non plus le « marbre » mais le *bonifasson* ; non plus le « cri » mais l’*urludubre* ; non plus l’« exactitude » mais la *ouibre* ; [...] ¹⁹⁸⁷.

« Une table est une table » de Peter Bichsel témoigne du risque que représente le travail à la forte dimension féerique de tordre à son gré les règles sémantiques universelles, à travers l’histoire d’un homme qui voulait appeler son lit « portrait » ¹⁹⁸⁸ :

« Toujours la même table, dit l’homme, les mêmes chaises, et le lit, et le portrait. Et la table je l’appelle table, le portrait je l’appelle portrait, le lit se nomme lit et la chaise se nomme chaise. Au fait, pourquoi? En anglais on appelle le lit “bedde”, la table “teïbel”, le portrait “pictcheur” et la chaise “tchair”, et on se comprend. Et les Chinois aussi se comprennent. »

« Pourquoi le lit ne s’appelle-t-il pas portrait ? » se dit l’homme, et il sourit [...].

« Maintenant ça change ! » s’écria-t-il, et désormais il appela le lit « portrait ». « Je suis fatigué, je vais aller au portrait », disait-il [...].

Le lit, il l’appelait portrait.

La table, il l’appelait tapis.

La chaise, il l’appelait réveil.

¹⁹⁸⁷ *Le Jardin de reconnaissance*, p. 84-85. Vers la fin de la liste, le renversement s’effectue dans le sens inverse, et les anciens mots remplacent les nouveaux.

¹⁹⁸⁸ Dans la nouvelle en question, c’est plutôt la commutation entre les mots existants qui est en question.

Le journal, il l'appela lit.
 Le miroir, il l'appela chaise.
 Le réveil, il l'appela album.
 L'armoire, il l'appela journal.
 Le tapis, il l'appela armoire.
 Le portrait, il l'appela table.
 Et l'album de photos, il l'appela miroir.

Alors voilà : le matin, le vieil homme restait longtemps au portrait ; à neuf heures l'album sonnait, l'homme se levait et se mettait sur l'armoire pour ne pas prendre froid aux pieds ; il prenait ensuite ses vêtements dans le journal, s'habillait, se regardait dans la chaise accrochée au mur, puis il s'asseyait sur le réveil devant le tapis, feuilletait le miroir et s'arrêtait à la table de sa mère¹⁹⁸⁹.

Et en effet, tout changea : après avoir substitué tous les mots, lui qui avait perdu les codes sociaux de la communication finit par plonger dans un silence abyssal¹⁹⁹⁰. La parole clownesque introduit du désordre dans le monde au détriment de l'entente universelle. Mais si on tente de prendre parti en sa faveur, on pourrait dire qu'elle détruit le régime établi pour édifier un nouveau monde avec un nouvel ordre, sans craindre la rupture totale avec l'ancien.

La plasticité poussée jusqu'à l'extrême donne naissance aux néologismes qui peuvent être qualifiés de loufoques. En allant vers des choses qui existent réellement dans le monde mais qui n'ont pas encore reçu l'existence langagière, comme « [s]eize cent treize-et-onze temps¹⁹⁹¹ » qu'énumère l'Homme Hors de Lui, ou vers des choses qui n'existent *pas encore*, comme les nouvelles couleurs que proclame l'Écrituriste, à l'instar de « la grisanche, le volin, le gargamelle, le étuve, le cla [...] »¹⁹⁹², les noms absents dans la langue française font entrer, grâce à la force lyrique de l'appel, la fantaisie dans le réel. Toutes les possibilités sont admises telles qu'elles sont – ou encore, l'ouverture devient, elle-même, un mode d'être-au-monde. Et c'est l'opérabilité du mot qui s'avère démultipliée avec cette expansion : signifier n'est plus le processus de « correspondance » entre un référent et un mot, mais celui de « création ».

La disponibilité perpétuelle que la parole clownesque met en place entraîne un dysfonctionnement généralisé par rapport aux normes aux niveaux morphologique et sémantique. Or, pour les quatre cas ici évoqués, le dysfonctionnement est, comme le remarque

¹⁹⁸⁹ BICHSEL Peter, « Une table est une table », in *Histoires enfantines*, tr. MAILLARD Claude, SCHWEYER Marc, Paris, le nouvel Attila, 2014, p. 26-27.

¹⁹⁹⁰ « Tant et si bien que notre homme, à la fin, ne pouvait s'empêcher de rire quand il entendait les gens parler. / Il se mettait à rire quand il entendait quelqu'un dire : "Et vous, allez-vous aussi voir le match de football demain?" Ou quand quelqu'un disait : "Voilà deux mois déjà qu'il n'arrête pas de pleuvoir." Ou bien encore : "J'ai un oncle en Amérique." Il ne pouvait s'empêcher de rire parce qu'il ne comprenait plus ce que tout cela voulait dire. [...] Le vieil homme au manteau gris ne comprenait plus les gens ; cela n'était pas encore bien grave. / Ce qui l'était bien davantage, c'est que les gens ne le comprenaient plus. / C'est pourquoi il finit par ne plus rien dire. / Il se tut, / ne parla plus qu'avec lui-même, / ne salua même plus. » *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁹¹ *L'Homme hors de lui*, p. 85-91.

¹⁹⁹² *Le Vrai sang*, p. 207.

si bien Christian Moncelet, « productif¹⁹⁹³ ». Car en tant que clown, « maître d'un mystérieux passage [de l'absence de signification au sens], le contrebandier qui franchit les frontières interdites¹⁹⁹⁴ », la parole transforme l'irréférentialité en passage pour accéder à la fantaisie verbale, dont la dilatation à l'infini constitue le principe même de fonctionnement. Elle remplit la scène avec les objets imaginaires et indicibles qui ne sont *pas encore* clairement déterminés, et que l'on doit voir avec des oreilles ; les êtres féeriques et fantastiques que l'on doit saisir à travers la logodynamique ; et les figures humaines non-figurables présentées sous le nom du « peuple¹⁹⁹⁵ », que l'on doit saluer pendant que la parole dure. Partout, le surnaturel – ou le surréel, réalité non-réelle ou une *autre* réalité, plus réelle que le réel concret – apparaît à travers ce passage ouvert comme une « rupture de la cohérence universelle » :

Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition¹⁹⁹⁶.

C'est cette rupture émancipatrice qui fait jaillir le comique euphorique, jusqu'à provoquer le rire des spectateurs.

L'informité du clown, qui se transforme sans cesse en franchissant les limites¹⁹⁹⁷ et en réunissant en lui les contraires jusqu'à se définir par l'échappement à toutes les formes fixes, n'est point le signe de l'échec ou de l'incompétence. Au contraire, elle est la preuve de la fécondité, de l'ouverture et de la dilatation. De la même manière, les mots clownesques de Novarina ouvrent devant nous un monde imaginaire suspendu au-dessus du gouffre. Il s'agit d'un monde qui ne tient qu'à la parole et qui ne ressemble pas à notre monde habituel, monde

¹⁹⁹³ MONCELET Christian, « Du Vermet au “verbe haut”. La création verbaludique aux XX^e et XXI^e siècles », *art. cit.*, p. 368.

¹⁹⁹⁴ STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹⁹⁵ Tandis que dans la liste de Jean Singulier, les peuples réels et imaginaires se mélangent librement (*Je suis*, p. 205), le défilé des peuples dans le tableau intitulé « Théorie des peuple » est l'occasion de rencontrer toute l'humanité la plus improbable (*L'Animal imaginaire*, p. 15-31), aussi improbable que les peuples présentés dans « les séquences chaotiques » de *L'Acte inconnu*, p. 18-39.

¹⁹⁹⁶ CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique*, 1, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁹⁷ Théophile Gautier apporte un témoignage intéressant sur la métamorphose des clowns anglais Lawrence et Redisha : « Ces frères siamois de la gambade dépassent tout ce que l'on a vu jusqu'à ce jour : ils mettent leurs cuisses en bandoulière, font des risettes avec leurs jambes, comme avec un beau nœud de ruban ; ils se coupent en deux, et les deux morceaux dansent ; ils se font crapauds et sautent sur le ventre avec les pattes plongées au rebours des articulations comme de vrais et naïfs crapauds qui sortiraient d'une mare pour aller humer le frais ; ils se doublent ; se dédoublent, s'augmentent, se diminuent et fourmillent à l'œil comme un nœud de serpents. La pesanteur n'existe pas pour eux. / Ô grands baladins, sauteurs miraculeux, on est humilié, quand on vous a vus, de marcher sur les pieds et l'on a des envies de s'en retourner chez soi sur les mains en faisant la roue ! » GAUTIER Théophile, « Feuilleton de la Presse, le 23 juillet 1838 », in *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, t. 1, Paris, Champion, 2007, p. 567.

dont les quatre coins de l'espace sont explorés sur-le-champ par la logodynamique et où le temps architectural se construit sur-le-champ en conviant les spectateurs à la visite corporelle.

C'est pour cette raison que Philippe Goudard identifie le clown au « poète de désordre¹⁹⁹⁸ », et que Henry Miller le définit comme « poète en action¹⁹⁹⁹ ». Le clown est poète, comme le dernier est un oiseau majestueux, « roi de l'azur, maladroit et honteux » dont les « ailes de géant l'empêchent de marcher²⁰⁰⁰ » sur le sol. Le clown est poète, comme le dernier est un « voyant », cherchant à révéler la multiplicité presque extatique du monde à laquelle il accède « par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*.²⁰⁰¹ » Le clown est poète, comme le dernier est la « mauvaise conscience de son temps.²⁰⁰² » Par conséquent, il est inévitable que « [d]ans le corps du clown, la problématicité du monde se manifeste [comme le remarque Yves Cusset] au moins sous une triple forme : l'instabilité du réel, la précarité du moi et l'absurdité du jeu social.²⁰⁰³ » C'est exactement cette problématicité que révèlent les mots clownesques de Novarina, celle du monde concevable dont les limites coïncident avec celles de la langue humaine²⁰⁰⁴. Par la dilatation féerique de la plasticité (morphologique), et par la démultiplication perpétuelle – et perpétuée – de leur opérabilité (sémantique), ils dévoilent à quel point les mailles linguistiques du monde du *logos*, qui semblent immuables, ainsi que le statut du *moi* parlant, image « humaine » élaborée dans ces réseaux du système logocentrique sont en fait instables, contraignants et contraints, et surtout, illusoires.

« Le clown, c'est la forme transcendantale de l'enfance, dans l'étonnement d'être au monde, plus encore de ce monde-ci, qu'on a trouvé tout fait en arrivant et dans lequel on est jeté sans raison, sans pouvoir demander son reste²⁰⁰⁵ », ajoute Yves Cusset. Comme toute autre clownerie, la clownerie des mots ne se contente pas de *montrer* les bégaiements enfantins presque poétiques, les balbutiements délicieusement catastrophiques des personnes

¹⁹⁹⁸ GOUDARD Philippe, « Le Clown, poète du désordre », *art. cit.*, p. 129-138.

¹⁹⁹⁹ « Le clown, c'est le poète en action. Il est l'histoire qu'il joue. Et c'est toujours la même sempiternelle histoire : adoration, oblation, crucifixion. "Crucifixion en rose", bien entendu. » MILLER Henry, *Le Sourire au pied de l'échelle*, cité in STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 114-115.

²⁰⁰⁰ BAUDELAIRE Charles, « L'Albatros », *Les Fleurs du mal* (1861), *op. cit.*, p. 9-10.

²⁰⁰¹ RIMBAUD Arthur, « Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871 », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 344.

²⁰⁰² PERSE Saint-John, « Discours de Stockholm », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 447. Le rôle du poète en tant que conscience critique de son temps se concrétise également dans les vers de Hölderlin, notamment les deux derniers vers de « l'Unique » : « Il faut que les poètes qui sont nés de l'esprit / Eux aussi soient liés au monde (*Die Dichter müssen auch / Die geistigen weltlich sein*). » HÖLDERLIN Friedrich, « L'Unique I », tr. ROUD Gustave, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 865. À ce propos, voir BRUNEL Pierre « Le poète, conscience critique de son temps », in *Littératures*, n° 13, 1985, p. 127-135.

²⁰⁰³ CUSSET Yves, « Ch. 3 : Pour un rire philosophe. Réflexions sur les rapports entre humour et philosophie », *Pourquoi rire ?*, *op. cit.*, p. 56.

²⁰⁰⁴ WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 93.

²⁰⁰⁵ CUSSET Yves, « Ch. 3 : Pour un rire philosophe. Réflexions sur les rapports entre humour et philosophie », *op. cit.*, p. 56.

novariniennes, plus précisément des descendants des employés de *L'Atelier volant*. Elle demande au spectateur de participer au cirque en tant que partenaire du clown, en devenant lui-même un enfant pour qui le monde est infiniment disponible, ouvert à toutes les possibilités. Il faut qu'il s'approprie, à son tour, ce sentiment d'« absurdité » d'« être jeté au monde », cet étonnement ou le malaise d'être au monde opprimant, astreint par la langue. Il faut qu'il prenne, lui aussi, ce plaisir de déstabiliser les règles linguistiques, de bouleverser le processus sémantique, en détournant le rapport entre la réalité et le mot.

La dimension féerique de la clownerie réunit l'euphorie et le sentiment de libération comme l'envers et l'endroit de l'élan de l'âme dans l'éblouissement devant la « légèreté et [la] dilatation²⁰⁰⁶ ». Dans son comique non mimétique, la rupture soudaine de l'attente se mêle à l'expansion transgressive sans fin. Multiplier librement la possibilité sans aucune contrainte est, certes, plus euphorisant que cathartique. Mais cette euphorie peut être considérée comme une forme de la catharsis. Car la clownerie verbale met en jeu la langue humaine, matière qui restreint la condition humaine en délimitant le champ de réflexion et la manière d'exprimer, pour renverser les contraintes, « éclater les limites [socio-linguistiques] du moi » avec le rire. Et elle nous permet de retrouver, par la modification et par la multiplication du rapport avec le monde – auquel la langue sert d'intermédiaire –, l'état originel de la condition ouverte sur tous les potentiels. La parole clownesque, substance similaire à un agent pathogène mais indigestible car désordonnée, devient une sorte de cure et rétablit le *vrai* ordre organique, en débouchant sur l'émancipation presque existentielle, sur la transcendance momentanée à un autre monde.

La clownerie des acteurs

La véritable clownerie verbale relève, chez Novarina, de la compétence de la parole en drame, et s'exprime transposée au corps verbal des personnes. Or, certains acteurs de l'Union des contraires contribuent à la figuration de la clownerie verbale audible mais invisible avec leur corps physique assimilant les dispositions principales du corps clownesque. D'un côté, ils se lancent le défi de l'équilibre avec le corps en déséquilibre ; de l'autre côté, ils désincarnent l'homme, concourent à l'effort d'inhumanisation.

L'une des particularités du théâtre de Novarina qu'un spectateur peut remarquer tout de suite est la déstabilisation perpétuelle du corps des acteurs. Curieusement, sur la scène, les corps – souvent robustes – des acteurs paraissent prêts à être bousculés, malgré les deux pieds solidement posés par terre. Ils sont marqués par le chancellement imaginaire et le déséquilibre

²⁰⁰⁶ BAUDELAIRE Charles, « Théodore de Banville », « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains », in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 164.

virtuel, comme s'ils marchaient sur la pointe des pieds... et comme le corps d'un clown. À force de chercher à s'échapper de la pesanteur – non seulement physique, mais aussi sociale, physionomique et cognitive –, à force de s'offrir à la force créatrice, et à force de multiplier la plasticité du corps et l'opérabilité du monde, tous les clowns finissent par avoir un corps – ou au mieux, l'existence corporelle et charnelle – léger voire volatile, élastique. La figure du Pierrot, amuseur triste qui, dans son habit trop grand, a l'air d'être effondré²⁰⁰⁷, ou celle de Grock qui, même quand il ne bouge pas, a l'air d'être agité, condamné au mouvement permanent, seraient l'image qui démontre le mieux le corps déstabilisé hyperactif d'un clown.

De même, tous les acteurs novariniens finissent par avoir, plus ou moins, un corps bouleversé – traversé et transporté par la pulsion furieuse de la parole. Ils deviennent un « danseur fulgurant qui sembl[e] aller au-delà de ses forces²⁰⁰⁸ ». Or, certains acteurs plus enclins à se transformer en clown expriment de façon plus visible leur devenir-clown dans leur « gymnastique pneumatique²⁰⁰⁹ », qui les mène à l'épuisement. Ainsi, pendant que 1 111 oiseaux « vi[ennent] se pacifier à [s]es pieds²⁰¹⁰ », le corps d'André Marcon s'allège progressivement, ébranlé – la sueur qui glisse sur son front en est la preuve – jusqu'à donner l'impression d'être prêt à s'envoler à son tour.

Si, en *Infini Romancier*, Daniel Znyk – mais aussi René Turquois qui, dans *L'Animal imaginaire*, hérite du rôle – devient clown, c'est moins par le biais des gestes comiques et burlesques, qui accompagnent la litanie, que du corps tournant autour d'un trou qui prépare l'anéantissement joyeux, jouant au bord d'un gouffre qui appelle la chute animalière. Le visage de plus en plus pâle et transparent de Znyk, aussi blanc que le visage enduit d'un clown, célèbre la dernière étape du rapprochement.

Dans la deuxième et la troisième phases d'*Homo automaticus*²⁰¹¹, Leopold von Verschuer, déjà clown par le costume et par le maquillage, mais aussi par la danse rythmique de sa parole, pousse son délire clownesque jusqu'au bout. Il suspend son corps en déséquilibre, comme s'il changeait de jambe à chaque fois qu'il change de langue – entre le français et l'allemand – pour se tenir sur une seule jambe sur un ballon.

²⁰⁰⁷ *Pierrot, dit autrefois « Gilles »* d'Antoine Watteau (vers 1718-1719), *Le Portrait de Sarah Bernhardt en costume de clown* de Félix Nadar (1883).

²⁰⁰⁸ *Le Théâtre des paroles*, p. 114.

²⁰⁰⁹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 37-38.

²⁰¹⁰ *L'Animal du temps*, p. 56-57.

²⁰¹¹ Rappelons que créé en 2014 à Berlin, *Homo automaticus*, dans sa première forme, est représenté uniquement en allemand, à partir du *Monologue d'Adramélech* traduit et interprété par Leopold von Verschuer. Le même artiste alterne librement le texte en français et le texte en allemand pour les deux prochaines représentations, l'une dans le cadre des journées Langues et langages en dialogue des J.E.C.J. Lorraine (le 19 octobre 2016), l'autre dans le cadre du colloque au Centre Culturel International de Cerisy, consacré sur Valère Novarina (le 14 août 2018).

La séquence des pas de danse qu'entame Manuel Le Lièvre en qualité de Danseur de Perdition²⁰¹² est en soi clownesque en raison de l'aspect de désordre que révèlent, ensemble, l'exagération qui assaisonne les gestes (dont l'assemblage catastrophique incite injustement à une impression d'inhabileté), la cadence infernale qui tourne contre le danseur, l'effort improbable de l'artiste pour réussir une mission exigeante et farfelue, à la limite de la bouffonnerie. Mais ce qui rapproche définitivement Le Lièvre d'un clown, c'est son corps qui, avec toutes sortes de virtuosités qu'il mobilise, « conjure la mort en mimant le surgissement irrépensible de la vie²⁰¹³ » ; qui se déconstruit pour tout de suite renaître, une fois écroulé, épuisé.

Il en va de même pour Dominique Pinon dans *L'Origine rouge*, emporté par la colère d'être au monde, dans le temps. Pinon en train de bondir de rage renvoie aux efforts clownesques pour suspendre son corps au seuil entre le possible et l'impossible, la dimension démesurée marquant, malgré la fureur du personnage et l'essoufflement de l'acteur, non seulement l'ambition, mais également l'effort symbolique et physique qu'il effectue. Le même acteur acceptera encore une fois le sort du devenir-clown dans *L'Homme hors de lui*. Comme il pratique continuellement l'économie du souffle – à savoir, le processus d'épuiser un corps verbal pour en reprendre un autre²⁰¹⁴ – tout au long du spectacle, les spectateurs constatent que son corps devient de plus en plus léger, transparent, mais rayonne d'une curieuse gloire, d'une sainteté victorieuse dans son pire déséquilibre. Une « sympathie dynamique et plastique²⁰¹⁵ » le transforme en clown au corps informe, capable de tout devenir, à l'instar de non-homme, *homme hors de lui*.

Dans *Imígyen szóla Louis de Funès* (Ainsi parlait Louis de Funès)²⁰¹⁶, Mészáros Tibor, l'Infini Romancier de *L'Opérette imaginaire* version hongroise, s'engage dans une danse qui provoque un grand rire auprès des spectateurs par sa maladresse clownesque. De même qu'un « désespéré ven[ant] encore de se jeter en scène²⁰¹⁷ », il se tape, se jette par terre, se roule, se relève, se tourne et se retourne, se heurte contre le mur... jusqu'à l'épuisement,

²⁰¹² *Le Vrai sang*, p. 170-172.

²⁰¹³ STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 126.

²⁰¹⁴ « 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 construction de l'asphyxie finale du point, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course. » *Théâtre des paroles*, p. 9. Voir la sous-section « a) L'histoire du personnage » (Partie II, 1^{er} Chapitre, Sous-chapitre 2, section « Le temps de la mémoire »).

²⁰¹⁵ STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 37.

²⁰¹⁶ Création au 17 avril 2016, au Théâtre Csockonai de Budapest, mise en scène de Valère Novarina et Adélaïde Pralon.

²⁰¹⁷ *Le Théâtre des paroles*, p. 117.

l'essoufflement : est-ce une danse ou un processus d'évidement, de « niement ²⁰¹⁸ » ? La flamme d'une bougie qui s'éteint à chaque fois qu'il pousse une expiration saccadée, haletant, évoque clairement son corps agité, vulnérable et instable. Notamment, cette danse malhabile d'un clown est marquée par sa dimension rituelle : de même que les chamans qui ont besoin de se vider, de « se suicider » par la danse ²⁰¹⁹, Tibor « s'assassine lui-même [...], marche par-dessus son corps ²⁰²⁰ » pour entrer – de nouveau – en scène en recevant la parole dans le corps ouvert d'un clown. C'est un praticien du sacrifice comique.

La pitrisation que démontrent les acteurs de la Compagnie de l'Oiseau-Mouche, lors de la représentation de *Sortir du corps* ²⁰²¹ est presque choquante. Pour des acteurs en situation de handicap mental, le corps est aussi contraignant que le costume trop grand d'un clown, le handicap mental posant un obstacle physique, comme on peut le constater dans leurs mouvements maladroits, quelque peu lents et difficiles, traînants. Or, par l'intermédiaire de la parole, ils obtiennent une étrange agilité, et arrivent à « sortir du corps », voire à transcender le corps. Le corps instable et empêché, gauche en raison du handicap, se métamorphose en corps de clown, délibérément déséquilibré et dont le déséquilibre est le symbole même de la liberté, de la potentialité.

Parmi les éléments qui rendent comique l'entrée de clown, l'exploit de l'aspect inhumain – relevant du registre gestuel – prend une part significative. La fuite du schéma comportemental humain qu'on a expliquée plus haut, sous l'angle du dressage circassien constitue un procédé pour faire de l'acteur un « homme-animal », sinon l'« omnimal ²⁰²² ». Mais elle est également au cœur de la clownisation des acteurs novariniens. Car le clown se caractérise par la marginalité due au dérangement comportemental consistant soit à ne pas maîtriser les actions répertoriées comme humaines, soit à accomplir des actes en dehors de notre attente – du pacte social. La dimension inhumaine de la clownerie est, dirait-on, le résultat de

²⁰¹⁸ « J'ai inventé ce mot de *niement* pour exprimer la victoire de Pâques, le passage de la mer Rouge, la traversée de la mort, la vie nouvelle qui nous vient d'une noyade. [...] Le *niement* est un passage ; la *négarion* un état. » « “Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.” Entretien réalisé par Olivier Dubouclez », *art. cit.*, p. 18.

²⁰¹⁹ Souvent, les Chamans de l'Extrême-Orient (plus particulièrement ceux de la tradition toungouse et mongole) – dont la Corée – recourent à la danse violente bouleversant entièrement le corps, composée des prouesses comparables à celles d'un clown (danse sur les lames, danse sur les bûches en feu, danse avec les épées), afin de se plonger dans l'état extatique, de s'ouvrir à l'esprit.

²⁰²⁰ « L'acteur bien avisé, c'est un qui s'assassine lui-même avant d'entrer, un qui n'entre pas en scène sans avoir marché par-dessus son corps, qu'il tient pour un chien mort. » *Le Théâtre des paroles*, p. 118-119.

²⁰²¹ Création à Roubaix en octobre 2011, représentation à Paris (Maison des métallos) en janvier/février. Mise en scène de Cédric Orain, avec l'adaptation du texte « Lettre aux acteurs », « Pour Louis de Funès », *L'Opérette imagination*.

²⁰²² *Ibid.*, p. 133.

la volonté de « quitter l'homme », interprétée par les comportements « négatifs », hors-normes, inhabituels et décalés :

Tout acteur qui entre, c'est un qui veut quitter l'homme, un qui passe devant tous pour y détruire ses chairs, ses verbes, ses corps et ses esprits. L'homme avance sur le théâtre pour ne plus s'y reconnaître. L'acteur émet des figures négatives, détruit les gestes qu'on nous prête et les mots qu'on prétend²⁰²³.

Si l'aspect inhumain qu'incorpore le clown est la source de comique, c'est, avant tout, parce qu'il y a une chute, un « niement ». Dans la clownerie, on est sans cesse convié à voir la chute de l'image polie et policée de l'homme : maître de la langue, « roseau pensant » qui se distingue d'autres animaux par le *logos*, « faculté propre à l'homme d'appréhender le monde en utilisant le langage au service de la raison²⁰²⁴ ». C'est également la chute – active et spontanée – dans l'enfance où les conduites échappant aux normes, l'imagination transgressive insoumise à l'ordre établi du monde sont considérés comme jouets avec lesquels on s'amuse – et non pas comme source de dérangement.

L'expression faciale exagérée, dont la grimace burlesque, ainsi que le geste outrancier, dont l'accent sémantique est déplacé, sont les moyens employés le plus souvent par des acteurs novariniens pour l'inhumanisation ou le redevenir-enfant du clown. Olivier Martin-Salvan qu'on trouve dans *L'Acte inconnu* (2007), *Falstaf* (2008, mise en scène de Claude Buchvald), *Le Vrai sang* (2011), *L'Atelier volant* (2012), se transforme en clown – ou chanteur d'opéra clownesque – en ajoutant aux gestes et figure burlesques son talent pour le chant, le costume bouffon, et son apparence évoquant la physionomie clownesque²⁰²⁵. Notamment dans *Le Vrai sang*, à chaque fois que l'ambiance s'alourdit, il surgit avec le col à volants élisabéthain démesurément grand, en chantant les chansons comiques et en les accompagnant d'une chorégraphie savoureusement burlesque, pour introduire une rupture – ou une respiration, si l'on préfère – par le bouleversement comique. Il contribue ainsi, avec ses prouesses clownesques, à maintenir en équilibre la pièce entre le sérieux et la frivolité comique.

Bien qu'ils rejoignent assez tardivement l'équipe, Édouard Baptiste et Bedford Valès jouent un rôle important dans la réalisation « à la circassienne » de *L'Animal imaginaire*, pièce structurée selon les principes du cirque plus que d'autres pièces novariniennes. Ce sont des clowns par leurs costumes, mais aussi par leur rythme à part qui isole leurs numéros du

²⁰²³ *Ibid.*, p. 121. Voir « Le jonglage et le dressage : la tension entre le corps verbal et l'objet » (Partie III, Chapitre 2, Sous-chapitre 2).

²⁰²⁴ *Grand Robert de la langue française*.

²⁰²⁵ Ce n'est sans doute pas un hasard s'il a pensé à réinterpréter, avec l'approche clownesque, *Ubu roi* et *Ubu sur la butte* de Jarry. *Ubu*, créé à Avignon, en 2015.

courant général de la pièce. Avec leurs expressions faciales singulières, dont la naïveté est soulignée par leur manière de parler quelque peu malhabile, mais aussi par l'accent très particulier du français haïtien – qui peut paraître, pour certains puristes glottophobes, comme signe de maladresse par rapport au français métropolitain –, la lenteur de leurs mots et gestes, le duo reproduisent la tragédie comique d'un clown errant au côté extérieur de la frontière du sens commun.

Mais l'acteur novarinien qui maîtrise le mieux la clownisation par l'intermédiaire de l'expression faciale est sans doute Daniel Znyk. Son visage rond marqué par l'absence totale d'expression, rappelant le masque mortuaire derrière lequel il n'y a rien, se couvre en un tour de main de mines burlesques crispant tous les muscles faciaux, pour laisser une vive impression aux spectateurs qui ont vu l'acteur de son vivant²⁰²⁶. Surtout, l'expression faciale qui change si brusquement et si dramatiquement sur son visage n'exprime pas du tout les émotions fondamentales et universelles de l'homme, telles que la joie, la colère, la surprise, la tristesse, le dégoût et la peur. Au contraire, elle manifeste quelque chose de foncièrement inhumain, les sentiments non-humains, si l'on peut le dire, dont le nom n'est pas répertorié dans le vocabulaire ; quelque chose qui, par l'étrangeté et le dérèglement, et par l'éloignement qui en résulte, est perçu comme étant presque diabolique²⁰²⁷. C'est ce côté quelque peu pervers – dans le sens de « chute » – de ses expressions faciales qui confirme l'affiliation intime de Znyk, acteur fétiche de Novarina, à un clown.

Or, sa clownerie continue même dans l'au-delà, lorsqu'il procède à la danse résurrectionnelle dans *L'Acte inconnu*. Une gigantesque marionnette portant le masque mortuaire du défunt se lève, à l'aide des camarades au corps charnel, et danse la « danse *malgré lui* » en fonction du vent avignonnais qui remplit le long linceul ondulant. *Risus paschalis*, le rire de Pâques, de la re-naissance joyeuse serait l'hommage que les spectateurs rendent au clown *revenant* de l'autre monde, en vainquant la mort :

Tout vrai clown surgit d'un autre espace, d'un autre univers : son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans la plus grande jovialité, il doit nous apparaître comme un *revenant*²⁰²⁸.

²⁰²⁶ *Le Repas* (1995, mise en scène de Claude Buchvald), *L'Opérette imaginaire* (1998, mise en scène de Claude Buchvald), *Vous qui habitez le temps* (1989), *Je suis* (1991), *L'Origine rouge* (2000), *L'Espace furieux* (2006).

²⁰²⁷ Selon Starobinski, Arlequin, figure qui joue un rôle central dans la naissance du clown moderne, tire son origine d'une créature diabolique médiévale : « Arlequin (sous le nom d'Hellekin) est un démon à face animale, qui conduit dans les nuits d'hiver, au fond des forêts, sa *mesnie* hurlante de *trépassés*. Figure qui n'est nullement celle d'un sauveur, mais au contraire celle d'une créature diabolique. » STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 128-130.

²⁰²⁸ *Ibid.*, p. 139.

Dominique Parent et Manuel Le Lièvre participent, à leur tour, à l'inhumanisation clownesque par la machinalisation de leur corps. Au bout de plus de vingt ans d'engagement auprès du travail de Novarina, Dominique Parent finit par renaître dans *Le Vivier des noms* en Dominique de la Com, à force de se charger de Machine à Dire²⁰²⁹ : dans la mémoire des spectateurs, il est toujours avec une planche carrée autour de son ventre, planche qui évoque directement le plateau du Journal Télévisé. Dès que la séance de communication commence, il efface de sa voix les traits humains – notamment l'émotion – et devient une machine. Or, comme on l'a développé suffisamment plus haut²⁰³⁰, contrairement à la voix mécanique, au ton sérieux et froid, et à la langue rigide, le contenu des informations que communique la Machine à Dire n'est qu'absurde, ridicule, voire excentrique. De ce décalage naît le grotesque bouffon, qui rend la clownerie de la Machine plus sensible.

Quant à Manuel Le Lièvre, l'aspect inhumain se développe en lui en raison de sa façon de bouger rappelant celle d'un automate. De manière générale, il y a, dans son jeu, une promptitude mécanique : on a l'impression d'entendre, presque, le « tic tac » d'un jouet automate mécanique (avec un remontoir à côté), quand il bouge. De plus, toutes les prouesses acrobatiques qu'il réussit – physiques (les pas de danse) et pneumatiques (les séances à long souffle, dont la « somme contre les gens²⁰³¹ »), mais aussi parolesque (le défi de conjugaison) – renforcent l'image de clown qu'il se donne. Tandis que le premier clown novarinien était Znyk, depuis la disparition soudaine de ce dernier il semble que Manuel Le Lièvre ait hérité du statut de clown central du théâtre-cirque novarinien²⁰³². Par sa disponibilité et sa virtuosité, par sa légèreté et par sa sortie d'homme, il contribue à assurer le comique de ce théâtre au niveau spectaculaire.

²⁰²⁹ *Le Vivier des noms*, p. 139. Plusieurs acteurs partagent avec Dominique Parent le rôle de la Machine à Dire (ou le remplacent en cas d'absence), mais personne ne peut rivaliser avec la liaison entre Dominique Parent et la Machine à Dire.

²⁰³⁰ Voir la sous-section « a) Produisez : la manie communicante » de la section intitulée « Ridiculiser la langue communicationnelle » (Partie III, 1^{er} chapitre, Sous-chapitre 2).

²⁰³¹ *L'Animal imaginaire*, p. 91-95. Il réussit doublement la prouesse pneumatique dans la mesure où lui, qui avait incarné le Coureur de Hop (le Logologue), partenaire de Raymond de la Matière dans *L'Acte inconnu*, a « rapidement abandonné le rôle du Logologue pour celui, plus important, de Raymond de la Matière » (*Le Vivier des noms*, p. 88) dans *Le Vivier des noms*, puis *L'Animal imaginaire*. En quelque sorte, il a abandonné un corps verbal pour en prendre un autre.

²⁰³² Daniel Znyk est décédé en 2006, juste avant le début de la répétition de *L'Acte inconnu*, et Manuel Le Lièvre arrive à la compagnie l'Union des contraire en 2007, pour la création à l'Avignon.

Chapitre 3. Le rire salutaire : vers la catharsis comique

1. La « cure d'idiotie » : traiter le mal par le mal

La langue « fécale » face à la langue « buccale »

Dans *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*²⁰³³, Robert Garapon répertorie des procédés du comique de langage. Il n'est pas difficile de trouver, chez Novarina, les recettes historiques de la fantaisie verbale. Ainsi, l'énumération des noms et l'accumulation (qui anime la prière sans fin pour en finir avec la fin²⁰³⁴), et la répétition des syntagmes, et des phrases et des structures²⁰³⁵, immédiate ou rythmique²⁰³⁶, intègrent la poétique de Novarina. Tandis que, selon l'observation de Garapon, les jargons se font remarquer, en général, par leur dimension fortement satirique, ils déploient, dans l'écriture de Novarina deux comiques différents : d'un côté, le comique satirique, dégagé des jargons professionnels et scientifiques, souvent accentués dans la folie communicante²⁰³⁷, et d'autre part, le comique prismatique des jargons latins et patois – langues, en soi, incompréhensibles mais devenant compréhensibles par la diffraction philologique²⁰³⁸. L'autobiographie absurde de l'Homme aux As, ainsi que la « somme contre les gens » de l'Anthropoclaste, ou encore les pensées exprimées en formules mathématiques de Jean

²⁰³³ GARAPON Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 87.

²⁰³⁴ On pensera ici notamment à la liste des noms des rivières (*L'Équilibre de la croix*, p. 118-120) et celle des arbres (*Le Vivier des noms*, p. 190-191), la liste des définitions de Dieu (*Le Jeu des ombres*, p. 165-166) et celle des noms de toutes les personnes à entrer, la généalogie des espèces de Hominina précédant homo sapiens sapiens (*L'Origine rouge*, p. 7-9) et celle des Psaumistes du Repas de Terre (*La Scène*, p. 18-20). Comme on l'a déjà vu dans la deuxième partie (Chapitre 3, 1^{er} Sous-chapitre, Section « Sortir du temps en le renversant »), elles cherchent à renverser, tantôt par le renouement de la fin et du début, tantôt par l'épuisement de toutes les possibilités, la temporalité linéaire en chute vertigineuse, en conséquence, anéantir la notion de la fin.

²⁰³⁵ La Personne et Autre Personne de *L'Animal imaginaire*, p. 46-52.

²⁰³⁶ « L'HOMME D'OUTRE-ÇA. – [...] : fruit de mon labeur, fruit de mon malheur, fruit de mon bonheur, fruit de mon malheur, fruit de mon bonheur, fruit de mon malheur, fruit de mon bonheur, fruit de mon malheur, fruit de mon bonheur. » *L'Opérette imaginaire*, p. 46 ; « UN HOMME. – Évitez de vous gonfler d'orgueil les enfants ; de toutes façons, vous êtes beaucoup trop faibles à l'échelle de l'humanité. » *Je suis*, p. 34, 53, 82, 85, 137, 144, 149.

²⁰³⁷ « DIOGÈNE. – Dominique sait se suicider sur place ! “Comme tout produit actif, ce médicament peut chez certaines personnes entraîner des effets plus ou moins gênants : nausées, vomissements, stases, diarrhées, érythèmes darts, ballonnements, perte d'appétit, rougeurs au niveau de l'estomac ; plus rarement : turgescences verruqueuses, apparition sur la peau de papules rouges et bubons, nécrose générale du tissu protodermique, tropisme phobique, égotitose, déléatose, thanatose, autolyse !” » *La Scène*, p. 184-185.

²⁰³⁸ « INFANS TRANSBREVIS. – Nunc, audite : liber XXIV philosophorum docet nos “Deus est sphaera infinita cujus centrum est ubique, circumferentia vero nusquam” ; Alanus de Insulis, hanc definitionem transferens, enuntiat : “Dieu est une sphère intelligible dont le centre est partout et la circonférence nulle part” ; [...] » *La Chair de l'homme*, p. 383.

Terrier²⁰³⁹ relèvent de l'ivresse verbale ; quant aux « inépuisables ballets de paroles²⁰⁴⁰ », on a Tweedledum et Tweedledee à la novarinienne²⁰⁴¹, dont le désaccord perpétuel finit par former un chassé-croisé comique, malgré le message sérieux et souvent abscons qu'ils profèrent dans leur concurrence parolesque. Souvent, chez Novarina, l'effet comique que provoquent ces pratiques promouvant la fantaisie verbale serait souligné, voire renforcé, d'abord par les expressions exagérées, les jeux burlesques, les gestes bouffons des acteurs, ainsi que leur sacrifice visible menant à une chute, mais aussi par le déversement de la parole²⁰⁴², dont le débit est invraisemblablement intense.

Mais chez Novarina, une fantaisie verbale d'un autre ordre est également en marche. Dans cette opération fantastique, la langue ne se contente pas de détourner sa fin essentielle²⁰⁴³ en « s'oppos[ant] à l'utilisation des mots telle qu'elle est pratiquée dans toutes les circonstances de la vie quotidienne²⁰⁴⁴ », pour devenir un objet de jeu. Au contraire, elle joue le rôle de vecteur de la véritable fantaisie, imaginaire et féerique. Cette autre fantaisie verbale est non seulement apte à élargir le domaine de jeu jusqu'à la *paidia*²⁰⁴⁵, mais idéale également pour explorer davantage la dimension naïve, fabuleuse et euphorique du comique absolu et non-mimétique, bref créatif. Ainsi, les jeux favorisant le vacarme et l'agitation, et allant à l'encontre des règles établies du monde existant considérées comme immuables, s'appliquent dans la langue des babillards novariniens. La conjonction des jeux d'optique de la langue française pour l'admiration enfantine, du cirque verbal pour la voltige *et* le vertige de l'esprit, entraînant l'émerveillement innocent, et de la clownerie langagière pour la dilatation euphorique offre aux spectateurs un enchantement comique comparable à la joie des enfants... au détriment de la compatibilité avec la langue institutionnelle, si chère à Boucot car appropriée à l'échange.

²⁰³⁹ Vous qui habitez le temps, p. 39-48 ; *L'Origine rouge*, p. 151-155 ; *ibid.*, p. 198-200.

²⁰⁴⁰ GARAPON Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 337.

²⁰⁴¹ *Je suis* est une pièce particulièrement marquée par « contrariwise (*au contraire*) » des deux personnes qui se ripostent, se concurrencent, jusqu'à ce qu'ils effacent la contradiction par cette opposition même, en ainsi rappelant les jumeaux de Lewis Carroll (*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*). Voir, par exemple, *Je suis*, p. 74-75 ; *La Chair de l'homme*, p. 402-406.

²⁰⁴² N'oublions pas que Novarina identifie la parole au sang, comme le démontre Panthée : « La *parole* venue de la personne qui nous a appelé, nous nous abouchons à elle et à lui comme à un sang en ruban entre elle et nous : venue de rien, elle ne se transforme en rien et fait apparaître bien des choses ; elle est comme du sang maintenant qui s'écoule entre nos dents en écoulement indifféremment momentané et perpétuel. » *L'Origine rouge*, p. 72. Ce rapprochement, d'origine chrétienne, est encore plus clair dans la réponse de l'Homme de Nu : « LA DAME DE PIQUE. – Qu'est-ce qui te sort encore par la bouche quand tu parles ? / L'HOMME DE NU. – Du sang d'homme. Des paroles. » *L'Acte inconnu*, p. 117.

²⁰⁴³ « La fantaisie verbale [c'est] le détournement du langage de son objet normal, utilitaire, qui est la signification et la communication ; c'est essentiellement le fait de jouer avec les mots, au lieu de s'en servir. » GARAPON Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 336.

²⁰⁴⁴ TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 294.

²⁰⁴⁵ Les jeux de langage est souvent classé en tant que *ludus*, relevant souvent de divertissement intellectuel.

Ce non-respect des codes, cette gratuité et ce glissement permanent vers un « ailleurs », extérieur à la langue normalisée, qui caractérisent la langue des petits énervent Boucot. Si la langue de Boucot sortant de la bouche cultivée et haut placée est spécialisée en écoute compréhensive (oreille) et en émission articulée (bouche), celle des employés loquaces, ce « [p]euple de corps du bas du tronc²⁰⁴⁶ », emprunte un autre trou que la bouche, situé en bas : l'anus. Bouche grogne à propos des babillards qu'« [i]ls pensent du ventre et parlent des fesses.²⁰⁴⁷ » De son point de vue, la *langue verte* de la « canaille », qui n'entraîne que le sanglant blabil (à la fois *blabla* et *babel*), le hurlement, le brouhaha et le tintamarre²⁰⁴⁸, est sale et bordélique, chaotique et répugnante, parce que difforme et incorrecte, charnelle et impure²⁰⁴⁹ ; crue, en somme, dans tous les sens du terme. Ou encore, cette langue des petits est tout simplement *fécale*, dans la mesure où elle n'est qu'un excrément de la langue française institutionnelle, sortant du bas. « [V]ous vivez surtout une terrible tragédie de l'anus, faut bien l'dire, faut bien l'dire !²⁰⁵⁰ », accuse le Docteur.

Cette langue est déplacée à tous les égards et, s'épanchant des fesses, elle connaît rarement l'accueil chaleureux de la société « civile », d'abord parce qu'elle est la langue des populations considérées comme « inférieures », défavorisées (la langue verte de certains milieux sociaux), sinon marginales (le patois des savoyards, des bretons, des provençaux et des basques), voire exclues (le latin oublié des anciens) ; ensuite parce qu'il s'agit d'une langue qui, par sa liberté autant que par sa crudité (comparable à celles de Rimbaud), se détourne délibérément des règles ; elle résiste sans cesse à l'autorité qui affirme le contrôle et la totalitarisation langagiers en faveur de l'intégrité sociale. Elle est non seulement difforme et incorrecte, mais aussi révoltante et discordante.

La langue fécale des classes dangereuses sabote notamment le modèle communicationnel universel : elle favorise la communication poétique, employant le corps, aux dépens de la communication scientifique, gérée par la cognition. Car, lorsque l'échange biunivoque entre le mot et le sens décline dans la bouche-anus des prolétaires langagiers, soit par le défaut d'exactitude lexical ou de respect des règles, soit par le renversement, la musicalité, à savoir la sonorité rythmique et presque mélodique, devient un nouveau vecteur de la

²⁰⁴⁶ *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 319.

²⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 290.

²⁰⁴⁸ « BOUCHE. – [...] Sautiez toujours, oiseaux du cul, ma vengeance sera double ! Les coups réguliers de vos cœurs, votre sanglant blabil, renforcent l'ordre éternel des astres fixes. Et bonsoir à vous, p'tites lunes ! Bravo encore à vos p'tites bouches qui hurlent dans vos instruments ! Brouhaha, tintamarre, font au loin vos labils. » *Ibid.*, p. 232.

²⁰⁴⁹ « nos langues très vivantes et très charnelles et très impures » *La Quatrième Personne du singulier*, p. 28.

²⁰⁵⁰ *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 140.

communication²⁰⁵¹. Le pas avancé de l'Évangéliste renverse l'ordre prioritaire des éléments constitutifs de la langue en entraînant la décadence de la signifiante immédiate :

L'ÉVANGÉLISTE. – Aux hulimiens succédèrent les humniates ; aux humniates les homéens ; aux homéens les huministes, aux umnistes les anthropopivores ; aux anthropopivores les andropopantivores, aux andropopantivores les uninimopolymniens, aux uliminopolitantiurviens Marcel- moi-même, à Marcel moi-même, un caillou. Garçon, qu'en pensez-vous²⁰⁵² ?

La forme de la langue (sinon le réceptacle linguistique) existe physiquement : on entend les mots enchaînés. Pourtant, il n'y a que le matériau du contenu qui renvoie vaguement à l'homme (humain et « anthropo- »), à travers le jeu d'ombres²⁰⁵³, sans le produit fini immédiatement échangeable. Par conséquent, la généalogie que propose l'Évangéliste finit par composer une sorte de chanson mélodique. Les images acoustiques semblables se succédant l'une après l'autre, la langue alimente l'impression d'écouter de la musique : elle se transforme, elle-même, en mélodie. On peut même y voir la « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience²⁰⁵⁴ ».

Il en va de même pour le prologue de *Vous qui habitez le temps* et de *Je suis*, où s'entremêlent dans le flux verbal l'espace, l'extérieur, l'intérieur, quelqu'un, (la) personne et le rien, de façon à causer le vertige :

L'ANIMAL DU TEMPS. – L'espace est à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de quelqu'un. La personne est dans l'espace. L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. L'espace n'est hors de rien. Tu es à l'intérieur de la personne. Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'intérieur de l'espace. L'espace n'est à l'intérieur de personne. La personne est à l'intérieur de personne. L'espace est dans quelqu'un. L'espace est à l'intérieur de l'espace. La personne est à l'intérieur de l'espace. Il n'y a personne à l'intérieur de personne. Rien n'est plus hors de l'espace que toi. [...]²⁰⁵⁵

Puisque « la répétition *ad infinitum* du même [finit] par estomper les différences, comme dans une litanie²⁰⁵⁶ », comme remarque Michel Corvin, les phrases qui tourbillonnent ici ne

²⁰⁵¹ Le logodrame comme errance circulaire est un exemple par excellence du mouvement de la parole exploitant la communication fécale. Voir « L'errance circulaire » (I^{ère} Partie, Chapitre 2, Sous-chapitre 2).

²⁰⁵² *L'Origine rouge*, p. 197.

²⁰⁵³ Voir la sous-section « a) Les couches historiques » de la section intitulée « Le théâtre d'ombres ou l'acrobatie entre le concret et l'abstrait » (Partie III, Chapitre 2, 1^{er} Sous-chapitre).

²⁰⁵⁴ BAUDELAIRE Charles, « Lettre à Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, in *Œuvres complètes*, t. 1, op. cit., p. 275-276.

²⁰⁵⁵ *Je suis*, p. 7-17. Il s'agit de l'augmentation du premier tableau de *Vous qui habitez le temps*, p. 9-10.

²⁰⁵⁶ CORVIN Michel, *Marchons ensemble, Novarina !*, op. cit., p. 41.

se distinguent plus l'une de l'autre sur le plan sémantique, en raison de la similitude continue hypnotisante. La perte de signification débouche sur l'accentuation de la valeur phonique propre à la langue, et permet à l'Animal du Temps de communiquer non pas par le système sémiotique, mais par la mélodie monotone²⁰⁵⁷.

Cependant, les morts engagés dans la clownerie verbale sont l'exemple typique des « animaux [qui] n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très-très bien²⁰⁵⁸ » :

HASMUSSE. – Mort ce vautre me débèqu'te !
OROGI. – Il marche en pets : son graisse qui fuite me trousse au pif, Riquet sortons d'ici, ça m'écœure !
ASMUS. – Le hòm qui mort, c'est pas du beau.
OROGI. – La mort lui entre par-devant car il est sorti du monde par-derrière.
HASMUSSE. – Veut plus bouger, son phénomène ! Sa balle c'était du bois et sa tête du cartal.
OROGI. – Il sort de c't'entonnoir du jussetuberculion.
ASMUS. – Voici son nom : Bigume-Carnaque, chef ingénieur à Poil-du-Pif.
OROGI. – Bécane !... Hé Loulou, dis-moi si mon souffle veut t'souffler !
HASMUSSE. – Lui fous pas-y la main, lui fous pas-y la main !
OROGI. – L'échèchienne !... Rejette la fiente, Bortusse, dans l'bon-trou-d'bol cadavrier : tu pues l'amour.
ASMUS. – Coute les sortons du terminus !
OROGI. – Ourriture des compôts des restes : l'Orifice est Vivant²⁰⁵⁹.

La fécalité est partout. Leur parler se déprave à la moindre occasion pour ne plus respecter quelque code de communication que ce soit : les mots ne sont pas corrects, la grammaire n'est pas respectée, la cohérence contextuelle s'absente et, avec elle, l'« échange » sérieux. La conversation qui saute dans tous les sens, et qui ne fait sens que pour les babillards – sur la scène mais aussi dans la salle – qui y participent, a lieu dans l'ensemble des pièces novariniennes. Elle peut s'éparpiller comme dans *Le Drame de la vie*, où chacun se contente d'émettre la parole qu'il reçoit :

LE PLANÉTICIEN. – Nage vers lui l'Homme à la Tête de Poche.
UDRE. – Il a la fente trop grosse dans son engin moteur. Il sent sa pomme tomber et son tuyau vénêtral agostiner.
LUDUS. – Le vénêtral sort du trou de l'Homme sans manger.
CHUDUL. – Qu'as-tu ? Qu'as-tu ? Qu'as-tu ? Qu'as-tu vu ?

²⁰⁵⁷ C'est sans doute pour cette raison que Novarina écrit, à propos de l'acteur, qu'il n'est « pas un musicien qui instrumente mais un qui refait toute la musique du monde d'abord sortir du corps » (*Le Théâtre des paroles*, p. 127). L'acteur n'est pas un musicien qui compose et articule le son à son gré, afin d'établir et de transmettre le message. Au contraire, il est lui-même un instrument qui sacrifie son corps, de sorte que la parole en tant que pure matière sonore sorte à travers son « tuyau », avant de créer, par son propre dynamisme, les sens au contact du corps des spectateurs.

²⁰⁵⁸ *Devant la parole*, p. 13.

²⁰⁵⁹ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 367-368.

L'HOMME DE POTHAIRE. – J'ai tout su par l'anus. J'ai jeté mon œil et fait.

[...]

L'ENFANT MOTEUR. – Dans la chute de tous les sons qui chutent au milieu des sons qui chutent, Pothaire chantent une portion.

LE DOCTEUR TURBAN. – Dites son nom !

L'ENFANT MOTEUR. – Il chante la portion des gens et des mouvements, qui dit que de tous les sons, que de tous les gens et de tous les mouvements, Pothaire seul vit. C'est le thème de la cantilène d'Alexis²⁰⁶⁰.

Leur chœur est « merdique », parce que la notion d'échange harmonieux et cohérent, donc efficace et productif par la bouche laisse place à l'échange verbal d'un autre ordre, celui de l'anus, qui consiste à faire prévaloir la fluidité et le rebondissement sur l'exactitude.

Si les babillards se reconnaissent les uns les autres en tant qu'interlocuteurs, et s'ils arrivent à se comprendre sans passer par l'échange au sens rigoureux des mots et des idées tel que le prône Boucot, c'est parce qu'ils communiquent *via* l'onde verbale (ou encore, le « gaz » sortant du trou comique selon le Docteur d'Action du *Drame de la vie*²⁰⁶¹), à savoir la logodynamique des logaèdres. Dans leur communication fécale, la fluidité musicale, rythmique et surtout organique de la langue informe remplacent le sens articulé et institutionnalisé de la langue fixée. C'est pour cette raison que B prévient fermement Boucot dans la première œuvre signée par Novarina : « Ah Monsieur Boucot, vous faites le roi de la parole, mais moi je suis le roi des oreilles, attention ! Vous avez beau diriger les affaires, vous ne m'empêcherez jamais d'agiter mes cuisses !²⁰⁶² » Fécale, la langue des prolétaires

²⁰⁶⁰ *Le Drame de la vie*, p. 164.

²⁰⁶¹ « SAINT JEAN DES VIANDES. – À trois mois, trois Docteurs se penchèrent sur moi pour examiner mon tube de communication.

FONCTION VIDEL. – Dites les noms de vos trois Docteurs !

SAINT JEAN DES VIANDES. – Docteur Autrou, Doc Sarcophié, Docteur Mercier. Ils m'examinèrent pour voir si j'étais.

LE DOCTEUR DE CLOC. – Examinez sa viande pour voir si les morceaux communiquent !

SAINT JEAN DES VIANDES. – Mercier et le Docteur Aucun examinent mon noyau au fibriloscope. Mercure et le Docteur Autrou examinent ma communication dans les sciences.

DOCTEUR MÉRUL. – Examinons son tronc commun. Nous allons pondre une chanson.

SAINT JEAN DES VIANDES. – Ils examinent mon trou comique.

DOCTEUR PLONCHE. – C'est grâce à ce trou que vous irez vers un non-sens de plus en plus grand.

LE CHIRURGIEN BEAU. – Mes enfants, approchez-vous en silence et voyez comme les trous communiquent ! Voyez la phrase en formation qu'il prépare dans son trou de reproduction.

L'ENFANT PARIÉTAL. – Le Docteur vient d'apposer un baiser à la tête du sacro. Le cercueil s'ouvre et de l'homme mort il sort un gaz.

SAINT JEAN DES VIANDES. – Ils regardent au fond du monde pour voir si dans mon trou les tubes communiquent.

L'ENFANT PARIÉTAL. – L'homme mort répond par du glas.

LE DOCTEUR DU CRIME. – Que faites-vous là, jeune homme ?

SAINT JEAN DES VIANDES. – Je m'interroge sur les matières.

LE DOCTEUR D'ACTION. – Écoutez le gaz qu'il émet dans le silence infini. » *Ibid.*, p. 133-134.

²⁰⁶² *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 64.

loquaces n'est certes pas digne de la bouche, mais elle s'active dans les oreilles pour créer et communiquer les sens par son dynamisme au contact physique avec le corps entier. Avec une férocité sans égale, apanage des vivants, elle envahit toutes les autres pièces novarinienes à venir.

Cet autre mode de communication, qui mobilise le corps et caractérise la langue théâtrale de Novarina, concerne également la communication entre la scène et la salle. Joyeusement détérioré par les jeux verbaux imposant le détour mélodique et rythmique du sens, le parler des personnes novarinienes empêche la compréhension frontale, *raisonnée* des spectateurs cherchant à considérer le texte *à la lettre*, ainsi que des lecteurs abordant le texte non pas avec les oreilles, mais avec les yeux. Mais dès que le spectateur met de côté l'image figée de l'homme parlant et qu'il ouvre l'oreille, dès qu'il ouvre son corps de langage – sa chair la plus profonde – et qu'il écoute la parole novarinienne avec son corps entier, là commence une étrange expérience à la fois mystérieuse et surprenante. Il constate avec étonnement que la langue fécale, qui semblait être le déchet de la langue française (buccale), devient compréhensible, plus clairement et directement que la langue du manuel scolaire, codifiée au service d'un seul objectif : la communication.

Cette expérience constitue en elle-même une fantaisie verbale, dans le sens où elle apporte une déchirure dans l'habitude langagière et, en conséquence, dans le monde familier. Mais elle est en même temps la source d'un autre comique que celui qui est lié à la performance des acteurs ou aux jeux verbaux structurant le logodynamisme ; un comique, cette fois-ci, fondamentalement lié à l'expérience langagière, sinon au rapport essentiel avec la langue.

Le premier comique déployé par la langue fécale vient de l'assistance à l'apparition – poétique – des sens. Qu'il s'agisse de la signification d'un mot obtenu par l'opération optique ou du sens d'une phrase soumise à la logique acrobatique, les sens ne sont pas *offerts* comme quelque chose de conventionnel. Au contraire, ils *apparaissent*, toujours avec une pluralité indécise, au contact avec chaque spectateur²⁰⁶³. Ils arrivent d'*ailleurs*, au dehors du monde commun, au dehors de la conscience raisonnée ; dans leur apparition, il y a inévitablement une dimension féerique. Avec leur arrivée, le monde en tant que champ spatio-temporel d'expérience se dilate. Il embrasse désormais le monde parlé situé derrière la langue humaine, monde que la parole dynamique ne cesse d'explorer, jusqu'à ce que la notion d'agilité de la parole change de nature : elle ne désigne plus la virtuosité verbale, rhétorique et stylistique, mais concerne le tâtonnement concret, l'action d'ouverture en tant que

²⁰⁶³ Voir « Le prisme ou la "langue à un" » (Partie III, Chapitre 2, 1^{er} Sous-chapitre) ; « Le langage instaurateur : activer le temps » (Partie II, 1^{er} chapitre, Sous-chapitre 3).

« geste lyrique ». Cette ouverture sans fin, cette nouvelle agilité travaille le comique euphorique en permettant au spectateur de retrouver la joie de l'épanouissement, la joie d'ouverture de son enfance.

Le deuxième comique est ancré dans l'étonnement radical, mais agréable, voire allégeant, de voir ce mode de communication mélodique de la langue fécale fonctionner très bien, contrairement aux menaces des autorités. Bien que les babillards ne respectent ni les règles grammaticales, ni les codes d'échange, le langage animalier – dans le sens où il n'obéit pas aux exigences humaines – est loin d'échouer. Au contraire, par le biais de sa musicalité, sinon de sa mobilité, il remplit toujours la fonction essentielle de la langue : *relier*, avec le mystère qui envoûte tant Mallarmé, le destinataire et le destinataire. Le comique naît sur-le-champ du désaccord entre la conviction partagée, promue par l'institution et la réalité nouvellement, et personnellement vécue à l'instant pendant la représentation. Il donne lieu à un plaisir rebelle de voir s'écrouler le système affirmé et affirmatif, pratique, certes, mais inconsciemment contraignant ; de s'en tirer même momentanément.

Le rire est une convulsion du corps saisi par l'esprit²⁰⁶⁴. Le rire qui secoue le corps des spectateurs novariniens exprime à la fois la voltige de l'esprit et la voltige de leur corps langagier ; deux voltiges déclenchées par la voltige de la parole.

Le languisme : maladie de la langue

Les babillards répandent sur le plateau la logorrhée, langue fécale qui pue. Cette langue d'anus, gratuite et dépourvue de « fonction de numéraire facile et représentati[ve]²⁰⁶⁵ », est le symptôme par excellence d'une maladie de la langue (*language*) qui envahit la langue (*tongue*). Le nom scientifique attribué à cette maladie langagière à laquelle ils succombent, et qui leur fait éprouver une grande difficulté à s'exprimer correctement, et dégorger la langue fécale incontrôlable : le *languisme*. Il s'agit d'une langue cancéreuse qui s'autogénère rapidement et, par déformation tératologique, avale la langue française normale et normalisée, en bonne santé aux yeux de l'autorité.

Parmi les symptômes caractéristiques, on pourrait compter l'ouverture anormale des mots (qui relève du logodrame comme combat²⁰⁶⁶) et l'emballement de la langue dérégulée

²⁰⁶⁴ « Dans le rire, le corps est littéralement saisi par la pensée, par une pensée qu'aucun Je ne peut s'approprier », CUSSET Yves, « Ch. 3 : Pour un rire philosophe. Réflexions sur les rapports entre humour et philosophie », *op. cit.*, p. 63.

²⁰⁶⁵ MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 213.

²⁰⁶⁶ Voir le sous-chapitre « 3. Le logodrame comme combat » (1^{ère} Partie, Chapitre 2).

se propageant à toute vitesse (qui relève du logodrame comme errance²⁰⁶⁷) hors de contrôle, tels que les présentent les babillards novariniens. Ainsi, on pourrait supposer que le trouble qui a empêché l'employé C d'aller travailler, donc de produire les opinions prêtes à être échangées, la veille, et qui l'empêche toujours d'expliquer ce qui lui arrive est, justement le *la...nguisme* :

C. – Di..dir..di-rec...dir-ecteur, m'ex... m'excuse pour hier, ai pas pu venir, étais mâlââde !

BOUCOT. – Çane fait rien mon ami, j'ai bien compris, ça va aller mieux aujourd'hui, vous êtes rétabli. Qu'est-ce que vous avez eu ?

C. – La..la..la..la..la...

BOUCOT. – Quel enfant ! Qu'il est bête²⁰⁶⁸ !

Et ce prolétaire n'est pas seul à en souffrir. Touchés par le languisme, les volubiles novariniens s'avèrent paradoxalement incapables de parler : désormais, c'est la langue elle-même qui parle, le languisme étant, selon Novarina, « la langue qui se produit elle-même, qui se reproduit.²⁰⁶⁹ » Pour ainsi dire, lorsqu'un employé crie « Au secours, ma langue veut me parler !²⁰⁷⁰ » dans la première pièce de Novarina, on devrait frémir du noir pressentiment de la maladie fatale de la langue qui va bientôt sévir sur scène.

Or, les malades dont la langue (*tongue*) est abattue par le languisme²⁰⁷¹, et qui, en conséquence, parlent – ou plutôt se font parler – malgré eux, correspondent parfaitement à

²⁰⁶⁷ Voir le sous-chapitre « 2. Le logodrame comme errance » (I^{ère} Partie, Chapitre 2).

²⁰⁶⁸ *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 28.

²⁰⁶⁹ *Le Théâtre des paroles*, p. 44.

²⁰⁷⁰ *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 65.

²⁰⁷¹ Contrairement aux babillards, malades de la langue, les Boucot s'avèrent malades *dans* la langue, jusqu'à en mourir. Car des mots qu'ils échangent superficiellement, des discours mécaniques et irréfléchis qu'ils tiennent sur l'homme fabrique l'idole de l'homme. La déclaration de Boucot démontre que pour le patron, les mots et les idées fabriquées dans l'atelier constituent le « gras », symbole de la richesse : « BOUCOT, *effondré*. – Que faire, malheur de malheur, que faire, quid faciam ? Je suis matériellement o-bli-gé d'augmenter le rythme ! Comprenez, c'est en moi un besoin profond ! Une exigence du plus intime de moi-même ! Si je perds un gramme, je maigris et comme les autres n'arrêtent pas de se grossir en fabriquant, le moindre gramme perdu, c'est un pied dans la tombe... Alors, il faut qu'ils accélèrent... ! » (*Ibid.*, p. 42-43) Derrière la nervosité du bourgeois capitaliste soucieux de la concurrence dans le marché, on peut remarquer une allégorie en parallèle : un gramme de moins d'articles produits entraîne la perte de capital (la bourse maigrie), mais aussi la perte de poids (le corps maigri). Le rapport direct entre le produit (y compris le bénéfice) et le poids se saisit également dans la constatation-revendication de Madame Bouche, déguisée en Monsieur Plumier : « Hélas, quel malheur ! Ils perdent des pans entiers d'eux-mêmes, des kilos de personne... Faut les rétribuer ! » (*Ibid.*, p. 46) La perte de profit qu'ils auraient bien mérité devient, tout de suite, la perte de « kilos de personne ». Leur vision nous laisse supposer que les logocrates se servent de ces mots produits pour s'engraisser, à savoir pour ajouter du *gras humain* : ils multiplient les idées sur l'homme, ils renforcent l'idolâtrie humaine. Être homme, riche en « logos », est leur fierté même : qu'il prospère ! Pourtant, contrairement à ce que croit Boucot, le gras de l'homme, qui est l'image reproduite de l'homme (la constatation de Titon justifie cette superposition : « Ceux-ci, Bouche et Oreille, et tous les autres à eux ressemblant, causent du vent qu'il fait, pavoisent, sans souci autre que si leurs habits flambant neufs leur vont bien, ni que si leurs paroles vont bien à leurs chapeaux. » *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, p. 188) mène, on l'a vu dans la partie précédente, l'homme à la mort. C'est pourquoi Novarina propose la déreprésentation de l'homme, l'évidemment de l'homme en hôte comme le geste humanitaire, qui pourrait remplacer une fausse humanité consistant à disséquer et multiplier la figure humaine à travers les discours multilatéraux partout répandus. Le malade dans la langue qui s'apprête à échanger un masque humain contre le

l'image de l'hôm²⁰⁷². Comme l'hôm, ils sont les hommes sans homme : « Messieurs, ne cherchez pas l'homme dans ce fou²⁰⁷³ », s'écrie Boucot, à propos de l'employé A, descendu du mât et du pic de la crise logorrhéique. Comme l'hôm, ils se caractérisent par le trou à travers lequel parle la quatrième personne du singulier, Parole : « Oh, ils ne sont pas beaux, ils sont tout troués !...²⁰⁷⁴ », diagnostique le Docteur. Comme l'hôm, ils parlent parce que la quatrième personne du singulier leur insuffle dans le tuyau (vide laissé après l'extirpation de l'homme), le souffle et la parole : « Non non ce n'est pas ton anus qui s'exprime quand tu parles, femme, mais ton trou de vie qui s'adresse à nous et qui nous fait savoir le fin fond de ta pensée²⁰⁷⁵ », rectifie le Coureur de Hop. À propos d'Adramélech, travailleur de la « roue motrice du moteur de gaieté²⁰⁷⁶ » et potentiel ouvrier de l'atelier de Boucot²⁰⁷⁷, les Enfants discutent sur le secret de son exercice pneumatique, symptôme du languisme développé :

L'ENFANT DE VIVACE. – Son silence est terrifiant. Quelle est sa situation ?

L'INFANT DE LÉON. – Son métier qu'il exerce. Aspirer, toujours aspirer.

L'ENFANT DE VIVACE. – Vit de quoi ?

L'INFANT DE LÉON. – Grâce à la pompe de son poumon qu'il alimente.

[...]

L'ENFANT DE VIVACE. – La poussée m'en semble formidable. Mais pourquoi cette dépense ?

L'INFANT DE LÉON. – Le secret en est simple. Adramélech, lorsqu'il a bien creusé, reçoit d'autrui la monnaie qu'il échange contre les viandes nécessaires pour nourrir l'infamale répétée tâche du poumon affamé²⁰⁷⁸.

S'il parle, et s'il est capable d'alimenter de la parole son corps verbal²⁰⁷⁹, ce n'est pas parce qu'il possède lui-même la monnaie contre laquelle il peut échanger la nourriture, mais parce qu'il la reçoit d'autrui. Cet autrui, qui s'appelait dans un autre contexte la quatrième personne du singulier, est la langue qui parle elle-même, pour ainsi établir l'équivalence entre la Parole

mot « homme » « meurt dans son tuyaux » (*Le Drame de la vie*, p. 50). Il meurt asphyxié, à force de l'obstruer avec le gras, avec les discours tout faits sur l'homme à partir de « prêt-à-parler » qui est, lui-même, dépourvu de souffle, et surtout suffisamment toxique pour paralyser la langue.

²⁰⁷² Voir « La Joie de la défaite : l'hôm comme nouvelle figure de l'homme » (Partie II, Chapitre 3, Sous-chapitre 3).

²⁰⁷³ *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 145.

²⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁷⁵ *L'Acte inconnu*, p. 173.

²⁰⁷⁶ *Le Monologue d'Adramélech*, in *Théâtre*, p. 239.

²⁰⁷⁷ « L'ENFANT RAMEAU. – Bouche et Oreille, nom de Dieu, qui voient s'il conviendra pour conduire la machine. » *Ibid.*, p. 257.

²⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 237-238.

²⁰⁷⁹ Rappelons que l'existence des figures novarinienues ne tient que dans leur parole, au même titre que le château de cartes.

théologique et la parole laïque. En manipulant le contaminé comme le parasite²⁰⁸⁰, et en menant le sujet à la mort comme le cancer, le languisme creuse un écart entre la pensée et la parole, et rend étrangère la langue à celui qui la prononce :

ISAÏE ANIMAL. – Je ne ressens plus rien de ce qui m’arrive ; je ne vois plus rien de ce que j’aperçois. Même votre langage, composé en mots cependant que j’entends, ne me parvient pas. Et même les mots que je vous prononce en échange, je n’en maîtrise pas le sens. Ma pensée est étrangère à mes paroles : elle est profondément hors de ma tête et gît dans un endroit fermé où je ne puis pénétrer²⁰⁸¹.

Le Malade Machin « chante une chanson qui sort de [lui] sans mot²⁰⁸² », et le Mort de *L’Animal imaginaire* dit qu’il « ne peu[t] plus supporter [s]a présence », « parce que [sa] langue a parlé.²⁰⁸³ » Si, comme eux, la majorité des personnes novariniennes éprouvent une joie immense en perdant le contrôle de leur langue et en n’exprimant plus rien de leurs propres mots, c’est, sans doute, parce que l’écrivain lui-même avoue qu’il écrit sans tête, par les oreilles :

CCLXIX. – [...] tout ça, toutes ces épreuves, pour m’épuiser, pour me tuer, pour mettre au travail autre chose que moi, pour aller au-delà de mes propres forces, au-delà de mon souffle, jusqu’à ce que la chose parte toute seule, sans intention, continue toute seule, jusqu’à ce que ce ne soit plus moi qui dessine, écrive, parle, peigne. [...] C’est ce que j’ai toujours recherché en écrivant : le moment où ce n’est plus un écrivain qui écrit, mais quelqu’un qui est sorti de soi, moment qui ne se trouve qu’au bout du long chemin d’exercices, tout à la fin du travail, moment de conscience totale, de libération, moment où j’ai perdu toute intention d’écrire, de peindre, de dessiner, moment où la parole a lieu toute seule, comme devant moi, hors de moi²⁰⁸⁴.

Il avance, dit-il, non pas parce qu’il sait ce qu’il va écrire, mais parce qu’il entend la parole qui se construit toute seule ; parce qu’il est le premier à être atteint par le languisme. Personne – sauf quelques collaborateurs de la langue de bois qui connaissent une autre maladie – n’est à l’abri de cette épidémie qui frappe la langue. Sous l’emprise du languisme, la langue anormale, déformée et désordonnée, dépravée fait rage, pour annoncer la catastrophe comique, où « l’évidement remplace les évidences²⁰⁸⁵ ».

²⁰⁸⁰ Un ver parasite dénommé *dicrocoelium dendriticum*, s’installe dans le cerveau d’une fourmi et la manipule afin d’atteindre son hôte définitif, grand herbivore. Une fois infectée, la fourmi s’accroche à un brin d’herbe, comme le commande son parasite, en attendant être dévorée par le mouton ou le bœuf.

²⁰⁸¹ *La Scène*, p. 55.

²⁰⁸² *Le Drame de la vie*, p. 285.

²⁰⁸³ « LE DOCTEUR LUSTRAL. – Vous dites ça parce que votre langue a parlé. » *L’Animal imaginaire*, p. 40.

²⁰⁸⁴ *Pendant la matière*, p. 64-65.

²⁰⁸⁵ « La parole opère l’espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 103.

La « cure d'idiotie » : le languisme homéopathique

Le languisme qui oblige les histrions novarinien à remplir malgré eux le plateau de logorrhée, cette langue fécale « idiote » marquée par le renversement et le glissement clownesques du sens, a l'apparence d'une maladie maudite. Cependant, il s'avère qu'il constitue, en réalité, un traitement homéopathique contre la « langue *unique-totalitaire*, contre la *plate-langue*, horizontale-équivalente, sans paysage et sans histoire²⁰⁸⁶ » qui mène l'homme vers la mort en l'asphyxiant. Novarina nomme cette thérapeutique la « cure d'idiotie²⁰⁸⁷ ».

Afin de lutter contre la langue institutionnelle, pathologique et pathogène à son insu, Novarina ne cherche pas à inventer une nouvelle langue. Une langue inventée ne serait qu'un palliatif, étant donné qu'elle ne pourrait que reproduire les limites des langues préexistantes, basées sur les systèmes conventionnellement approuvés. Qu'elles soient inventées dans le but de renforcer la crédibilité du monde imaginaire dans l'œuvre d'art²⁰⁸⁸ ou de favoriser la communication neutre à l'échelle internationale²⁰⁸⁹, les langues artificielles ne se débarrassent pas du caractère normatif, car elles valorisent, elles aussi, la fonction expressive²⁰⁹⁰. Autrement dit, à part le fait que cette langue fictive exige de tous de déployer

²⁰⁸⁶ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 28.

²⁰⁸⁷ « CCLXIX. J'ai toujours pratiqué la littérature non comme un exercice intelligent mais comme une cure d'idiotie. Je m'y livre laborieusement, méthodiquement, quotidiennement, comme à une science d'ignorance : descendre, faire le vide, chercher à en savoir tous les jours un peu moins que les machines. [...] ; je me vois plutôt comme celui qui lui bande les yeux, comme un qui a été doué d'ignorance et qui voudrait l'offrir à ceux qui en savent trop, un porteur d'ombre, un montreur d'ombre pour ceux qui trouvent la scène trop éclairée ; quelqu'un qui a été doué d'un manque, quelqu'un qui a reçu quelque chose en moins. [...] ; tout ça, toutes ces épreuves, pour m'épuiser, pour me tuer, pour mettre au travail autre chose que moi, pour aller au-delà de mes propres forces, au-delà de mon souffle, jusqu'à ce que la chose parte toute seule, sans intention, continue toute seule, jusqu'à ce que ce ne soit plus moi qui dessine, écrive, parle, peigne. Établir toute une chronologie d'horaires minutieux, pour être hors du temps. Placer devant soi mille repères pour se perdre. C'est ce que j'ai toujours recherché en écrivant : le moment où ce n'est plus un écrivain qui écrit, mais quelqu'un qui est sorti de soi, moment qui ne se trouve qu'au bout du long chemin d'exercices, tout à la fin du travail, moment de conscience totale, de libération, moment où j'ai perdu toute intention d'écrire, de peindre, de dessiner, moment où la parole a lieu toute seule, comme devant moi, hors de moi. Je n'ai jamais supporté l'idée que quelqu'un fasse quelque chose. Mes livres, j'ai mis chaque fois cinq ans à les faire, des milliers d'heures, de corrections maniaques ; mais ils se sont faits tout seuls. Je n'ai jamais écrit aucun de mes livres. » *Pendant la matière*, p. 63-65. À partir de ce long passage d'ordre confessionnel, un grand nombre des études réalisées considèrent la cure d'idiotie comme l'essentiel de la pratique littéraire novarinienne, soit la poétique par le vide, la poétique « sans sujet » consistant d'abord à se livrer à l'« expérience cruelle de la pensée. » (RAMAT Christine, « La théomania comique de Valère Novarina », *art. cit.*, p. 40) En effet, les discours « théoriques » témoignent unanimement à quel point pour Novarina l'écriture par l'oreille, exigeant le même dispositif intellectuel que l'écriture automatique des surréalistes, est chère. Mais dans cette thèse, on se concentre sur le principe de la cure d'idiotie appliqué directement à la langue française, pour mettre l'accent sur la cure d'idiotie de la langue qui parle toute seule.

²⁰⁸⁸ On pensera ici au *quenya* et au *sindarin* du *Seigneur des anneaux* (mais aussi du *Silmarillion* et du *Hobbit*, deux romans qui le précèdent chronologiquement), imaginés par John Ronald Reuel Tolkien (écrivain, philologue et professeur des études classiques), au *klíngon* de *Star Trek*, construit par Marc Okrand (linguiste), ou encore au *na'vi* d'*Avatar*, créé par Paul Frommer (linguiste).

²⁰⁸⁹ Le volapük, inventé par Johann Martin Schleyer et l'espéranto, conçu par Ludwik Zamenhof sont deux langues auxiliaires internationales les plus connues.

²⁰⁹⁰ Cette reproduction de l'aspect normatif est inévitable, car la plupart des langues artificielles sont fortement inspirées, au cours de création, du vocabulaire et de la grammaire des langues préexistantes. Ainsi, le *quenya* prend

pleinement l'imagination (la même que celle que l'on active en essayant de comprendre une pièce se déroulant entièrement en langue inconnue), elle n'a rien de nouveau par rapport aux langues naturelles : l'une comme l'autre, elles sont accessibles à ceux qui ont la connaissance des règles et inaccessibles à ceux qui ne l'ont pas. De ce point de vue, l'invention d'une tierce-langue ne peut jamais être la meilleure solution pour le français paralysé, paralysant.

Novarina se place plutôt du côté de Céline, Boris Vian et Henri Michaux, écrivains qui résistent à la langue française – avec un article défini – en multipliant son opérabilité à travers les néologismes. Il cherche, comme les autres et comme Louis-Sébastien Mercier, à « imprimer à [sa] langue plus de grâce, plus de fécondité, plus d'énergie, de simplicité, sans violer ses lois fondamentales²⁰⁹¹ ».

Dans sa préface à *La Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux*, Mercier s'érige en botaniste qui, par la greffe des « boutures [...] sorti[e]s de l'arbre ou de la forêt²⁰⁹² », obtient des hybrides qui embellissent son jardin avec la diversité, de nouveaux mots qui enrichissent la langue française. Il se présente également comme « [m]édecin curateur²⁰⁹³ » qui, par les néologies²⁰⁹⁴, « guérit » le vieillissement de la langue française ; ou bien, comme un nécromancien qui « ressuscite les mots » cloués, crucifiés²⁰⁹⁵.

Cette « médecine des morts²⁰⁹⁶ » – et non la médecine des vivants qui « prolonge la durée des chairs mais [qui] nous fait descendre toute la chair jusqu'en bas devant tous jusqu'au trou

pour le motif le finnois, et le volapük est construite à partir du vocabulaire anglais et de la grammaire allemande et française, de la phonologie allemande. De plus, contrairement à la langue naturelle qui développe petit à petit la grammaire au cours de l'évolution, pour avoir les règles négatives (à savoir, les exceptions devenues règles) aussi nombreuses que les règles, la langue artificielle établit le système sur quelques règles préalablement fixées. En conséquence, elle est encore moins souple que la langue naturelle.

²⁰⁹¹ MERCIER Louis-Sébastien, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, t. I, Paris, Moussard, 1801, p. x.

²⁰⁹² « ces mots viennent de boutures, et sont sortis de l'arbre ou de la forêt, pour former autour d'elle des tiges nouvelles, mais ressemblantes » *Ibid.*, p. vii.

²⁰⁹³ *Ibid.*, p. xlv.

²⁰⁹⁴ Il confirme d'emblée sa préférence de la « néologie » du « néologue » au « néologisme » du « néologiste » : « *Néologie* se prend toujours en bonne part, et *Néologisme* en mauvaise ; [...] ainsi je me fais gloire d'être *Néologue* et non *Néologiste* » *Ibid.*, p. vi-vii.

²⁰⁹⁵ « Tous les mots que j'ai ressuscités, appartiennent au génie de la langue française, ou par étymologie, ou par analogie ; [...]. Et qui ne rirait d'un tribunal qui vous dit : *je vais fixer la langue*. Arrête, imprudent ! tu vas la clouer, la crucifier. » *Ibid.*, p. vii-viii.

²⁰⁹⁶ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 380. Un passage de *La Lutte des morts* (p. 442) démontre bien la nature de cette « médecine des morts » :

« QUADRILLE DE CORTIGOT. – Ma jambée était française pourtant, parlait cette langue perfectueusement !

DOCTÉE MERCE. – Réponse, Trouducul !

QUADRILLE. – M'altraitement d'mes jets.

DOC LA MERCE. – Fuinte !

QUADRILLE. – J'ai vingt ?

DOC MÉDIC. – Fuinte, Trouducul, fuinte !

QUADRILLE DE JUPE ET DE SOBRET. – J'arrive pas à m'appliquer la médecine des morts. »

tout au fond par où passent la lumière et la voix²⁰⁹⁷ », et où les morts rebrousse-
chemin – s'exerce également chez Novarina : « Nous allons nous délivrer maintenant de toute
médecine vivante. Nous allons nous livrer maintenant à cette scène immédiatement²⁰⁹⁸ »,
annonce l'Illogicien. En partageant avec Mercier cette ambition de « multiplier à l'infini et
d'une manière incalculable, tous les rapports heureux qui féconderont la masse des idées
ordinairement inertes, faute d'un langage analogue à l'indépendance et à la vivacité de
l'imagination humaine²⁰⁹⁹ », Novarina fait proliférer, par la ramification et par la greffe, par le
rebondissement et par l'effondrement, par la fission nucléaire et par la fusion nucléaire, les
mots qui n'appartiennent pas au vocabulaire français. Il donne ainsi la vie aux choses inanimées
jusqu'ici, à défaut de nom, aux choses inexistantes jusqu'ici, à défaut de souffle : il les réveille.

Mais ces morts passifs en état de non-activation, existant dans l'ombre de la langue,
ne sont pas les plus grands bénéficiaires de la « médecine des morts » pratiquée dans l'« hôpital
comique²¹⁰⁰ ». Cette médecine est destinée principalement à une *trépassée*, qui est la langue
française : elle est morte étouffée, ayant bloqué ses voies respiratoires à force de vouloir fixer
la langue, ayant perdu toute vigueur à force de privilégier l'échange mécanique des mots.
La communication musicale qui caractérise la langue fécale, elle-même déclenchée par la crise
du languisme, adopte pour unique moyen de signification la logodynamique des logaèdres.
Le sens ne s'enferme plus ni dans la structure syntaxique, ni dans les mots : il n'existe qu'en
état de mouvement, en *drame* – notamment en drame comique. « La comédie du langage,
le drame du langage vient libérer à nouveau par ses jeux d'ondes, ses jeux d'ombres ce que l'on
croyait pourtant avoir saisi, ce que l'on croyait avoir arraisonné²¹⁰¹ », formule Novarina.
La logorrhée débouchant le passage obstrué, la parole commence de nouveau à respirer, et
bouge : elle s'agite et danse. La nullité de sens, considérée comme facteur d'idiotie, devient

Sous le traitement de la « médecine des morts », les mots enterrés sous les mots (« jets », puis « j'ai vingt » sous
« jambée », par analogie de pronociation, « m'altrairement » sous « perfectueusement » par ramification de
signification) se lèvent.

On peut retrouver également une autre analogie que s'applique Louis-Sébastien Mercier, celle de botaniste
ou de jardinier, chez Novarina. Contrairement à Mercier qui se voit plutôt comme un *scientifique* (botaniste),
Novarina se considère comme un paysan, qui plante dans un fumier les mots pour que le sens, logodynamique,
brise de l'intérieur le noyau (mot), avec la force printanière, et prolifère : « Les mots sont comme des noyaux qu'il
faut casser pour les libérer par respiration. Le mot, primitivement, est un *enfoui* : quelque chose le brise du dedans ;
le langage est minéral et s'ouvre, soufflé. » (*Devant la parole*, p. 21) « J'écris pour faire un vivant avec un mort,
par rebond, lapsus, main qui fourche, langue qui gauche, oreille qui bute, j'écris par les oreilles, par rebond sur un
déchet, toujours chutant, toujours butant sur un reste. J'aime le faire près d'un fumier, au milieu des *décès*, non
loin des morts, des restes animaux. » *Le Théâtre des paroles*, p. 74.

²⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 127.

²⁰⁹⁸ *Je suis*, p. 92.

²⁰⁹⁹ MERCIER Louis-Sébastien, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des
acceptions nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p. lxxiv.

²¹⁰⁰ *Le Théâtre des paroles*, p. 101.

²¹⁰¹ « La parole opère l'espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 103.

une occasion par excellence, pour la parole, de retrouver le dynamisme, et permet à la langue fécale de fonctionner comme « cure d'idiotie » qui revitalise la langue française.

Le français fatal – lui-même agonisant et menant l'homme vers la mort – recouvre ainsi sa santé dans le théâtre de Novarina. Or, dans le processus de rétablissement, la dimension homéopathique de ce traitement retient notre attention. Le languisme suscite une anomalie chez le patient. Cependant, malgré sa ressemblance avec le véritable dysfonctionnement sémantique et communicationnel de la langue française, à savoir l'échec de l'échange, la crise logorrhéique provoquée par la maladie langagière n'est pas une *vraie* crise, puisqu'elle est foncièrement *ludique*, livrée aux jeux d'optique, aux acrobaties et aux clowneries. Il s'agit plutôt de « la manifestation soudaine d'une liberté qui détruit les prévisions, mais sans dommage pour nous, sans dommage réel pour les autres, [d'une] spontanéité éclatant à l'improviste, en l'absence de toute cause proprement dite²¹⁰² », si on emprunte les mots d'Auguste Penjon. En conséquence, elle obtient la légitimité d'agir en qualité de purgatif, ce médicament homéopathique qui, dans la médecine antique, est censé « évacuer en entraînant [avec lui] ce qui lui fait obstacle²¹⁰³ », étant indigeste. Elle évacue, donc, du français totalitaire les exigences institutionnelles, de la langue humaine les exigences (socialement) humaines. Ou encore, elle élimine de la « langue à opinions²¹⁰⁴ » les véritables éléments pathogènes qui étouffent la langue, et que tout le monde considérerait comme éléments de fonctionnement normal, indispensables à la communication. L'immutabilité des règles, la stabilité des mots, l'invariabilité des significations, la linéarité de leur agencement qui garantissent la transposition directe des pensées en langue se trouvent désormais extérieurs, anéantis, purgés.

En somme, en « for[çant] le monde à entendre une autre langue²¹⁰⁵ », et en « empirant le français, en le menant à sa fin²¹⁰⁶ », à l'idiotie par le languisme, Novarina ne lui offre pas une

²¹⁰² PENJON Auguste, « Le rire et la liberté », *art. cit.*, p. 122.

²¹⁰³ ARISTOTE, *Problèmes*, I, 42, 864a 30-33, *op. cit.*, p. 24.

²¹⁰⁴ Les « rudiments des langues à opinions et à options » qu'enseigne le Professeur de Pont proposent une vision soulignent bien les limites de la « langue à opinions », vouée au vieillissement : « Haut dans les poches, Ocumental et sa Gérante font du troupique : ils parlent une langue à opinion et non la nôtre qui est la langue d'option. Ocumental et Sagérat sont les savants qui parlent en langues troupiques qui sont les langues non plus faites pour échanger les mots cardinaux mais pour dire les notions et opinions. Pas celles faites pour verber mais celles faites pour remettre toutes les choses en paroles celles qui veulent dire dans un langage à négation pour les vieux problèmes du vieux secret du vieux nommé tissu verbé non celui des cerveaux mais celui des hôpitaux des langues des miasmes des langues qui sont toutes les mêmes qui ont toutes des trous représentatifs. » *Le Drame de la vie*, p. 165-166.

²¹⁰⁵ « de forcer le monde à entendre une autre langue. Comme un sacrifice. J'offre une maladie. » *Le Théâtre des paroles*, p. 86.

²¹⁰⁶ « Il ne cherche pas à dominer le français, le posséder, mais au contraire, à l'empirer, à le mener à sa fin. Il écrivait en français crépusculaire. » *Ibid.*, p. 67.

maladie. Au contraire, il lui propose un traitement, un « joyeux recours²¹⁰⁷ » de la mort, une allégresse pascalle :

LE VÉNÉDRIN. – Le novarina, il faut qu’il vienne faire à ce monstre qu’il parle !

LINDEX. – Ton nom ?

CADUL. – Novarina.

RECTEUR. – Gendre du perpétuel des morts ! Allègre²¹⁰⁸ !

« Allègre » est une louange adressée au français immobilisé qui retrouve ici la bonne santé, après l’intervention poéticomédicale de « novarina ».

« *En changeant ta langue c’est toi-même que tu changes* »

Dans le théâtre des paroles, le drame comique de la langue est triple. D’abord, le drame matricide où les babillards martyrisent, distordent, violent, déchirent, voire abattent la langue maternelle est comique par la dimension outrancière des jeux de langue. C’est aussi le drame solaire, très présent dans l’anthropologie littéraire de l’Occident, d’Orphée descendant aux Enfers à Mallarmé dans *Les Divagations*. Le drame du retour *en vie* de la langue ainsi souillée et massacrée, son retournement dans le fond le plus bas est comique, à cause de la joie pascalle du mystère kénotique incompréhensible. Et la parole retrouvant la vitalité donne lieu au troisième drame, celui du *mouvement*. Le dynamisme de la parole, qui s’agite et avance librement, jusqu’à toucher physiquement les spectateurs est comique, du fait du nouveau mode de communication, musical et tactile, féérique et insolite, qui se met en place. Les drames aux trois niveaux n’existent pas séparément pour intervenir l’un après l’autre, mais travaillent simultanément sous la bannière de la cure d’idiotie.

Bien que la cure d’idiotie du languisme s’applique immédiatement à la langue française, son effet thérapeutique ne concerne pas uniquement la langue qui, sur la scène, mène le drame à travers la bouche des figures novariniennes. Il franchit la rampe pour toucher, *en personne*, tous les spectateurs dans la salle qui rient devant le bégaiement des babillards et la parodie animant le parler des logocrates.

Puisque l’homme est chair *et* souffle, terre *et* parole, le traitement de la langue se transforme en traitement existentiel pour le parleur. « Tu es parole et terre²¹⁰⁹ » : le précepte

²¹⁰⁷ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 28.

²¹⁰⁸ *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 418.

²¹⁰⁹ *La Chair de l’homme*, p. 318.

résonne partout dans les pièces de Novarina, directement et indirectement²¹¹⁰. Le propos est, en soi, éminemment théologique. Cependant, il n'est pas tout à fait fermé à l'interprétation laïque car, aussi bien que la chair organique en poussière est une matière dont se compose le corps humain, la parole constitue la « matière spirituelle du corps humain²¹¹¹ », la « matière d'esprit²¹¹² » :

La parole est quelque chose comme l'esprit du corps, l'alcool de la chair, sa semence sonore, qui quitte le corps, modulée, expulsée en matière subtile, éjectée en corps volatil : c'est une matière d'esprit, l'âme séminale du corps humain, comme sa gloire, sa nuée, comme une sueur musicale de la chair, vibrante, exsudée, montant dans l'air en vibrant, montant de tout le corps en le faisant vibrer, sortant du corps et montant uniquement pour se perdre²¹¹³.

L'impression du Promeneur Urs, qu'il partage avec son Perpétueux, atteste la dualité des matières, sinon la symbiose de deux corporalités qui sépare sans cesse le parleur « en homme et en homesse²¹¹⁴ » :

LE PROMENEUR URS. – Lorsque je me promène avec moi à mon bras et que je passe de l'autre côté de la devanture d'une glace, j'ai l'impression d'être en double position avec moi-même.

LE PERPÉTUEUX DE URS. – Il en va de même façon pour moi avec moi.

Ils changent de côté.

LE PROMENEUR URS. – Lorsque je me promène avec vous à notre bras, nous avons l'impression de faire partie du même promeneur en personne qui irait.

LE PERPÉTUEUX URS. – Il en est de même pour vous en nous promenant. Aïe ! (*Il trouve quelque chose.*) Encore une aventure avec la mort !

Le Promeneur et le Perpétueux changent de côté.

LE PROMENEUR URS. – Lorsque je me promène avec moi à ton bras, vous avez l'impression que nous sommes sans cesse, alors que nous ne précédons que pour la première fois notre second passage.

²¹¹⁰ *Ibid.*, p. 318-322 ; « L'HOMME EN SON COURT. – Alors ils entrèrent et célébrèrent par mille chants de sortie l'entrée sans fin de l'homme bâti non de la chair mais de l'esprit de l'homme bâti non de la chair même de l'esprit de Dieu mais en vianduc. » *Le Drame de la vie*, p. 244.

²¹¹¹ *Lumières du corps*, p. 165.

²¹¹² Artaud parlait d'« une matérialité fluidique de l'âme ». ARTAUD Antonin, « Un athlétisme affectif », *op. cit.*, p. 584.

²¹¹³ *Le Théâtre des paroles*, p. 146.

²¹¹⁴ « L'HOMME D'EN-BAS. – [...] Pourquoi sommes-nous nés sous les deux espèces ? Et pourquoi vivons-nous dans deux espèces ? Pourquoi sommes-nous hommes et homesses ? Pourquoi sommes-nous séparés ? / L'ACTEUR DE NICEPS. – Parce que vous êtes matière et esprit. » *Le Drame de la vie*, p. 84.

LE PERPÉTUEUR DE URS. – J'éprouve à la suite de cette dissemblance la même ressemblable impression.

Le Promeneur et le Perpétuteur changent toujours de côté²¹¹⁵.

Ils sont deux et à la fois un seul dans la tempête pronominal, comme si, chez un parleur, il y avait toujours deux *personnes* : une personne à la chair organique, le « moi » social et grammatical et sujet à la première personne du singulier ; et une personne *négative* sans présence humaine (*anybody*), avec une chair langagière, un « moi » absent et un sujet à la quatrième personne du singulier qui parle à *ma* place, personne qui reçoit dans son vide²¹¹⁶.

C'est ce que signifie « [l]es hommes sont toujours deux dans la tombe²¹¹⁷ », à l'image de Daniel accompagné par l'ange dans la fosse aux lions (*Le Livre de Daniel*, 6 :23). Si l'on considère le corps mortel comme une tombe, dans ce corps coexistent Adam, en matière organique, argile périssable, et Parole en matière spirituelle, sa perpétueuse et son « moi » langagier. Il ne s'agit pas de la dichotomie entre le corps et l'esprit, dont la philosophie occidentale se sépare difficilement. Par le souffle qui « sauve, libère, brûle la chair en deux et te l'offre²¹¹⁸ », et surtout qui traverse et fait vivre le corps, les deux existences, les deux matières, s'avèrent profondément nouées, enchevêtrées²¹¹⁹.

La mère porte un enfant dans son intérieur pendant 280 jours, puis le nourrit et le chérit jusqu'à ce qu'il devienne adulte. De la même façon, la chair langagière d'un homme se développe, pendant toute sa vie, dans la langue maternelle : il forme son « moi » cognitif en enrichissant son vocabulaire, son « moi » intellectuel en apprenant à penser et réfléchir à partir de ces mots, son « moi » social en échangeant avec les autres ses opinions ainsi

²¹¹⁵ *La Chair de l'homme*, p. 239-240.

²¹¹⁶ D'où l'« homesse » comme l'autre moitié de l'homme. « -esse » étant suffixe marquant le féminin, l'« homesse » signifie, d'emblée, l'homme féminin. Or, chez Novarina, la féminité est synonyme de passion (subir), d'attitude de recevoir quelque chose venant de l'extérieur, avec une connotation physionomique et sexuelle – car la femme reçoit avec son sexe, qui est le trou à l'intérieur : « C'est le corps pas visible, c'est le corps pas nommé qui joue, c'est le corps d'intérieur, c'est le corps à organes. C'est le corps féminin. Tous les grands acteurs sont des femmes. Par la conscience aiguë qu'ils ont de leur corps de dedans. Parce qu'ils savent que leur sexe est dedans. Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'utérus ; avec leur vagin, pas avec leur machin. Ils jouent avec tous leurs trous, avec tout l'intérieur de leur corps troué, pas avec leur bout tendu. Ils ne parlent pas du bout des lèvres, toute la *parole* leur sort du trou du corps. Tous les acteurs savent ça. Et qu'on veut les en empêcher. D'être des femmes et d'vagner. » *Le Théâtre des paroles*, p. 25.

²¹¹⁷ *Le Drame de la vie*, p. 168.

²¹¹⁸ « LA FEMME SPIRALE. – Le souffle : il sauve, il libère, il brûle la chair en deux et il te l'offre : il anéantit leurs noms. » *L'Acte inconnu*, p. 162.

²¹¹⁹ Dans son article intitulé « Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina » (*art. cit.*, p. 57-66), Leigh Allen suggère une opportunité d'expliquer cette union par l'assimilation. Dans le christianisme, on explique que lors de la Cène, Jésus propose à ses disciples de manger sa chair, transformée en pain, et de boire le vin, métonymie de son sang. De même que la nourriture fait partie du corps, une fois digérée, de même, la Parole, à savoir Jésus, assimilée, doit composer le corps de chaque disciple. C'est pourquoi Novarina met tant d'accent sur la thématique de la manducation : en mangeant la parole, il faut l'assimiler, en faire son « moi ».

construites, son « moi » phénoménologique en entrant en contact avec le monde à partir de ces mots et de ces connaissances. En somme, sa chair langagière, soit identité langagière, continue la formation perpétuelle en rapport avec la langue.

Langue **maternelle**, **Mother** tongue, **Muttersprache**, **Madrelingua**, **Lengua materna**, 母语 (mǔyǔ), ぼこくご (母国語, bokokugo), 모국어 (mogugeo), ภาษาแม่ (Phās'āmà), tiếng mẹ đẻ, لغة الأم (luġhat al'um)... Dans le grand nombre de langues, en Orient aussi bien qu'en Occident, la notion de la première langue est souvent liée à « mère ». Si la langue est *maternelle*, c'est parce que c'est la langue de la mère qu'un enfant touche le plus tôt et le plus souvent pour s'y habituer parfaitement, pour se sentir le plus à l'aise au contact. Mais c'est aussi parce que, probablement, la langue nous porte à l'intérieur d'elle, et nous nourrit, nous caresse, nous fait grandir : on *naît dans* une langue maternelle. Dans ce sens-là, la confession de Novarina qui décrit l'impression d'être formé dans un utérus langagier est particulièrement parlante : « Impression de n'avoir jamais été en chair, en corps, en esprit, mais en langues, revêtu de toutes les langues du monde. Né d'une langue, non d'une femme.²¹²⁰ »

« Tout est dans la langue, rien en dehors de la langue, rien contre la langue. » La phrase qui imite une formule de Mussolini²¹²¹ serait entendue, pour les penseurs des années soixante-dix, comme un cri d'alarme sur le danger de la langue totalitaire, telle une prison fasciste. Mais si, comme le remarque Alain Rey, par rapport à l'accusation de Barthes (que la langue est « fasciste »), la langue elle-même est innocente et c'est plutôt son usage politique, sa dépravation malveillante qui doit faire l'objet de la critique²¹²², la formule en question peut renvoyer à la langue qui nous *fait*, langue incorporée dans chaque parcelle de notre existence, dans le giron de la « mère verbale²¹²³ » qui embrasse notre existence.

C'est pourquoi Novarina insiste : « La langue n'est pas ton instrument, ton outil, mais ta matière, la matière même dont tu es fait ; les traitements que tu lui fais subir, c'est à toi-même que tu les infliges, et en changeant ta langue c'est toi-même que tu changes.²¹²⁴ » Traiter la

²¹²⁰ *Pendant la matière*, p. 61. Cette impression intègre une réplique de l'Ingénieur Maintendon dans *le Drame de la vie* : « Il est né des langues prolongées dans les esprits. Il naît des langues, seconde par seconde, il se voit plonger dans sa propre parole pour sortir, enfermé et condamné à rien. » *Le Drame de la parole*, p. 79.

²¹²¹ « Tutto nello Stato, niente al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato (*Tout dans l'État, rien en dehors de l'État, rien contre l'État*) », MUSSOLINI Benito, *La Doctrine du fascisme*, tr. BELIN Charles, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 64.

²¹²² « La langue – une langue – n'est en elle-même ni totalitaire ni fasciste (malgré une formule malheureuse de Roland Barthes, admirable décrypteur des *discours* sociaux), mais elle est capable de produire des discours qui le sont et d'engendrer des usages pervers qui peuvent l'être. » REY Alain, *La langue sous le joug*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2011, p. 38.

²¹²³ « LA DAME DE PIQUE. – Matière, ô ma mère verbale, ô ma matière dont je suis faite, mes bras, mes membres en tissus et chairs, et vous les quadrillateurs d'espace, mes dix doigts, *vous me contenez en vain !...* » *L'Acte inconnu*, p. 115.

²¹²⁴ *Le Théâtre des paroles*, p. 79.

langue avec le languisme, c'est traiter un élément essentiel qui me constitue ; soigner le « moi » langagier, contaminé à mon insu par la langue malade et délétère. En conséquence, l'effet thérapeutique initialement destiné au français devient, au final, une solution poéticomédicale pour tous les parlants dans la salle. « Ô mère, reviens faire vie avec moi ! Toi qui m'as fait sortir de la tombe, une fois, aide-moi à me relever d'ici une seconde fois²¹²⁵ », prie l'Enfant Infaillible. Tandis que la mère biologique donne, une première fois, la vie à l'enfant en le mettant au monde, la mère verbale, en retrouvant elle-même la vitalité, doit le relever de la mort (que la langue humaine a créée, en choisissant de faire de la logique chronologique sa propre logique, en enfermant l'homme dans les discours morts sur l'humanité, avec les mots-idoles sans respiration), lui donner vie une seconde fois.

Suite à la purgation de la langue, effectuée par la langue et pour la langue, la langue subit un changement. Et le changement advenant aux spectateurs-parleurs peut être expliqué par l'opération cathartique, dans la mesure où il conduit directement au « soulagement mêlé de plaisir ». Il s'agit d'une catharsis comique dont le ressort est la parole dynamique, activée par le comique de langage. Tandis que pour la tragédie, la pitié et la crainte constituent les matériaux cathartiques qui, par la double *mimèsis* du poète et de l'acteur s'avèrent évacués à la sortie de la représentation, le théâtre poéticomédical (avec trois articulations, « poétique », « comique » et « médical ») de Novarina dispose d'un matériau cathartique d'une autre nature, qui ne relève pas de l'ordre émotionnel : le joug langagier. Or, ce dernier n'est pas représenté par la *mimèsis*, à savoir représentation vraisemblable, quasi-identique. Il est plutôt dévoilé *en négatif*, à travers la langue théâtrale novarinienne, procédant de sorte à souligner, de plus en plus, son aspect ludique, poétique et euphorique.

C'est le joug qui limite la compétence de la langue à sa fonction sociale, en traitant le mouvement libre, sinon débridé de la parole en dehors de son contrôle, comme une exception, sous l'étiquette de « fonction poétique ». Il incite la langue qui, dépossédée de toute diversité régionale et culturelle, devient de plus en plus sèche, à restreindre et contrôler la réflexion de l'homme, au motif de faciliter la communication. Il promeut et généralise le procédé linéaire, au motif de l'efficacité dans la transmission des messages. L'accouplement univoque entre le signifiant et le signifié, la juxtaposition des mots l'un après l'autre, l'échange constitué d'interventions alternatives des énonciateurs s'en résultent.

C'est aussi ce joug qui fixe et crucifie l'image de l'homme déterminée par cet échange langagier au nom de l'humanisme exclusif, qui consiste à distinguer l'homme supérieur de

²¹²⁵ *Le Vrai sang*, p. 201.

l'animal inférieur : l'homme inventeur du langage, l'homme maître du langage et de la culture, l'homme dominateur du langage et de la nature. Cependant, comme le commente judicieusement Edgar Morin, ce n'est pas la fonction communicative assurant le lien social qui définit la langue humaine en l'éloignant des langues d'autres animaux. Les langues des animaux sont fondées, elles aussi, sur cette fonction, bien qu'à l'état rudimentaire. Mais c'est sa capacité à articuler des notions abstraites, à transcender les limites matérielles, à anéantir elle-même ses propres règles au nom d'une valeur esthétique qui caractérise réellement la langue humaine. On remarquera aussi que c'est également cette capacité qui constitue le fondement du véritable humanisme *vivant*, qui n'enferme pas l'homme dans la langue étranglante, ne l'idolâtre pas, mais qui le délie, l'ouvre, le fait respirer, le fait tomber pour renaître à chaque fois :

Ce système à double articulation est si remarquable qu'on a pu dire que c'est le langage, et non pas l'homme qui est unique. [...] Et, étant donné que les sociétés les plus archaïques connues disposent toutes d'un langage dont la complexité de structure est égale à la nôtre, il est désormais permis de penser non seulement que, 500 000 ans avant *sapiens*, un paléo-langage avait émergé, propre à assurer l'intercommunication au sein d'une société déjà très complexe et à accumuler sa culture, mais aussi que le développement de la complexité socioculturelle et du cerveau, après *homo erectus*, postulent conjointement l'apparition du système à double articulation avant *homo sapiens*. Il est donc sensé de penser que c'est le langage qui a créé l'homme, et non l'homme le langage, mais à condition d'ajouter que l'hominien a créé le langage²¹²⁶.

Ces jougs posent la limite de la condition humaine, en nous en étouffant, et nous donnent une fausse liberté, en nous rendant aveugles. Ils travaillent dans l'inconscient. Et soudain, la langue théâtrale de Novarina les met en lumière crue, les enlève. Les jougs étant purgés, anéantis, l'existence langagière de chaque parleur retrouve, soulagée, la pleine vitalité, la totale possibilité. La catharsis aboutissant au « soulagement mêlé de plaisir » n'est pas dépourvue de dimension processuelle : l'expérience désagréable, sinon négative se renverse *paradoxalement* en plaisir inédit, en joie incompréhensible. En détournant le mode de communication raisonné, brut et habituel, et en déniait le mode de signification explicite, efficace et conventionnel, la langue théâtrale de Novarina impose aux spectateurs de se sentir mal à l'aise. Se mélangent l'angoisse d'être arraché au confort de ses habitudes et du sentiment de sécurité venant des

²¹²⁶ MORIN Edgar, *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973, p. 86-87. C'est le même penseur qui décrit le caractère de ce joug sous l'angle de « paradoxe cognitif », pour ainsi faire ressortir la double possibilité du rapport avec le langage, que Novarina essaie de démontrer : « Ainsi, tout se trouve contenu dans le langage, mais lui-même est une partie contenue dans le tout qu'il contient. Le langage est en nous et nous sommes dans le langage. Nous faisons le langage qui nous fait. Nous sommes, dans et par le langage, ouverts par les mots, enfermés dans les mots, ouverts sur autrui (communication), fermés sur autrui (mensonge, erreur), ouverts sur les idées, enfermés dans les idées, ouverts sur le monde, fermés au monde. Nous retrouvons le paradoxe cognitif majeur : nous sommes enfermés par ce qui nous ouvre et ouverts par ce qui nous enferme. » *Id.*, *La Méthode*, t. 4, Paris, Seuil, 1991, p. 172.

règles, l'anxiété et la culpabilité de désobéir aux normes, de les transgresser, ainsi que la gêne, le sentiment de rejet vis-à-vis de l'anomalie. Mais puisque cette langue est moins représentative que tactile et projectile, au contact physique avec chacun des spectateurs, elle leur ouvre, immédiatement, les sens dans leurs oreilles. Et elle les amuse, d'un côté par l'émerveillement de voir cet autre modèle langagier marcher curieusement bien, de l'autre côté par les jeux de langage qui, en élargissant infiniment l'opérabilité des mots, provoque en eux l'admiration. C'est à ce moment qu'intervient, à travers le rire, le « soulagement mêlé de plaisir », opéré par le languisme. La joie inconnue des spectateurs de Novarina, touchés par le languisme, atteste que la catharsis en tant qu'effet thérapeutique de l'expérience esthétique fonctionne pleinement en dehors de la structure artistique disposée par la symbiose de *mimèsis-muthos*, en dehors des émotions tragiques.

2. Le rire comme signe de délivrance

Dé-livre-r le texte

Parmi les réponses reçues dans le cadre de l'échange avec des spectateurs, organisé dans le but de mieux discerner ce que ressentent *réellement* les spectateurs pendant la représentation d'une pièce de Valère Novarina, une réponse retient particulièrement notre attention. L'expérience que raconte un spectateur révèle presque instinctivement, mais avec une pertinence sans égale, la fine frontière entre la mort et la vie de la parole, entre le livre et la scène (*L'Origine rouge*) : « [la première pensée qui m'est venue à la sortie du théâtre, c'était d'] acheter le texte de la pièce à la librairie de la Colline. Grosse surprise en lisant le texte : sans la scène, le sens semblait s'être dérobé. » Dans la salle, le rire est très présent. Parfois on rit tout seul, parfois on rit avec les autres, voire avec la salle entière. L'ambiance comique y règne, malgré des passages sérieux, lourds et sombres. La joie, la légèreté, la festivité, toutes les trois accompagnées du rire, forment, décidément, une des caractéristiques fondamentales du théâtre de Novarina qui oscille entre l'« opérette » et le cirque.

Pourtant, la lecture constitue une expérience complètement différente. Présenté sous forme de livre, le même texte, qui a tant provoqué le rire une fois porté sur la scène, perd son charme comique, comme une fleur ravissante se flétrit : il devient un objet sans âme, inerte et insignifiant, ou bien un objet d'étude, prêt à être disséqué, analysé²¹²⁷. Aucune place n'est réservée au rire, sauf pour quelques sourires à peine perceptibles, légers et volatils.

²¹²⁷ La séparation radicale entre la représentation et la lecture peut être exprimée dans le sens inverse. Certains sont attirés par le texte de Novarina, et ne s'intéressent guère à la réalisation scénique.

Chez Novarina aussi, le rire relève-t-il de la magie de la collectivité, le rire étant réputé pour sa contagiosité ?

Une telle différence observée en matière de réception est directement ancrée dans la question de la vitalité de la parole, à savoir sa vivacité, sa liberté et sa spontanéité. Comme on l'a déjà évoqué, la force comique du théâtre de Valère Novarina est indissociable du jeu des acteurs-clowns, leur clownerie constituant pour les spectateurs le premier contact avec la chair comique. Cependant, elle sourd principalement du comique de langage. Plus précisément, elle vient du drame comique de la langue française sous la cure d'idiotie qui la rend, par les jeux – plus de l'ordre de la *paidia* que du *ludus* – gratuite, fortuite, voire fécale, mais, du même coup, la rend également dynamique et imprévisible, souple et agile, en somme, *vivante*. Ce mécanisme nous permet de postuler, en nous laissant guider par Auguste Penjon, que le comique novarinien s'active avec *et* par la logodynamique des logaèdres échappant aux contraintes, par l'agitation libre de la parole dans l'espace, par son franchissement résurrectionnel, audacieux dans la langue même :

Le rire précisément suppose le pouvoir d'échapper à cette contrainte ; il est l'expression d'une liberté qui s'exerce en nous et chez les autres autour de ce qui est réglé par la loi ou la coutume ; il vient de la conscience plus ou moins claire d'un excédent laissé à la fantaisie et à ses inventions, de la perception plus ou moins distincte d'un domaine où règne, en de certaines limites et sauf à se faire ensuite contrôler par la raison, la spontanéité²¹²⁸.

Or, le livre s'avère incapable de fournir à la parole le volume indispensable pour retrouver son mouvement, ainsi que l'espace dramatique qui ouvre de plus en plus grand en fonction du déploiement de ce dynamisme. Au contraire, soumis à la logique dactylographique, il retient la parole, la bride dans ses élans. Les mots – même les mots les plus hardis, les plus chimériques, modelés dans les mains du « médecin curateur » – sont alignés les uns après les autres, posés docilement, immobiles et stériles, sur la surface plate des feuilles. Tant qu'ils sont retenus, endormis sinon enterrés dans le livre non aéré, ils sombrent dans la possibilité de « vicieusement se stéréotyper en nous²¹²⁹ », avancent de façon linéaire en se renfermant sur eux-mêmes et en s'abstenant d'emblée de défier la temporalité inscrite dans le format.

Afin que les mots « s'exaltent [d'eux-mêmes] à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire²¹³⁰ » et construisent, projetés, une cathédrale de pensées, il faut préalablement les délivrer du livre, en les livrant aux souffles. Le mot

²¹²⁸ PENJON Auguste, « Le rire et la liberté », *art. cit.*, p. 131.

²¹²⁹ MALLARMÉ Stéphane, « Notes sur le langage », in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 510.

²¹³⁰ *Id.*, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 233.

« délivrer » est à comprendre à la lettre ici, en profitant du fait qu'en français, le préfixe « dé- » indique la séparation, la privation : *dé-livre-r*, les arracher et les sauver du livre, leur ôter les propriétés livresques, en « déliant toutes les lettres une à une, en défaisant un à un tous les mots » :

21. Déliaer toutes les lettres une à une. Les rendre au vide. Défaire un à un tous les mots, renverser une à une les idoles creuses, par l'émotion, par le mouvement, par le verbe délieur et par notre respiration. Brûler les livres en les respirant²¹³¹.

Et l'acteur sur la scène est le premier à « brûler le livre », à le consumer dans son corps avec son souffle, pour que la parole s'en dégage et s'échappe aussi furtivement, aussi librement que la fumée en volute. Par le souffle que l'acteur insuffle, les lettres mortes, qui ne sont que des signaux, ressuscitent et se relèvent. Et ainsi « métamorphosée [en *parole*, matière d'esprit, elles] chantent et tremblent²¹³² », indépendamment du procédé ordinaire – ni l'ordre comme norme, ni l'ordre comme succession régulière ne peuvent s'imposer dans leur démarche. Enfin se manifestent « la comédie syntaxique, le drame syllabique, le carnaval de chaque phrase, la pantomime catastrophique des mots²¹³³ », rendus palpables pour le corps langagier.

On retrouve ici la nécessité impérative de l'acteur pour l'achèvement du comique chez Novarina. Le rôle de l'acteur ne se borne pas à agrémenter le comique verbal par le biais d'un jeu burlesque, le débit improbable de la parole, le corps déstabilisé à la manière d'un clown. C'est lui qui rend possible l'opération du comique en formant un « centaure composé de *l'animal du texte* et de *l'animal de l'acteur*²¹³⁴ » pour délivrer la parole du livre, la sortir des mots et lui donner son dynamisme. De ce point de vue, rien ne témoigne mieux que le rire des spectateurs de la délivrance – *dé-livr-ance* – de la parole dans le corps de l'acteur.

Techniquement parlant, le lecteur dispose de la même qualité de délivreur de la parole que l'acteur. En effet, bien qu'il soit très attaché au plateau, Novarina ne distingue nullement le lecteur de l'acteur pour assigner ce rôle : « L'esprit du texte, c'est le souffle donné par toi,

²¹³¹ *Observez les logaèdres !*, p. 16-17. Un passage de *Lumières du corps* démontre plus clairement le passage enflammé du texte du livre au plateau : « Le théâtre condense le livre dans l'espace, le précipite dans la matière, l'incarne par une chute, le vide. Sur le plateau, le livre se consume. C'est une incarnation comique et catastrophique du livre qui a lieu au théâtre, une incarnation fautive. » *Lumières du corps*, p. 61.

²¹³² *Ibid.*, p. 115.

²¹³³ « La parole opère l'espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 98.

²¹³⁴ « Il y a union de deux animaux : celui qui a écrit et celui qui joue. Un corps à deux apparaît. Entre un centaure composé de *l'animal du texte* et de *l'animal de l'acteur*. Il y a "corps à corps" et formation d'un être nouveau entre les lettres sur la page et le souffle sur scène. Un corps à corps où deux respirations viennent se croiser. » *L'Envers de l'esprit*, p. 41.

lecteur²¹³⁵ », écrit Novarina. Mais le lecteur ne peut devenir l'« acteur invisible » – de même que l'acteur est « sur-lecteur » – que lorsqu'il engage activement son corps pour donner la matérialité – par sa voix – aux lettres jusqu'à en faire la parole, ce « ruban invisible », agissant comme une onde dans l'espace :

Le lecteur, *acteur invisible* (ou l'acteur, *sur-lecteur*) délie, lie et délivre les lettres mortes ; il libère la surface plate de la page en la déployant dans le volume du corps – de son corps, dans le volume du lieu, de *ce* lieu²¹³⁶...

Dans « Quant au livre », cet éloge offert au livre (illisible), Mallarmé écrit :

[...] intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli.

Oui, sans le reploiement du papier et les dessous qu'il installe, l'ombre éparse en noirs caractères, ne présenterait une raison de se répandre comme un bris de mystère, à la surface, dans l'écartement levé par le doigt²¹³⁷.

Le « sens enseveli » des mots du poète maudit, qui « se meut et dispose, en chœur, des feuillets²¹³⁸ », est autotélique : il pourra éventuellement répondre, par un « bris de mystère » jusqu'ici intact, aux doigts qui soulèveraient les feuilles pour aérer le livre, lui insuffler le volume, mais en soi, il n'a pas besoin d'être lu ni communiqué pour se justifier. En revanche, la lecture réflexive est insuffisante pour faire vibrer les mots novariniens, pour les faire s'envoler vers ceux qu'ils « évoquent ». Afin d'accéder aux sens que les mots délient, la lecture doit être *très* intime – plus intime que l'intimité solitaire, si intime que le corps entier soit mobilisé : il faut inéluctablement les mâcher, les assimiler, leur faire traverser le corps. C'est uniquement en ayant le corps ouvert et traversé par les mots que l'on arrive à les projeter vers un autre espace, à les présenter *devant* soi, jusqu'à être percuté par leurs rebonds et saisi par la logodynamique des logaèdres devenant saisissante. Dans ce sens, le titre d'un ouvrage de Novarina retient notre attention : *Devant la parole*²¹³⁹. De même qu'on rit toujours *devant*

²¹³⁵ « L'esprit du texte, c'est le souffle donné par toi, lecteur : l'action de ton haleine qui soulève les mots, trouve le mouvement, l'émotion, rassemble les pages, les nage, redonne vie aux lettres mortes et fait du livre un seul corps dansant » *Lumières du corps*, p. 113. C'est, en quelque sorte, une confirmation de sa réponse lors d'un entretien avec Gilles Costaz : « Je ne fais pas de différence fondamentale entre lecteur et spectateur », *art. cit.*, p. 98.

²¹³⁶ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 86.

²¹³⁷ MALLARMÉ Stéphane, « Quant au livre », *Divagations*, *op. cit.*, p. 225.

²¹³⁸ *Ibid.*, p. 217.

²¹³⁹ À propos du titre, Dubouclez propose une autre interprétation intéressante : « *Pendant la matière* oppose à la distanciation une « capture », évoquée dès le premier aphorisme (*PLM*, p. 7), à la difficulté de l'accès la contemporanéité d'un « pendant » qui dit plutôt l'immersion dans la chose, sa traversée. Cette complicité titulaire renverse la relation spatiale et temporelle qui aurait pu être celle d'un « Pendant la parole » nous renvoyant au

quelque chose, on ne peut rire que de la parole qui est *devant* soi, non pas sous les yeux ; on ne peut rire que *devant* la parole qu'il a, en tant que lecteur, – ou que l'acteur a – sortie de son corps et offerte en consumant le livre par son souffle²¹⁴⁰.

Si, chez Novarina, le comique constitue une épreuve avant tout corporelle, c'est, plus généralement, parce que le « comique apparaît quand le corps du spectateur doit résoudre ce qui est déchiré » :

On a l'impression que vos livres s'ouvrent de plus en plus à la veine comique et au regard sur les mondes d'aujourd'hui.

- Le comique est la seule émotion qui se voit. Le comique apparaît quand le corps du spectateur doit résoudre ce qui est déchiré. Le rire est, en un éclair, comme une pensée du corps : c'est le corps soudain qui donne son opinion dans un grand état d'alerte et de sauve-qui-peut mental [...] ²¹⁴¹.

Mais elle est corporelle aussi et surtout parce que le comique verbal novarinien s'active uniquement dans le corps, à travers le corps, avec le corps – un corps qui défie les brides aplatisseuses du livre, touché et ouvert, à son tour, par la parole ainsi dé-livr-ée.

Décharger la peur de la mort²¹⁴²

Dans le rire qui éclate spontanément – et non pas celui qui vise les autres avec une certaine intention agressive et moqueuse – il y a quelque chose de cathartique ; quelque chose qui se décharge et, en se déchargeant, nous allège et nous rafraîchit, nous aère, nous ouvre. Bien qu'il soit difficile de le formaliser clairement, l'effet thérapeutique du rire sur le corps et sur la morale est empiriquement attesté et reconnu, sans être théorisé²¹⁴³.

tranquille écoulement du langage et celle d'un "Devant la matière" ouvrant sur la stance de l'étendue, mettant face à face le sujet et les choses. Ce chiasme a justement pour fonction de nous déprendre du régime normal qui lie la chose et le nom, la matière et le langage, pour indiquer que la parole filtrante, détermine entièrement ce rapport, construit la matière et nous en fait l'habitant. La langue est la matière dans laquelle nous sommes pris, [...] et elle est en même temps notre vis-à-vis, présentant l'étrangeté muette d'une paroi que l'on ne pourra vaincre. C'est ce double sentiment d'appartenance et d'étrangeté qui saisit le lecteur de Novarina, installé "devant" l'origine des langues dont il contemple les naissances et la mobilité première, mais en même temps assommé par la masse qui glisse [...] et broie la langue officielle, celle qui façonne nos regards, organise notre "monde parlé". » DUBOUCLEZ Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame, op. cit.*, p. 60.

²¹⁴⁰ Dans *Le Lévitique*, les fils d'Aarons, les prêtres procèdent à l'offrande en brûlant un sacrifice au feu dont l'odeur est agréable à Dieu. Pour eux, la fumée est le moyen de communication avec Dieu.

²¹⁴¹ « La parole opère l'espace », entretien avec COSTAZ Gilles, *art. cit.*, p. 103.

²¹⁴² Cette section résonne avec quelques sections du 3 chapitre de la partie II, traitant la triomphe sur la mort. Voir notamment « b) Renverser le temps par le mystère respiratoire » (sous-section de la section intitulée « Sortir du temps en le renversant »), « "Mort à la mort" : renverser la mort », « Le récit des ressuscitants ».

²¹⁴³ Quant au mécanisme physiologique du rire et ses effets bienfaisants, on ne manque pas de preuves médicales. D'un côté, le rire stimule la sécrétion de certains neuropeptides (substances agissant comme un neurotransmetteur), dont la sérotonine, la dopamine, l'endorphine, l'enképhaline, qui ont l'effet antidépresseur et antidouleur. Aussi, en même temps que d'augmenter le taux de saturation en oxygène, il contribue à la diminution du cortisol et de l'adrénaline, hormones liées au stress, et en conséquence, fait descendre la tension artérielle et stabilise

Comme Kant le remarque si bien, le rire s'échappe lorsque la tension longtemps maintenue à un haut degré éclate d'un coup²¹⁴⁴. Chez Novarina, on peut compter avant tout, parmi les tensions qui se rompent en suscitant le rire des spectateurs, celle qui réside entre l'être et le temps linéaire. On a eu l'occasion de constater, dans la deuxième partie, qu'elle est incorporée dans la langue, et qu'elle s'intensifie inconsciemment dans celle-ci. À ce souci presque heideggérien s'ajoutent deux autres tensions : celle entre l'espace et le corps de l'acteur procédant à l'acrobatie ou à la clownerie d'un côté, et celle dramatique entre la langue buccale, fidèle aux règles grammaticales et la langue fécale qui, en se livrant aux jeux verbaux, y résiste, de l'autre côté. La première entraîne la chute comique ; la deuxième, le renversement des conventions langagières.

Or, derrière la rupture et l'évacuation des tensions apparentes opère une démarche thérapeutique visant une tension latente, plus essentielle, plus profonde : dans le rire se décharge la souffrance ontologique due au destin inévitable du corps malgré le désir de vie, à la mortalité immaîtrisée et immaîtrisable. On ne peut se dérober à la mort qui nous guette, mais au moins, au moment du rire, on peut s'affranchir de la peur du Néant absolu, là où son existence s'efface entièrement. Le rire serait l'arme la plus puissante dont nous disposons pour résister à l'angoisse existentielle, comme l'écrit si bien Nietzsche : « L'homme souffre si profondément qu'il a dû inventer le rire.²¹⁴⁵ »

Yves Cusset qualifie de « philosophe » ce rire qui, au lieu de ridiculiser quelqu'un d'autre en vue d'obtenir la supériorité relative, explose dans l'étonnement de faire face, soudainement, à la propre fragilité de notre corps. Il s'agit plus précisément d'un souci – existentiel – concernant la finitude de notre propre existence, qui existent toujours en nous, mais que nous

la respiration. De l'autre côté, un grand nombre de muscles mobilisés lors du rire se relâchant ensuite, le rieur éprouve une détente profonde, une relaxation.

²¹⁴⁴ « Le rire est une affection résultant de l'anéantissement brusque d'une attente poussée à un haut degré. » KANT Emmanuel, *Critique du jugement*, op. cit., p. 149. Par contre, lorsque la tension est démesurément haute, elle donne lieu à un rire d'une autre nature, pathologique : le rire nerveux.

²¹⁴⁵ « Peut-être sais-je mieux que personne pourquoi l'homme est le seul être qui sache rire ; lui seul souffre assez profondément pour avoir été contraint d'inventer le rire. Le plus malheureux, le plus mélancolique de tous les animaux est, comme de juste, le plus gai. » NIETZSCHE Friedrich, *La volonté de puissance*, t. 1, Gallimard, n° 213, cité in WARIN François, *Nietzsche et Bataille*, Paris, PUF, 1994, p. 125. Un autre passage sur l'origine du comique renferme, lui aussi, la même réflexion : « Si l'on considère que l'homme a été pendant des centaines de millénaires un animal extrêmement sujet à la peur et que toute brusquerie, tout imprévu lui commandait de se préparer à la lutte, peut-être à la mort, et que même plus tard, dans l'ordre social, toute sa sécurité reposait sur le prévu, sur la tradition des idées et des activités, on ne s'étonnera pas que toute brusquerie, tout trait inattendu de la parole et du geste, pour peu qu'ils éclatent sans danger ni dommage, provoquent chez l'homme une détente, qu'il passe alors à l'opposé de la crainte : l'être recroquevillé, tremblant de peur, se détend, s'épanouit largement, – l'homme rit. C'est ce passage d'une crainte momentanée à une gaieté de brève durée que l'on appelle le comique. » NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain*, t. 1, tr. ROVINI Robert, Gallimard, « nrf », 1968, p. 133.

refoulons sans cesse, individuellement et collectivement, dans l'inconscient afin de continuer à vivre sans désespoir :

[...] Sénèque distinguait implicitement entre le rire moqueur de la gausserie, rire plus vulgaire que populaire qui charrie avec lui nos bas instincts et pulsions de domination, et le rire qu'on peut dire « philosophe », celui de l'humour tout simplement, celui de la politesse du désespoir, qui ne rencontre les autres qu'en passant par soi-même parce qu'il est la rencontre de soi-même comme un autre, rire populaire parce qu'il met devant nous le commun qui nous constitue et demeure quotidiennement inaperçu²¹⁴⁶.

Devant la menace d'anéantissement de son existence – nulle par nature, car finie – destinée à périr et à pourrir, le corps est secoué par la volonté de vivre qui le déborde. Autrement dit, le rire est le tremblement du corps mortel profondément saisi et traversé par la joie de vivre. C'est pour cette raison qu'Yves Cusset identifie le rire à la « pensée du corps » par excellence, en empruntant les termes de Jean-Luc Nancy :

Le rire est cette pensée surgie du fonds commun et archaïque de notre être. Il est tout simplement, comme dirait un Jean-Luc Nancy, la pensée du corps – au double sens d'un génitif subjectif (pensée par le corps) et objectif (intuition de notre pauvre corporéité, *i.e.* de la fragilité et finitude de notre être) –, [...] ²¹⁴⁷.

L'humour, en général, nous *rapproche* soudainement de notre finitude. Au moyen des contre-jeux des jeux sociaux, l'humour dévoile, systématiquement, ce que la société policée tente de dissimuler afin d'assurer le bon fonctionnement de la vie de communauté. Parmi toutes les vérités que la société masque et que l'humour démasque, la limite matérielle de notre corps, qui n'est qu'une « ordure²¹⁴⁸ », serait la plus importante, dans le sens d'« essentielle et fondamentale », autant que « grande et vaste ». En détournant les mécanismes sociaux et en renouvelant, même momentanément, la vision sur le rapport entre nos deux existences, individuelle et sociale, l'humoriste nous fait nous confronter, dans le rire qu'il suscite, à la mort en tant que notre horizon commun, de sorte que de ce face-à-face jaillisse la pulsion organique, avec sa force d'expansion, se versant dans la joie de vivre.

Quant à l'humour de Valère Novarina, le plus souvent, il prend directement la mort pour objet comique. Il ne nous amène pas à proximité de la fin, mais nous *place* directement sur la fine frontière entre la vie et la mort, là où commence le refoulement, là où la vérité est enfouie.

²¹⁴⁶ CUSSET Yves, « Un clown et un philosophe : Théâtre de l'étonnement philosophique de Démocrite à Desproges », *Sens [public] Revue électronique internationale*, p. 2. <http://sens-public.org/articles/717/>. Consulté le 4 décembre 2017.

²¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 3-4.

²¹⁴⁸ MALLARMÉ Stéphane, « Les Fenêtres », in *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 9.

Sur la scène de Novarina, où Jean-François confesse qu'il « [a] peur de ne connaître la mort que de [s]on vivant²¹⁴⁹ », la mort ne constitue plus un tabou. Au contraire, elle est omniprésente, explicitement, tantôt en tant qu'envers de la vie, tantôt en tant que « fortune vivante²¹⁵⁰ », ouverte sur la résurrection : « Je veux maintenant vivre ma mort et ressortir vivant dans un monde inconnu²¹⁵¹ », dit la Figure Dans la Nuit, déterminée. On n'hésite pas à l'accepter comme compagnie de son sort (« Voyez la vie : voici que la viande est morte.²¹⁵² ») ; « Vous êtes encore plus mort que d'habitude²¹⁵³ », jusqu'à en faire l'identité même de son corps :

ANDRÉ MARCON. – [...] J'ai l'impression depuis hier que mon corps cherche la mort.

LAURENCE MAYOR. – Non non, ce n'est pas la mort qu'il cherche. C'est au travers de la mort que votre corps se cherche²¹⁵⁴.

De plus, on n'hésite non plus à exhumer les morts pour leur assigner les rôles les plus comiques. Ainsi, le Mortel (et le Mort quand il se tait) de *L'Opérette imaginaire* se charge des chansons « mortelles » sur la mort extrêmement risibles²¹⁵⁵. Par ailleurs, le Pauvre Mort de *La Scène*, en *revenant* sur une civière, affirme avec un ton complètement désintéressé la nullité de la mort :

*Il le tue.
Le pauvre mort revient sur une civière.*

LE PAUVRE MORT. – Il n'y a rien.

TRINITÉ. – Que dis-tu ?

LE PAUVRE MORT. – J'ai rien.

TRINITÉ. – À quoi penses-tu ?... Qu'y a-t-il ?

LE PAUVRE MORT. – Le rien...

TRINITÉ. – Que vois-tu ?

LE PAUVRE MORT. – Rien du tout²¹⁵⁶.

Le fantoche de *L'Acte inconnu* bouleverse d'un coup, quant à lui, par sa danse résurrectionnelle, l'atmosphère tendue et lourde que tisse la mort – de l'acteur fétiche de Novarina, et de sa mère, Manon Trollet. S'il en est ainsi, on ne devrait peut-être pas s'étonner de constater qu'une des

²¹⁴⁹ *Vous qui habitez le temps*, p. 61. La même angoisse (ou la conviction) s'empare de Sosie de *Je suis* (p. 59), de l'Anti-personne 2 de *La Chair de l'homme* (p. 462), du Bonhomme de Terre du *Jardin de reconnaissance* (p. 88) et de *L'Animal imaginaire* (p. 79), ainsi que de l'Anthropoclaste du *Vivier des noms* (p. 77).

²¹⁵⁰ *Je suis*, p. 105.

²¹⁵¹ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁵² *Le Drame de la vie*, p. 83.

²¹⁵³ *Le Vrai sang*, p. 194.

²¹⁵⁴ *Je suis*, p. 212.

²¹⁵⁵ On pense plus particulièrement à « Poussières » (p. 13-14), dans laquelle il interpelle son corps en poussière, et à « Relevailles » (p. 41-43), où il chante la joie pascale de revenir à la vie, l'ivresse gaie de quitter le royaume des morts « dégoûtant » et « déprimant ».

²¹⁵⁶ *La Scène*, p. 85.

scènes les plus drôles de la production scénique de toutes les pièces de Novarina représente le moment même de la mort :

GÉNISTRE. – « Saignez-le jusqu'à la mort :
Que la suite lui arrive ! »
AUTRUI. – « Ah ! ça c'est un peu fort !
On me saigne jusqu'à la mort,
Et la suite m'arrive. »²¹⁵⁷

Pendant que le chœur chante « *l'Originelle* », la fontaine de sang jaillit dans un coin du plateau, et simultanément, dans la salle, jaillit le torrent de rire : il déborde comme si les spectateurs allaient vider leur corps de sang, matière corporelle qui, selon la théorie des humeurs, est responsable d'humeur gaie, joviale.

« Docteur, je veux guérir du mort qui est en moi ! Docteur j'ai vévolu détruire moi-même le mort qui est en moi qui suis : [...].²¹⁵⁸ » En tant qu'écrivain-metteur en scène, Novarina propose comme solution, en réaction au soupir du narrateur du *Discours aux animaux*, de faire refluer la finitude du corps de façon comique, en le visant doublement par le rire ; le rire dans le sujet, le rire dans la façon dont il le traite. Surtout, s'il « guéri[t] de la pensée de la mort²¹⁵⁹ », c'est parce que le rire intervient, directement et indirectement, dans une opération cathartique de nature comique, dont le matériau cathartique est la peur de la mort.

De prime abord, Novarina arrache la mort de l'oubli quotidien à la fois conscient et inconscient pour la ramener devant nous. Or, cette mort qui possède le pouvoir absolu sur tout le monde et qui nous guette au tréfonds de toutes les peurs quotidiennes s'avère détrônée sur le plateau de Novarina : c'est une souveraine impuissante, fragile et éphémère. Les morts conquis par Hadès s'échappent, sans aucune exception, de son royaume pour proclamer, à côté d'Orphée, la nullité de la mort, et vénérer avec les chants et les danses le passage à une autre vie qui se fraie au milieu des Enfers. Certes, la mort est notre limite irrésistible, la fin irréversible de notre existence. Mais au moins dans le théâtre de Novarina, elle nous attrape avec la main *comique* vouée à la chute. Saisie dans le rire, la raison convainc l'instinct du corps, le reconforte. Au-delà de cette réconciliation raisonnée, si la vraie catharsis – comme *purge* – de la peur de la mort s'y opère, c'est parce que la confrontation avec le destin a lieu dans le cadre de la *mimèsis*, en profitant pleinement de la dualité de la distanciation et de l'identification que

²¹⁵⁷ *L'Opérette imaginaire*, p. 85-91.

²¹⁵⁸ *Le Discours aux animaux*, p. 20.

²¹⁵⁹ *Vous qui habitez le temps*, p. 35. Cette « pensée de la mort » peut être à la fois la pensée allant vers la mort et la pensée faite par la matière mortelle.

procure le théâtre. La mort représentée et ainsi rappelée pour surprendre chacun des spectateurs n'est pas sa mort personnelle, mais plutôt la mort impersonnelle : on ne peut percevoir la mort comme la possibilité extrême mais entière de *son propre* être²¹⁶⁰ (identification) qu'à travers la finitude commune qui advient à l'homme, à tous les bonshommes de terre (distanciation²¹⁶¹). Puisqu'il s'agit bien de la mort gisant en moi, dans le fond partagé, et non de celle qui s'abat sur *mon* « moi », *tout de suite, en vrai* et à jamais, il déclenche une fausse crise, semblable à l'étonnement effrayant et cruel qu'on éprouverait devant la Grande Faucheuse qui vient le chercher. Cette crise modérée est suffisamment réelle pour provoquer le rire, qui évacue le souci ontologique, auquel s'associent les « passions morbides et [l]es pulsions de mort, passions égotistes et primaires²¹⁶² », et fait remonter la joie de vivre. Mais puisqu'elle n'est qu'une *mimèsis*, elle ne nous traumatise pas définitivement. Au contraire, elle nous permet de retourner à la vie quotidienne un peu plus allégés, délivré d'angoisse existentielle, et un peu plus frais, avec plus d'élan vital.

Or, afin de mieux comprendre la délivrance de la peur de la mort qui se réalise dans le rire provoqué par le théâtre de Novarina, la considération de l'autre finitude de l'homme, celle du corps langagier, et de sa guérison est indispensable. Tandis que la « mort qui comble les hommes²¹⁶³ » est ordonnée par la loi naturelle, hors de contrôle humain, la mort qui condamne le corps langagier de chaque parleur à sa fin relève d'invention humaine :

L'ANTIPERSONNE I. – Pensez-vous que la mort soit d'invention humaine ?
 L'ANTIPERSONNE II. – Je le crois. Oui. La mort est une invention humaine. Je le
 crois²¹⁶⁴.

²¹⁶⁰ C'est Heidegger qui considère la mort comme « pouvoir-être *le plus propre* » d'un être : « Le concept pleinement ontologique existentiel de mort peut être maintenant cerné par les déterminations suivantes : *la mort comme fin du Dasein est la possibilité la plus propre, sans relation, certaine et comme telle indéterminée, indépassable du Dasein. La mort est comme fin du Dasein, dans l'être de cet étant vers sa fin.* » HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, tr. VEZIN François, Paris, Gallimard, « nrf », 1986, p. 313.

²¹⁶¹ De plus, la dimension dédramatique du théâtre de Novarina empêche l'identification immédiate d'un spectateur aux personnes novariniennes symbolisant la mort.

²¹⁶² CUSSET Yves, « Un clown et un philosophe : Théâtre de l'étonnement philosophique de Démocrite à Desproges », *art. cit.*, p. 6. Pour Yves Cusset, la décharge de ces passions constitue la catharsis dans le rire : « Là peut-être est la vraie catharsis, dans le rire comme purgation des passions morbides et des pulsions de mort, passions égotistes et primaires dont la socialisation nous protègent en les refoulant. Dans le rire qui fait refluer dans un hoquet l'idée refoulée au premier plan, non comme objet narcissique d'angoisse ou de terreur, mais comme horizon commun qui fonde une inédite solidarité des corps vivants. »

²¹⁶³ « JEAN SIGNAL. – [...] Nous sommes les hommes : rien ne nous comble. / CATADIOPTRE. – Hormis la mort, hormis la mort ! » *Le Vrai sang*, p. 35.

²¹⁶⁴ *Le Vivier des noms*, p. 258 ; « UNE VOIX. – Tu t'imagines peut-être que la mort, c'est toi qui l'as inventée ? / LE PROPHÈTE. – Oui. » *Je suis*, p. 195.

Il meurt, d'un côté, parce que la langue qui le construit est, sous sa forme policée, entièrement régie par la chronologie : elle se construit par la succession plate et linéaire des lettres, des mots et des phrases, et se comprend uniquement sous cette condition. Ainsi, elle reproduit fidèlement la temporalité allant – nécessairement – vers la fin. Elle introduit également le temps chronologique dans son organisation syntaxico-lexicale, principalement sous forme de la conjugaison quand il s'agit du français. Ainsi, elle obtient la clarté conceptuelle qui facilite la communication transparente mais, du même coup, pose des limites aux possibilités de l'existence langagière qui dépend de lui. Et surtout, totalitaire, la langue qui exerce l'emprise absolue sur nous justifie, sous le nom de « règle », l'alliance de la langue et la temporalité, jusqu'à paralyser notre capacité de la remettre en cause. De plus, elle dérobe à nos regards le fait qu'en même temps que de nous donner la liberté d'expression et d'échange, elle nous donne également la mort, qui restreint et écrase notre identité langagière dans son élan.

Mais, de l'autre côté, le corps langagier meurt dans la langue et avec la langue aussi, parce que l'« homme reproduit l'homme jusqu'à mort d'homme²¹⁶⁵ », en l'enfermant dans le mot-idole, en l'asphyxiant avec l'image élaborée par les discours et les idées traitant l'homme comme maître de *logos*. Dans le mot échangé comme une pièce d'or, et représentant l'homme par une démarche sans cesse simplificatrice, réductrice et abstractive – comme un bon symbole iconique, qui ne garde que certaines propriétés de l'entité à laquelle il se rapporte –, l'homme *parlé* perd toute sa complexité, sa vitalité, sans que l'homme *parlant* prenne conscience qu'il se suicide, qu'il se donne la mort à chaque fois qu'il parle d'homme.

« Aucune mort n'est en vous, mais dans les parties mortes de ce que vous dites²¹⁶⁶ », confirme l'Homme aux As. Son constat révèle la réalité de l'existence langagière qui doit se soumettre, à son insu, à la mort inventée par la langue au cours de la socialisation. C'est précisément à ces « parties mortes de ce que nous disons », à savoir les conventions langagières et les normes communicationnelles sur lesquelles se fonde la structure sociale, que remédie le languisme en tant que traitement homéopathique : il les déstabilise à travers les jeux verbaux, les anéantit, les enlève. En d'autres termes, au moyen des éclatements fantastiques et des fulgurances comiques des ingéniosités langagières qu'il exploite, il purge la langue institutionnelle figée et raide – comme un cadavre – et lui donne de nouveau la vivacité et le dynamisme, sinon la liberté et la spontanéité. Il délivre, en d'autres termes, la langue de la mort. Mais puisque le languisme cathartique n'est actif que dans le corps des acteurs et des spectateurs, le rire que provoque le comique de la cure d'idiotie secoue le corps jusqu'à ce que

²¹⁶⁵ *Le Jardin de reconnaissance*, p. 59.

²¹⁶⁶ *Vous qui habitez le temps*, p. 81.

chaque parcelle de la chair langagière se débarrasse, dans la convulsion d'hilarité, de la fragilité incorporée, de la finitude parasitaire soudain révélée ; il le remplit de la joie printanière, dans laquelle on vainc la morosité hivernale par la pure vitalité partout jaillissant.

Dans le désespoir jubilatoire, Mallarmé écrit à son ami :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. *Oui, je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, - mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du Mensonge*, ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré²¹⁶⁷ !

Il voit dans l'âme, notamment dans la capacité à chanter devant le Néant écrasant, la dignité de l'homme. Novarina partage cette conviction avec Mallarmé, dans la mesure où il cherche lui aussi à sublimer les « vaines formes de la matière » que nous sommes par le biais de la poésie. La catharsis comique en tant que délivrance du souci ontologique, décharge de l'angoisse de la mort n'est nullement résultat ni du refus, ni du déni de son sort – si on emprunte les termes de Heidegger, de la « fuite du Dasein devant lui-même en tant que pouvoir-être proprement soi-même²¹⁶⁸ », ce « pouvoir-être » comprenant la dernière possibilité de l'être, qui est sa disparition, sa mort. Elle ne résulte pas non plus du détournement du « malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable que rien ne peut nous consoler lorsque nous y pensons de près²¹⁶⁹ » derrière les divertissements et leur rire superficiel, éphémère, futile. Au contraire, elle naît de la conscience délibérément prise du corps – physique et langagier – de ce Rien, de sa décision d'aller jusqu'au bout de sa mort dans le comique, presque avec une attitude de *Dasein*, pour pouvoir en revenir avec la nouvelle force vitale, comme il le fait déjà quotidiennement à chaque respiration : « Le vitalisme et le mortalisme sont deux théories qui en moi se combattent continûment chaque fois que j'respire²¹⁷⁰ », dit Fantoche Lorrain. Le rire est à la fois le moyen de se débarrasser de la peur de la mort et le signe de la délivrance. « Enfants, maintenant qu'il est l'heure de la peur de votre mort voici la vie. Tout est en vivant

²¹⁶⁷ MALLARMÉ Stéphane, « Lettre à Henri Cazalis, le 4 février 1869 », *op. cit.*, p. 696.

²¹⁶⁸ HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, *op. cit.*, p. 233.

²¹⁶⁹ PASCAL Blaise, *Pensées*, *op. cit.*, p. 584.

²¹⁷⁰ *La Scène*, p. 22.

tout est en passant²¹⁷¹ » serait un brin de douceur que le Veilleur passe aux spectateurs pris par le rire.

3. Le rire jubilatoire de Lou Ravi²¹⁷²

Désapprendre la langue : la joie de s'ouvrir, la joie d'entendre

La cure d'idiotie homéopathique, destinée à la langue institutionnelle crucifiée, suscite auprès des spectateurs le rire par l'intermédiaire de l'étonnement euphorique de la fantaisie verbale, de son délire émancipateur et de son ivresse déployés dans et par la langue théâtrale novarinienne faussement pathologique. Dans le rire comique – même dans le rire le plus éloigné de la moquerie et de la malignité – il y a toujours quelque chose qui tombe : on rit de la chute d'autrui – que ce soit quelqu'un ou quelque chose – qui n'est pas soi-même. C'est le cas du rire devant la chute des Boucot logocrates dans la parodie, ou encore du rire devant la chute des règles syntaxico-lexicales qui brident la langue, entraînées dans la lallation des babillards. Et il en va de même pour le rire devant la chute des obstacles socio-cognitifs qui nous enferment dans la limite du langage, advenue dans la fantaisie verbale.

À ce rire comique se joint un rire d'une autre nature. Il s'agit du rire jubilatoire dont la source n'est pas la chute extérieure. Ce rire est intrinsèquement lié à une joie intense et vive qui a lieu dans la profondeur de la chair langagière de chaque parleur. Cette joie se présente notamment à l'état expansif. De plus en plus grande, elle finit par éclater les limites de la langue, pour être inexprimable par la parole et nous surprendre en dehors de la langue. Elle éclate également les limites du « moi », pour être inconnue et pour nous surprendre par l'étrangeté en nous, nous transporter à l'horizon singulier où elle *devient* corporelle en « transitant dans la voix²¹⁷³ ». Dans ce sens-là, c'est le rire de Lou Ravi en extase, traversé, voire *pris* par la félicité la plus simple mais honnête, par le « ravissement » le plus naïf mais intense, ingénu mais immense devant le miracle de la Nativité. Simple d'esprit, il ne sait pas verbaliser son allégresse sans mesure. Mais il la communique avec ses deux bras levés – signifiant à la fois le franc étonnement épiphanique et l'ouverture totale de son cœur, sa foi – avec le rire jubilatoire qu'il offre au Nouveau-né. C'est aussi le rire « végétal » des enfants selon Baudelaire, rire simple sans arrière-pensée, uni à la joie autotélique et autoréférentielle qui « existe par

²¹⁷¹ *Vous qui habitez le temps*, p. 55.

²¹⁷² Ce chapitre apporte la réponse à l'hypothèse posée dans le 2^e sous-chapitre du 3^e chapitre de la 1^{ère} partie (« Le "sentiment inconnu" curieusement joyeux »).

²¹⁷³ « La jubilation est l'éclat, le passage, le transit de la joie dans la voix. » CHRÉTIEN Jean-Louis, « Ch. XXIII. Jubiler », *Saint Augustin et les actes de parole*, Paris, PUF, « Épiméthée », 2002, p. 262.

elle-même » : « Le rire des enfants est comme un épanouissement de fleur. C'est la joie de recevoir, la joie de respirer, la joie de s'ouvrir, la joie de contempler, de vivre, de grandir. C'est une joie de plante²¹⁷⁴ », écrit le poète des *Fleurs du mal*.

Chez Novarina, le rire jubilatoire qui saisit les spectateurs est foncièrement lié à l'« expérience enfantine de l'incompréhensibilité du langage ²¹⁷⁵ » qu'ils refont, à l'« expérience animale du premier parlant » qu'ils retrouvent au théâtre, non seulement en acteurs qui parlent, mais aussi en eux, animaux parlants :

Au théâtre, les spectateurs retrouvent l'expérience animale du premier parlant. Il y a des phrases très étranges, des néologismes, des mots fantômes, de la syntaxe fictive, des imaginations autodétruites, une langue futures ou très antiques – mais tout ça doit être toujours dit le plus simplement et directement et comme par Pinocchio. En langue populaire enfantine. C'est la preuve par le pantin. La preuve par l'animal²¹⁷⁶.

Le languisme qui sévit sur le plateau incite les spectateurs à « désapprendre » la langue, de la même manière que le narrateur du *Discours aux animaux* : « J'ai désappris mes langues en blanc.²¹⁷⁷ » Désapprendre la langue, c'est inverser le courant cognitif et, au lieu d'approfondir et de perfectionner tous les jours sa connaissance en grammaire et d'enrichir progressivement son vocabulaire – comme si on s'appropriait le dictionnaire –, enlever de sa langue les normes l'une après l'autre, effacer les sens stricts des mots répertoriés, en rompant l'un après l'autre le lien entre le mot et sa signification. Désapprendre la langue, c'est aussi, au lieu de consolider tous les jours l'« être humain en tant que l'entité des vocabulaires incarnés ²¹⁷⁸ », se défamiliariser d'avec sa propre langue, jusqu'à redevenir un nouveau-né dans la langue, un enfant pour qui la langue est étrangère.

« [D]épouille de tous les noms, sors l'homme tout nu de son pantalon qui fut et délivre-toi des liens²¹⁷⁹ », ordonne le narrateur du *Discours aux animaux*. On dirait qu'il communique le programme du désapprentissage de la langue. Un enfant qui est en train de naître dans la langue en tant qu'« être en parole » écoute. Il écoute attentivement – avec la même attention que les vingt-deux animaux²¹⁸⁰ réunis devant le narrateur du *Discours aux animaux* – les mots

²¹⁷⁴ BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 711.

²¹⁷⁵ *Lumières du corps*, p. 100.

²¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁷⁷ *Le Discours aux animaux*, p. 218.

²¹⁷⁸ « les êtres humains ne sont jamais que des vocabulaires incarnés », RORTY Richard, *Contingence, ironie et solidarité*, tr. DAUZAT Pierre-Emmanuel, Paris, A. Colin, 1993, p. 130, cité in MORILHAT Claude, *Empire du langage ou impérialisme langagier ?*, Lausanne, Page deux, « Cahiers libres », 2008, p. 83.

²¹⁷⁹ *Le Discours aux Animaux*, p. 184.

²¹⁸⁰ NOVARINA Valère, CHÉNETIER-ALEV Marion, *L'organe du langage, c'est la main*, *op. cit.*, p. 105.

qu'il ne connaît pas. Il écoute notamment, sans aucune prédisposition, ce que chacun des mots lui dit par sa sonorité et sa rythmicité. Les mots viennent le toucher, lui ouvrir les sens qui ne sont que le mouvement, sens « s'ouvr[ant] en tous les sens et voltige[ant] en *libres figures libres* aux agrès des quatre coins de l'univers²¹⁸¹ ». Dans l'incompréhension totale des mots inconnus a lieu une compréhension immédiate, presque instinctive, qui ne passe pas par l'appareil cognitif, mais éclate – ou éclot – par le contact direct entre la chair langagière et la réalité sonore des mots.

Mais un enfant dont le corps langagier est en train de naître *déverse* aussi la parole – sans dire, dire étant un acte délibérément intentionnel, avec le clair objectif de transmettre une information. Pour un enfant qui gazouille sans connaître la langue, donc sans s'enfermer dans les contraintes sociales, tous les éléments de la langue, de la syllabe à la syntaxe, ne sont que des jouets qu'il peut librement manipuler. Ai-je le droit de dire « la gallophobie, la béantocytose, la pholophobie, l'anglicassière, la homnique, la limnophobie²¹⁸² » ? Si je composais « -scope » avec l'« anthro- », l'« andro- », l'« homoni- », le « phénoméno- »²¹⁸³ ? Est-ce que je peux mettre « hulul », « objurgai », « nonobtai », « reloqu'tai » dans la structure syntaxique de « [verbe]-je »²¹⁸⁴ ? Par ailleurs, le fait qu'il peut produire les sons articulés en manœuvrant l'appareil phonatoire, qu'il peut tisser une mélodie en enchaînant les sons articulés, mais aussi le fait que les gens autour de lui réagissent s'il articule et enchaîne les sons d'une certaine manière constituent, pour un enfant, un jeu amusant, sinon un étonnement joyeux qui le conduit à une extase parolésque, une ivresse verbale irrépressible : qu'est-ce que je peux obtenir en articulant /py/ avec /ɛrl/, /kɔk/ avec /lj/ ensuite /ɔn/, /dād/ avec /ryl/²¹⁸⁵ ? Il devient ce « lieu du libre écoulement du flot de sang », et n'arrête pas de sortir de sa bouche le « langage vivant en ruban invisible²¹⁸⁶ », dans le pur plaisir de parler, joie que les adultes, qui ont trop bien appris la langue, ont oublié depuis longtemps :

²¹⁸¹ *Lumières du corps*, p. 182.

²¹⁸² *Je suis*, p. 47.

²¹⁸³ « L'ANTHROPOSLASTE. – Passez-moi l'anthroposcope, l'androscope, l'homoniscope, le phénoménoscope, que je visionne au fond de vous *le cœur inhumain*. » *Le Vrai sang*, p. 251-252.

²¹⁸⁴ « LE PERSONNAGE DU CORPS. – Hmj ! hmj ! hmj !... Qui suis-je dans ma cage d'homme ?... Que viens-je faire ?... Mais que vous dis-je ? Et où fuir-je ? Tourné-je ? pivot-je ? hulul-je ? ominge ? dis-je ? hom-je ? obtiens-je ? fis-je ? éclatur-je ? ajoutai-je ? poursuivis-je ? me tinte debout ? Prospectai-je ? vacillai-je ? subodori-je ? obstrétriquai-je ? assertai-je ? objurgai-je ? tergiversai-je ? répartis-je ? nonobtai-je ? Reloqu'tai-je ? serpilliai-je ? sinçai-je ? wassingue-je ? assentis-je ? filandrai-je ? panossai-je ? chassé-croisai-je ? Chimpanzai-je ? – plus je descends d'eux et oins je m'hoministe et cependant j'y suis. Ouistiti-je ? » *L'Origine rouge*, p. 102-103.

²¹⁸⁵ « LA VOIX D'OMBRE. – Le locassier puterle ; la coquelionne dandrue ; [...]. » *Le Jardin de reconnaissance*, p. 99.

²¹⁸⁶ « ISAÏE ANIMAL. – Je prouve ici que le langage sorti vivant de moi en ruban invisible par ma bouche est de la matière même dont je suis. Et c'est un cri de *douleurje*. » *La Scène*, p. 158.

JEAN DE PLURIMACE. – Il y a en moi un endroit où pratiquer librement mon crime : je l'appelle : l'endroit de ma joie.

L'ENFANT DE MATAGROSSIER. – Cet endroit, est-ce le lieu du libre écoulement du flot de sang ?

L'ENFANT DE PLURIMACE. – Si tu veux²¹⁸⁷.

« Une fois que nous aurons enlevé tout : alors sera la joie. Notre joie²¹⁸⁸ », confirme le Robertier. De même, le spectateur novarinien saura enfin pleinement apprécier la « jouissance quasi enfantine à laisser couler le flot du babil²¹⁸⁹ » qui jaillit de son intérieur et le remplit, uniquement lorsqu'il réussit à désapprendre la langue, de se retrouver nu dans son corps langagier, déshabillé de toutes les couches sociales.

Cette jouissance est d'abord passive. C'est la jouissance de se laisser emporter par le déluge de la parole immaîtrisée, parole qui lui est tout à fait étrangère étant de nouveau inconnue, de se laisser interpeller par la parole qui, au lieu de le conduire vers la réalité intrinsèque de la langue, va vers elle-même, jusqu'à ce que l'immersion sonore bascule dans l'immersion sémantique. Ainsi, les mots qui prolifèrent au bout de la langue des personnes novariniennes atteintes du languisme se dépouillent de la contrainte sémiotique. Ils dévoilent le passage caché entre l'inconscient et la conscience, entre la conscience et l'intelligence au point où a lieu la « transition de sonorités aux tissus²¹⁹⁰ » de sens. Le gazouillement des babillards, semblable au yodle chanté seul²¹⁹¹ ou en chœur²¹⁹², nous permet de plonger dans le sens que la musicalité émane en « sa presque disparition vibratoire²¹⁹³ », seulement lorsque nous abandonnons la compréhension linguistique et entrons directement en contact avec la sonorité. Même les blocs « théoriques » montés dans la langue la plus logique et scientifique

²¹⁸⁷ *La Chair de l'homme*, p. 460.

²¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 503.

²¹⁸⁹ PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, *op. cit.*, p. 303.

²¹⁹⁰ MALLARMÉ Stéphane, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 175.

²¹⁹¹ « LANTISE. – Le monde dramé hoppe parmi **nom**, retranche la gendre à mes lard**ons** ! L'hominasse tire **son** peine du vect**on** et moi j'me cire **mon** ridicule cent fois par **long**. Vol saillir, sac à **tronc**, **mon** méj**onc** et **son** hic ! La homme quand elle est enfant cherche **son rond** sans savoir qu'elle la porte. Elle croit penser et manger. Elle **compte** son **nombre** tout seul dans **son tromblon**. Le **monde** dramé retranche la gendre à mes. » *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 480. *Nous soulignons*. Le son nasal /ɔ̃/ répété rehausse la musicalité de sa réplique en prose.

²¹⁹² « L'HOMME DE NICEPS. – C'est la voix de l'enfant **Machulé**. Il entre dans le théâtre des oreilles.

L'HOMME DE DÉFUNT. – C'est la voix de l'enfant **Achulé**.

L'HOMME COMESTIBLE. – J'entends la voix de **Machul**, de l'enfant **Achu**.

VOIX DE L'ENFANT **ACHU**. – Je veux entendre la voix de l'enfant **Machul**.

CHAMPION MUTIQUE. – Qui êtes-vous ?

L'ENFANT **MACHUL**. – L'enfant **Achu**. Je suis des vôtres. J'aime le vide.

DOCTEUR AUTRUI. – Enfant **Machul**, dites vos paroles et sortez !

L'ENFANT **ACHUL**. – J'ai fait l'expérience : on voit rien dans la Science. L'homme est un rythmon. La Viande est une succession.

DOCTEUR MERCIEN. – Guillotinez-lui la tête ! » *Le Drame de la vie*, p. 18-19. *Nous soulignons*.

²¹⁹³ MALLARMÉ Stéphane, « Crise de verse », *op. cit.*, p. 213.

s'ouvrent à la compréhension plus claire, lorsqu'on confronte avec l'indifférence attentive des enfants le flux de la parole tel qu'il est, sans chercher à les comprendre d'après les « grilles de la rationalité "logocentrique"²¹⁹⁴ ».

L'exténuation jubilatoire de l'Infini Romancier et la joie circulaire de la Femme aux Chiffres²¹⁹⁵ occupent une place particulièrement symbolique dans l'enchantement des spectateurs inondés par les mots. Si elles font rire les spectateurs, ce n'est aucunement par la signification de chaque élément constitutif du flot des paroles. La répétition absurde, la tournée en rond vertigineuse des propos, l'énumération sans fin des verbes, toutes les trois accompagnées de l'expression burlesque des acteurs, de leur chute et leur épuisement, suscitent certes le rire comique. Cependant, le rire jubilatoire des spectateurs vient principalement du cours même de la parole qui les nettoie²¹⁹⁶, les emporte ailleurs, très loin hors d'eux-mêmes. La signification de chaque mot, le sens de chaque phrase appris n'ont plus d'importance lorsque seul l'écoulement sonore de la parole, son mouvement constitue, en soi, le sens. « C'est par joie interne des cavernes des corps résonateurs, par une réjouissance de dedans et un épanouissement, une irrigation nouvelle, une luminosité concrète, que le langage se fait entendre en nous et lui²¹⁹⁷ », dit la Dame de Pique.

Si cette expérience du flot de parole débouche sur la joie étonnante ou l'étonnement joyeux, sa cause est moins d'ordre cognitif qu'ontologique, concernant l'existence langagière de chaque spectateur. Car l'étonnement d'atteindre la compréhension de la langue désapprise par une voie inhabituelle longtemps délaissée depuis l'enfance, à savoir l'incompréhensibilité féconde et la naïveté poétique, entraîne plutôt le rire comique de la fantaisie verbale. Or, la joie la plus profonde, située plus profond que le « moi » de chaque spectateur, tellement profonde que l'on ne peut la nommer, vient du fait de rencontrer le sens en dehors de la langue, par le biais du contact direct et intime de la parole avec la chair langagière. Plus particulièrement, c'est la joie de se retrouver *sorti* de la langue qui, selon Barthes, est « un huis clos sans extérieur », duquel « on ne peut sortir qu'au prix de l'impossible ». Mais la parole étrangère – car elle ne nous appartient pas –, et entière – car elle-même est la seule responsable de son dynamisme –, en « ven[ant] du dehors et [en] nous ouvr[ant] par dedans²¹⁹⁸ », nous porte ailleurs. Elle nous porte à l'aut'monde en dehors de l'univers clos du

²¹⁹⁴ KRISTEVA Julia, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1969, p. 91.

²¹⁹⁵ *L'Opérette imaginaire*, p. 147-159 ; *Vous qui habitez le temps*, p. 8-10.

²¹⁹⁶ « LA FEMME PANTAGONIQUE, *en verseau*. – Venez vous nettoyer de ce flot de paroles. » *L'Opérette imaginaire*, p. 160.

²¹⁹⁷ *L'Acte inconnu*, p. 165.

²¹⁹⁸ « La parole nous est étrangère, elle vient du dehors et elle nous ouvre par dedans. La parole ne sort pas du *moi*, ne m'exprime pas, elle vient au contraire à l'intérieur de nous, de ce qui est hors de nous. Elle est étrangère à

langage ; un hors-temps, où l'apparition et la disparition se réunissent dans un instant éternel, un hors-espace, où l'intérieur et l'extérieur se réunissent dans le dépliment perpétuel de la matière langagière. Barthes voit dans la « tricherie salutaire » qui renverse l'« extrême censure » en « extrême jouissance²¹⁹⁹ » la définition même de la littérature :

Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : par la singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieure, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; ou encore par l'*amen* nietzschéen, qui est comme une secousse jubilatoire donnée à la servilité de la langue, à ce que Deleuze appelle son manteau réactif. Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*²²⁰⁰.

Cependant, la poésie fécale de Novarina, accessible – pour le poète et pour le lecteur – uniquement par le désapprentissage de la langue, ne se contente pas de recourir à la contrainte fondamentale de la langue, à savoir la symbiose de signifiant-signifié, dans le but de « tricher la langue » (et de ce point de vue, on pourrait considérer toutes les littératures comme résultat d'efforts quelque peu oulipiens). Elle délie ces liens *appris* et, par ce dénouement, rêve la transcendance non-transcendante : ni l'au-delà vers où « le corps emporte les mots prononcés²²⁰¹ », ni l'aut'monde vers où le flot de parole nous emporte, n'existent « après », « au-delà de » la langue, mais à l'« envers » de la langue déployé dans la profondeur de la chair langagière de chacun de nous, saisi dans la « terre sous la terre.²²⁰² »

La joie dont la source est son propre être langagier est plus immense et intense que toute autre forme de joie, dont la source se trouve à l'extérieur, dépendant des autres. Seul le rire jubilatoire, qui est le cri du corps débordé par cette jouissance, pourrait témoigner de cette joie sans mesure des spectateurs novariniens.

nous et comme en nous la marque d'un passage étranger. Au plus profond de moi, la parole ne m'appartient pas ; [...]. » *Pendant la matière*, p. 10.

²¹⁹⁹ « [La Lettre] signifie, d'une part, l'extrême censure (Lettre, que de crimes on commet en ton nom !), et d'autre part, l'extrême jouissance (toute la poésie, tout l'inconscient sont retour à la lettre) », BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, Paris, 1994, p. 836.

²²⁰⁰ *Id.*, « Leçon (1978) », *op. cit.*, p. 804.

²²⁰¹ « LE PROPHÈTE. – [...] Tous les mots que nous prononçons avec notre corps, il les emporte au-delà du corps. » *Je suis*, p. 196.

²²⁰² « LONGIS. – Ici : c'est comme si je vivais à saisir de la terre sous la terre. », « Transfiguration », in *Scherzo*, *op. cit.*, p. 33.

Désoublier le souvenir du baiser originel : la joie de recevoir, la joie de parler

À la jouissance d'être inondé par la parole torrentueuse que déversent les babillards s'ajoute une autre jouissance enfantine. Les deux joies sont complémentaires. Plus active que la première, dans le sens où il ne s'agit plus de joie qu'on ressent passivement, en subissant l'action à titre de patient, mais celle qui est permise à un agent initiant une action, la dernière saisit le spectateur lorsqu'il partage l'étonnement extatique des personnes novariniennes, qui s'épatent en découvrant qu'elles sont dotées de la parole. Si « [a]u théâtre il faut être des animaux [;] voir la parole sortir en volutes des bouches de chair ou de bois et s'en étonner²²⁰³ », ce n'est pas uniquement aux acteurs que ce rôle incombe. De même, le corps troué par la parole que le spectateur voit n'est pas uniquement celui des acteurs. Le corps de chaque spectateur est soumis, lui aussi, à la même opération. L'appropriation – ou encore le *faire-sien* – de la traversée de la parole ici en question ne renvoie pas à une identification cognitive – intellectuelle et émotionnelle – d'ordre mimétique que l'on attend souvent des spectateurs d'un drame au sens traditionnel du terme. Il ne s'agit pas pour le spectateur novarinien d'imaginer, par projection, que l'épanchement de la parole peut lui arriver, à lui aussi, et sentir, par empathie, la joie médiatisée. Au contraire, il s'agit d'une identification qualitative, dans laquelle il admet que son corps est touché, réellement et physiquement, par la même logodynamique des logaèdres que celui qui traverse les acteurs ; il aperçoit qu'en désapprenant sa langue, lui aussi prête son corps au jaillissement de la parole. À travers cette identification, il s'apprête à épancher le flot de sang, et s'étonne agréablement de ce fait. La joie d'un spectateur qui devient – *s'identifie* à – le « premier parlant » avec le corps troué n'appartient qu'à lui ; on dirait la joie « à soi », venant de sa propre existence langagière, et retournant à sa propre existence langagière.

« Ne jamais oublier que : ~~*J'oublie la langue pour parler.*~~²²⁰⁴ » Le rappel rayé d'Autrui – rayé, parce qu'*écrit* en langue, et non pas parlé – concerne tout le monde, en nous dévoilant notre réalité, enfermée dans l'illusion du parler. En se glissant dans l'indicateur « je » à chaque énonciation, on renouvelle la conviction qu'on possède la parole que l'énonciateur construit à son gré, en qualité de sujet *parlant*. Mais d'un autre côté, puisque le parler tel que l'on pratique est en train d'approcher sans cesse la parole de la langue²²⁰⁵, sous la direction du

²²⁰³ *Lumières du corps*, p. 13. À cette réflexion répond une autre maxime : « Nous n'étions pas des bêtes qui avaient quelque chose à dire mais des animaux morts qui étaient traversés par la joie de parler. » *Pendant la matière*, p. 38.

²²⁰⁴ *Le Vivier des noms*, p. 268.

²²⁰⁵ Saussure distingue la parole de la langue. D'après lui, si la langue est le système de communication conventionnel et homogène, partagé par ses locuteurs, la parole est « au contraire un acte individuel de volonté et

manuel scolaire et des médias, en ne répétant, selon Barthes, que ce qui a été déjà dit²²⁰⁶, le statut du sujet parlant est au mieux une idole, belle en apparence mais vide à l'intérieur. Boucot, qui répond de bon gré et surtout, sans hésitation, « bien sûr », lorsqu'on lui demande si « on peut prendre [son] vocabulaire sans [ses] opinions²²⁰⁷ » représente tous les esclaves de la langue qui se croient maîtres. Heidegger a su commenter judicieusement ce phénomène de renversement non-justifié : « L'homme se comporte comme s'il était le créateur et le maître du langage, alors que c'est celui-ci au contraire qui est et demeure son souverain.²²⁰⁸ » Muet s'érigeant en bon orateur, Boucot se fait l'illusion de parler, alors qu'il est incapable de parler, de libérer la logodynamique dans l'espace – notamment l'espace de son corps. Ce qui sort de sa bouche bâillonnée n'est qu'une parole morte, naturalisée (dans le sens de conserver durablement par les traitements), exposée, sans souffle, sans âme. D'où la nécessité d'oublier sa langue pour enfin pouvoir parler – ou plus précisément, pour pouvoir parler en tant que sujet *parlé*, en laissant sortir de sa bouche la parole qui parle toute seule par son agir : qui ouvre et qui appelle, qui crée et qui vivifie.

« Oublier la langue pour parler », c'est aussi désoublier le souvenir du premier baiser qui a donné à Adam, à ce premier parlant, le souffle et la parole ; et, par conséquent, désoublier d'où vient la parole, où elle va, à qui elle appartient et quel rapport on entretient avec elle. Les tout premiers versets de *La Bible* notent qu'à partir de l'argile, Dieu façonna l'homme à l'image de Dieu²²⁰⁹. Et lorsqu'il insuffla le souffle dans les narines du bonhomme de terre,

d'intelligence », l'utilisation personnelle de la langue. Voir SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 25-30.

²²⁰⁶ « D'autre part, les signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent ; le signe est suiviste, grégaire ; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue. » BARTHES Roland, « Leçon (1978) », op. cit., p. 803-804.

²²⁰⁷ *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, p. 72.

²²⁰⁸ « L'homme se comporte comme s'il était le créateur et le maître du langage, alors que c'est celui-ci au contraire qui est et demeure son souverain. Quand ce rapport de souveraineté se renverse, d'étranges machinations viennent à l'esprit de l'homme. Le langage devient un moyen d'expression. En tant qu'expression, le langage peut tomber au niveau d'un simple moyen de pression. Il est bon que même dans une pareille utilisation du langage, on soigne encore son parler ; mais ce soin, à lui seul, ne nous aidera jamais à remédier au renversement du vrai rapport de souveraineté entre le langage et l'homme. Car, au sens propre des termes, c'est le langage qui parle. L'homme parle seulement pour autant qu'il répond au langage en écoutant ce qu'il lui dit. » HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, tr. PRÉAU André, Paris, Gallimard, 1958, p. 227-228.

²²⁰⁹ « L'Éternel Dieu façonna l'homme avec la poussière de la terre. Il insuffla un souffle de vie dans ses narines et l'homme devient un être vivant. » *Genèse*, 2 : 7 ; « L'Éternel Dieu façonna à partir de la terre tous les animaux sauvages et tous les oiseaux du ciel, puis il les fit venir vers l'homme pour voir comment il les appellerait. Il voulait que tout être vivant porte le nom que l'homme lui donnerait. » *Genèse*, 2 : 19. Ces versets, au même titre que « Je suis celui qui suis » (*Exode*, 3 : 14), référence du sentiment de temporalité d'un parlant, « Le dimanche, Marie de Magdala se rendit au tombeau de bon matin, alors qu'il faisait encore sombre, et elle vit que la pierre avait été enlevée du tombeau. » (*Évangile de Saint Jean*, 20), référence du renouvellement perpétuel de l'identité langagière dans la parole, « Eh bien, j'aperçois quatre hommes dépourvus de liens qui marchent au milieu du feu, porteurs d'aucune blessure, et le quatrième ressemble à un fils des dieux » (*Livre de Daniel*, 3), référence de la quatrième personne du singulier, statut grammatical de la Parole, véritable maîtresse de notre parole, est une des inspirations

pour l'animer, la première chose qu'Adam fit en tant que le seul être animé, doté du souffle et de la Parole (à la différence de l'homme, les autres animaux sont créés sans le souffle de Dieu) a été de donner le nom aux animaux avec « la parole humaine [qui] figure la parole du Seigneur qui l'appela.²²¹⁰ » L'origine de la langue, telle qu'elle est expliquée dans *La Bible*, est extrêmement claire : elle n'est pas l'invention humaine, mais elle est *donnée* à Adam, avec le baiser originel. Il parle uniquement parce qu'il l'a reçue de Dieu – il parle avec une parole qui ne lui appartient pas, qui arrive du dehors situé dans son corps même, là où se croisent l'inspiration et l'expiration.

La joie d'Adam ouvrant la bouche pour parler est à la fois deux et une. D'un côté, elle vient de l'étonnement candide de voir la parole sortir de son corps avec l'élan poétique (ποιέω, *poiéō*, « faire, créer ») ; d'apercevoir que, lui aussi, il est en mesure de parler à l'image de son créateur. La création qu'effectue Adam avec sa parole « humaine » n'est pas tout à fait identique à la création démiurgique. Quant à la Création au moyen de la Parole divine, elle consiste à tirer du Néant absolu l'existence physique, la présence concrète des cieux et de la terre, de la lumière et des ténèbres, de la verdure et des animaux. De son côté, en donnant leur nom aux animaux demeurant dans le Néant cognitif, Adam les fait venir dans le monde du « sens ». Il leur donne la vie langagière – la signification –, la chair parolesque. Il *crée*, en quelque sorte, l'existence symbolique en les insérant, par l'appel, dans *sa* vie²²¹¹. Une fois déversée en traversant le corps d'Adam, sa parole *va* et agit, de même que celle qui lui est adressée et qui l'a touché. D'un autre côté, la félicité naïve jaillit lorsqu'il retrouve dans sa voix la présence active de Dieu, qui le sauve de la Nuit – de la mort, mais aussi de l'a-lucidité –, qui glorifie son corps en poussière :

MONSIEUR DE CHAIR. – [...] sache que Dieu aujourd'hui manie ta parole de ses mains : car quand tu parles, chaque fois que tu parles, le verbe de Dieu, enfoui en toi, continue à travailler ta chair. Sens-tu, sur toi et en toi, la présence de cette main ?

ADAM. – Oui. L'argile peut-elle dire au potier : « Potier, je t'ai oublié » ?

bibliques importantes qui constituent le fondement non seulement de la conception novarinienne de la langue, mais aussi celle du théâtre, offert comme lieu de réalisation de la première. Malgré l'abondance des références judéo-chrétiennes et mystiques, et malgré l'échange actif avec le milieu religieux (sans parler des échanges avec des théologiens, les événements autour de Novarina sont régulièrement organisés par des institutions religieuses, comme la journée d'étude au Collège des Bernardins à Paris, en 2017, la conférence de Carême à Notre-Dame de Paris en 2018), il est difficile de qualifier Novarina d'écrivain « chrétien ». Car à partir du principe de métaphore (en grec, la métaphore, μεταφορά, signifie littéralement « transporter », porter (*-phore*) d'un endroit à l'autre (*méta-*)), les concepts employés se débarrassent de connotation religieuse pour s'ouvrir aux lectures complètement laïques et neutres, de la même manière que le théâtre se détache du caractère rituel, pour obtenir le statut civil.

²²¹⁰ « MONSIEUR DE CHAIR. – [...] la parole humaine que nous prononçons ici, elle figure la parole du Seigneur qui l'appela. » *La Chair de l'homme*, p. 318.

²²¹¹ « La signification n'est-elle réellement que l'emploi du mot ? N'est-elle pas la façon dont cet usage intervient dans la vie ? » WITTGENSTEIN Ludwig, *Grammaire philosophique*, tr. LESCOURRET Marie-Anne, Paris, Gallimard, 2001, p. 25.

MONSIEUR DE CHAIR. – Non. Je le vois dans tes yeux : le limon du pot est tout glorieux d’avoir eu la marque de la main de Dieu sur son visage. Souviens-toi jusqu’à ta mort que notre chair, même dans son déclin, même dans sa faiblesse, même dans sa chute reste toujours glorieuse d’avoir un jour reçu ce souffle. Toute chair qui bat, c’est par le souffle de son esprit, par l’opération de sa parole²²¹².

Au-delà du simple soulagement d’être sublimé dans son corps mortel, dans le ravissement d’Adam, il y a un enchantement comparable à celui de Lou Ravi ou des Rois mages qui vénèrent le Messie né parmi nous. Adam sait, avec fascination, que s’il parle, ce n’est pas autrement que par le « niement », par l’offrande de soi à la parole, par l’abandon de son « je » au profit de la quatrième personne du singulier, cette « présence neutre, impersonnelle, l’On indéterminé, l’immense Quelqu’un sans figure²²¹³ » en lui. Il se tait volontairement pour laisser couler la parole de sa bouche, sans jamais connaître la langue ; il devient volontairement une « victime d’une heureuse syncope » :

LE RAMASSEUR DE PIÉTON. – [...] Et allez donc, j’y allai donc, prétendument étendu et victime d’une heureuse syncope – en réalité rendu muet sur place par l’ensemble de la multiplicité des objets qui me parlaient²²¹⁴.

C’est pourquoi les deux joies se réunissent en « joie dans les trous », « joie dans les tubes », tant chantée par Jean du Trou de Face : « Joie dans les tubes ! Allélouiyoc ! [...] Joie dans les trous, joie dans les trous. J’ai vu les origines, j’ai vu les bouts.²²¹⁵ » Dans le parler du premier parlant, le souvenir du baiser originel qui lui a donné le souffle et la parole est toujours vif et actuel, sous forme du « trou splendide » : « Et je me réjouis d’être et d’avoir été doté d’un trou splendide par où creuser autrui pour conjuguer nos gloires²²¹⁶ », exulte le narrateur du *Discours aux animaux*. Par ce trou, il reçoit l’« impulsion rythmique » de faire jaillir la fontaine de parole, il reçoit la gloire qui l’élève près de Dieu :

UNE VOIX. – [...] Et bien plus tôt que j’étais, je dois rester moi-même : là je reçois une impulsion qui doit m’emporter en un instant au-delà de vous tous, et de tous les anges. Et dans cette impulsion, je reçois une richesse telle, que Dieu ne peut plus me suffire, même selon qu’il est, et même selon ce qu’il devient... En effet, le don que je reçois de lui dans cette percée, c’est que moi et Dieu, nous sommes un²²¹⁷.

²²¹² *La Chair de l’homme*, p. 318-319.

²²¹³ « La fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On indéterminé, l’immense Quelqu’un sans figure. » BLANCHOT Maurice, *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1988, p. 30.

²²¹⁴ *Je suis*, p. 180.

²²¹⁵ *Le Drame de la vie*, p. 294.

²²¹⁶ *Le Discours aux animaux*, p. 115.

²²¹⁷ *Je suis*, p. 195-196.

C'est également la joie dans ce « trou splendide », ouvert au premier contact avec la parole à l'état embryonnaire, que les spectateurs désoublient une fois emporté par le flot des paroles, en désapprenant la langue, jusqu'à partager le malaise dans leur parole avec l'Enfant Porchique, qui « ne parv[ient] jamais à [s]'habituer à parler.²²¹⁸ » Chacun des spectateurs a connu, sans exception, une époque où il ouvrait la bouche et faisait couler le flux des paroles, sans chercher à comprendre ce que chaque réalité sonore pouvait désigner ; où le gazouillement, ce parler dans lequel le « je » du sujet parlant est absent, constituait le pur plaisir et l'étonnement naïf. Enfant, il gazouillait avec gaieté uniquement parce qu'il a été pénétré par la parole, parce que cette dernière l'a réveillé, l'a rempli depuis l'intérieur, jusqu'à le déborder, voire le faire exploser²²¹⁹. C'était également à cette période qu'il établissait, à travers la parole et sur-le-champ, un rapport avec le monde²²²⁰, et par conséquent, qu'il était en train de renaître sans cesse dans la langue ; période où le renouvellement perpétuel de son identité langagière constituait le plaisir profond et l'étonnement euphorique.

Cependant, avec le temps, la mémoire de cette période s'estompe et la joie de recevoir la parole débordante et de la faire passer laisse place à une autre joie, plus « humaine » et surtout, acquise, de « posséder » la langue qu'il apprend, de faire « sa » parole en l'utilisant comme instrument à élaborer sa pensée et à l'échanger. Dans le théâtre de Novarina, on fait face à la mémoire de l'enfance aujourd'hui perdue. Or ce face-à-face ne renvoie pas aux simples « retrouvailles ». Il s'agit plus de « désoublier », à savoir retourner à la mémoire du passé refoulé, que de « retrouver », qui suggère une distance temporelle irrévocable. Puisque, selon Novarina, dans l'acte de désoublier est souligné le mouvement de rebrousser le courant du fleuve *Léthé*²²²¹ et, en conséquence, le courant du temps pour qu'il vienne se tresser au

²²¹⁸ « L'ENFANT PORCHIQUE. – [...] Je ne suis jamais parvenu à m'habituer à parler. J'ai tiré toute ma langue des choses. J'ai toujours entendu qu'on entrait dans ma nature. J'ai tiré tout ce que je sais des bruits extérieurs. » *Le Drame de la vie*, p. 83.

²²¹⁹ Après avoir passé une longue période de lallation, un enfant de 9 à 12 mois commence à produire les enchaînement des syllabes qui ressemblent plus ou moins à l'expression verbale des adultes. Bien que son babillage soit toujours dépourvu de sens, le courant vocal continue sans arrêt et de façon spontanée. En coréen, pour désigner cette période où on observe l'arrivée de la « première parole » et de sa prolifération, on dit que « la porte de parole explose (말문이 터지다) » en mettant l'accent sur le débit très fort du flux verbal, comparable au torrent incontrôlable d'eaux d'un barrage éclaté.

²²²⁰ Le monde en question ne se limite pas à la réalité immédiate, étant donné que pour un enfant, le monde tactile dans lequel il vit avec le corps et le monde parallèle auquel il accède par le jeu ne se distinguent point. Il comprend, par conséquent, le monde poétique, parlé, dont la clé est la langue prise comme un jouet.

²²²¹ D'après la mythologie grecque, le *Léthé*, fleuve de l'Oubli, est un des cinq fleuves des Enfers. L'âme purgée aux flammes du *Phlégéthon* boit les eaux du *Léthé* pour effacer la mémoire de la vie antérieure. Novarina propose de traduire le mot grec ἀλήθεια (*alêtheia*) par le « désoubli », plus que la « vérité », en mettant l'accent sur le privatif « α- ». En réalité, morphologiquement, ἀλήθεια est dérivé de λήθω (*lêthô*), « oublier », qui donne le nom au fleuve du *Léthé* (Λήθη). « J'ai proposé à Constantin de traduire *alêtheia* par “désoubli”. Non plus un dévoilement, une mise au grand jour, une exposition en pleine lumière, un rideau levé, une découverte [...] – mais un creusement, un approfondissement de la perception, une *anamnèse*. La mémoire comme l'inversement d'un fleuve, un *retrouvement* : un contre-courant, l'inversion du fleuve *Oubli*. [...] “Désoubli” (plutôt que vérité) pour

présent. Le dévoilement de la mémoire ignore cependant ce mouvement, consistant à enlever, sans changer de position, la voile qui cache la vérité.

La langue théâtrale de Valère Novarina n'imité ni ne représente le dynamisme de la langue. *Crue*, elle devient elle-même dynamique, touche réellement le spectateur, exerce la cure d'idiotie sur lui, en l'encourageant à désapprendre la langue, à « [p]orter la négation jusqu'à la joie d'avoir nié jusqu'au oui [:] jusqu'à la joie de nier jusqu'à soi ²²²² », à faire l'« expérimentation d'un état oublié, à venir, [...] une expérience antiphysique de parole en non-langage. ²²²³ » Ainsi, elle permet aux spectateurs de désoublier la joie enfantine en tant que tube qui reçoit et fait passer la parole, de la vivre maintenant, *au présent*.

« [A]lors ces pauvres âmes éprouvent avec un étonnement qui les ravit et les surprend tout ensemble, qu'elles ont au-dedans d'elles-mêmes un trésor qu'elles cherchent si loin. Elles se pâment de joie dans leur liberté nouvelle ²²²⁴ », écrit Madame Guyon. De même que Lou Ravi rencontre sa Parole non en-dehors, mais au-dehors de lui-même, de même, le spectateur désoubliant enfin « le souvenir du baiser originel ²²²⁵ », qui lui avait donné la vie – le souffle pour la chair langagière – et qui était toujours enfoui en lui, se trouve saisi par le ravissement surprenant, par l'étonnement dilatant qui déchire sa langue. Il sonne l'« heure du désoubli » dans le théâtre de Novarina et les spectateurs, ces parlants-parlés, reconnaissent la joie partout, d'abord dans leur propre corps en poussière :

LE NODULAIRE. – Oh, comme nous sommes nus maintenant et comme nous reconnaissons partout la joie !

JEAN RÉBUS. – Quelle heure est-y ?

LE NODULAIRE. – Il est l'heure du désoubli ²²²⁶.

traduire *alèthéia* me semble au contraire ouvrir sur un chemin de métamorphoses, un échange et un croisement vivant entre les choses et nous. Dans “désoubli” le *temps* n'est pas à l'arrêt : il se *tresse*, s'approfondit et résonne en toi. “Désoubli” est un mouvement, une mue en nous, une mutation qui modifie – tout ensemble – notre corps et notre rapport aux choses, notre entrecroisement avec elles. “Vérité” (pour traduire le mot *alètheia*) est à l'inverse le *mur du vrai* dressé, une fois pour toutes, immobile face à nous... “Désoubli” me semble plus juste parce que plus *musical*. » *Voie négative*, p. 51-53.

²²²² *Pendant la matière*, p. 51.

²²²³ *Ibid.*, p. 61.

²²²⁴ GUYON Jeanne-Marie, *Les Torrents et Commentaire au Cantiques des Cantiques de Salomon*, *op. cit.*, p. 93.

²²²⁵ « Souvenir du baiser originel qui nous commença. Mémoire que la vie nous a été donnée par amour. Témoignage d'origine, anamnèse, preuve soudain touchée d'une *donnée* première. Cette donnée première était oubliée, enfouie, recouverte, et voici soudain son rappel : tout au fond de la conscience, au tréfonds de notre perception, apparaît, *sous toutes choses*, la certitude tactile que *tout a été donné*. Tout ce que nous percevons ici est don. C'est ce qu'il fallait désoublier. » *La Quatrième Personne du singulier*, p. 100.

²²²⁶ *Le Vivier des noms*, p. 243-244.

L'épatement d'un spectateur dans le processus de désapprentissage de la langue ne signifie pas que ce dernier va devenir, d'un coup, aussi loquace que les babillards qui parlent moins pour transmettre une information que pour toucher au pur plaisir de parler ; ou pire, se mettre à s'exprimer en logorrhée glossolalique qui le déborde malgré lui, en extase, comme certaines figures novariniennes chez qui le languisme est gravement développé. Son intérêt serait de reconnaître la possibilité d'être de son « être en parole » que la langue dissimulait jusqu'ici, d'en être conscient lorsqu'il parle, tout en admettant qu'« [i]l y a dans [s]a bouche de chair une certitude de joie dont [il] ne [peut] pas démordre²²²⁷ » depuis toujours. Certains défenseurs de la catharsis éthique portent leur attention sur le changement comportemental que suscite chez les spectateurs l'expérience contrôlée dans le cadre esthétique de la pitié et de la crainte. Ils disent que l'effet thérapeutique – du moins bienfaisant – de la catharsis gît dans la possibilité de mieux ressentir ces émotions désagréables, suite à cette correction. On remarquera, à notre tour, que la joie démesurée, obtenue par le processus cathartique de la langue, peut également entraîner un changement de comportement, en conviant le spectateur à revoir sa relation avec la langue.

« La détresse sans sujet, la joie sans cause » : la joie en dehors de la parole

LE MARCHAND DE CAILLOUX. – [...] Quand je marche, j'entends sous mes pieds le bruit en bas de mes mains pour rien. Quand je marchais sur la terre, et non sur ce théâtre tout noir, j'entendais sous la terre le bruit de mes pensées, filant, perdant leurs sons. « Roi céleste ! » À toi, roi céleste, ma joie sans cause et ma détresse sans sujet²²²⁸ !

La joie des babillards – sur le plateau mais aussi bien dans la salle – est « absolue²²²⁹ », certes, en intensité et qualité. Pourtant, elle n'est pas autonome, étant donné qu'elle intervient toujours précédée par une souffrance ou, plus précisément, une « détresse sans sujet ». On voit bien que, dans la bouche du narrateur du *Discours aux animaux* et de l'Anti-personne 1 de *La Chair de l'homme*, la joie et la douleur s'entremêlent²²³⁰. Si la joie sans cause a pour envers

²²²⁷ *Le Vrai sang*, p. 232.

²²²⁸ *Je suis*, p. 117-118. « ANTI-PERSONNE 2. – Dans chaque esprit humain, c'est une place marquée. Un vide est au milieu du langage, hors du corps et au milieu de nous. Il y a toujours, en toutes choses, au centre, le creux de cette place muette, la prière : le lieu, en chacun de nous, en tous lieux, ici, d'une détresse sans sujet et d'une joie sans raison. » *La Chair de l'homme*, p. 472-473 ; « L'HOMME NU. – Une joie sans raison et une détresse sans sujet. Oui et non. » *L'Acte inconnu*, p. 158.

²²²⁹ « Bref, j'avais plus rien, j'avais plus de note, j'avais plus de mot, j'avais plus que bref pour raconter la fuite de la partie de vie qui m'était toute partie. L'heure était au malheur. Je retombais chaque minute dans une joie absolue et sans cause : [...]. » *Le Discours aux animaux*, p. 266.

²²³⁰ « Moi qui suis Jean tout en bas, j'ai reçu toute la douceur ce soir de ma pierre élevée et pentue sur ma tombe ; j'ai reçu mille joies croisées dans la douleur de la nuit du monde d'ici avec nous. » *Ibid.*, p. 76-77 ; « ANTI-PERSONNE 1. – Ceci est extrêmement joyeux et douloureux pour toi et pour nous. » *La Chair de l'homme*, p. 498.

la détresse sans sujet, c'est parce que la joie explosive de laisser couler le flot des paroles ne jaillit que dans la douleur suicidaire d'immoler son homme parlant. Dans le tourment angoissé de supprimer son « je » en tant que sujet grammatical de ses pensées et ses phrases ; dans la fureur forcenée – que l'Homme Hors de Lui démontre tout au long de la représentation –, d'être jeté hors de l'homme, hors du langage, vient paradoxalement une jubilation²²³¹. Elle est profondément attachée au « suicide intérieur » du sujet parlant, désormais « lassé de ses opinions fausses et ses jugements bâclés²²³² ».

En effet, de nombreuses personnes novariniennes s'étonnent devant toutes les tentatives de raisonnement aboutissant systématiquement à l'échec, à l'effondrement. Dans la bouche de la Femme Spirale et Jean Qui Corde se concrétise l'incompétence à penser, qui frustre le Vivant Malgré Lui de *Je suis*, Diogène de *La Scène*, la Personne Creuse du *Vrai sang*, pour ne citer qu'eux :

LA FEMME SPIRALE. – À la fin de tout raisonnement, vient l'effondrement : voici les trous de l'espace où notre langage s'abîme.

JEAN QUI CORDE. – À la fin de la pensée, tout raisonnement est mangé. Toute la pensée humaine finira dans la terre²²³³.

Ils ne sont plus maîtres de leurs opinions, mais écoutent – avec surprise – le bruit de l'agitation des pensées en eux ; ils ne sont plus maîtres de leur langue, mais écoutent – avec exaltation – la parole de la parole qui leur est donnée, en « abîmant leur langue ».

Cette impuissance à raisonner, observée collectivement chez les frustrés, renvoie en quelque sorte à la destitution de l'*ipse*, être pensant, à la révocation de l'*ego* moderne qui existe parce qu'il pense (*Cogito ergo sum*). Leur conscience de soi se retrouve au milieu du paradoxe, où elle doit « s'enlever la tête humaine » pour penser, être muette pour parler, à savoir renoncer à son existence, être absent pour exister : « J'enlève ma tête d'homme. Je suis esseulé, catastrophiquement absente, fondamentalement pas là²²³⁴ », dit Isaïe Animal. La détresse sans

²²³¹ « Pousser l'homme hors de lui en lui faisant porter son langage. L'homme entre *dehors* : furieux, forcené, jeté du langage. Exercice *exanthropique*. » *Lumières du corps*, p. 76.

²²³² « Lassés de mes opinions fausses et mes jugements bâclés, un soir, tout noir, devant une chair en face et en tremblante de tout mon comble, je lui jurai de m'amender dès le dimanche qui suit et de tenter de réussir enfin une fois, en face de lui, mon suicide intérieur. » *Le Discours aux animaux*, p. 82-83.

²²³³ *L'Acte inconnu*, p. 170. « LE VIVANT MALGRÉ LUI. – Chaque fois que j'avais une pensée c'était au détriment de mes idées ; chaque fois que je disais un mot, c'était toujours une chose en moins. » *Je suis*, p. 66 ; « DIOGÈNE. – J'éprouve de plus en plus de difficultés intenses à être le sujet émettant de tout ce que je pense. J'ai même conscience des jambages des mots que je parle, des pleins et des déliés, des pas que je fais en marchant quand je les prononce. J'arbore avec honte mon trou humain ; [...]. » *La Scène*, p. 58 ; « LA PERSONNE CREUSE. – J'ai toujours été incapable de ressentir ce que j'éprouve, d'approuver mes pensées, d'agir mon action, d'identifier aucune de mes opinions. [...] Mes idées sont profondément étrangères à ce que je pense : elles sont profondément hors de ma tête, tombées dans un endroit fermé que nul ne peut pénétrer. » *Le Vrai sang*, p. 67-68.

²²³⁴ *La Scène*, p. 165.

sujet qui hante les figures du théâtre de Novarina naît, pour ainsi dire, du sentiment de solitude et d'impuissance du sujet parlant, désormais délaissé, chassé de ses pensées et ses paroles. La détresse traduit ici littéralement le sentiment d'être privé du sujet ou, comme on dirait dans le domaine médical, l'insuffisance du sujet.

Jean Nominal du *Vivier des noms* avoue qu'il tire de cette détresse une « joie immense » : « Depuis ce matin je ne pense plus aucune de mes idées et j'en éprouve une joie immense.²²³⁵ » Le basculement de la détresse en joie ressemble au ravissement du non-savoir qui constitue l'« expérience pure » de Georges Bataille. Dans *L'Expérience intérieure*, Bataille démontre comment la volonté de savoir de l'*ipse* rêvant d'être tout²²³⁶ tombe, par le mouvement même de l'esprit voulant le savoir, dans le non-savoir, et comment l'*ipse* se partage dans sa volonté de savoir, entre l'envie de se perdre (par fusion) et l'envie de demeurer, jusqu'à sombrer dans l'angoisse :

L'angoisse suppose le désir de communiquer, c'est-à-dire de me perdre, mais non la résolution entière : l'angoisse témoigne de ma peur de communiquer, de me perdre. L'angoisse est donnée dans le thème du savoir lui-même : *ipse*, par le savoir, je voudrais être tout, donc communiquer, me perdre, cependant demeurer *ipse*. [...] Le sujet veut s'emparer de l'objet pour le posséder, mais il ne peut que se perdre : le non-sens de la volonté de savoir survient, non-sens de tout possible, faisant savoir à l'*ipse* qu'il va se perdre et le savoir avec lui²²³⁷.

La bifurcation devant l'*ipse* peut le mener à deux états d'esprit différents, l'angoisse ou le ravissement, l'insatisfaction ontologique ou la « joie supplicante » :

Tant que l'*ipse* persévère dans sa volonté de savoir et d'être *ipse* dure l'angoisse, mais si l'*ipse* s'abandonne et le savoir avec soi-même, s'il se donne au non-savoir dans cet abandon, le ravissement commence. [...] C'est aussitôt et du ravissement lui-même que j'entre à nouveau dans la nuit de l'enfant égaré, dans l'angoisse, pour revenir plus loin au ravissement et ainsi sans autre fin que l'épuisement, sans autre possibilité d'arrêt qu'une défaillance.

C'est la joie supplicante²²³⁸.

²²³⁵ *Le Vivier des noms*, p. 128.

²²³⁶ Il faut noter ici que l'aspiration de l'*ipse* à être tout dont parle Bataille nécessite une compréhension à la nietzschéenne. Ce « tout » qu'il devient par la communication, à savoir « fusion du sujet et de l'objet » (BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, in *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, Paris, 1973, p. 21) correspond à l'Un originaire qu'on retrouve par la rupture du *principium individuationis*. NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie ou Hellénité et pessimisme*, op. cit., p. 20-21.

²²³⁷ BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 67.

²²³⁸ *Ibid.*, p. 67-8.

Lorsque l'*ipse* renonce à la possession de l'objet, qu'il accepte de ne pas pouvoir devenir propriétaire du savoir, et surtout lorsqu'il se dépossède de lui-même profondément, il s'ouvre au ravissement de la catastrophe du sujet sans sujet, de la même manière que les personnes novariniennes – figures avec *personne* dedans – qui le rencontrent dans l'« expérience de descendre en catastrophe dans le trou d'vide de la création.²²³⁹ »

À la question de l'Enfant de Plurimace qui s'interroge sur le nom de la souffrance à laquelle l'homme est condamné, cette souffrance qui vient de « quelque chose » hors de l'homme, mais au plus profond de nous, et hors de la logique, mais au milieu du langage, l'Enfant de Matagrossier répond qu'elle *est* la joie, joie de faire « face au néant vivant dans la pensée » :

L'ENFANT DE PLURIMACE. – Je me suis aperçu bien trop tard qu'il y avait quelque chose dans ma vie qui n'était d'aucune logique. Et cependant telle n'était pas ma chair. Et cependant « homme » n'est pas le nom de la chair. Quel est le nom de cette souffrance mentale dont l'homme parle ? Ici, dis-le.

L'ENFANT DE MATAGROSSIER. – Cette souffrance est la joie. D'une part en corps physique, et d'autre part en corps non physique, nous sommes tous l'objet d'un même tourment. Nous voici parvenus ensemble, à cet instant, face au néant vivant dans la pensée.

JEAN DE PLURIMACE. – Il y a en moi un endroit où pratiquer librement mon crime : je l'appelle : l'endroit de ma joie²²⁴⁰.

L'Enfant tourmente, parce que c'est la défaite de son homme. Mais il est saisi par la joie, parce que c'est la délivrance réciproque de la parole de l'homme, faux sujet érigé à partir des signes dépourvus de respiration et inventeur de la mort ; de l'homme de la langue, moule de l'homme-idole, machine à faire l'homme avec le stigmate de la mort. Avec ces Enfants *devant* la parole formant en eux un « néant vivant », « endroit où pratiquer librement leur crime » contre eux-mêmes, on pense à la lutte avec l'Ange de Jacob²²⁴¹. Lorsqu'il lutte dans le noir avec un inconnu, dont le nom est ineffable, ce dernier le frappe à l'emboîture de la hanche. L'histoire de Jacob, « celui qui prend par le talon », désormais devenu Israël, « celui qui a lutté avec Dieu », qui traverse le Jabbok tout en boitant, démontre que l'on ne peut recevoir la quatrième personne du singulier – souffle qui renouvelle, parole qui délivre –, et se transformer profondément²²⁴² qu'une fois « expérimenté ses faiblesses, en perdant toute force », une fois

²²³⁹ *La Scène*, p. 164.

²²⁴⁰ *La Chair de l'homme*, p. 459-460.

²²⁴¹ *Genèse*, 32 :24-31.

²²⁴² Or, le moment où Jacob devient véritablement Israël vient un peu plus tard. Bien qu'il ait réussi à s'épargner la colère de son frère, Esaü, sa vie à Succoth ne fut pas facile. À l'ordre de Dieu, Jacob revint à Béthel, là où il avait rencontré Dieu pour la première fois, afin de confesser devant Dieu sa faiblesse, entièrement dépouillé. Dieu le bénit alors : « Ton nom est Jacob. Tu ne seras plus appelé Jacob, mais ton nom sera Israël. » *Genèse*, 35.

« rendu nu, en perdant tout appui²²⁴³ ». La hanche douloureuse de Jacob boiteux est par excellence l'« endroit de sa joie ».

La joie atteinte à l'acmé de la « crise du sujet » est sans raison, moins parce qu'il n'y a vraiment pas de cause, que parce que son origine nous échappe : elle est innommable et inexplicable²²⁴⁴. Cette joie nous est offerte seulement lorsque nous nous retrouvons à l'extérieur de la langue et, en conséquence, hors de l'homme parlant, cette image trompeuse qui, comme « toutes les [autres] choses nommées depuis que le monde parla », a été dite et « redite par des bouches fausses.²²⁴⁵ » En désoubliant le souvenir du baiser originel pour rétablir le rapport initial avec la parole, en désapprenant la langue pour délivrer la parole de toutes les brides inventées par l'homme, en se dépouillant des mots en parlant²²⁴⁶ pour réactiver la logodynamique des logaèdres en pleine vigueur, en dépossédant la langue pour redonner la parole à la parole, le spectateur sort du langage, emporté par le flot des babils. Il se libère du monde clos et transcendantal – dans le sens kantien du terme, soit celui qui constitue une condition *a priori* de l'expérience – que le langage construit ; il lutte contre sa langue²²⁴⁷ « pour la forcer de produire le monde autrement²²⁴⁸ », il se laisse emmener par la langue à cet *aut'monde* qu'elle ouvre. En somme, il reconstitue son identité langagière non plus *dans* la langue, mais *en rapport avec* la langue : voici la bénédiction qui a sauvé l'âme de Jacob, et qui transforme maintenant en profondeur le spectateur-parleur dans le rire devant la langue avec laquelle il lutte. Désormais en dehors de la langue, il est incapable d'exprimer au moyen de la parole ce sentiment inconnu qu'il ressent lorsqu'il « saisit le langage sur le vif²²⁴⁹ », si ce n'est par la jubilation.

²²⁴³ « Il ne lui fait expérimenter ses faiblesses afin qu'il perde toute force et tout appui propre, et que désespérant de tout, il la porte lui-même, et qu'elle se laisse porter, car quelle que forte que soit sa course, elle marche en enfant ; mais lorsqu'elle est en Dieu, et que Dieu la porte, quoiqu'elle paraisse se reposer, ses démarches sont infinies, puisqu'elles sont celles d'un Dieu. [...] Il ne la rend nue que pour être son vêtement : *Revêtez-vous de Jésus-Christ*. Il ne la tue que pour être sa vie ; *Si nous sommes morts avec Jésus-Christ nous ressusciterons avec lui*. Il ne l'anéantit, que pour la *transformer* en lui. » GUYON Jeanne-Marie, *Les Torrents et Commentaire au Cantiques des Cantiques de Salomon*, op. cit., p. 121.

²²⁴⁴ Selon Kristeva, Mallarmé est « agent d'une révolution fondatrice de la culture moderne, celle du langage poétique conçu comme le lieu d'un rapport nouveau à la jouissance, et d'une crise du sujet. » (MARCHAL Bertrand, *La religion de Mallarmé*, op. cit., p. 8) Son commentaire retient notre attention particulière par la ressemblance entre le langage poétique qu'instaure Mallarmé et la langue théâtrale de Novarina qui, elle aussi, constitue un lieu de la jouissance inédite et de la crise du sujet, simultanément.

²²⁴⁵ *Le Discours aux animaux*, p. 237.

²²⁴⁶ « LA LOGIQUE. – [...] Nous voudrions maintenant nous dépouiller des mots en parlant. » *Je suis*, p. 175.

²²⁴⁷ Pour « lutter contre » quelqu'un, il faut absolument être face à lui. Quand Jacob « lutte contre » un homme, le mot hébreu *אבק* (*abaq*, « lutter, en venir aux prises ») est en lien avec *חבק* (*chabaq*, « embrasser, étreindre »). Il s'agit très précisément de se combattre face-à-face, corps contre corps.

²²⁴⁸ *Le Théâtre des paroles*, p. 62.

²²⁴⁹ « Nous nous retrouvons donc encore une fois au théâtre pour éprouver la joie et la souffrance de saisir le langage sur le vif. » *Lumières du corps*, p. 63.

« Frères, je vous le dis : je reviens de moi-même : il n'y a pas d'intérieur humain, et s'il y en avait un il serait dépourvu d'intérêt. [...] ; je n'éprouve plus rien de ce que l'on nommait sentiment ; je n'éprouve nulle sensation, ni je n'éprouve plus aucune des choses ; je ne pense plus aucune de mes pensées et j'en éprouve une joie immense²²⁵⁰ », dit Pascal de *La Scène*. Ce sentiment ne ressemble à aucun des sentiments répertoriés comme « humains » (que l'on peut reproduire dans le théâtre – qu'Artaud qualifie de « psychologique » –, théâtre où on « fait l'homme »²²⁵¹), et n'a, par conséquent, pas de référence linguistique pour rester foncièrement en dehors de la langue. Cependant, il existe réellement et nous fait chanter l'hymne à la « joie d'être sans moi²²⁵² ».

« Je renonçai aux noms et à la raison. Je renonçais au oui et au non. [...] Délivre-moi, Seigneur, de l'abondance de paroles dont je souffre à l'intérieur de mon âme, qui n'est que misère devant ton regard mais qui se réfugie devant ta miséricorde ; car ma pensée ne se tait point, lors même que ma bouche se tait²²⁵³ », prie la Figure dans la Nuit. Elle qui renonce à la langue que l'homme multiplie mécaniquement, sans respiration, en nommant et en raisonnant, confesse souffrir de « l'abondance de paroles ». La délivrance qui mettra la fin à sa souffrance se rapproche de la catharsis pour deux raisons. La première référence est directement médicale, s'agissant de purger, d'évacuer le trop-plein de matière pour redonner la paix au patient²²⁵⁴. En évacuant hors de son corps le flot des paroles qui le remplit jusqu'à abîmer sa langue et éclater son « moi », et qui le paralyse avec le débit féroce et le dynamisme irrépressible, l'acteur, épuisé, s'adonne au sentiment de délivrance, au soulagement extatique.

Tandis que l'effet de la purge cathartique est limité aux acteurs sur le plateau, avec le besoin pressant de déverser le texte – parole qui leur est étrangère –, l'autre renversement paradoxal de la détresse sans sujet en joie sans raison constitue la catharsis de la langue par la parole affectant les acteurs et les spectateurs. Le babil joyeux qui sert de ressort cathartique

²²⁵⁰ *La Scène*, p. 94.

²²⁵¹ À la question d'Olivier Dubouclez sur la nature des émotions du « renversement des sens et des dimensions », mouvement qui caractérise le théâtre comme lieu d'optique, Novarina répond : « C'est une joie ouverte, une émotion qui n'est pas commandée. Le spectacle ou livre doit produire du nouveau, du non-répertorié, offrir une joie par sortie d'homme : être un endroit de parenthèse dans les sentiments humains obligatoires. Aujourd'hui, nous sommes sans cesse dans le sentiment obligatoire. Tenus. Asservis à une image de l'homme. Une grande machinerie se met en place... Dans un monde de plus en plus dicté, nous avons plus que jamais besoin de nous retrouver "face au sentiment inconnu", de ne plus avoir à *faire l'homme* encore et encore, mais d'éprouver un éclair d'extrême joie ou d'extrême peine qui nous délivre un instant de notre vie machinale. » NOVARINA Valère, DUBOUCLEZ Olivier, *Paysage parlé, op. cit.*, p. 109.

²²⁵² *La Chair de l'homme*, p. 412.

²²⁵³ *Je suis*, p. 147-148.

²²⁵⁴ Bien que la pratique à outrance de la purge au Moyen Âge ne puisse pas s'épargner les reproches d'être non scientifique, son efficacité pour certaines maladies, dont l'hémochromatose, est attestée même par la médecine contemporaine.

dans ce processus curatif se montre comme une langue, sans être, en réalité, une langue que l'homme ne possède²²⁵⁵. Plus précisément, la langue avec laquelle les personnes novarinienes gazouillent s'apparente à la langue française, et tisse des réseaux de sens – on parle de la mort et de l'homme – pour s'adresser à la conscience des spectateurs. Or, malgré cette forte ressemblance, contrairement au français des Boucot, leur langue est passive, dans le sens où ils sont *faits parler* en recevant la parole de la parole. Elle est fausse, également, dans le sens où elle est opérée, détournée par le procédé comique adopté par la parole en dynamisme ; quelque peu intuitive, de surcroît, dans le sens où elle s'adresse plutôt au corps, sinon à la partie non-activée, presque inconsciente, de la conscience. Cette pseudo-langue, dont l'intensité, la vitesse et la longueur du débit, la virtuosité stylistique et rhétorique, ainsi que la complexité intellectuelle atteignent un paroxysme dans la bouche des babillards, semble satisfaire la vanité et l'orgueil du sujet parlant qui, enivré de sa capacité à parler, puise un plaisir vertigineux dans l'acte de proférer *ses* paroles :

L'HOMME HORS DE LUI. – Dans ma pensée où nous sommes actuellement réunis, je reçois une impulsion qui doit m'emporter en un instant au-delà de vous tous et de tous les anges, et dans cette *jetée*, je reçois une richesse telle, que Dieu ne peut plus me suffire, même selon ce qu'il est, et même selon ce qu'il devient... En effet, le don que je reçois de lui dans cette *percée*, c'est que moi et Dieu, nous sommes un. Alors, je suis ce que je suis, et là où je suis, je ne grandis ni ne diminue, car je suis là, comme une cause immuable et comme la parole qui meut toute chose²²⁵⁶.

Mais puisque leur parole est profondément « sans moi », la crise artificiellement accentuée du sujet communicant est bientôt résolue, en débouchant sur la délivrance, le soulagement. L'extase du parler des babillards est, pour ainsi dire, non pas le délire idolâtre de l'homme parlant qui se renferme dans la langue et avance vers la mort, mais une exultation inoffensive sans sujet de l'homme parlé.

²²⁵⁵ En ce qui concerne le caractère ambigu de la langue, on pourra se référer au choix du mot observé dans *La Première épître aux Corinthiens*, 14 : 2 : « En effet, celui qui parle en langue (γλώσση, *glōssē*) ne parle pas aux hommes mais à Dieu, car personne ne le comprend, et c'est en esprit qu'il dit des paroles mystérieuses. » γλῶσσα (*glōssa*) se traduit souvent en langue (aussi bien l'« organe charnu, musculeux, allongé et mobile, placé dans la bouche » que le « système d'expression et de communication par des moyens phonétiques »), mais selon contexte, elle désigne plus particulièrement la langue inconnue en tant que « don » d Saint Esprit. *Thayer's Greek Lexicon* donne une définition suivante à cette *glōssa* offerte : « gift of men who, rapt in an ecstasy and no longer quite masters of their own reason and consciousness, pour forth their glowing spiritual emotions in strange utterances, rugged, dark, disconnected, quite unfitted to instruct or to influence the minds of others (le don offert aux hommes qui, tombés dans l'extase et n'étant plus tout à fait maîtres de leur propre raison et conscience, déversent leurs émotions spirituelles éclatantes au à travers des propos étranges, rudes, sombres, incohérents, plus ou moins inaptes à instruire ou à influencer l'esprit des autres). » *Notre traduction*.

²²⁵⁶ *L'Homme hors de lui*, p. 74-75.

Se montre soulagé le corps langagier de tous les parleurs – d’abord les acteurs, qui travaillent directement avec la parole, mais aussi les spectateurs, touchés et ouverts par cette parole poéticomédicale prescrite par Novarina. Délivré de la peur de la mort, car glorifié par la parole, et libéré du poids humain obstruant, car jeté hors de lui par le flot des paroles, le spectateur-rieur se réjouit de la joie printanière, de la vitalité parolesque qui le remplit. « [L]e rire vient tout alléger²²⁵⁷ », confirme Novarina. Le rire jubilatoire des spectateurs est à la fois le signe du toucher exact du corps par le logodrame, et le lieu de la joie par la sortie d’homme, joie par l’allègement.

²²⁵⁷ « [Je crois que l’on vient au théâtre essentiellement p]our subir un allègement. Le spectateur doit être vivifié, lavé, réjoui, être plus vaillant en sortant qu’en entrant, même si cela parle de la mort. Ne surtout pas lui remettre du poids sur la conscience, de la culpabilité ou de la honte, lui charger les épaules. Le théâtre pense de façon désagrégée et désagglutinante des choses qui nous accablent, il vient les défaire sous nos yeux. Dans *L’Acte inconnu*, il est longuement question des catastrophes en série de l’Histoire, mais le rire vient tout alléger et leur substitue une sorte de succession d’entrées et de chutes comiques. » NOVARINA Valère, DUBOUCLEZ Olivier, *Payage parlé*, op. cit., p. 108.

CONCLUSION

**Penser un nouvel humanisme
à l'ère de la communication de masse**

un théâtre de sang,
un théâtre qui à chaque représentation aura fait gagner
corporellement
quelque chose
aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,
d'ailleurs
on ne joue pas,
on agit.
Le théâtre c'est en réalité la genèse de la création.
Cela se fera.

- Antonin Artaud, Lettre à Paule Thévenin, le 24 février 1948²²⁵⁸

183. L'acteur ne doit pas *faire l'intelligent* – et même, dans un certain sens, l'acteur ne doit pas *comprendre* : il ne faut surtout pas qu'il vienne dénouer quoi que ce soit à la place du spectateur. Ce sont eux, les spectateurs, qui reçoivent l'énigme, sont en présence de l'objet insaisissable et refont l'expérience enfantine de l'incompréhensibilité du langage. Le dénouement du drame va avoir lieu dans le corps de chacun.²²⁵⁹

Comme l'écrit Novarina, le drame de la langue française, dont elle est victime et héroïne à la fois, aboutit dans le corps de chaque spectateur. Le drame délie son souffle, desserre ses mots, défait ses pensées, et l'emmène au seuil d'un autre monde, là où « on sonne l'extinction du monde parlé²²⁶⁰ », monde bâti et décrit avec la langue réfléchie. Le dénouement du drame, c'est la *catharsis*, la libération des spectateurs.

En gardant le vif souvenir du sentiment inconnu curieusement joyeux qui remplit les spectateurs touchés en profondeur par la langue novarinienne, nous avons essayé à travers cette thèse de renouer le lien entre la catharsis, notion esthétique aujourd'hui désuète faute de forme théâtrale appropriée, et le théâtre de Valère Novarina, théâtre au cœur du processus de décomposition de l'esthétique classique. Afin de pouvoir conférer le statut de catharsis à l'expérience émancipatrice qui domine le spectateur novarinien devant la scène refusant tout accès par la compréhension frontale, au « soulagement mêlé de plaisir » dont témoigne le spectateur novarinien à la sortie de la salle, après avoir perdu dans le torrent verbal vertigineux tous les repères spatio-temporels du monde habituel, nous avons proposé de nous concentrer sur l'essence de la catharsis, en la comprenant comme preuve de la relation étroite entre la salle et la scène, surtout comme celle d'une opération de la pièce sur le spectateur, sans manifester notre affiliation à un camp interprétatif particulier. Car l'enjeu autour de

²²⁵⁸ ARTAUD Antonin, « Lettre à Paule Thévenin, le 24 février 1948 », in *Œuvres, op. cit.*, p. 1676-1677.

²²⁵⁹ *Lumières du corps*, p. 100.

²²⁶⁰ « MÈRE DE L'HOMME BLANC. – Grand chant de sperme : les femmes sont en vision sous les troussées des couples locomoteurs. Vision et érection. On va sonner l'extinction du monde parlé. » *Le Drame de la vie*, p. 91.

la traduction du mot *purgatio*²²⁶¹ – entre « épuration » selon l'interprétation esthétique, « purification, clarification » pour le camp éthique, et « purgation » d'après les défenseurs de l'interprétation physiologique – risque d'enfermer la catharsis dans le contexte de la tragédie antique, composée selon la poétique aristotélicienne.

Notre intention de nous attacher à la réalité a-temporelle visée par la notion antique nous a fait porter notre attention sur le fait que chez Aristote, lorsque le mot « catharsis » est employé dans le domaine artistique afin de décrire l'effet que produisent des chants sacrés ou une tragédie, il est systématiquement placé dans une subordonnée comparative conjonctive, procédé soit par ὥσπερ (*hóspēr*, « comme »), soit par τίνα (*tína*, « une sorte de »). Relevant originellement du domaine médical, la catharsis était un traitement consistant à provoquer artificiellement une crise au moyen d'une substance semblable à un pathogène, pour que ce médicament indigeste entraîne avec lui la cause de la maladie, en sortant du corps de patient. Donc, si un spectateur ou un auditeur ressent un « soulagement mêlé de plaisir », *comme si* une purge lui avait administrée, on a toujours affaire à la catharsis en dehors du domaine médical, dont la tragédie et les chants sacrés. De ce point de vue, de la même manière que la catharsis des passions dérive de la catharsis du corps par analogie, un effet thérapeutique produit par la parole reprenant métaphoriquement le même schéma opérationnel que la purge antique, et appliqué à l'identité langagière, pourrait être considéré comme *une autre* catharsis.

Ce sont le sentiment de bien-être touchant leur être, la sensation pétillante d'être rafraîchi par la parole des spectateurs de Valère Novarina qui bénéficient de cette ouverture de la catharsis aristotélicienne. Plus précisément, c'est le plaisir soulageant propre au théâtre de Novarina, plaisir confondu avec « le *sentiment de la chair* [en tant qu'] étrange impression et *vertigineuse* comme à l'orée d'un puits, un sentiment de descente, d'évidement, de passage, mort respiratoire et ascension²²⁶² », qui se sublime en une catharsis, malgré les contraintes théoriques. Car le théâtre de Novarina se trouve à l'opposé du modèle aristotélicien du théâtre, cadre formel indispensable pour l'opération cathartique, en en finissant à la fois avec le *muthos* et la *mimèsis*. On n'y voit plus l'action de l'homme représentée dans le temps. L'« opérette » que Novarina réalise à travers sa poétique du « coup de dé- », consistant en dédramatisation, destitution de l'action humaine (généralisation de la désaction), déshomogénéisation du temps,

²²⁶¹ Rappelons-nous qu'il s'agit de la traduction latine du mot grec *catharsis*, proposée par Giorgio Valla, premier traducteur de *la Poétique* en latin.

²²⁶² « LE BONHOMME NIHIL. – Le *sentiment de la chair* n'est pas du tout la sensation d'avoir le concret du corps en soi-même ou en face, c'est une étrange impression et *vertigineuse* comme à l'orée d'un puits, un sentiment de descente, d'évidement, de passage, de mort respiratoire et ascension. C'est sentir la flambée de l'air, du *souffle au corps* ; c'est sentir par notre chair que nous sommes ancrés au vide et le théâtre vivant d'un feu. Non ? Tu ne crois pas ? » *L'Acte inconnu*, p. 104.

constitue en quelque sorte la réponse de Novarina sur la théâtralité. On a longtemps cru que le théâtre avait vocation à représenter l'homme dans le monde à l'aide des acteurs. Cependant, en invitant les spectateurs à voir – avec l'« œil qui écoute » – la parole sortir, matériellement, du corps des acteurs et mener elle-même le drame, en brisant les mots familiers et en les renouant par sa traversée, Novarina souligne que l'essence du théâtre, c'est, tout simplement, l'*action*, le mouvement. Dans le théâtre où le logodrame, cru et vif, remplace le drame humain, l'émotion (comme mouvement de l'âme) ne se produit pas vis-à-vis de l'homme ici représenté, mais vient du fait d'être touché « *corporellement* » par la parole, d'être hors de soi, emporté par le flot des paroles.

L'abolition du *muthos* offre à l'homme une possibilité de sortir du double assujettissement au temps et au récit. Comme le démontre Ricœur, le temps raconté, qui introduit la concordance dans des incidents discordants, permet une compréhension claire du temps. En revanche, non seulement il prive l'homme d'expériences singulières du temps, en ne prenant en considération que les temps racontables, dotés d'un nom à valeur universelle et universalisante, mais encore il le mène à la mort, étant donné que toutes les actions qui composent les tissus de l'existence humaine y sont alignées sur une ligne droite et plate, aux deux extrémités définies. Au lieu de proposer une expérience unique et cohérente du temps, Novarina multiplie, dans son théâtre, la nature et la rythmicité du temps vécu. D'un côté, la temporalité qui nous trompait s'effondre, par l'intermédiaire de la force négatrice inhérente au langage. De l'autre côté, les réalités temporelles qui existent dans la vie quotidienne, mais desquelles on est rarement conscient, à défaut de support linguistique, se clarifient pendant la représentation et ouvrent un espace – que l'on peut *visiter* – en s'entrecroisant de façon rhizomatique. Les « fausses » temporalités – car non reconnues –, revitalisées par la parole, entraînent une crise temporelle chez les spectateurs embarrassés par le décalage soudain creusé entre la réalité vécue et la réalité raisonnée. Mais cette tension finit par déboucher sur un soulagement, dans lequel nous renouons notre rapport avec le temps, en sortant de notre identité langagière du temps, du récit.

Alors que pour la catharsis temporelle, l'effet thérapeutique concerne un trait humain médiatisé par la langue, il y a, dans l'expérience cathartique des spectateurs novariniens, une autre dimension plus fondamentale, quelque chose qui touche leur chair la plus intime et la plus profonde : la langue. La langue théâtrale est la source directe du comique chez Valère Novarina. Elle est comique avant tout parce qu'elle ridiculise, par exagération parodique, certains usages attachés à la communication en tant qu'échange immédiat des mots. Mais elle l'est surtout parce qu'elle détourne les règles, en privilégiant les jeux langagiers qui déploient

le comique créatif, à l'image des jeux d'optique, du cirque et de la clownerie. À force de pousser la fantaisie verbale jusqu'au bout, elle finit par mettre en place un nouveau mode de communication par le biais de la logodynamique des logaèdres. Or, le « languisme » sévissant sur la scène novarinienne, cette maladie de la langue qui parle toute seule, et surtout qui parle à notre place sert, en soi, de purge homéopathique : c'est une pseudo-langue qui redonne la vitalité au français institutionnel après avoir provoqué, par son apparence désastreuse, une crise. Mais cette langue nous libère, à son tour, de la limite posée par le langage « fasciste », de l'image plate de l'homme fabriquée par le langage écrasant et inerte, la langue étant notre propre matière. L'homme n'est plus enfermé dans la langue ; il se trouve, pour la première fois depuis l'enfance, hors de langue, devant la parole, comme en témoigne si bien une spectatrice : « J'avais sous-estimé le pouvoir du langage qui n'était pour moi qu'un moyen d'expression qu'on utilisait et contrôlait. Je ne l'avais jamais vu comme une pâte malléable qui lutte, une matière qui permet certaines pensées et jeux, qui est empreinte d'histoire et nous apprend à vivre. »

Notre choix de comprendre la catharsis comme une métaphore, en gardant une neutralité interprétative, a comme avantage de pouvoir expliquer le sentiment manifestement cathartique que ressentent les spectateurs de Novarina en nous appuyant sur la catharsis, d'un côté ; et de pouvoir élargir la portée de cette vertu esthétique jusqu'au théâtre contemporain, dont la dramaturgie ne se soumet plus aux exigences antiques, de l'autre côté. Cependant, nous ne pouvons pas échapper à une interrogation sur l'efficacité structurale de cette compréhension, étant donné que le modèle homéopathique qui a inspiré l'auteur de *La Poétique*, relève d'une pratique *inactuelle*, dont le caractère scientifique est désormais discrédité. Quel serait l'intérêt de maintenir le schéma cathartique, si la légitimité du schéma lui-même est contestée, résultat de l'absence de compréhension méthodique, chez les Antiques, de l'organisme du corps humain, et des présupposés idéologiques de l'époque, pas du tout scientifiques du point de vue moderne ? Certes, Aristote se sert de la purge homéopathique pour éclairer un phénomène communément observé chez un auditeur écoutant des chants sacrés et chez un spectateur regardant la tragédie. Néanmoins, bien que la catharsis des passions soit un outil d'explication obtenu par dérivation, lorsque le philosophe grec emploie ce terme dans *La Poétique* et dans *Les Politiques*, le cœur de son propos est toujours une expérience esthétique *qui ressemble au* processus cathartique. De même, ce que nous voulions chercher, à travers cette thèse, dans le sentiment inconnu des spectateurs novariniens, c'est l'expérience de la délivrance, quelque peu thérapeutique ; expérience déclenchée par le dénouement de la tension remontée par une fausse source de crise, obtenue par le génie poétique. Cette réalité du sentiment inconnu, de ce « soulagement mêlé de

plaisir » constitue un phénomène esthétique à part entière, indépendant de la purge médicale à qui il doit son origine conceptuelle. Nous tenons, donc, à affirmer que si nous soulignons ici une effectivité partagée par les expériences artistiques et la pratique médicale, c'est avant tout dans le but de justifier l'analogie entre la catharsis aristotélicienne et la catharsis novarinienne.

Depuis la Renaissance, l'Europe a toujours essayé de définir l'homme, de l'expliquer pour mieux le comprendre. Au centre de toutes les réflexions humaines, il y a l'homme. Dans le but d'accéder à l'essence de l'homme, on multiplie sans cesse le discours sur l'homme²²⁶³.

Avec les deux Guerres mondiales, toutes les convictions que l'on avait sur l'homme se sont effondrées. L'intelligence et la science, qui ont permis à l'homme de conquérir la Nature et de mener une vie opulente ont contribué au développement des machines qui exploitent l'homme, des armes qui tuent, voire massacrent l'homme ; et la raison qui est censée permettre à l'homme un élan, par la voie dialectique, vers un état supérieur, en promouvant des valeurs comme la liberté, l'égalité et la tolérance, est devenue un outil justifiant la sauvagerie, la barbarie et la cruauté de l'homme. *À l'Ouest, rien de nouveau* (Erich Remarque) nous fait voir, à travers les yeux d'un jeune soldat, Paul Bäumer, à quel point la guerre déshumanise l'homme, à quel point elle l'anéantit. L'humanisme est éteint – du moins, celui qui s'est établi au moyen du *logos* durant cinq cents ans, a perdu tout son sens. L'errance de Ferdinand Bardamu du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, celle de Bea B. et Monsieur X de *La Guerre* de Le Clézio représentent l'homme moderne égaré, tout repère perdu, après avoir traversé cet « abattoir internationale en folie²²⁶⁴ », et pour qui la « “névrose littéraire” aura[it] été le seul moyen, sinon de “sauver l'humanité”, du moins de “se sauver lui-même”.²²⁶⁵ »

Face à un changement radical de paradigmes, on se trouve désormais incapable d'expliquer l'homme avec l'humanisme du passé. Quel humanisme pourrait-on rétablir à une

²²⁶³ Cependant, Michel Foucault tient à remarquer que malgré la prolifération des discours sur l'homme, ce dernier restait marginal, voire absent, Dieu étant toujours au cœur de l'enjeu : « On croit que l'humanisme est une notion très ancienne qui remonte à Montaigne et bien au-delà. [...] Tout cela est de l'ordre de l'illusion. Premièrement, le mouvement humaniste date de la fin du XIX^e siècle. Deuxièmement, quand on regarde d'un peu plus près les cultures des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, on s'aperçoit que l'homme n'y tient littéralement aucune place. La culture est alors occupée par Dieu, par le monde, par la ressemblance des choses, par les lois de l'espace, certainement aussi par le corps, par les passions, par l'imagination. Mais l'homme lui-même en est tout à fait absent. » FOUCAULT Michel, « “L'homme est-il mort ?”, entretien avec Claude Bonnefoy » (*Arts et Loisirs*, n° 38, 15-21 juin 1966, pp. 8-9), in *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, « Quarto », 1994, p. 540.

²²⁶⁴ CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 148.

²²⁶⁵ NAVARRI Roger, « Être ou paraître : les enjeux existentiels du lyrisme d'Aragon », in *Le Sujet lyrique en question*, RABATÉ, SERMET, VADÉ (dir.), Presses universitaires de Bordeaux, Talence, 1996, p. 173. Il cite Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « nrf », 1964, p. 211-212.

époque où, après que toutes les valeurs humaines traditionnelles ont été remises en question, l'éloge de la technologie, la victoire du capitalisme, en mélange avec le matérialisme distordu, l'avènement du néolibéralisme, l'évolution de la société de consommation et de la culture de masse jettent des ombres sur le portrait de l'homme ?

L'« opérette » et sa catharsis anthropologique sont, en quelque sorte, la réponse que Novarina apporte à cette question cruciale. À l'ère de la communication de masse, le discours sur l'homme pullule à grande vitesse, comme si on voulait rattraper ce qui est perdu. Dans les médias, chaque action de l'homme – le lancement de la navette spatiale ou les conflits en banlieue, de nouvelles découvertes des pyramides en Égypte ou le scandale le plus récent d'un joueur de foot, les campagnes présidentielles ou le restaurant clandestin pour les gens d'influence en temps de crise sanitaire, la réforme des retraites et les grèves ou le dernier clip provoquant d'une chanteuse – est présentée, méticuleusement disséquée, commentée, puis réinterprétée, jusqu'à ce que l'on épuise les mots. L'homme ceci, l'homme cela... Or, dans les explications et les opinions sans cesse multipliées sur l'homme, l'homme devient un objet, objet échangeable contre les mots, reproduit à l'identique, normalisé, répertorié dans le catalogue. « Quantifié, sondé et pris dans ses propres filets, [en tant que] sujet mesuré, *normifié*, calculable et prescrit ²²⁶⁶ », il est prêt à consommer. Voilà l'avènement de l'« humanisme de la marchandise », dont parle Guy Debord :

Le barbare n'est plus au bout de la Terre, il est là, constitué en *barbare* précisément par sa participation obligée à la même consommation hiérarchisée. L'humanisme qui couvre cela est le contraire de l'homme, la négation de son activité et de son désir ; c'est l'humanisme de la marchandise, la bienveillance de la marchandise pour l'homme qu'elle parasite. Pour ceux qui réduisent les hommes aux objets, les objets paraissent avoir toutes les qualités humaines, et les manifestations humaines réelles se changent en inconscience *animale*²²⁶⁷.

On assiste, tous les jours, à l'hommerie de l'homme, à ce culte de l'homme où, à force de se réfléchir lui-même et de parler de lui-même à lui-même, l'homme idolâtre l'homme, en « s'étouffant de ses propres mots²²⁶⁸ » inertes. « “Je m'en fous à foison!” fit l'homme en hommant : et il façonna à quatre mains son effigie pour s'aduler lui-même : on vit partout se dresser nuit-et-nuit les idoles de l'homme²²⁶⁹ » : dans son histoire de l'homme, Tu accuse tous ceux qui engendrent, par « une langue d'émission » – langue que l'homme produit à son gré et prononce – l'homme vide (« l'homme de non »), image sans respiration de l'homme,

²²⁶⁶ Observez les logaèdres !, p. 109.

²²⁶⁷ DEBORD Guy, « Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande » in *Revue Internationale Situationniste*, n°10, mars 1966, p. 9.

²²⁶⁸ « JEAN SINGULIER. – [...] Ci-gira l'homme qui s'étouffera de mes propres mots. » *Je suis*, p. 45.

²²⁶⁹ *Le Vrai sang*, p. 131.

qui sera considéré comme étant *vrai* (« l'homme de oui »), parce qu'il est parlé, et reparlé avec une « langue d'émission » – langue médiatique, dont la communication de masse procure l'authenticité :

VIANDRÉ. – Dites si votre action dans le monde fut positive ou négative et dites si la langue vous parla !

L'AUTOSCOPE. – Je ne puis, je ne peux, je ne sais... J'ai vu dans moi qui parlait l'homme qui parlait une langue d'émission, un agité par omission qu'on précipite qui émettait qui éjectait toute une langue d'émission qui engendra l'homme de non qui engendra l'homme de oui²²⁷⁰.

L'homme sombre dans la banalité, mais la machine à reproduire l'homme-objet, à philosopher l'homme « matérialiste », à communiquer la pseudo-vérité facile à avaler sur l'homme « repart, sans frein » :

L'HOMME D'OUTRE-CA. – « [...] Puis j'fonce dans Nietzsche, à toute Bersicht
Je me dis : "Ma pomme,
C'est un surhomme !"
Puis je tombe dans Compte-Sponville-e,
Ça c'est tranquille-e
J'bouffe d'la banalité en reposant sur mes pieds !... mais j'repars ! et sans frein ! le
lendemain, j'crie dare-dare : Pas question d'rester en rade-e ! à la cantonade-e ! la rime en
l'air ? la rime en l'air ? »²²⁷¹

En vue de sortir l'homme de la prison de la communication, de le libérer de la chaîne morte des discours ; en vue de soigner la « peste de l'homme [...] que l'homme soit pour toujours sa propre cible²²⁷² », Novarina préfère, plutôt que de représenter l'homme une fois de plus dans son portrait habituel et de *parler* de lui une fois de plus, le vider par la parole, jusqu'à toucher, avec la langue, le fond de l'homme jusqu'ici jamais mis au jour ; le vider, « le démonter jusqu'à ce qu'il apparaisse qu'il n'est que du langage assemblé, jusqu'à ce qu'il n'en reste : personne.²²⁷³ » Dans ce théâtre où on procède à la désadhérence à la figure humaine, l'homme apparaît sur scène *nu*, sans aucun masque ni vêtement : un animal né dans la langue, éveillé par la parole insufflée ; une « vaine forme de la matière », mais sublimée par la lumière parlée qui éclaire la nuit de notre matière ; un néant vivant en parole, incapturable ni dans le temps, ni dans le récit, ni même dans le mot « homme », nom donné à une chose :

²²⁷⁰ *Le Drame de la vie*, p. 202.

²²⁷¹ *L'Opérette imaginaire*, p. 52-53. Novarina n'hésite pas critiquer publiquement André Sponville-Compte, philosophe de l'éthique matérialiste, très médiatisé.

²²⁷² *La Chair de l'homme*, p. 135.

²²⁷³ *Lumières du corps*, p. 53.

L'OUTRANTHROPE. – Là-bas : vider l'homme de son contenu !

NÉLANDOT. – Homme, ne prononcez plus ce mot. N'en désignez plus la chose²²⁷⁴.

« J'en ai assez de la technique humaine. Enlevez-moi par les oreilles²²⁷⁵ », crie un enfant, dans le rêve prémonitoire d'un homme dans un récit de l'Homme de Gi. En finir avec l'image humaine que nous produisons tous les jours, mécaniquement, sortir l'homme de sa figure que nous nous imposons habituellement devient une nécessité primordiale pour le rétablissement de l'humanisme. Car tant qu'on est enfermé dans l'homme, en tournant en rond dans le réseau fermé du langage, on ne peut jamais trouver la réponse à la question, « Qu'est-ce que l'homme ? », comme l'insinue le corps du Cycliste Dezuxe :

LE CYCLISTE DEZUXE. – Lâchant guidon, au miroir en passant, j'ai adressé à mon corps quand je le vis m'arriver : « Hé-ho mon corps : vous devriez travailler pour rouler ! arrêtez de passer toujours par où vous vous arrêtez ! » Mais mon corps reprit en reprenant : « Arrêtez de parler, vilain cycliste : car vous devriez vous taire au lieu de toujours vous reproduire sur vos roues pour m'apparaître. »²²⁷⁶

Sortir de l'homme, c'est avant tout se débarrasser de « [t]ous les acquêts de l'éducation et du social²²⁷⁷ ». Les idées formées à l'école et les explications pseudo-intellectuelles aveuglantes proférées dans les médias, les définitions superficielles répétées et les aphorismes à bon marché pullulants sont du surplus – de la chair ou du gras, si l'on préfère, à l'initiative de Novarina – parlé, ajouté à l'homme à sa convenance. Non seulement ils asphyxient l'homme, mais ils empêchent toute tentative de saisir sa vraie réalité, camouflent l'accès à la volonté et pouvoir véritablement humains. Mais sortir de l'homme, c'est également sacrifier sa raison, son *logos* :

²²⁷⁴ *Le Vivier des noms*, p. 106 ; « CCLXXI. On ne protestera jamais assez contre ce nom qui nous est donné : ce qu'on appelle un homme mais qu'on devrait appeler autrement. On ne naît pas qu'une fois, je ne suis pas né qu'une fois : il nous faut toujours renaître à nouveau, être sans nom et protester contre toutes les manières dont nous sommes représentés, protester contre la figure humaine, contre toute science de l'homme, contre tout ce qui prétend être une science de l'homme, détruire toutes les idoles, briser sans cesse les images qu'on veut faire de nous, protester contre toutes les images de l'homme, contre toutes les cartes, les schémas de notre dehors et dedans, refuser toujours de porter notre nom. Parce que nous sommes au-delà de nos noms, au-delà de nos images, non pas parlants mais renversant nos langues, traversant nos mots, en travers, en traversée, dans une forêt de langue, dans une foule de paroles, dans une ville d'inscriptions, ceux qui passent, ceux qui traversent. » *Pendant la matière*, p. 65-66.

²²⁷⁵ *Le Drame de la vie*, p. 55-56.

²²⁷⁶ *La Chair de l'homme*, p. 93.

²²⁷⁷ DUBUFFET Jean, *Honneur aux valeurs sauvages*, in *Prospectus et tous écrits suivants*, op. cit., p. 222.

Mais le suprême abus que l'homme fait tardivement de sa raison demande un dernier sacrifice : la raison, l'intelligibilité, le sol même sur lequel il se tient, l'homme les doit rejeter, en lui Dieu doit mourir, c'est le fond de l'effroi, l'extrême où il succombe. *L'homme ne se peut trouver qu'à la condition, sans relâche, de se dérober lui-même à l'avarice qui l'étreint*²²⁷⁸.

La raison sur laquelle il bâtit son empire, le monde où son *Cogito* est au centre, dérobe la vérité aux yeux de l'homme, au lieu de l'illuminer, en l'empêchant de voir au-delà de son univers²²⁷⁹ ; et la langue intelligible, à partir de laquelle il décrit le monde – y compris lui-même, en limitant la possibilité de chaque chose et en fixant la signification de chaque relation, devient sa propre limite. Pourtant, la langue doit pouvoir délier ce qui est considéré comme immuable, ouvrir le passage entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit, et surtout, délivrer l'homme de ses contraintes corporelles finies. L'homme n'est pas l'homme parce qu'il raisonne – l'emprise du « *Cogito ergo sum* », assertion qui établit le fondement de l'homme moderne, doit cesser. L'homme est l'homme, plutôt, parce qu'il est capable de renverser sa langue par la langue, de détruire par la langue son image faite par la langue, jusqu'à s'anéantir, anéantir son monde entier par la langue. Il est au-delà de son nom, au-dehors de son image :

JEAN SAPIEN. – Je suis l'homme qui ne peut pas se voir sortir. Nous sommes parce que nous sommes. Au-delà de nos noms, au-delà de nos images, non pas parlant mais renversant nos langues, traversant nos noms, en travers, en traversée, dans une forêt de langues, dans une ville d'inscription, ceux qui passent, ceux qui traversent. C'est pourquoi, moi d'ici, Jean Sapien, je me suis répété chaque matin que ce monde-ci n'existe pas²²⁸⁰.

De ce point de vue, la structure du *Drame de la vie* est significative. Adam, qui ouvre l'espace avec ses mots – « D'où vient la parole ? Que la Viande s'exprime ? » –, revient à la fin, afin de donner « le nom de ceux qui l'ont précédés (*sic*)²²⁸¹ ». La longue liste des noms se termine par « Adam ». Cependant, Adam serait la seule personne qui n'est pas reproduite par la langue

²²⁷⁸ BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 155.

²²⁷⁹ Dans un passage de *Pendant la matière*, on peut constater que Novarina considère la Raison intelligible comme quelque chose qui doit être défait (non comme détruire, mais comme dénouer), à ouvrir par le mystère, à laisser respirer : « CLXXIV. Laisser toute sa place au mystère c'est d'abord lui faire la chasse et lancer notre raison jusqu'au plus loin. Le mystère n'est pas la fin, ni le contraire, ni le renoncement au travail de l'intelligence, ni l'ennemi de ce qui tend l'esprit, mais son dénouement. Il vient l'ouvrir encore ; comme s'il couronnait la raison jusqu'à venir la défaire. » *Pendant la matière*, p. 45-46. Edgar Morin, quant à lui, souligne l'importance d'interroger notre structure de pensée avant de rompre le cercle vicieux qui ne crée que les idées mortes : « Notre pensée doit investir l'impensée qui la commande et la contrôle. Nous nous servons de notre structure de pensée pour penser. Il nous faudra aussi nous servir de notre pensée pour repenser notre structure de pensée. Notre pensée doit revenir à sa source en une boucle interrogative et critique. Sinon, la structure morte continuera à sécréter des pensées pétrifiantes. » MORIN Edgar, *La Méthode*, t. 1, Paris, Seuil, 1977, p. 21.

²²⁸⁰ *Le Drame de la vie*, p. 213.

²²⁸¹ *Ibid.*, p. 7 et 297.

humaine, par la répétition à l'infini. Le retour du premier homme en tant que dernier homme (le plus récent) annoncerait-il le rétablissement de la véritable humanité ?

Le plaisir cathartique de renouveler son rapport avec la langue, de redécouvrir le fait que l'homme n'est pas représentable et, par conséquent, de se retirer du temps chronologique inévitablement fini, que ressent le spectateur de Novarina est, en fin de compte, le plaisir d'« se dévêtir de notre figure, abandonner un instant toutes les “sciences humaines”, [...] toutes les morales.²²⁸² » C'est également la joie de « désadhérer à l'image humaine, de tourner le dos à la *fable anthropoïde* que les sciences *homnimitives*, tout autour d'ici, depuis trop longtemps nous serinent²²⁸³ », de sortir de l'homme, emporté par la langue qui retrouve son plein dynamisme, y compris sa force négatrice.

Paradoxalement, dans le théâtre de Valère Novarina dépourvu de la présence humaine, l'humanisme est à son comble. Il ne s'agit plus d'un humanisme positif descriptif, qui consiste à rajouter de l'épaisseur à l'image de l'homme, en lui attribuant encore un autre titre, en lui collant encore une autre explication. Au contraire, on fait ici l'expérience d'un humanisme négatif mais actif, cherchant à atteindre l'homme par enlèvement, par participation à cet évidemment, à cette descente par le flot des paroles. Dès lors, on comprend mieux la dimension ontologique du sentiment inconnu curieusement joyeux et salutaire des spectateurs novariniens. Ils deviennent, chacun de son tour, un foyer de nouvel humanisme, là où ils font face, pour une fois, à l'homme tel qu'il est.

Au début du *Drame de la vie*, le Recteur Blond rappelle, d'emblée, aux spectateurs qu'ils n'assistent pas un spectacle, mais sont dans un Hôpital :

LE RECTEUR BLOND. – Vous vous croyez au spectacle, vous êtes dans l'Hôpital de Viande.

Mille blessés. Les enfants mal faits traînent sur la piste, les Grands Hominiens s'impatientent en coulisse : une fois que les hommes ont fini de s'assassiner en rythme, les hommes commencent à s'assassiner en rythme.

VOIX DE. – Je commence à vivre mort.

VOIX DE. – Je vivrai une fois mort²²⁸⁴.

²²⁸² *Lumières du corps*, p. 54.

²²⁸³ *Observez les logaèdres !*, p. 13-14.

²²⁸⁴ *Le Drame de la vie*, p. 18.

Il s'agit moins d'un hôpital pour les vivants que d'un hôpital pour les morts, lieu où on redonne la vie à la viande – au cadavre – dès lors qu'ils s'assassinent, dans la « joie d'effectuer enfin les uns envers les autres sans pourquoi le crime altruiste²²⁸⁵ », ou se suicident, à l'image de nombreuses figures novarinienues. Les voix anonymes disent de commencer enfin à vivre après la mort. Cette voix peut appartenir à la langue française assassinée dans la bouche des babillards, mâchée, déformée, dépravée, mais pour qui la mort se renverse en vitalité éclatante. Le « je » des voix peut être attribué également au sujet parlant de l'homme qui, dans la syncope de son « je », reçoit la parole et renaît dans le monde que la logodynamique ouvre derrière la langue²²⁸⁶. Mais la voix doit venir surtout de la salle, de chacun des spectateurs qui sont hommes de l'ère de la communication de masse. Dans cet hôpital, il faut qu'il s'assassine – assassiner son homme, son idole policée en parole –, se dépouille de « simples apparences mortes » reproduites et promues par l'humanisme asphyxié, et retrouver le goût de vivre, la volonté corporelle, dont l'homme se privait :

C'est le développement unilatéral du Progrès qui a fait perdre aux hommes une idée essentielle. En Europe, l'homme s'ennuie et il ne s'explique pas cette perte du goût de vivre. Il ne comprend pas qu'à force de considérer la vie uniquement sous son aspect matériel il en est venu à confondre la vie avec de simples apparences mortes²²⁸⁷.

Dénoué par la langue, il doit sortir de l'hôpital, sans son homme, dans son nouveau corps langagier de l'« h  m », exalté. Le drame de la langue se termine dans le corps du spectateur, et c'est là que commence son drame, son *propre* drame de la vie, de sa disparition et de sa renaissance par la parole, qui lui est donné dans le « trou vivant » – que le gras humain retiré a laissé – au milieu de son corps. Délivrés, ressuscités par la Parole libératrice, l'Asilaire Capulle et l'Asilaire   carnicien donnent la parole au mort, à « toi » le spectateur, toujours enfermé dans l'homme parlé :

LEASILAIRE CAPULLE. – La parole est au mort. Sentez donc avec vos jambes que c'est bien du canal d'Action et non de Représentation qu'il s'agit !
L'ASILAIRE   CARNICIEN. –    trou vivant, où allons-nous ?
L'ASILAIRE CAPULLE. – Soulagé de son poids, le prisonnier, délivré de lui-même, monte au sommet désigner tout en bas l'homme qui grogne.

²²⁸⁵ *La Scène*, p. 84.

²²⁸⁶ Une anecdote de l'homme que raconte le Malade Blanc témoigne bel et bien de deux existence dans la « viande », la Quatrième Personne du singulier qui parle à la chair, et la viande qui, sans écouter la parole de la parole, serait pétrifiée. « LE MALADE BLANC. –    l'Hôpital du Monde, l'homme qui vient chaque jour se faire soigner la viande disait au Docteur Praticien : “Je ne me crois pas en chair mais toujours en deux, comme si l'un seul se perp  trait sans cesse perpétuellement lui-même sans entendre l'autre qui lui dirait sans cesse qu'il n'est pas. Docteur, je ne sais plus qui je suis. Dites qui est. » *Le Drame de la vie*, p. 284.

²²⁸⁷ ARTAUD Antonin, « Les forces occultes du Mexique », in *  uvres, op. cit.*, p. 730.

L'ASILAIRE ÉCARNICIEN. – Vous avez assisté à la représentation des aventures de l'homme mené d'action en action. Parle, là-bas, toi qui te tais²²⁸⁸ !

Touché par la logodynamique des logaèdres, maintenant, c'est à lui de *parler* – sans dire –, non pas avec la langue institutionnelle qu'il maîtrise, mais avec la langue inconnue qu'il reçoit, avec la Quatrième Personne du singulier ; c'est à lui de sortir de l'homme, à son tour, et d'aller annoncer partout que « l'homme n'a pas été encore capturé !²²⁸⁹ »

²²⁸⁸ *Le Drame de la vie*, p. 208.

²²⁸⁹ *Le Vivier des noms*, p. 255.

La catharsis par la parole dans l'œuvre de Valère Novarina

Résumé

La catharsis, effet salutaire du théâtre sur le spectateur, a longtemps été considérée comme une vertu à la fois esthétique et émotionnelle propre à la tragédie aristotélicienne. Cependant, on constate que le théâtre moderne et contemporain, qui tourne le dos à la poétique théorisée par Aristote, ne cesse d'offrir le « soulagement mêlé de plaisir » à ses spectateurs. Cette étude examine la possibilité de réconciliation entre la notion antique et l'expérience théâtrale des spectateurs de nos jours, dans le but d'expliquer le « sentiment inconnu » curieusement joyeux, ressenti par des spectateurs de l'œuvre de Valère Novarina, sous l'angle de la catharsis anthropologique par la parole. Dans un premier temps, nous définissons la dramaturgie novarinienne qui, en remplaçant le drame humain par le drame de la parole, renverse les conditions traditionnelles de l'expérience théâtrale. Ensuite, guidés par le fait que la catharsis des passions relève d'une métaphore employée par Aristote, nous établissons un modèle de catharsis propre au logodrame, dont le ressort cathartique est la parole, en gardant le schéma analogique. La catharsis temporelle qui, en nous invitant à nous promener dans la « cathédrale » temporelle, nous délivre du temps raconté, fini et plat, ainsi que la catharsis comique qui, en nous permettant de renouveler notre rapport avec la langue, nous sauve de l'emprise de la langue « fasciste », sont ici prises en compte. Il s'agit de démontrer que chez Novarina, la parole exerce une opération thérapeutique sur notre langue, cette matière spirituelle de l'homme.

Mots-clés : Valère Novarina ; Catharsis ; Expérience théâtrale ; Sentiment inconnu ; Théâtre contemporain ; Parole ; Temps ; Comique ; Humanisme

Catharsis by word in Valère Novarina's theater

Summary

Catharsis, the salutary effect exercised by theater on the spectator, has been considered to be an aesthetic and emotional virtue, reserved to Aristotelian tragedy. However, we can see that modern or contemporary theater continues to offer the feeling of deliverance, this "pleasurable relief" to its spectators, although it turns its back to the poetics theorized by Aristotle. This study examines the possibility of reconciliation between the ancient notion and the theatrical experience of contemporary spectators, in order to explain the curiously pleasant "unknown feeling" of the spectators of Valère Novarina as anthropological catharsis operated by word. First of all, we define Novarinian dramaturgy's effect which reverses the traditional conditions of theatrical experience by substituting man's drama by drama of speech. And then, based on the fact that "catharsis of the emotion" has been used as a metaphor by Aristotle, we keep the analogical plan and establish a model of catharsis specific to drama of word, with speech as cathartic medium. Not only catharsis of time which frees us from narrative time, finite and flat while inviting us to discover time as a "cathedral", but also comic catharsis which saves us from the influence of the "fascist" language, by allowing us to renew our relationship with it are considered. Our interest is to demonstrate that in Novarina's theatrical work, the word provides a therapeutic operation on our language, this spiritual matter of human being.

Keywords : Valère Novarina ; Catharsis ; Theatrical experience ; Unknown feeling ; Contemporary theater ; Word ; Time ; Comic ; Humanism

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 019 – Littératures françaises et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature et civilisation française



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III

Laboratoire de recherche CELLF 19-21

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature et civilisation française

Présentée et soutenue par :

Inhye HONG

le 23 septembre 2021

**La catharsis par la parole dans l'œuvre de
Valère Novarina
(Volume 2)**

Sous la direction de :

M. Michel MURAT – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Marco BASCHERA – Professeur, l'Université de Zürich

M. Renaud BRET-VITTOZ – Professeur, Sorbonne Université

Mme. Catherine BRUN – Professeur, l'Université Sorbonne-Nouvelle

Mme. Marion CHÉNETIER-ALEV – Maître de conférences, l'École Normale Supérieure

Mme. Mirielle LOSCO-LÉNA – Professeur, l'École Nationale Supérieure des Arts et
Techniques du Théâtre

BIBLIOGRAPHIE

I. AUTOUR DE VALÈRE NOVARINA

1. ŒUVRES DE VALÈRE NOVARINA

1) ŒUVRES DE VALÈRE NOVARINA

Le Drame de la vie, Paris, P.O.L., 1984.
Discours aux animaux, Paris, P.O.L., 1987.
Théâtre, Paris, P.O.L., 1989.
Le Théâtre des paroles, Paris, P.O.L., 1989.
Le Théâtre des paroles, Paris, P.O.L., 2007. (réédition)
Vous qui habitez le temps, Paris, P.O.L., 1989.
Je suis, Paris, P.O.L., 1991.
Pendant la matière, Paris, P.O.L., 1991.
L'Animal du temps, Paris, P.O.L., 1993.
L'Inquiétude, Paris, P.O.L., 1993.
La Chair de l'homme, Paris, P.O.L., 1995.
Le Repas, Paris, P.O.L., 1996.
L'Avant-dernier des hommes, Paris, P.O.L., 1997.
L'Espace furieux, Paris, P.O.L., 1997.
Le Jardin de reconnaissance, Paris, P.O.L., 1997.
L'Opérette imaginaire, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2012.
Devant la parole, Paris, P.O.L., 1999.
Devant la parole, Paris, P.O.L., 1999, rééd. 2010.
L'Origine rouge, Paris, P.O.L., 2000.
L'Équilibre de la croix, Paris, P.O.L., 2003.
La Scène, Paris, P.O.L., 2003.
Lumières du corps, Paris, P.O.L., 2006.
L'Envers de l'esprit, Paris, P.O.L., 2009.
La Loterie Pierrot, Chambéry, Héros-Limite & Fondation Facim, 2009.
Le Monologue d'Adramélech, Paris, P.O.L., 2009.
Le Vrai sang, Paris, P.O.L., 2011.
Je, Tu, Il, Paris, Arfuyen, 2012.
La Quatrième Personne du singulier, Paris, P.O.L., 2012.
Une langue inconnue, Carouge, Zoé, 2012.
Observez les logaèdres !, Paris, P.O.L., 2014.
Le Vivier des noms, Paris, P.O.L., 2015.
Voie négative, Paris, P.O.L., 2017.
L'Homme hors de lui, Paris, P.O.L., 2018.
L'Animal imaginaire, Paris, P.O.L., 2019.
Le Jeu des ombres, Paris, P.O.L., 2020.

2) ŒUVRES EN COLLABORATION

NOVARINA Valère, DUBOUCLEZ Olivier, *Paysage parlé*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2011.

NOVARINA Valère, BAYARD Marc, *Sacri Monti*, Paris, l'Autre Monde, 2012.

NOVARINA Valère, CHÉNETIER-ALEV, *L'Organe du langage, c'est la main*, Paris, Argol, 2013.

Personne n'est à l'intérieur de rien, Paris, Atelier contemporain, 2014.

2. ÉTUDES CONSACRÉES À VALÈRE NOVARINA

1) LIVRES

A. MONOGRAPHIES

BUCHVALD Claude, *Valère Novarina : en scène*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

CORVIN Michel, *Marchons ensemble, Novarina !*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

DUBOUCLEZ Oliver, *Valère Novarina : la physique du drame*, Dijon, Les Presses du réel, 2005.

RAMAT Christine, *Valère Novarina, La comédie du verbe*, Paris, L'Harmattan, 2009.

HERSANT Céline, *L'Atelier de Valère Novarina, Recyclage et fabrique continue du texte*, Paris, Classique Garnier, 2015.

B. COLLECTIFS

Valère Novarina, poète comique, Java, n° 8, été 1992

Scherzo, n° 11, octobre 2000.

Valère Novarina, Théâtres du verbe, BERSSET Alain (dir.), Paris, Corti, « Les Essais », 2001.

Valère Novarina / Poètes de Croatie, Europe, revue littéraire mensuelle, août-septembre 2002, n° 880-881.

Le théâtre de Valère Novarina, Une scène de délivrance, DIEUZAYDE Louis (dir.), Publications de l'Université de Provence, Provence, 2004.

La Voix de Valère Novarina, JOURDE Pierre (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004.

La Bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina, TREMBLAY Nicolas (dir.), Montréal, XYZ Éditeur, 2005.

Valère Novarina : Paroles de théâtre, L'Annuaire théâtral, n° 42, Montréal, CRCCF/SQUET, automne 2007.

Le Théâtre et le sacré - autour du théâtre de Valère Novarina, SEPSI Enikő (dir.), Budapest, Ráció Kiadó / Eötvös Collegium, 2009.

Valère Novarina, le langage en scène, DETUE Frédéric, DUBOUCLEZ Olivier (dir.), Caen, Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », n° 11, 2009.

Valère Novarina, L'Acte inconnu ; Devant la parole, FERRY Marion (dir.), Chasseneuil-du-Poitou, SCÉRÉN/CNDP, « Baccalauréat théâtre », 2010.

Valère Novarina : une poétique théologique ?, *Littérature*, décembre 2014.

Valère Novarina, NÉE Laure (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015.

Valère Novarina. Les tourbillons de l'écriture, CHÉNETIER-ALEV Marion, LE PORS Sandrine, THUMEREL Fabrice (dir.), Paris, Hermann, 2020.

2) ARTICLES

- ARRIVÉ Michel, « Pour un dialogue avec Valère Novarina, à propos de giromitres, de centaures et de quelques autres objets », in *Mélanges en l'honneur de Ivanka Popova-Veleva*, Ivis, Université de Veliko-Tarnovo, Bulgarie, 2013, pp. 261-273. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00796239/>. Consulté le 8 septembre 2020.
- ARRIVÉ Michel, « Novarina, lecteur, penseur et acteur à l'égard du langage », in *De la lettre à la littérature. Jarry, Saussure, Roussel et quelques autres*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2016, pp. 183-202.
- AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, « Auteurs, écritures dramatiques », in *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), Paris, Édition du CNRS, 1995, pp. 13-28.
- BABIN Isabelle, « Le “languisme” de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle », in *Silène* [en ligne], Centre de recherches en littérature et poétique comparées, université Paris X-Nanterre, 23 mai 2007. http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=87. Consulté le 14 mars 2014.
- BABIN Isabelle, « Les dramatis personae de Valère Novarina : des “zones théâtrogènes” », in *Coulisses*, n° 39, Presses universitaires de Franche-Comté, automne 2009, pp. 119-130.
- BARTHELET Philippe, « Valère Novarina, le mangeur de verbe », in *Revue des deux mondes*, mais 2013, pp. 159-163.
- BASCHERA Marco, « Le théâtre comme spectre de la réalité. À propos de *La Scène* de Valère Novarina », in *Le Langage s'entend mais la pensée se voit*, DIEUZAYDE Louis (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « Théorie et pratique des arts », 2007, pp. 107-123.
- BOBLET Marie-Hélène, « Le Théâtre éphémère de Valère Novarina, Le Tact de la parole », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, P.U.F., vol. 106, 2006, pp. 913-925.
- BOUCHARDON Marianne, « Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours », in *L'Information littéraire*, n° 4, vol. 60, décembre 2005, pp. 38-41.
- BOUCHARDON Marianne, « Les “paroles dégelées” de Valère Novarina : une sottie contemporaine », in *Ritm*, n° 40, DOLLÉ Marie, JACQUES-LEFÈVRE Nicole (dir.), Université Paris X-Nanterre, 2011, pp. 45-55.
- DIEUZAYDE Louis, « Le théâtre de la chasse à l'homme », in *Le verbalisme. Langage théâtral et déconstruction, Incertains Regards – Cahiers dramaturgiques*, n° 3, BUTEL Yannick, DIEUZAYDE Louis (dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, pp. 11-23.
- DUBOUCLEZ Olivier, « L'imitation du cirque (Sur le théâtre de Valère Novarina) », in *LEXI/textes*, n° 11, Paris, L'Arche, 2007, pp. 20-32.
- DUBOUCLEZ Olivier, « La dormition de Polichinelle. Un dispositif théologique pour le témoignage chez Valère Novarina », in *Le Geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, SARRAZAC Jean-Pierre, NAUTRETTE Catherine, BANU Georges (dir.), *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, pp. 65-71.
- DUPONT Nathalie, « Valère Novarina, érudit réducteur et collectionneur d'idioties », in *Tout peut servir. Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, DUPONT Nathalie, TRUDEL Éric (dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, pp. 121-135.
- GOIAN Flavia, « Les Machines à Dire, quel sujet? », in *La Revue Lacanienne*, n° 5, octobre 2009, pp. 125-135.
- NÉE Laure, « “Connais-tu la région où fleurit le citron?” ou Valère Novarina, la pratique du dépaysement », in *Agôn* [en ligne], n° 3 : « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », École Normale

- Supérieure Lyon, 7 décembre 2010. <http://agon.enslyon.fr/index.php?id=1270>. Consulté le 6 juillet 2018.
- NÉE Laure, « Valère Novarina : le “débordre” du NON et du OUI : Insurrection – Résurrection », in *Le Refus. Esthétique, littérature, société, musique*, GUTLEBEN Christian, REMY Michel (dir.), Paris, L’Harmattan, 2012, pp. 141-151.
- NICOLE Eugène, « Valère Novarina ou le langage à l’invectif », in *Critique*, n° 635, avril 2000, pp. 288-297.
- PLASSARD Didier, « Valère Novarina : la béance et le fruit », in *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l’écriture dramatique*, AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), Paris, Édition du CNRS, 1995, pp. 109-125.
- PLASSARD Didier, « Kantor, Gabily, Novarina : fragiles territoires de l’humain », in *Puck*, n° 11, Charleville-Mézières, 1998, pp. 10-16.
- PLASSARD Didier, « Espace es-tu là? Espace scénique et dramaturgique chez Valère Novarina », in *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, HAMON-SIRÉJOLS Christine, SURGERS Anne (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 277-285.
- PLASSARD Didier, « L’acrobate et le clown : notes sur la corporéité comique dans l’œuvre de Valère Novarina », in *Du comique dans le théâtre contemporain, Recherches & Travaux*, n° 69, Université Stendhal-Grenoble III, 2007, pp. 91-95.
- PRIGENT Christian, « La langue contre les idoles », in *Frictions*, n° 4, printemps-été 2001, pp. 31-39.
- RAMAT Christine, « La cure d’idiotie contre le culte de la bêtise : les représentations du non-savoir sur la scène novarinienne », in *Ritm*, n° 40, DOLLÉ Marie, JACQUES-LEFÈVRE Nicole (dir.), Université Paris X-Nanterre, 2011, pp. 29-44.
- RAMAT Christine, « Le non-savoir dans le théâtre de Novarina ou la gai savoir de rien », in *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, PIC Muriel, SELMECI CASTIONI Barbara, ELSLANDE Jean-Pierre van (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2012, pp. 287-299.
- REGNAULT François, « L’inquiétude de Valère Novarina. Poésie orale », in *Rond-Point*, n° 1, automne 2002, Arles, Actes-Sud, pp. 28-30.
- SUTER Patrick, « De l’illisibilité comme condition de la performance. Listes écrites et jouées chez Valère Novarina », in *Textes en performance*, BARRAS Ambroise, EIGENMANN Éric (dir.), Genève, MétisPresses, « Voltiges », pp. 153-167.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « Les écritures de Valère Novarina ou la poétique du trou noir », in *Critique*, n° 699-700, août-septembre 2005, pp. 657-666.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « Valère Novarina acrobate et poète appelant » in *La Poésie dans les écritures dramatiques contemporaines*, BOUCHARDON Marianne, NAUGRETTE Florence (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 75-90.
- THUMEREL Fabrice, « De *TEXT* à Europe : Valère Novarina en revues », in *La Revue des revues*, n° 32, 2002, pp. 79-83.
- TOULZE Thierry, « Les 400 coups d’un Écolier Sacripant. Une approche du comique chez Valère Novarina », in *Du comique dans le théâtre contemporain, Recherches & Travaux*, n° 69, Université Stendhal-Grenoble III, 2007, pp. 97-108.
- YOCARIS Ilias, « Style et sursémotisation de la matière verbale : Valère Novarina et le “français crépusculaire” », in *Le Français moderne*, 80e année, n° 1, vol. 2, 2012, pp. 246- 266.

3) THÈSES

- AL-HAMDANI Ilham, *Le Corps dans le théâtre de Valère Novarina*, thèse de doctorat de Lettres modernes, sous la direction de Daniel Leuwers, Université François Rabelais, Tours, 2010.
- BOUCHARDON Marianne, *Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, thèse de doctorat de Langue et Littérature françaises, sous la direction de Claude Leroy, Université de Paris X-Nanterre, 2004.
- CHÉNETIER-ALEV Marion, *L'Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse de doctorat d'Études théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DIEUYZAYDE Louis, *Le Corps du comédien : ses traitements et ses fonctions dans l'expérience théâtrale*, thèse de doctorat de Lettres et Arts, sous la direction de Marie-Claude Taranger, Université d'Aix-Marseille I, 1997.
- HERSANT Céline, *Recyclage et fabrique continue du texte. Valère Novarina, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu*, thèse de doctorat d'Études théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2006.
- NACHI Ghada, *Valère Novarina : une écriture de la subversion*, thèse de doctorat de Littérature française, sous la direction de Martine Mathieu-Job et Hedia Balafrej, Université Michel de Montaigne, Tours, 2009.
- NÉE Laure, *Valère Novarina, l'inactuel – une poétique du devenir*, thèse de doctorat de Littérature française, sous la direction de François Noudelmann, Université de Paris VIII-Vincennes, 2010.
- ROBERT Danielle, *Ésthetique de l'immanence dans l'œuvre de Valère Novarina*, thèse de doctorat d'Études théâtrales, sous la direction de Jean-Marie Thomasseau, Université de Paris VIII-Vincennes, 2010.
- SERMON Julie, *L'Effet-figure, états troublés du personnage contemporain (Valère Novarina, Noëlle Renaude, Philippe Minyana, Jean-Luc Lagarce)*, thèse de doctorat d'Études théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2004.

4) ENTRETIENS

- BABIN Isabelle, « Dire, donner », *Théâtre / Public*, n° 189, Gennevilliers, juin 2008, pp. 9-15.
- CLOUTIER Guy, « Chaque mot est un drame », *Le Magazine littéraire*, n° 270, octobre 1989, pp. 162-167.
- CLOUTIER Guy, « Valère Novarina : "Mon théâtre est un théâtre du surgissement" », *Le Magazine Littéraire*, n° 360, décembre 1997, pp. 70-71.
- COSTAZ Gilles, « La parole opère l'espace », *Le Magazine littéraire*, n° 400, juillet-août 2001, pp. 98-103.
- DI MEO Philippe, « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », *L'Infini*, n° 19, été 1987, pp. 197-208.
- KLEIN Jean-Pierre, « Rien n'est sans langage », *Art et thérapie*, n° 26-27, Blois, juin 1988, pp. 38-40.
- MARTIN-LAHMANI Sylvie, « Entrée d'un centaure (à propos de Daniel Znyk) », *Alternatives théâtrales*, n° 88, 2e trimestre 2006, pp. 66-68.
- RENAUDE Noëlle, « Le désir de vertige », *Théâtre / Public*, n° 72, Gennevilliers, novembre 1986, pp. 7-10.

- RENAUDE Noëlle, « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », *Théâtre / Public*, n° 90, Gennevilliers, novembre 1989, pp. 67-73.
- TACKELS, Bruno, WELDMAN Sabrina, « La combustion des mots et le sacrifice comique de l'acteur », *Mouvement*, n° 10, octobre-décembre 2000, pp. 20-27.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau » in *Théâtre : le retour du texte ?*, *Littérature*, n° 138, 2005, pp. 7-17.

5) ENTRETIENS RADIODIFFUSÉS

- Avignon Ultra Son*, Dossier « Valère Novarina », *France culture*, le 21 juin 1986, 40min.
- Les noms en personne : la genèse*, *Nuits magnétiques*, *France culture*, le 24 septembre 1991, 1h 19min.
- Valère Novarina*, *Le bon plaisir*, *France culture*, le 3 octobre 1992, 3heures.
- Valère Novarina : l'Arpenteur*, *À voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, *Les humanités*, *France culture*, le 25 juin 2007, 28min.
- Valère Novarina : l'Aventurier de la langue*, *À voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, *Les humanités*, *France culture*, le 26 juin 2007, 28min.
- Valère Novarina : lettre aux acteurs*, *À voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, *Les humanités*, *France culture*, le 27 juin 2007, 28min.
- Valère Novarina : l'homme de scène*, *À voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, *Les humanités*, *France culture*, le 28 juin 2007, 28min.
- Valère Novarina : constellation Novarina*, *À voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, *Les humanités*, *France culture*, le 29 juin 2007, 28min.
- Valère Novarina*, *À portée des mots*, *France musique*, le 24 juin 2009, 54min.
- Valère Novarina*, *Esprit critique*, *France Inter*, le 14 août 2009, 18min.
- NICHET Jacques, *Le théâtre n'existe pas : l'Acte inconnu*, *L'éloge du savoir. Cours du Collège de France*, *France culture*, le 7 janvier 2011, 55min.
- Valère Novarina*, *Pas la peine de crier*, *France culture*, le 26 mars 2012, 1heure.

II. OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES GÉNÉRAUX

1. MONOGRAPHIES

- ADORNO Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique*, tr. JIMENEZ Marc, KAUFHOLZ Eliane, Paris, Klincksieck, 1989.
- ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la Raison*, tr. KAUFHOLZ Éliane, Paris, Gallimard, « nrf », 1974.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- ARISTOTE, *Physique* (1926), t. 1, tr. CARTERON Henri, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
- ARISTOTE, *Problèmes* (1991), t. 1, tr. LOUIS Pierre, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ARISTOTE, *Métaphysique* (1948), t. 2, tr. TRICOT Jules, Paris, J. Vrin, 1991.
- ARISTOTE, *Les Métaphysiques, traduction analytique des livres Γ, Z, Θ, I et Λ*, tr. MURALT André de, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- ARISTOTE, *L'Éthique à Nicomaque* (1959), tr. TRICOT Jules, Paris, Vrin, 1994.
- ARISTOTE, *L'Éthique à Eudème* (1978), tr. DÉCARIE Vianney, Paris, J. Vrin, 1991.
- ARISTOTE, *Politiques* (1960), tr. AUBONNET Jean, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- ARISTOTE, *Rhétorique* (1932), tr. DUFOUR Médéric, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- ARISTOTE, *Poétique* (1932), tr. HARDY Jean, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- ARISTOTE, *La Poétique*, tr. DUPONT-ROC Roselyne, LALLOT Jean, Paris, Seuil, 1980.
- ARISTOTE, *Œuvres complètes*, PELLEGRIN Pierre (dir.), tr. BODÉÛS Richard, BRUNSCHWIG Jacques, CHIRON Pierre, et al., Paris, Flammarion, 2014.
- ARISTOTLE, *Poetics*, introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- ARISTOTLE, *Poetics*, tr. WHALLEY George, Montréal, McGill-Queen's university press, 1997.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Gallimard, 1971.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.
- AUERBACH Erich, *Mimèsis* (1945), tr. HEIM Cornélius, Paris, Gallimard, 1977.
- AUGUSTIN Saint, *Les Confessions*, t. 2, tr. LABRIOLLE Pierre de, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- AUGUSTIN Saint, *Œuvres*, t. 1, tr. CAMBRONNE Patrice, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- AUGUSTIN Saint, *Les Aveux (Les Confessions)*, tr. BOYER Férédéric, P.O.L., 2007.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* (1962), tr. LANE Gilles, Paris, Seuil, « Points », 1991.
- BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant* (1932), Paris, Stock, 1992.
- BACHELARD Gaston, *La Dialectique de la durée* (1936), Paris, PUF, « Quadrige », 1993.
- BACHELARD Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961.
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski* (1970), tr. KOLITCHEFF Isabelle, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970), tr. ROBEL André, Paris, Gallimard, 1990.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1978), tr. OLIVIER Daria, Paris, Gallimard, 1987.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, tr. AUCOUTURIER Alfreda, Paris, Gallimard, « nrf », 1984.
- BANVILLE Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, t. 3, Paris, Champion, 1995.
- BARBAUD Philippe, *L'instinct du sens : essai sur la « naissens » de la parole*, New York, Peter Lang, 2018.
- BARTHES Roland, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES Roland, *Essais critiques* (1964), Paris, Seuil, 1991.
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

- BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, Paris, 1994.
- BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 1995.
- BATAILLE Georges, *Madame Edwarda* (1937), Paris, Éd. du Solitaire, 1941.
- BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.
- BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1945.
- BATAILLE Georges, *La haine de la poésie*, Paris, Minuit, 1947.
- BATAILLE Georges, *La part maudite* (1949), Paris, Minuit, 1967.
- BATAILLE Georges, *La littérature et le mal* (1957), Paris, Gallimard, « Idées », 1967.
- BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, Paris, 1973.
- BATAILLE Georges, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2004.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- BAUDRILLARD Jean, *Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.
- BAUDRILLARD Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, « nrf », 1976.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.
- BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.
- BECKETT Samuel, *L'Innommable* (1953), Paris, Minuit, 2004.
- BELFIORE Elizabeth, *Tragic Pleasures : Aristotle on Plot and Emotion*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, « tel », 1966.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, « tel », 1974.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris, PUF, « Quadrige », 2007.
- BERGSON Henri, *Le rire* (1990), Paris, PUF, « Quadrige », 2007.
- ^BBERGSON Henri, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, « Quadrige », 2013.
- BERGSON Henri, *Durée et Simultanéité* (1922), Paris, PUF, « Quadrige », 2019.
- BERGSON Henri, *La pensée et le mouvement* (1934), Paris, PUF, « Quadrige », 1985.
- BERGSON Henri, *Œuvres*, t. 1, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 2015.
- BICHSEL Peter, *Histoires enfantines*, tr. MAILLARD Claude, SCHWEYER Marc, Paris, le nouvel Attila, 2014.
- BLANCHOT Maurice, *Comment la littérature est-elle possible ?*, Paris, Corti, 1942.
- BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort* (1948), Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1971.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1988.
- BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « folio/essais », 1959.
- BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, Paris, Gallimard, « nrf », 2002.
- BOISSON Benjamin, *Pour l'humour de Dieu : Rire, sourire, se détendre dans la vie chrétienne*, Nouan-le-Fuzelier, Éd. des Béatitudes, 2009.
- BOLTANSKI Luc, CHAPIELLO Ève, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « nrf », 1999.
- BONNEFOY Claude, *Panorama critique de la littérature moderne*, Paris, Belfond, 1981.
- BORGES Jorge Luis, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- BOSSUET Jacques-Bénigne, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- BOURETZ Pierre, LAUNAY Marc de, SCHEFER Jean Louis, *La Tour de Babel*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

- BOUVERESSE Jacques, *Dire et ne rien dire : l'illogisme, l'impossibilité et le non-sens*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997.
- BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, « nrf », 1928.
- BRETON André, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- BRETON André, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
- BRETON André, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- BRETON André, *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.
- BROHM Jean-Marie, *Figures de la mort*, Paris, Beauchesne, 2008.
- BURKERT Walter, *Homo Necans Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, tr. FEYDY Hélène, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- CADIOT Olivier, *L'Art poétique*, Paris, P.O.L., 1988.
- CADIOT Olivier, *Futur, ancien, fugitif*, Paris, P.O.L., 1993.
- CAILLOIS Roger, *Babel* (1948), Paris, Gallimard, 1978.
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
- CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique*, 1, Paris, Gallimard, 1966.
- CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique*, 2, Paris, Gallimard, 1966.
- CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.
- CAILLOIS Roger, *Le champ des signes* (1978), Paris, Hermann, 1986.
- CAILLOIS Roger, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2008.
- CAMUS Albert, *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- CAMUS Albert, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2006.
- CAMUS Albert, *Œuvres complètes*, t 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2008.
- CARROLL Lewis, *The annotated "Alice": the definitive edition: Alice's adventures in Wonderland and Through the looking-glass*, annoté par GARDNER Martin (1965), London, the Penguin press, 2000.
- CASSIN Barbara, *Quand dire, c'est vraiment faire*, Paris, Fayard, 2018.
- CASSIRER Ernest, *La philosophie des formes symboliques*, t. 1, tr. HASEN LØVE Ole, LACOSTE Jean, Paris, Minuit, 1972.
- CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, t. 3, tr. FRONTY Claude, Paris, Minuit, 1972.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.
- CHALIER Catherine, *Lire la Torah*, Paris, Seuil, 2014.
- CHAMPION Marcel, *Fêtes et merveilles du monde forain*, Paris, Le Cherche-Midi, 2016.
- CHIN Jung-kwon, *놀이와 예술 그리고 상상력* (Le jeu, l'art et l'imagination), Séoul, Humanist, 2005.
- CHOI In-Hak, *A Type index of Korean folktales (L'index d'archétypes des légendes coréennes)*, Séoul, Myong Ji university publ., 1979.
- CHIFLET Jean-Loup, *Sky ! my husband*, Paris, Garnier, 1978.
- CHOMSKY Noam, *Syntactic structures*, 's-Gravenhage, Mouton en Co, 1957.
- CHOMSKY Noam, *Aspects of theory of syntax*, Massachusetts, MIT Press, 1965.
- CHRÉTIEN Jean-Louis, *Saint Augustin et les actes de parole*, Paris, PUF, « Épiméthée », 2002.
- CIORAN Émil, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.
- CLAUDEL Paul, *Présence et prophétie*, in *Œuvres complètes*, t. 20, Gallimard, 1963.
- CLAUDEL Paul, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- CLAUDEL Paul, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- CLAUDEL Paul, *Mémoires improvisés*, Paris, Gallimard, 1969.
- COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- COLLOT Michel, *Le chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, Corti, 2019.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

- COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « folio/essais », 2016.
- CROISSANT Jeanne, *Aristote et les mystères*, Liège, Fac. de Philosophie et Lettres, 1933.
- COUSIN Victor, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, t. 2, Paris, Didier, 1846.
- COX Harvey, *La fête des fous : essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*, tr. GIARD Luce, Paris, Seuil, 1971.
- CULLER Jonathan, *The Pursuit of Signs (Semiotics, Literature, Deconstruction)*, New York, Cornell University Press, 1981.
- CUSSET Yves, *Rire. Tractus philo-comicus*, Paris, Flammarion, 2016.
- DANTE Alighieri, *La divina commedia*, Monza, Tipografia Corbetta, 1837.
- DANTE Alighieri, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- DANTZER Robert, *Les Émotions*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2002.
- DARMON Jean-Charles, *Philosophies du divertissement*, Paris, Desjonqueres, 2009.
- DEBORD Guy, *La Société du Spectacle* (1967), Gallimard, Paris, 1992.
- DÉCIMO Marc, Jean-Pierre Brisset, *Prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- DEFAYS Jean-Marc, ROSIER Laurence, *Approches du discours comique*, Hayen, Pierre Mardaga, 1999.
- DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie* (1962), Paris, PUF, 1991.
- DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition* (1968), Paris, PUF, « Épiméthée », 1968.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens* (1969), Paris, Minuit, 2012.
- DELEUZE Gilles, *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues* (1977), Paris, Champs, « essais », 1996.
- DELVIGNE Marie, FEDERMAN Raymond, *Fourire*, Maroeuil, Les Contemporains favoris, 2020.
- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA Jacques, *La voix et le phénomène* (1967), Paris, PUF, « Épiméthée », 1972.
- DESCARTES René, *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.
- DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998.
- DEWEY John, *Art as experience* (1934), New York, Perigee, 1980.
- DIDEROT Denis, *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1976.
- DIDEROT Denis, *Contes et romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, t. 1, Paris, Gallimard, 1967.
- DURVYE Catherine, *Les réécritures*, Paris, Éditions, 2001.
- ECO Umberto, *Le nom de la rose* (1981), tr. SCHIFANO Jean-Noël, Paris, Librairie générale française, 1983.
- ECO Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.
- ELIAS Nobert, *Du temps*, tr. HULIN Michèle, Paris, Pluriel, 2014.
- EMELINA Jean, *Le comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.
- ÉPICURE, *Lettres, maximes, sentences*, tr. BALAUDÉ Jean-François, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1994.
- EVARD Franck, *Jeux linguistiques : un mot peut en cacher un autre*, Paris, Ellipses, 2003.
- FERLINGHETTI Lawrence, *San Francisco Poems*, San Francisco, City lights fondation, 2001.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours* (1827), Paris, Flammarion, 1968.
- FORSTER Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold, 1974.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, « Quarto », 1994.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, t. 3, Paris, Gallimard, « nrf », 1994.

- FRÈRE Jean, *Philosophie des émotions : Les sages nous aident à en faire bon usage*, Paris, Eyrolles, 2009.
- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1912), tr. MESSIER, Paris, Gallimard, 1988.
- FREUD Sigmund, *Œuvres complètes XIII*, BOURGUIGNON André, COTET Pierre, LAPLANCHE Jean (dir.), Paris, PUF, 1988.
- FREUD Sigmund, *Œuvres complètes XIV*, BOURGUIGNON André, COTET Pierre, LAPLANCHE Jean (dir.), Paris, PUF, 2000.
- FREUD Sigmund, *Œuvres complètes XX*, BOURGUIGNON André, COTET Pierre, LAPLANCHE Jean (dir.), Paris, PUF, 2010.
- FRYE Northrop, *The Great Code*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode* (1965), tr. FRUCHON Pierre et al., Paris, Seuil, 1996.
- GAUTIER Théophile, *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, t. 1, Paris, Champion, 2007.
- GENET Jean, *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, « Collection Soleil », 1979.
- GENET Jean, *Le condamné à mort et autres poèmes*, suivi de *Le funambule*, Paris, Gallimard, 1999.
- GENETTE Gérard, *Figures*, t. 1, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE Gérard, *Figures*, t. 2, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GIRARD René, *La violence et le sacré* (1972), Paris, Hachette, « Pluriel », 1998.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Écrits sur l'art*, tr. SCHAEFFER Jean-Marie, Paris, GF-Flammarion, 1996.
- GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction* (1967), Paris, Minuit, 1988.
- GOLDSMITH Kenneth, *Traffic*, Los Angeles, Make Now Press, 2007.
- GOLDSMITH Kenneth, *Uncreative writing*, New York, Columbia University Press, 2011.
- GOLDSMITH Kenneth, *L'écriture sans écriture*, tr. BON François, Paris, Jean Boîte éditions, 2018.
- GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997.
- GROSS Maurice, *Grammaire transformationnelle du français*, Paris, Larousse, 1968.
- GROSS Maurice, *Méthodes en syntaxe*, Paris, Hermann, 1975.
- GUILLAUME Gustave, *Langage et sciences du langage*, Paris/Québec, Nizet/Presse de l'Université Laval, 1973.
- GUIRAUD Pierre, *Les Jeux de mots*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1976.
- GUYON Jeanne-Marie, *Les Torrents et Commentaire au Cantiques des Cantiques de Salomon*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992.
- GUYON Jeanne-Marie, FÉNELON, *Madame Guyon et Fénelon : la correspondance secrète*, SABLIER Benjamin (éd.), Paris, Dervy, 1982.
- GUYOTAT Pierre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1967.
- GUYOTAT Pierre, *Éden, Éden, Éden* (1970), Paris, Gallimard, 1985.
- GUYOTAT Pierre, *Progénitures*, Paris, Gallimard, 2000.
- GUYOTAT Pierre, *Joyeux animaux de la misère*, Paris, Gallimard, 2014.
- HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, tr. FERRY, SCHLEGEL, t. 1, Paris, Fayard, 1987.
- HALLIWELL Stephen, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 1986.
- HAUSER Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature* (1982), Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique* (1964), *Le beau*, tr. JANKÉLÉVITCH Samuel, Paris, Flammarion, « Champs classiques », 2009.
- HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, tr. PRÉAU André, Paris, Gallimard, 1958.

- HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, tr. VEZIN François, Paris, Gallimard, « nrf », 1986.
- HESBOIS Laure, *Les jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986.
- HIPPOCRATE, *Des lieux dans l'homme*, tr. JOLY Robert, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- HOBBS Thomas, *Leviathan*, in *The collected works of Thomas Hobbes*, III, London, Routledge Thoemmes Press, 1992.
- HOBBS Thomas, *On Human Nature*, in *The collected works of Thomas Hobbes*, IV, London, Routledge Thoemmes Press, 1992.
- HOCQUARD Emmanuel, *Conditions de lumière*, Paris, P.O.L., 2007.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- HUGO Victor, *Œuvres poétiques*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.
- HUIZINGA Johan, *Le Déclin du Moyen Âge* (1919), tr. BASTIN Julia, Paris, Payot, 1967.
- HUIZINGA Johan, *Homo Ludens* (1944), tr. SERESIA Cécile, Paris, Gallimard, « tel », 1951.
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture* (1972), tr. SZNYCER Evelyne, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JACKSON John Edwin, *Passions du sujet*, Paris, Mercure de France, 1990.
- JAMES William, *Le Pragmatisme : Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser* (1907), tr. FERRON Nathalie, Paris, Flammarion, 2007.
- JANET Pierre, *De l'angoisse à l'extase*, t. 1, Paris, Félix Alcan, 1926.
- JANET Pierre, *De l'angoisse à l'extase*, t. 2, Paris, Félix Alcan, 1928.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort* (1966), Paris, Flammarion, « Champs/essais », 1977.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Penser la mort ?*, Paris, Liana Levi, 1994.
- JANKO Richard, *Aristotle on Comedy : towards a reconstruction of "Poetics II"*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1984.
- JEANSON Francis, *Signification humaine du rire*, Paris, Seuil, 1950.
- JEDRZEJEWSKI Franck, *L'ombre des mots : le sens dans les écritures expérimentales*, Paris, Champion, 2013.
- JENNY Laurent, *La Terre et les signes*, Paris, Gallimard, 1982.
- JENNY Laurent, *La Parole singulière* (1990), Paris, Belin, 2009.
- JENNY Laurent, *L'Expérience de la chute*, Paris, PUF, 1997.
- JOURDE Pierre, *Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002.
- JOURDE Pierre, *Littérature & authenticité* (2001), Paris, L'Esprit des péninsules, 2005.
- JOYCE James, *L'Ulysse* (1922), tr. MOREL Auguste, Paris, Gallimard, 1996.
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781), tr. TISSOT Joseph, t. 1, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1864.
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781), tr. RENAUT Alain, Aubier, Paris, 1997.
- KANT Emmanuel, *Critique du jugement* (1790), tr. GIBELIN Jean, Paris, Vrin, 1951.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), in *Œuvres philosophiques*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.
- KANT Emmanuel, *Leçons de métaphysique*, Paris, Librairie générale française, 1993.
- KHLEBNIKOV Velimir, *La Création verbale*, tr. PRIGENT Catherine, Paris, Christian Bourgois Éditeur, « Collection TXT », 1980.
- KIERKEGAARD Søren, *SØREN KIERKEGAARD*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.
- KIM Choun-Sou, *Prélude au poème pour une fleur*, tr. LEE Mee-Jeong, MINE Hi-Sik, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, 1996.
- KLEMPERER Victor, *LTI, la langue du III^e Reich* (1947), tr. GUILLOT Élisabeth, Paris, Albin Michel, 1996.
- KRISTEVA Julia, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1969.

- LACAN Jacques, *Le Séminaire*, Livre IV, Paris, Seuil, 1994.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire*, Livre VII, Paris, Seuil, 1986.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire*, Livre XX, Paris, Seuil, 1975.
- LATOUR Bruno, *Jubiler ou les tourments de la parole religieuse* (2002), Paris, La Découverte, 2013.
- LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- LE BRAZ Anatole, *La Légende de la Mort chez les Bretons Armoricaïns*, t. 1, Rennes, Terre de Brume Éditions, 1994.
- LECERCLE Jean-Jacques, *La violence du langage*, Paris, PUF, 1996.
- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965.
- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.
- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970.
- LE CURSEUR Patrice, *L'Homme nouveau : Mutation vers la jubilation d'être*, Puteaux, Les Éditions du Net, 2012.
- LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, L. Levi, 2003.
- LEHMANN Alise, MARTIN-BERTHET Françoise, *Introduction à la lexicologie*, Paris, DUNOD, 1998.
- LEIRIS Michel, *Langage tangage ou Ce que les mots disent*, Paris, Gallimard, 1985.
- LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme* (1978), Paris, Le Livre de Poche, « biblio essais », 2012.
- LEVINAS Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1993.
- LUCRÈCE, *De la nature* (1916), t. 1, tr. ERNOUT Alfred, Paris, Les Belles Lettres, Paris, 1990.
- LUST Barbara, *Child language : acquisition and growth*, Cambridge, Cambridge university press, 2006.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne* (1979), Paris, Minuit, 1988.
- LYOTARD Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.
- MAINGUENEAU Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours* (1976), Paris, Hachette, 1979.
- MAINGUENEAU Dominique, *L'Analyse du Discours*, Paris, Hachette, 1991.
- MAISTRE Joseph de, *Œuvres*, Robert Laffont, « bouquins », Paris, 2007.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- MANNONI Maud, *La Théorie comme fiction : Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan*, Paris, Seuil, 1979.
- MARCHAL Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985.
- MARCHAL Bertrand, *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.
- MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005.
- MAULPOIX Jean-Michel, *La poésie comme l'amour, Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.
- MAUPASSANT Guy de, *Roman*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- MAURON Charles, *Psycocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1985.
- McNALLY David, *Bodies of meaning : Studies in language, labor and liberation*, New York, State University of New York Press, 2011.
- MEILLASSOUX Quentin, *Le nombre et la sirène*, Paris, Fayard, 2011.
- MERCIER Louis-Sébastien, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, t. I, Paris, Moussard, 1801.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 1976.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens* (1948), Paris, Gallimard, 1995.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible* (1964), Paris, Gallimard, 2001.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme* (1982), Lagrasse, Verdier, « Poche », 2009.

MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck, « Hourvari », 2009.

MICHAUX Henri, *Les rêves et la jambe*, Anvers, “Ça ira”, 1923.

MICHAUX Henri, *Un Certain Plume*, Paris, Éditions du Carrefour, 1930.

MICHAUX Henri, *Plume*, Paris, Gallimard, 1938.

MICHAUX Henri, *Liberté d’action*, Paris, Fontaine, 1945.

MICHIELS Alfred, *Le Monde du comique et du rire*, Paris, Calmann Lévy, 1886.

MIGNOTTE Touria, *La cruauté. Le corps du vide : Freud, Lacan, Winnicott*, Paris, L’Harmattan, « Études psychanalytiques », 2013.

MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator* (2007), Paris, Bayard, 2013.

MONGIN Olivier, *Éclats de rire ; variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, 2002.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

MORILHAT Claude, *Empire du langage ou impérialisme langagier ?*, Lausanne, Page deux, « Cahiers libres », 2008.

MORIN Edgar, *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973.

MORIN Edgar, *La Méthode*, t. 1, Paris, Seuil, 1977.

MORIN Edgar, *La Méthode*, t. 3, Paris, Seuil, 1986.

MORIN Edgar, *La Méthode*, t. 4, Paris, Seuil, 1991.

MORIN Edgar, *La Méthode*, t. 5, Paris, Seuil, 2001.

MURAT Michel, *Le vers libre*, Paris, Champion, « Littérature de notre siècle », 2008.

MURAT Michel, *La Langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

MUSSOLINI Benito, *La Doctrine du fascisme*, tr. BELIN Charles, Firenze, Vallecchi, 1938.

NANCY Jean-Luc, *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990.

NANCY Jean-Luc, *Demande, Littérature et philosophie*, Paris, Galilée, 2015.

NERVAL Gérard de, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain I* (1878), tr. ROVINI Robert, Paris, Gallimard, 1987.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), tr. GANDILLAC Maurice de, Paris, Gallimard, « folio/essais », 1992.

NIETZSCHE Friedrich, *La Volonté de puissance* (1935), t. 1, tr. BIANQUIS Geneviève, Paris, Gallimard, « tel », 1995.

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

OGDEN Charles Kay, RICHARDS Ivor Armstrong, *The Meaning of Meaning* (1923), London, Routledge & Kegan Maul LTD, 1972.

OLYMPIODORUS, *Life of Plato and On Plato, Frist Alcibiades 1-9*, tr. GRIFFEN Michael, London, Bloomsbury, 2015.

ORWELL George, *Nineteen Eighty Four* (1948), Harmondsworth, Penguin books, 1983.

ORWELL Georges, *1984 (Mille neuf cent quatre-vingt-quatre)*, tr. AUDIBERTI Amélie, Paris, Gallimard, « Folio », 1950.

OULIPO, *La Bibliothèque oulipienne*, v. 2, Paris, Ramsay, 1987.

PASCAL Blaise, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2000.

PEIRCE Charles, *Chance, Love and Logic*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD., 1923.

PENNAC Daniel, *Journal d’un corps*, Paris, Gallimard, « nrf », 2012.

PEREC Georges, *Vie mode d’emploi*, Paris, Hachette, 1978.

PEREC Georges, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

PEREC Georges, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

PERSE Saint-John, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

PHILBERT Louis, *De l’esprit du comique, du rire*, Paris, Jules Claye, 1876.

PICON Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, Genève, A. Skira, 1970.

- PIGEAUD Jackie, *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1987
- PINKER Steven, *The language instinct : how the mind creates language*, New York, Harperperennial, 1999.
- PLATON, *Théétète*, tr. DIÈS Auguste, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- PLATON, *La République*, livre I-III (1932), tr. CHAMBRY Émile, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- PLATON, *La République*, livre IV-VII (1934), tr. CHAMBRY Émile, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- PLATON, *Philèbe* (1941), tr. DIÈS Auguste, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- PLATON, *Timée* (1949), tr. RIVAUD Albert, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- PLATON, *Phédon* (1969), tr. VICAIRE Paul, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- PLECIŃSKI Jacek, *Le Ludisme langagier : domaine français, XX^e siècle*, Toruń, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2002.
- PONGE Francis, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- PONGE Francis, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- PONGE Francis, SOLLERS Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard-Seuil, 1970.
- POULET Georges, *La Durée intérieure, Études sur le temps humain*, t. 1, Paris, Plon, 1950.
- POULET Georges, *La distance intérieure, Études sur le temps humain*, t. 2, Paris, Plon, 1952.
- POULET Georges, *Mesure de l'instant, Études sur le temps humain*, t. 4, Paris, Plon, 1968.
- PRIGENT Christian, *Œuf-glotte*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, « Collection TXT », 1978.
- PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres* (1989), Paris, P.O.L., 2014.
- PRIGENT Christian, *Une Leçon d'anatomie*, Remoulins-sur-Gardon, J. Brémond, 1990.
- PRIGENT Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991.
- PRIGENT Christian, *Écrit au couteau*, Paris, P.O.L., 1993.
- PRIGENT Christian, *À quoi bon encore des poètes ?*, Valence, École Régionale des Beaux-Arts, 1994.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- QUIGNARD Pascal, *Vie secrète* (1997), Paris, Gallimard, « Folio », 1998.
- QUIGNARD Pascal, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002.
- QUIGNARD Pascal, *Sur le Jadis*, Paris, Grasset, 2002.
- QUIGNARD Pascal, *Mourir de penser* (2014), Paris, Gallimard, « folio », 2015.
- RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- RABATÉ Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013.
- RABELAIS François, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- RAMBAUD Patrick, *Les mirobolantes aventures de Fregoli*, Paris, François Bourin, 1991.
- REMARQUE Erich, *À l'Ouest, rien de nouveau* (1929), tr. HELLA Alzir, BOURNAC Olivier, Paris, Stock, 1994.
- REY Alain, *La langue sous le joug*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2011.
- RICHARD Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- RICHTER Jean-Paul Friedrich, *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, tr. BÜCHNER Alexandre, DUMONT Léon, Paris, Auguste Durand, 1862.
- RICŒUR Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1969.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1983.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. 3, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1985.
- RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, « Esprit », 1986.
- RICŒUR Paul, *Lectures*, t. 2, Paris, Seuil, 1992.
- RICŒUR Paul, *Lectures*, t. 3, Paris, Seuil, 1994.

- RILKE Rainer Maria, *Correspondance, Œuvres*, t. 3, Paris, Seuil, « Le don des langues », 1976.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- ROCHD Ibn (Averroès), *Middle Commentary on Aristotle's "Poetics"*, tr. BUTTERWORTH Charles Edwin, New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- ROCHLITZ Rainer, *L'art au banc d'essai*, Paris, Gallimard, 1998.
- RODRIGUEZ Antonio, *Le Pacte lyrique*, Sprimont, Margada, 2003.
- ROSSET Clément, *La Philosophie tragique*, Paris, PUF, 1960.
- ROSSET Clément, *Le monde et ses remèdes*, Paris, PUF, 1964.
- ROSSET Clément, *Logique du pire*, Paris, PUF, 1971.
- ROSSET Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.
- ROSSET Clément, *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.
- ROSSET Clément, *Le principe de cruauté*, Paris, Minuit, 1988.
- ROSSET Clément, *Principes de sagesse et de folie*, Paris, Minuit, 1991.
- ROSSET Clément, *Le Choix des mots*, Paris, Minuit, 1995.
- ROSSET Clément, *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Biarritz, Distance, 2000.
- ROSSET Clément, *Le Régime des passions*, Paris, Minuit, 2001.
- ROSSET Clément, *L'Invisible*, Paris, Minuit, 2012.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- ROUSSEL Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1985.
- ROY Denis-Prudent, *Traité médico-philosophique sur le rire*, Paris, Crochard/Roux, 1814.
- ROY Émile, *Le mystère de la Passion en France, du XIV^e siècle au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1974.
- SADE Marquis de, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
- SADE Marquis de, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- SAMOYAUULT Tiphanie, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2013.
- SAREIL Jean, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984.
- SARRAZIN Bernard, *La Bible parodiée*, Paris, Cerf, 1993.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant* (1943), Paris, Gallimard, « nrf », 1970.
- SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « Folio », 1963.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), publ. par BAILLY Charles, SÉCHEHAYE Albert, Paris, Payot, 1995.
- SAUVAGE Jérémie, *L'acquisition du langage*, Louvain-la-Neuve, Academia-l'Harmattan, 2019.
- SCHILLER Friedrich, *Œuvres choisies*, t. 1, ROUGE Issac-Julien, Paris, la Renaissance du livre, 1926.
- SCHILLER Friedrich, *Œuvres choisies*, t. 2, ROUGE Issac-Julien, Paris, la Renaissance du livre, 1927.
- SCHILLER Friedrich, *De la Grâce et de la Dignité*, tr. RÉGNIER A. Arles, Sulliver, 1998.
- SCHNIEWIND Alexandrine, *La Mort*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2016.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*, tr. SIMON Marianna, Paris, Union Générale d'Éditions, 1994.
- SCHUMACHER Bernard, *Confrontations avec la mort*, Paris, CERF, 2005.
- SCUDO Paul, *Philosophie du rire*, Paris, Poirée, 1840.
- SÉNÈQUE, *Entretiens. Lettres à Lucilius*, tr. VEYNE Paul, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.
- SOLLERS Philippe, *H*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1973.
- SOLLERS Philippe, *Sur le matérialisme*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1974.
- SOLLERS Philippe, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981.

- SOLLERS Philippe, *Le Secret*, Paris, « nrf », 1992.
- SOMVILLE Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, J. Vrin, 1975.
- SOUPAULT Philippe, *Poèmes et Poésies*, Paris, Grasset, 1973.
- STEINER George, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2013.
- TARDIEU Jean, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2003.
- TERTULLEIN, *La Chair du Christ*, t. 1, tr. MAHÉ Jean-Pierre, Paris, Les éditions de CERF, 1975.
- THOMAS d'Aquin, *Somme théologique*, t. 1, tr. ROGUET Aimon-Marie, RAULIN Albert (dir.), Paris, Les Éditions du Cerf, 1990.
- THOMAS d'Aquin, *Sur la vérité*, tr. CEAUSESCU Gilles-Jérémie, Paris, CNRS éditions, 2008.
- TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TODOROV Tzvetan, *Les Aventuriers de l'absolu*, Paris, Robert Laffont, 2006.
- TOURATIER Christian, *Analyse et théorie syntaxiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.
- ULLMANN Stephen, *The Principles of Semantics*, Glasgow, Jackson, Son & Company, 1951.
- VAILLANT Alain, *La civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- VALÉRY Paul, *L'Âme et la danse* (1921), Paris, Gallimard, 1945.
- VALÉRY Paul, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- VALÉRY Paul, *Cahiers*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- VAN DEN HEUVEL Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.
- VERHEGGEN Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture* (1977), Bruxelles, Labor, 1997.
- VERHEGGEN Jean-Pierre, *Pubères, putains*, Dieulefit, Cheval d'attaque, « Collection TXT », 1985.
- VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* (1983), Paris, Seuil, 1992.
- VILLON François, *Poésie complètes*, Paris, Librairie Générale de France, « Livre de Poche », 2001.
- VIRGILE, *Bucoliques*, tr. GODCHOT Colonel, Nice, Chez l'Auteur, 1936.
- VISAN Tancrède de, *L'attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911.
- VOLTAIRE, *Romans et contes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- VOUILLOUX Bernard, *Le Geste*, Bruxelles, la Lettre Volée, « Essais », 2001.
- VOUILLOUX Bernard, *L'œuvre en souffrance*, Paris, Belin, « l'Extrême contemporain », 2004.
- WARIN François, *Nietzsche et Bataille*, Paris, PUF, 1994.
- WEBER Julien, *Donner sa langue aux bêtes : Poétiques et animalité de Baudelaire à Valéry*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité* (1971), tr. MONOD Claude, PONTALIS Jean-Bertrand, Paris, Gallimard, 1975.
- WINNICOTT Donald Woods, *L'Enfant et le monde extérieur*, STRONCK-ROBERT Annette, Paris, Payot, 1972.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus* (1921), tr. GRANGER Gille-Gaston, Paris, Gallimard, « nrf », 1993.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques* (1953), tr. DASTUR Françoise et al., Paris, Gallimard, « nrf », Paris, 2004.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Grammaire philosophique*, tr. LESCOURRET Marie-Anne, Paris, Gallimard, 2001.
- WOLFSON Louis, *Le Schizo et les Langues*, Paris, Gallimard, 1970.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2003.

ZWEIG Stefan, *Le Monde d'hier* (1948), tr. TASSEL Dominique, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2013.

2. COLLECTIFS

Altérations, créations dans la langue, les langages dépravés, TOMICHE Anne (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001.

Analyse structurale et exégèse biblique, BARTHES Roland, BOVON François, LEENHARDT Franz, et al., Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1971.

Au plaisir des mots : lectures et langage, COLLOT Michel, COLLOT Sylvie, DENEUCHATEL Élisabeth Deneuchatel, et al., Paris, Hachette, 1982.

La Bible

Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception, BUFFARD-MORET Brigitte (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2015.

Créer avec la mort, HÉTRU Jean-Michel, FRICKER Bernard, et al., Chambéry, Éditions du Pôle, 1996.

Dire la Parodie, Acte du colloque de Cerisy, THOMSON Clive, PAGÈS Alain (éd.), New York, Peter Lang, 1989.

Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes, ARON Paul (dir.), Québec, Nota Bene, 2004.

Emotion and the Arts, HJORT Mette, LAVER Sue, (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1997.

Essays on Aristotle's Poetics, OKSENBERG RORTY Amélie (dir.), New Jersey, Princeton University Press, New Jersey, 1992.

Esthétique du rire, VAILLANT Alain (dir.), Saint-Just-la-Pendue, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2012.

Faust ou La mélancolie du savoir, MASSON Jean-Yves (dir.), Paris, Desjonquères, 2003.

Handbook of narratology, HÜHN Peter, MEISTER Jan Christoph, PIER John, et al., t. 2, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014.

Histoire de la France littéraire, PRIGENT Michel (dir.) Paris, Presses universitaires de France, 2006.

La littérature fantastique, Acte du colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1991.

La littérature française du Moyen Âge, t. 2, « Théâtre & Poésie », DUFOURNET Jean, LACHET Claude (éd.), Paris, GF Flammarion, « Bilingue », 2003.

Langues imaginaires et imaginaire de la langue, POT Olivier (dir.), Genève, Droz, 2018.

La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires, HUET-BRICHARD Marie-Christine, METER Helmut (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011.

Le corps dans tous ses ébats, GUHL Marie-Cécile, HÉTRU Jean-Michel Hétru (dir.), Chambéry, Édition du Pôle, 2000.

Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours, PARYSSE Lydie Parysse (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2012.

Le Jugement pratique : autour de la notion de phronèsis, LORIES Danielle, RIZZERIO Laura (dir.), Paris, Vrin, 2008.

Le singe à la porte : vers une théorie de la parodie, Groupar (éd.), New York, Peter Lang, 1984.

Le Sujet lyrique en question, RABATÉ Dominique, SERMET Joëlle de, VADÉ Yves (dir.), Presses universitaires de Bordeaux, Talence, 1996.

Littérature et anarchie, PESSIN Alain, TERRONE Patrice, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.

Littérature et réalité, BARTHES Roland, BERSANI Léo, HAMON Philippe, et al., Paris, Seuil, 1982.

Littérature et thérapeutique des passions, DARMON Jean-Charles (dir.), Paris, Hermann, 2011.

- Passé présent, le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, KOBLE Nathalie, SÉGUY Mireille (dir.), Paris, Éditions rue d'Ulm, 2009.
- Penser l'art à l'école*, DESCENDRE Nadine, BOURDIEU Pierre, CHAMPY Inès, et al., Arles, Actes Sud, 2001.
- Perception et Notion du temps*, BOVET Magali, GRÉCO Pierre, et al., Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Poétiques du burlesque*, Acte du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal, BERTRAND Dominique (éd.), Paris, Honoré Champion, 1998.
- Pourquoi rire ?*, BIRNBAUM Jean (dir.), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2011.
- Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, Études sur le temps lyrique*, MAULPOIX Jean-Michel (dir.), n° 34, Nanterre, Université Paris X, 2005.
- Textes en performance*, BARRAS Ambroise, EIGENMANN Éric (dir.), Genève, MétisPresses, « Voltiges », 2006.
- The Cambridge Companion to Narrative*, HERMAN David (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- The Scope of the Fantastic : Theory, Technique, Major Authors*, COLLINS Robert, PEARCE Howard (éd.), London, Greenwood Press, 1985.
- Une langue à soi*, LIGNEREUX Cécile, PIAT Julien (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- World, Self, Poem*, TRAWICK Leonard M. (éd.), Kent, The Kent State University Press, 1990.

3. ARTICLES

- BRUNEL Pierre, « Le poète, conscience critique de son temps », in *Littératures*, n° 13, 1985, pp. 127-135.
- FRAIGNEAU-JULIEN Bernard, « Éléments de la structure fondamentale de l'Eucharistie (suite) - II. Le sacrifice », in *Revue des Sciences Religieuses*, t. 37, fascicule 4, Strasbourg, Université de Strasbourg, 1963, pp. 35-61.
- GROJNOWSKI Daniel, « Comique littéraire et théories du rire », in *Romantisme*, n° 74, 1991, p. 3-13.
- DEBORD Guy, « Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande » in *Revue Internationale Situationniste*, n°10, mars 1966, pp. 3-11.
- HARRISON Frank, « Rota and Rondellus in English Medieval Music », in *Proceedings of the Royal Musical Association*, n° 86, 1959-1960, pp. 98 - 107.
- HAUGEN Arne Kjell, « Baudelaire : le rire et le grotesque », in *Littérature*, n° 72, 1988, pp. 12-29.
- HUIT Charles, « Platon et Aristophane », in *Revue des Études Grecques*, t. 1, fasc. 3, 1888, pp. 297-310.
- JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 257-281.
- JULLIEN Dominique, « L'érudition imaginaire de Jorge Luis Borges », in *Romanic Review*, Columbia University, vol. 78, 1987, pp. 383-398.
- MARX William, « La véritable catharsis aristotélicienne : Pour une lecture philologique et physiologique de la Poétique », in *Poétique*, 2011/2, n° 166, Seuil, pp. 131-154.
- MAURON Charles, « Le rire baudelairien », in *Europe*, n° 456-457, 1967, pp. 54-61.
- MURAT Michel, « Poet's poetry », in *The Made and the Found : Essays, Prose and Poetry in Honour of Michael Sheringham*, MCGUINNESS Patrick, MCLAUGHLIN Emily (éd.), Cambridge, Legenda, 2017, pp. 176-182.
- NANCY Jean-Luc, « Jeux d'ombres », in *Po&sie*, n° 111, 2005, pp. 12-15.

- PENJON Auguste, « Le rire et la liberté », in *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, n° 36, Presses Universitaires de France, Paris, 1893, pp. 113-140.
- RICŒUR Paul, « Approches de la personne », in *Esprit*, n° 160, Mars-Avril, 1990, pp. 115-130.
- ROUSSEAU André, « Quelques aspects de la philosophie du langage (Frege, Husserl, Wittgenstein) et leur incidence en linguistique », *Germanica*, n° 8, l'Université de Lille III, 1990, pp. 203-241.
- STADEN Heinrich von, « Purity, Purification, and Katharsis in Hippocratic Medicine », in *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles*, VÖHLER Martin, SEIDENSTICKER Bernd (éd.), Berlin, De Gruyter, 2007, pp. 21-51.
- TISSERON Serge, « La catharsis purge ou thérapie ? », in *Les cahiers de médiologie*, n° 1, 1996, pp. 181-191.
- THUMEREL Fabrice, « De *TXT* à *Europe* : Valère Novarina en revues », in *La Revue des revues*, n° 32, 2002, pp. 79-83.
- TYNIANOV Iouri, « Destruction, Parodie », tr. DENIS Lily, in *Change*, n° 2, 1969, pp. 67-76.
- VIVÈS Jean-Michel, « Personnages psychopathiques à la scène : un essai freudien de technique psychanalytique », in *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2, n° 80, pp. 219-232.
- ZUMTHOR Paul, « Jonglerie et langage », in *Langue-Texte-Énigme, Poétique*, 1975, pp. 36-54.

III. OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES THÉÂTRAUX

1. MONOGRAPHIES

- ABIRACHED ROBERT, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1966), Paris, Grasset, 1978.
- ADRIAN, *Attractions sensationnelles*, Bourg-la-Reine, ADRIAN, 1962.
- ADRIAN, *En piste, Les Acrobates*, Bourg-la-Reine, ADRIAN, 1973.
- ADRIAN, *Îles donnent des ailes au cirque*, Paris, ADRIAN, 1988.
- ARISTOPHANE, *Les Acharniens ; les Cavaliers ; les Nuées*, tr. DAELE Hilaire van, Paris, Les Belles Lettres, 1923.
- ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, 2008.
- AUBIGNAC abbé de, *La Pratique du théâtre* (1657), Paris, H. Champion, 2001.
- BAECQUE Antoine, LOYER Emmanuelle, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007.
- BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.
- BAZINET René, *Le clown*, Québec, Les Éditions LOGIQUES, 1999.
- BEAUMARCHAIS, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
- BECKETT Samuel, *Acte sans paroles*, Paris, Minuit, 1957.
- BECKETT Samuel, *Fin de partie* (1957), Paris, Minuit, 1969.
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006.
- BOURDET Gildas, *Le Saperleau*, Paris, l'Avant-scène, 1984.
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur la politique et la société*, tr. DEHEM Paul, IVERNEL Philippe, Paris, L'Arche, 1971.
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- BROCKETT Oscar G., HILDY Franklin J., *History of the Theatre* (2003), Boston, Person Education, Inc., 2008.
- BROOK Peter, *L'Espace vide : Écrits sur le théâtre* (1977), Paris, Points, 2001.
- CANOVA Marie-Claude, *La comédie*, Paris, Hachette, 1993.
- CARADEC François, WEILL Alain, *Le Café-concert, 1848-1914*, Paris, Fayard, 2007.
- CHAPELAIN Jean, *Opuscules critiques*, Paris, Librairie Droz, 1936.
- CHARBONNIER Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Paris, Armand Colin, 1998.
- CHARLES Jacques, *Cent ans de music-hall*, Genève/Paris, Jeheber, 1956.
- CHARLES Jacques, *Caf'Conc'*, Paris, Flammarion, 1966.
- CLAUDEL Paul, *Théâtre*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2011.
- CLAUDEL Paul, *Théâtre*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2011.
- CLÉMENT Martine, *Music-hall*, Boulogne-Billancourt, Du May, 2008.
- COCTEAU Jean, *Autoportraits de l'acrobate*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- CORVIN Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- CORVIN Michel, *L'Homme en trop. L'Abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Essais », 2014.
- COVEZ Corinne, *Le Cirque, une école du vivre*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- CUBIÈRES-PALMÉZEAUX Michel de, *Le dramaturge, ou la manie des drames sombres*, Paris, Ruault, 1777.
- DENIS Dominique, *L'Art du Clown*, Aulnay-sous-Bois, Éditions Arts des 2 Mondes, 2005.

- DESCOTES Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Paris, J.-M. Place, cop., 1980.
- DEUTSCH Michel, *Le Théâtre et l'air du temps*, Paris, L'Arche, 1999.
- DIDEROT Denis, *Œuvres, Esthétique – théâtre*, t. 4, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996.
- DORT Bernard, *La représentation émancipée* (1988), Arles, Actes Sud, 1992.
- DORT Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995.
- DUPONT Florence, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.
- ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, tr. BUCHET Marguerite, PIERRE Francine del, FRANK France, Paris, Buchet-Chastel, 1963.
- ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis, MALINAS Damien, *Avignon ou le public participant*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.
- FLEURY Raphaële, *Paul Claudel et les spectacles populaires : le paradoxe du pantin*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- FO Dario, *Mystère bouffe, jonglerie populaire* (1973), Paris, Dramaturgie, 1984.
- FORESTIER Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.
- FREYTAG Gustav, *Technique of the Drama*, tr. MacERWAN Elias J., Chicago, S. C. Griggs & Company, 1984.
- GARAPON Robert, *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, Paris, Armand Colin, 1957.
- GENET Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- GIRAUDOUX Jean, *Théâtres complets*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- GOUDARD Philippe, la Compagnie Maripule B, *Écrits sur le sable*, t. 1, Montpellier, Compagnie Maripaul B.-Philippe Goudard, 1993.
- GOUDARD Philippe, *Anatomie d'un clown*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps éditions, 2005.
- GOUDARD Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute*, Saint-Gély-du-Fesc, Espace 34, 2010.
- GOUHIER Henri, *Le théâtre et l'existence* (1952), Paris, Vrin, 1987.
- GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre* (1966), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986.
- GUÉNOUN Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie* (1992), Belfort, Circé/poche, 1998.
- GUÉNOUN Denis, *Actions et Acteurs* (Raisons du drame sur scène), Paris, Belin, 2005.
- GUÉNOUN Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Saulxures, Circé, « Penser le théâtre », Saulxures, 2006.
- HANDKE Peter, *Outrage au public*, tr. SIGRID Jean, Paris, L'Arche, 1968.
- HENNAUT Benoît, *Théâtre et récit, l'impossible rupture*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- HOTIER Hugues, *Cirque, communication, culture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.
- HOTIER Hugues, *L'Imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.
- HUGO Victor, *Théâtre*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- HUBERT Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre* (1998), Paris, Armand Colin, 2008.
- IONESCO Eugène, *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
- IONESCO Eugène, *Théâtre complet*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- ISSACHAROFF Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.
- JACOB Pascal, *La Grande parade du cirque*, Paris, Gallimard, 1992.
- JACOB Pascal, *Le Cirque, Regards sur les arts de la piste du XVI^e siècles à nos jours*, Paris, Éditions Plume, 1996.
- JACOB Pascal, *Le cirque, un art à la croisée des chemins*, Paris, Gallimard, 2001.
- JACOB Pascal, LAGE Christophe Raynaud de, *Les Acrobates*, Paris, Magellan&Cie, 2001.
- JACOB Pascal, *Le cirque, voyage vers les étoiles*, Paris, Solar, 2002.

JACOB Pascal, LAGE Christophe Raynaud de, *Les Jongleurs*, Paris, Magellan&Cie, 2002.

JACOB Pascal, LAGE Christophe Raynaud de, *Bêtes de cirque*, Paris, Magellan&Cie, 2004.

JACOB Pascal, *Les métiers du cirque*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2013.

JACOB Pascal, *Une histoire du cirque*, Paris, Seuil, 2016.

JACQUART Emmanuel, *Le théâtre de dérision* (1974), Paris, Gallimard, 1998.

JARRY Alfred, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

JOURDHEUIL Jean, *Un théâtre du regard. Gilles Aillaud : Le Refus du pathos*, Paris, Christian Bourgois, 2002.

JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné* (1954), Paris, Flammarion, « Champs arts », 2009.

KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, BABLET Denis (éd.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.

KANTOR Tadeusz, *Leçons de Milan*, Paris, Actes Sud, « Papiers », 1990.

KIRKKOPELTO Esa, *Le Théâtre de l'expérience : Contributions à la théorie de la scène*, Paris, PUPS, 2008.

KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986.

KRASNER David, *A History of Modern Drama*, v. 1, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.

KRASNER David, *A History of Modern Drama*, v. 2, Chichester, Wiley-Blackwell, 2016.

LEE Sang-Kyung, 노와 가부키의 미학 (*L'esthétique du nô et du gabuki*), Séoul, Taehak-sa, 2003.

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, tr. LEDRU Philippe-Henri, Paris, L'Arche, 2002.

LE ROUX Hugues, *Les jeux du cirque et de la vie foraine*, Paris, Plon, 1889.

LESSING Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hambourg* (1769), tr. VALENTIN Jean-Marie, Paris, Klincksieck, 2010.

LEYDER Christian, *Le Cirque contemporain en France (1991-1996)*, Créteil, C. Leyder, 1996.

LEYDER Christian, *Le Cirque français à l'aube du XXI^e siècle*, Créteil, C. Leyder, 2001.

MAETERLINCK Maurice, *Le Trésor des humbles* (1896), Bruxelles, Labor, 1986.

MAETERLINCK Maurice, *L'Oiseau bleu* (1909), Bruxelles, L. Pire, 2009.

MAETERLINCK Maurice, *Œuvres*, t. 2, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, 1999.

MAETERLINCK Maurice, *Œuvres*, t. 3, Bruxelles, Bibliothèque Complexe, 1999.

MALLET Jean-Daniel, *La tragédie et la comédie*, Paris, Hatier, 2001.

MARX William, *Le Tombeau d'Œdipe*, Paris, Minuit, 2012.

MAUCLAIR Dominique, *Planète Cirque, une histoire planétaire du cirque et de l'acrobatie*, Baixas, Balzac éditeur, 2002.

MERCIER Louis Sébastien, *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773), Genève, Slatkine, 1970.

MEYER Michel, *Le comique et le tragique : penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2005.

MINYANA Philippe, *La maison des morts*, Paris, Théâtrales, 1996.

MINYANA Philippe, *Drames brefs*, Paris, Théâtrales, 2006.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

MOREIGNE Marc, *Corps à corps, visions du cirque contemporain*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2010.

MURRAY Timothy, *Mimesis, Masochism & Mime. The politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor, The University of Michigan press, 1997.

NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000.

NOHAIN Jean, CARADEC François, *Fregoli, sa vie et ses secrets*, Paris, La Jeune Parque, 1968.

NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), Paris, Ramsay, 1978.

PARISSE Lydie, *La parole trouée*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008.

PERRODIL Edmond de, *Monsieur Clown !*, Paris, Camille Dalou, 1899.

POLTI Georges, *Les trente-six situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1895.

- PRUVOST Jean, *Le cirque*, « féerie... qui me jette dans un état d'émotion étrange », Paris, H. Champion, 2013.
- RACINE Jean, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- RAMIREZ Francis, *Joies du cirque*, Paris, Hachette, 1977.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, Fabrique, 2008.
- REICH Michèle, *Le comique de l'hybridation et l'exhibition du comique dans les formes dramatiques et paradramatiques contemporaines*, Saint-Denis, Éditions Connaissances et savoirs, 2017.
- RÉMY Tristan, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002.
- RÉMY Tristan, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 2017.
- ROSEMBERG Julien, *Arts du cirque, Esthétiques et évaluation*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre* (1990), Paris, Armand Colin, 2006.
- ROUCHOUSE Jacques, *L'Opérette*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1999.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert : sur les spectacles* (1758), Genève, Droz, 1948.
- RUBY Christian, *La figure du spectateur*, Paris, Armand Colin, 2012.
- RUBY Christian, *Devenir spectateur ?*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2017.
- RYKNER Arnaud, *L'Envers du théâtre*, Paris, José Corti, 1996.
- RYKNER Arnaud, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2000.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain* (1993), Paris, Dunod, 2005.
- SAGEL Paul-André, *Secrets du clown*, Paris, Riveneuve éditions, 2013.
- SALLÉE André, CHAUVEAU Philippe, *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame* (1981), Saulxures, Circé, 1999.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre. Du moderne au contemporain et retour*, Belfort, Circé, 2015.
- SCHECHNER Richard, *Environmental theater*, New York, Hawthorn books, 1973.
- SCHECHNER Richard, *Performance studies*, London, Routledge, 2002.
- SCHECHNER Richard, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, tr. PECORARI Marie, BIET Christian (dir.), Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2008.
- SCHENKEL Isabelle, *Le Clown thérapeute*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- SCHLEGEL August Wilhelm von, *Cours de littérature dramatique*, tr. NECKER DE SAUSSURE Albertine-Adrienne, Paris, Genève, J. J. Paschoud, 1814.
- SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012.
- SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- SILVA Guy, *Le Cirque dans tous ses éclats*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2002.
- SIMMEL Georg, *La tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988.
- SIMMEL Georg, *La philosophie du comédien. Précédé de Du paradoxe au problème* (2001), tr. MULLER Sybille, Belfort, Circé, 2010.
- SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, tr. ROUSSEL Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1940.
- SOURIAU Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), Paris, Gallimard, 2004.
- STEINER George, *La mort de la tragédie* (1965), Paris, Gallimard, « Folio », 1993.
- STERNBERG Véronique, *La poétique de la comédie*, Paris, SEDES, 1999.
- STERNBERG Véronique, *Le comique*, Paris, Flammarion, 2003.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne* (1983), tr. MULLER Sibylle, Belval, Circé, 2006.
 TCHÉKHOV Anton, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
 THOMASSEAU Jean-Marie, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995.
 UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, 1, Paris, Belin, 1998.
 UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, 2, Paris, Belin, 1996.
 UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, 3, Paris, Belin, 1996.
 VINAVER Michel, *Le 11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002.
 VINAVER Michel, *Théâtre complet*, t. 7, Arles, Actes Sud, 2005.
 WALTON Kendall Lewis, *Mimesis as Make-Believe on the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard university Press, 1990.
 ZEAMI, *La Tradition secrète du nô*, tr. SIEFFERT René, Paris, Gallimard, 1960.

2. COLLECTIFS

Culture clown, Centre de recherche sur le clown contemporain, 2001-2015.
Du Cirque au théâtre, Équipe Théâtre moderne du GR 27 du CNRS, AMIARD-CHEVREL Claudine (dir.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
Écritures dramatiques, VINAVER Michel (dir.), Arles, Actes sud, « Babel », 2000.
Histoire du music-hall, L'Académie du cirque et du music-hall (éd.), Paris, Édition de Paris, 1954.
Le clown : Rire et/ou dérision ?, VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 1999.
Le dramatique et le lyrique dans l'écriture poétique et théâtrale des XIX^e et XX^e siècles, ALEXANDRE-BERGUES Pascale, ALEXANDRE Didier (dir.), Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon, 2002.
Le mal et ses masques : théâtre, imaginaire et société, VENET Gisèle, Fontenay-aux-roses, ENS éd. 1997.
L'esthétique de la comédie, CONESA Gabriel (éd.), Paris, Klincksieck, 1995.
Médecine du cirque : vingt siècles après Galien, GOUDARD Philippe, BARRAULT Denys (dir.), Vica-la-Gardiole, L'Entretiens éditions, 2004.
Philosophie de la scène, DEGUY Michel, DOMMANGE Thomas, DOUTEY Nicolas, *et al.*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.
Théâtre, fabrique d'Europe, WALLON Emmanuel (dir.), *Études théâtrales*, n° 46, 2009.

3. ARTICLES

BURKERT Walter, « Greek Tragedy and Sacrificial Ritual », in *Greek Roman and Byzantine Studies*, v. 7, n° 2, North Carolina, Duke University, 1966, pp. 87-121.
 DESTRÉE Pierre, « Le plaisir 'propre' de la tragédie est-il intellectuel ? », in *Méthexis*, vol. 25, 2012, pp. 93-107.
 FÉRAL Josette, WICKES Leslie, « Moving across Languages », in *Yale French Studies*, n° 112, The transparency of the Text: Contemporary Writing for the Stage, 2007, pp. 50-68.
 FINBURGH Clare, « "Voix / Voie / Vie": The voice in contemporary French theater », in *Yale French Studies*, n° 112, *The transparency of the Text: Contemporary Writing for the Stage*, 2007, pp. 99-115.
 GAVRAY Marc-Antoine, « Apologie et comédie chez Platon : essai de reconstitution croisée », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 132, 2007/2, pp. 131-156.
 GOUDARD Philippe, « Le clown, poète du désordre », in *Sens-dessous*, n° 11, 2013, pp. 129-138.

- GUÉNOUN Denis, NEWMAN Thomas, « Le temple ou le théâtre de la transcendance », in *Cahiers philosophiques*, 2008/1, n° 113, pp. 40-51.
- NAUGRETTE Catherine, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », in *Tangence*, n° 88, l'Université du Québec, Québec, 2008, pp. 77-89.
- NUSSBAUM Martha, « Tragedy and Self-sufficiency : Plato and Aristotle on Fear and Pity », in *Oxford Studies in Ancient Philosophy : Methods of interpreting Plato and his dialogues*, ANNAS Julia (dir.), n° 10, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 107-159.
- SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », in *Études théâtrales : La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, SARRAZAC Jean-Pierre, NAUGRETTE Catherine (dir.), n° 38-39, 2007, pp. 7-18.

IV. AUTRES

1. THÈSES

- MOULINIER Louis, *Le pur et l'impur dans la pensée et la sensibilité des Grecs jusqu'à la fin du IV^e siècle avant J.-C.*, thèse de doctorat ès lettres, Paris, 1950.
- HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, thèse de doctorat, l'Université de Provence, 1984.

2. DICTIONNAIRES

- BAILLY Anatole, *Le Grand Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 2000.
- CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999.
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* (1995), Paris, Larousse, 1998.
- ERNOUT Alfred, MEILLET Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 2001.
- GAFFIOT Félix, *Le Grand Gaffiot Dictionnaire Latin-Français*, Hachette, Paris, 2000.
- GÉRARD André-Marie, *Dictionnaire de la Bible* (1989), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2012.
- GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, Paris, 1996.
- GUIRAND Félix, SCHMIDT Joël, *Mythes & Mythologie*, Paris, Larousse, 1996.
- HOTIER Hugues, *Vocabulaire du cirque et du music-hall*, Paris, Maloine S.A., 1981.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), Paris, Presse Universitaire de France, 1996.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- Dictionnaire des mythes littéraires*, BRUNEL Pierre (dir.), Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- Dictionnaire historique de la langue française*, REY Alain (dir.), Le Robert, Paris, 2002.
- Dictionnaire universel de Dieux, Déesses, Démones*, JEAN-BAPTISTE Patrick (dir.), Paris, Seuil, 2016.
- Encyclopædia Universalis*, [en ligne]. <https://www.universalis.fr/>
- Grand Dictionnaire de la Philosophie* (2003), BLAY Michel (dir.), Paris, Larousse, 2012.
- Le Grand Robert de la langue française*, REY Alain (dir.), [en ligne]. <http://gr.bvdep.com/>
- Thayer's Greek Lexicon*

3. JOURNAUX

VALLÈS Jules, « La Caricature », in *Le Figaro*, le 23 novembre 1865, p. 4.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k270468d/f4.item>. Consulté le 25 mai 2018.

4. SITOGRAPHIE

BOURDET Gildas, Dossier de presse pour *Le Saperleau* (création en 1982, Halle du Marché de Saint-Denis, Festival d'Automne à Paris), <https://www.festival-automne.com/edition-1982/gildas-bourdet-alain-milanti-saperleau>. Consulté le 3 mai 2020.

CASSIN Barbara, « Origine et significations du mot “suicide” », <https://www.youtube.com/watch?v=0p9Ka8qL-1Q&t=328s>. Consulté le 24 septembre 2018.

CHEVROLET Teresa, « “Che cosa è questo purgare ?”. La catharsis tragique d'Aristote chez les poètes italiens de la Renaissance », *Études Épistémè*, 2008, <http://journals.openedition.org/episteme/895>. Consulté le 18 juin 2018.

CRÉPIAT Caroline, « La fantaisie dans la poésie du Chat Noir : une fantaisie de pacotille ? », Journée d'étude « Générations fantaisistes (1820-1939) », Paris-Sorbonne, 18 mai 2012.
<https://www.fabula.org/colloques/docu-ment2571.php>. Consulté le 6 décembre 2020.

CUSSET Yves, « Un clown et un philosophe », *Sens-public*, 2009, <http://sens-public.org/articles/717/>. Consulté le 23 novembre 2015.

FERLINGHETTI Lawrence, « Rough draft of an Ars poetica », https://www.poetrysociety.org/psa/awards/frost_and_shelley/frost_medal_lectures/lawrence_ferlinghetti/. Consultée le 13 mars 2017.

Entretien de Philippe Marioge, in « *L'Acte inconnu* de Valère Novarina », rédigé par FERRY Marion, *Pièce (dé)montée* (Les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de Paris), n° 24, 2007.
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=l-acte-inconnu>. Consulté le 1 décembre 2012.

Danse macabre, paroles de Henri Cazalis ; musique de Saint-Saëns, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502625c.image>, consulté le 16 décembre 2019.

Les Arts de cirque, <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr>. Consulté le 17 décembre 2020.

Statuts et règlements (Février 1635) ; *Statuts de l'Académie française délibéré dans sa séance extraordinaire du 21 juin 1816*. <http://www.academie-francaise.fr/l'institution/statuts-et-reglements>. Consulté le 2 octobre 2020.

ANNEXE

ENTRETIEN AVEC DES SPECTATEURS

Dans le but de mieux comprendre la réaction des spectateurs de Valère Novarina, nous avons organisé l'échange avec eux.

Pour y procéder, on a distribué le questionnaire via *Dramatica* (liste de diffusion et de discussion pour les études théâtrales), à la sortie du spectacle (*L'Acte inconnu* pour des acteurs haïtiens, Maison des Métallos, 2016 ; *L'Homme hors de lui*, Théâtre de la Colline, 2017 ; *Le Discours aux animaux* et *Homo Automaticus*, Grenier de Cerisy ; *L'Animal imaginaire*, Théâtre de la Colline, 2019). Le questionnaire est adressé entre le 23 mai 2016 au 13 octobre 2019.

Il ne s'agit pas d'une enquête quantitative, donnant lieu à une analyse statistique avec une méthodologie sociologique. Nous avons envisagé, au contraire, de donner la parole aux spectateurs, afin qu'ils expriment librement leurs avis, et notamment leurs ressentiments. Cependant, le contexte de distribution du questionnaire nous permet de distinguer sommairement différents profils des spectateurs. Les réponses 1-16, collectées via *Dramatica*, démontrent la réaction du milieu académique, étant donné que *Dramatica* est destiné au partage des informations entre les chercheurs en art spectaculaire. Nécessairement, ils connaissent mieux le travail de Novarina, et ont tendance à reproduire les points principaux abordés dans la critique littéraire et universitaire. De la même manière, les réponses 36-38 sont fournies par des chercheurs en littérature. Il s'agit des participants au colloque consacré sur Aragon, qui a eu lieu en parallèle du colloque *Valère Novarina : les quatre sens de l'écriture* (2018), au Centre Culturel International de Cerisy. Cependant, dans d'autres réponses venant des spectateurs au profil plus général (on y repère tout de même certains étudiants en lettre ou en théâtre), nous pouvons constater une plus grande diversité des réactions.

Nous présentons ici les réponses de 53 spectateurs. Nous avons corrigé quelques fautes d'orthographe, sinon nous avons reproduit à l'identique leurs réponses telles qu'elles sont apportées.

Réponse 1

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Pour Louis de Funès (1999, ms. Renaud Cojo), *La Scène* (2003, ms. Valère Novarina)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Je n'ai pas un souvenir aussi précis du début de *La Scène*.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Avant tout le rire, né du style et de l'inversion des valeurs proposée par le texte.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

À la sortie de *Pour Louis de Funès*, j'ai songé à la leçon de théâtre que contient le texte, réfléchi aux liens entre le propos et l'impression laissée par l'interprétation de Dominique Pinon. Sans cesser d'être drôle, le spectacle était devenu exaltant. Je suis sorti plus déconcerté de *La Scène*, je ne me souviens pas de pensées précises.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Le plus marquant pour moi est l'incarnation d'un texte aussi spectaculaire pour lui-même dans le corps des acteurs, que les deux spectacles mettaient en valeur par la construction d'un espace abstrait. En revanche *La Scène* m'a paru un peu long.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Impression ludique de visiter le laboratoire d'un savant fou et bienveillant.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Cette incarnation du texte par les acteurs, qui est au cœur de mon plaisir de spectateur en général.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui. Souvent (c'était il y a une quinzaine d'années et je n'ai pas pris de notes...) et pour les raisons évoquées plus haut (thématique carnavalesque, plaisir du jeu avec les mots).

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Il faut tenir compte d'un trou d'une douzaine d'années sans spectacle de Novarina... J'ai cependant envie de retourner me frotter à cette langue.

Réponse 2

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)
Tous depuis *L'Opérette imaginaire* (1999)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)
 - sujet de recherche (master, DEA, thèse)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Étonnement devant les coulées verbales et les performances mémorielles des acteurs, la dépense physique. Rire intérieur

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?
Plaisir de la reconnaissance citationnelle et des détournements (plaisir de l'érudition)

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

A nuancer selon les spectacles : les mises en scène de Buchvald toujours bien reçues ; le succès de celles faites par Novarina, différentes selon les « périodes » (désastre de la reprise de *L'Atelier volant* au Rond Point). Tout dépend de l'environnement de création (succès allant de soi en Avignon, regard plus critique sur Paris, bienveillance en province) Quelle pensée me vient à l'esprit en sortant du théâtre : eh bien, que c'est toujours sensiblement la chose, mais qu'il faut savoir apprécier la variation

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Les reprises structurelles, les reprises d'éléments scénographiques, les variations

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?
théâtre d'initié

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Les derniers textes de Novarina sont maintenant plus ramassés et souffrent moins de longueurs. Ces longueurs, par ailleurs, ne sont pas difficiles dans la mesure où l'on sait que l'on vient assister à un marathon verbal. On sait très bien à quel pacte on souscrit en allant voir du Novarina

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Des effets de scène, les paradoxes linguistiques, les Machines

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui puisque je travaille sur cette œuvre depuis une quinzaine d'années. Les particularités : le caractère rabelaisien et protéiforme de l'œuvre, qui laisse la place à des lectures innombrables

Réponse 3

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Acte inconnu, m.e.s. Valère Novarina, 2008 et *L'Opérette*, un acte de *L'Opérette imaginaire*, m.e.s. Jean Bellorini, 2008

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)
 - contexte scolaire, universitaire

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Sentiment d'étrangeté, texte difficile à saisir

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Surprise, rêverie, mélancolie

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Les avis étaient plutôt divergents, plusieurs personnes avaient trouvé les représentations incompréhensibles et/ou ennuyeuses.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Dans les deux mises en scène, j'ai été frappée par la maîtrise de la parole, qui nécessite une véritable performance de l'acteur ; dans la mise en scène de Bellorini, je retiens également l'aspect très onirique de la scénographie.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Ce n'est pas vraiment un sentiment, mais je dirais une forme d'absurde mêlé de jouissance de la langue

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Un sentiment de soulagement après les longs monologues qui jalonnaient le texte, un sentiment de ludisme dans les tableaux de groupe formés par l'ensemble des comédiens. De manière générale, les moments les plus réussis et les plus oniriques semblaient être ceux joués par l'ensemble des acteurs au plateau et soutenus par la scénographie.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Plusieurs fois, au cours des deux représentations ; dans les moments grotesques d'interactions entre des personnages qui ne se comprennent pas, dans les moments de surgissements inattendus de certains personnages, dans les moments de verbiage scientifique de certains personnages.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

L'impénétrabilité première de ce théâtre me pousserait à y retourner pour tenter de mieux le comprendre !

Réponse 4

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Origine rouge - Valère Novarina - 2000

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)
 - étudiants

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Originalité de la mise en scène, drôle, déstructurée, contemporaine. Cohérence texte/représentation. Qualité du texte mâché, construit, déconstruit. Diction particulière.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Du plaisir lié à l'humour et une volonté de lire le texte de la pièce.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Acheter le texte de la pièce à la librairie de la Colline. Grosse surprise en lisant le texte : sans la scène, le sens semblait s'être dérobé.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

La parole et la diction du texte. Le jeu entre le texte et la mise en scène.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Déconstruction du langage et des poncifs du théâtre, et donc du réel.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Plaisir lié à la déconstruction du langage, qui place l'homme dans une position absurde et essentielle à la fois.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui. Je ne me souviens plus, c'est si loin. Je me rappelle néanmoins un acteur qui jouait un présentateur de journal télévisé. Il était en costume pour le haut du corps, en caleçon et chaussettes pour le bas. Entre les deux, la table du journal de 20 h était accrochée à sa taille. Il incarnait le décor du 20 h, il était vidé de son humanité, sorte de marionnette.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui. Je me suis intéressé au texte et aux représentations possibles. La particularité de son théâtre tient dans l'accord entre le texte et la mise en scène. Impossible de comprendre le texte sans la scène. Novarina semble dépasser le conflit auteur/metteur en scène en s'imposant comme un média entre les deux figures ou en les dépassant. Face à Beckett qui a fini par écrire en didascalies pour imposer sa mise en scène, Novarina rend impossible toute idée de mise en scène à partir du texte, tant les possibilités sont nombreuses.

Réponse 5

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'acte Inconnu, 2007 ou 2008

La vrai sang, 2010 ou 2011

L'inquiétude 2012

Le vivier des noms 2015

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Ma première impression a été de trouver cela très plat, très pessimiste, complètement dénué de sens et s'y complaisant. Puis, peu à peu, j'ai appris à apprécier ce théâtre et le dernier spectacle que j'ai vu m'a enchanté

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Révolte et rejet pour les premiers spectacles, puis de la joie et un vrai plaisir comique pour les dernières pièces

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Les impressions convergeaient.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Le jeu de certains acteurs (la femme qui énumère les noms dans le vivier des noms) et la langue

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

La joie

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Un plaisir comique, qui venait du texte ou du jeu

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)

b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte

c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts

d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)

e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique

f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)

g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Première expérience ne m'a pas convaincu. J'y suis retourné pour continuer à me faire une opinion sur ce théâtre. J'aime ce théâtre pour son travail sur la langue et son engagement politique

Réponse 6

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Vivier des noms, 2015, Valère Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Jubilation visuelle et intellectuelle, plutôt différente de nature du dernier spectacle de Novarina vu, il y a longtemps, à la Colline, *L'Origine rouge*... que j'ai reçu plus gravement et moins ludiquement

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Plaisir des yeux, drôlesse, allégresse, et en même temps quelque chose de profond et grave, touchant à l'existence, à l'humanité

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

La première impression subsistait tout au long et même se renforçait progressivement, particulièrement au moment où il était question de l'homme mauvais d'une façon tragicomique ; des avis très divergents dans les échanges avec des amis, sensibilités différentes, pour certains sentiment de radotage

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé / impressionné le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

le texte, le jeu des acteurs (j'aime – moi aussi – la voix très particulière, enfantine, d'Agnès Sourdillon, et la bande des comédiens apprentis du Conservatoire d'Avignon avec Martin Houssais à se faire égorger), ne me souviens pas de la musique, mais du caractère plastique et inventif de la scénographie, mon appréciation est intégrale, je suis sortie réjouie et pleine de pétillance devant l'inventivité, imagination et les prouesses verbales de Novarina

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

La gravité ludique de la tragédie existentielle qui se métaphorise dans la prolifération verbale proprement humaine

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Du texte et de sa mise en scène décalé par rapport à son propos

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

J'ai ri de ce rire qui nous fait sautiller intérieurement, je ne me souviens plus quand, mais pratiquement tout au long

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Imagination, audace, prolifération verbale

Réponse 7

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Le vivier des noms, 2015, Valère Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Fascination et stupéfaction; certains moments d'ennui (très long spectacle), largement compensés par l'enchantement général

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Peu d'émotions à proprement parler. Rapport plus intellectuel au spectacle.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

J'avais beaucoup lu la production savante autour de Novarina. Le discours universitaire m'avait toujours détourné de cet auteur, présenté comme un intellectuel abscons. Au contraire, il y a une dimension populaire et éminemment jouissive dans le rendu de ce théâtre. J'en suis sorti avec l'impression que la production savante tuait la vitalité de l'œuvre.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Le jeu non réaliste et ludique des acteurs (articulation, déplacements, mouvements exacerbés); la beauté du décor dans le cadre avignonnais; la filiation picturale avec certaines avant-gardes historiques; le foisonnement et l'inventivité du langage; la relation chaleureuse avec le public

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Le plaisir

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Plaisir : le comique viscéral issu de l'absurde. Sensation provoquée par la conjonction d'un texte surprenant et d'une distribution d'exception, à la fois techniquement impeccable et manifestement imprégnée de cet univers.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Très souvent (c'est le sentiment qui prime dans le souvenir). Décalage entre l'érudition langagière et le rendu presque burlesque (slapstick)

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

- le vent avignonnais qui soulevait des parties du décor à des moments inopportuns...

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, mais son théâtre n'est jamais joué au Canada (d'où nous écrivons). La mise en scène par l'auteur me semble indispensable à l'appréciation de son théâtre.

Réponse 8

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Le monologue d'Adramelech Festival d'Avignon (oublié l'année) mise en scène par Christian Rist avec André Marcon

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)
 - Par intérêt pour le travail de Christian Rist

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Très touchée et bouleversée par la profération du texte, par la beauté de la parole droite, intense, profonde, belle, qui ne lâche pas le spectateur...

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

L'évidence de l'importance du théâtre comme un rassemblement humain indispensable autour du surgissement d'une parole éclairante, émouvante, physiquement présente.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Une sorte d'unanimité, un plaisir partagé. La conscience d'être devant une qualité de travail où acteur, auteur, metteur en scène se sont bien trouvés pour œuvrer à une représentation qui ne laisse pas indemne, même tant d'années après.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

L'harmonie de chaque élément, de chaque personne vers un accomplissement qui touche au génie.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Du Giacometti en parole.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Rien vu d'autre mais tout lu et malgré l'admiration que je peux avoir pour certains textes dans ma rencontre des débuts, comme *Adramélech* ou *Pour Louis de Funès*, j'éprouve parfois le sentiment par la suite d'une habile construction où l'invention se perd.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Le talent de l'acteur à aller vers une monstruosité qui percute d'une manière très reconnaissable notre quotidien, sorte de gargouille qui se serait détachée de son architecture pour venir nous parler. Beauté littéraire de l'accumulation, des inventaires...

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Non il m'a semblé qu'il y avait tout à coup une sorte de « mode », les metteurs en scène suivants ne me semblaient pas convaincants, j'ai préféré lire.

Réponse 9

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Vous qui habitez le temps (Buchvald, 1996?)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)
 - groupe d'étudiants

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)
 - Choix du professeur

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Perplexe. Perdu. Un peu agacé.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

L'ennui

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Je me suis dit qu'on se moquait de moi, que c'était une suite de mots sans sens pour les intellos du théâtre. Néanmoins, 20 ans plus tard, je me souviens encore assez bien de ce spectacle. Nous avions des avis très tranchés, ceux qui adoraient et ceux qui n'aimaient pas.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Les premiers mots du texte que je cite encore souvent pour en rire et en même temps expliquer les chemins différents du texte contemporain et la scénographie dépouillée, les corps des comédiens traversés par les mots. La mise en scène a permis de laisser le texte passer jusqu'à moi. Néanmoins je trouve qu'on s'ennuie car ça manque de repère... Disparition de la narration, de l'histoire.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

L'ennui

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Un côté hypnotique

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

je ne m'en souviens plus.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Je n'y suis pas retourné.

Réponse 10

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Opérette Imaginaire, 1999, Claude Buchvald

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)
 - Avec notre classe de théâtre en terminale, du lycée Chopin de Nancy

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

- parce que j'étais une étudiante de théâtre et nous travaillions sur Novarina dans notre classe.

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

J'ai adoré et je me souviens encore très bien de la mise en scène, des acteurs au physique et aux voix si spéciaux. Je me souviens que le texte que je lisais qui ne faisait aucun sens pour moi avait en fait énormément de sens une fois dit. Mon intellect était satisfait au sens où le texte lu auparavant qui me frustrait et m'ennuyait prenait sens car il y avait un contexte.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

J'ai beaucoup ri. J'ai accepté le texte tel qu'il m'était présenté, et la représentation lui a vraiment donné tout son sens. Aujourd'hui, je peux dire que les acteurs étaient vraiment fellinesques (felliniens?) mais à l'époque je n'avais pas cette référence.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Il est difficile de me souvenir avec exactitude de cela, cela fait 17 ans. Beaucoup d'élèves n'ont pas aimé, ont trouvé cela « grotesque » ou répétitif. Pour moi, tout ce qui était différent était bienvenu!

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Ce que je retiens ce sont des images, des décors, des couleurs des costumes, même le son de la voix de cette toute petite actrice qui ressemble à une poupée. C'étaient pour moi des personnages très théâtraux, presque issus de la foire ou du cirque. Il y avait beaucoup de rouge. C'était comme je l'ai dit, une méthode de jeu TRES différente et non réaliste, c'est ce qui m'a le plus plu. J'ai aimé que le théâtre

était utilisé dans sa plénitude (je veux dire le lieu), avec ses trappes, ses portes, ses effets à machine, presque baroque. J'ai beaucoup aimé l'engagement très physique des acteurs.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Joyeux, réactif, fou, physique

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

La répétition de certains mots ne me dérangeait pas. Dans l'opérette imaginaire, cela tient parfois presque de la performance. Il me semble que beaucoup ont applaudi (je cite de mémoire) lorsqu'un des acteurs récitait une série de chiffre il me semble, une litanie épuisante, presque sans respirer.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui bien sûr! J'ai ri comme rient les enfants au cirque, de la surprise, des moments magiques visuels, de l'absurdité bien sûr aussi. Je riais parfois aussi de la voix d'un acteur ou d'une actrice et du nouveau sens que prenait le texte une fois mis en corps

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, j'ai vu depuis Novarina lire un de ses textes et ce qu'il faisait était très similaire au jeu des acteurs. Il est même vu ici aux États-Unis, à Georgetown University. Je suis une grande admiratrice de son texte *Pour Louis de Funès* qui est des plus beaux textes jamais écrit sur cet homme et sur le travail d'acteur. Ces citations m'ont accompagné pendant mon propre travail d'actrice, spécialiste du masque et de la commedia. J'aime lorsqu'on parle sérieusement et que l'on analyse l'humour, qui est toujours si sous-estimé, surtout en France. 17 ans après et je me souviens très fortement de ces images, donc merci.

Réponse 11

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Atelier volant, L'Opérette imaginaire, Le Discours aux animaux et autres

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

- je suis dans le théâtre - à la recherche des approches/configurations modernes

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Un théâtre inventé, voire réinventé, sonorité intenses et mouvements situés dans le cadre de l'absurde, - d'incohérence voulue - omniprésente. Ça interpelle, Ça motive, ça fait bouger. Une excellente impression

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Ouverture sur un théâtre contemporain à l'opposé du théâtre classique (construit et rationnel) avec une aventure inédite de complicité entre le vocal et la gestuelle

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Continuer l'expérience Novarina

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Tout. Sons, mots, corps théâtralisés c'est innovant.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Génial. A suivre et à développer avec imagination et nouvelles techniques de jeux de scène

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Quelques longueurs et répétitivités des mots ..

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui. Je ne sais pas pourquoi. Spectacle en général jouissif dans son imprévisibilité .

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, mais comme suite au théâtre de Novarina - qui est extrêmement individuel. Avec d'autres variations, d'autres thématiques, jeux de mots, de sens etc... - de nouvelles dramaturgies par des auteurs autrement imaginatifs et créatifs ...

Réponse 12

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Origine rouge

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

De la perplexité, de la curiosité

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

De l'enthousiasme

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Pourquoi du théâtre? Quel est le sens?

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Valère Novarina jouait dans son propre spectacle

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

La complexité

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

De l'imagination de l'auteur

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

C'est un théâtre qui questionne la notion de même de « texte de théâtre ».

Réponse 13

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Origine rouge (2000), *L'Acte inconnu* (2007, 2009), m. sc. Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Intérêt amusé

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Étonnement de comprendre ce qui est dit malgré les trouvailles de vocabulaire

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Voir émotion ci-dessus, sinon le souvenir s'est estompé depuis le temps

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Inventivité verbale et talent des acteurs (je me rappelle Dominique Pinon, notamment) pour porter ce texte

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Une logorrhée qui génère du sens

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Plaisir de comprendre derrière l'apparente absurdité

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

C'est beaucoup trop loin pour que je puisse préciser, mais dans mon souvenir, j'ai ri à plusieurs reprises

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, entre 2000 et 2009. J'ai même participé à un stage de mise en espace de textes de VN (en 2009). Depuis, mon rapport au théâtre a changé (mais rien à voir avec VN, quoi que ... Non, je plaisante).

Réponse 14

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Surprise très heureuse

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Enthousiasme

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Le rythme accéléré de la parole, le délire verbal

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

De l'impression de créativité et d'énergie

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Je ne me souviens pas

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, je cherche à voir d'autres pièces. Les particularités sont le délire, les jeux de mots, le questionnement existentiel absurde

Réponse 15

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Origine rouge, au Théâtre de la Colline, début du 2ème millénaire

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)
 - Je souhaitais 'voir' la langue de Novarina au contact de la scène.

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Agacement. Irritation. Rejet.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Une certaine admiration devant la vaine sophistication du propos, l'invention langagière en circuit fermé.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

La femme de ma vie et moi-même avons été sur la même longueur d'onde, autant que j'en puisse juger. Elle n'est pas là au moment où je me penche sur ce questionnaire hélas!

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

L'énergie des acteurs, dépensée en pure perte. Grand agacement aussi par rapport aux réactions des spectateurs, qui pour beaucoup d'entre eux pouffaient comme d'un air entendu, tous soudés dans un 'entre-soi' assez pathétique.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

C'est un théâtre très épris de soi-même, qui manque cruellement de générosité.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Je ne me saurais prononcer sur ce point. Sorry.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Niet. Pas que je me souviene. A part peut-être devant la fantaisie verbale du personnage récurrent de 'l'homme-sandwich' avec un plateau portatif - les initiés semblaient kiffer à mort chacune de ses saillies.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

J'ai solennellement décidé de boycotter le théâtre de Novarina, ce soir-là. Son déconstruit concassé de Shakespeare/Tchékhov/Molière et tutti quanti à la sauce rabelaisienne ne m'a paru rien autre chose in fine qu'un étalage assez vain de cuistrerie, assez facile, en fait, trop facile. La vie est courte, je préfère ne pas trop me faire de mal quand je vais au théâtre. C'est ainsi que j'ai également décidé de boycotter les spectacles mis en scène par Stanislas Nordey, Jean-Baptiste Sastre, de Claude Régy, de Philippe Calvario, et j'en oublie hélas!,- mais je suppose que cette partie de ma réponse est un peu hors-sujet, je m'arrête donc là.

Réponse 16

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Le Drame de la vie. Théâtre Nanterre Amandiers années Chéreau (j'ai oublié la date exacte)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Étonnement. Impression d'être face à un objet non identifiable.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Entre perturbation et intérêt vif.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

J'avais l'impression de tout m'échappait et j'avais envie de m'approprier quelque chose. J'avais le désir de m'accrocher à ce qui se disait, à ce qui se passait là, tout en ayant l'impression qu'il ne se passait pas grand-chose. C'était comme si tout était dans les mots et la présence des acteurs.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Une parole jamais entendue sur scène. Des acteurs qui semblaient parfois avoir autant de mal à s'approprier le texte que nous les spectateurs. Je me souviens qu'à un moment André Marcon a eu un trou. Il est sorti et est rentré en scène à nouveau, reprenant toute sa partition. Quelques spectateurs sortaient. La plupart étaient très attentifs et admiratifs de cette performance d'acteur.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

La première fois, j'ai ressenti de l'étonnement, un sentiment de perturbation. Lorsque j'ai vu d'autres représentations, presque chaque fois, j'ai eu un sentiment de jubilation.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Cette jubilation vient surtout du texte et bien sûr du lien entre le jeu de l'acteur et le texte. Le texte de Novarina plus que tout autre peut-être appelle le jeu. Et si lors de "ma première expérience Novarina", j'ai eu l'impression que les acteurs avaient du mal à s'approprier cette langue insolite, lors d'autres représentations j'ai eu l'impression au contraire que les acteurs s'appuyaient sur ce texte pour jouer, que la forme nourrissait leur jeu. Il me semble que la jubilation que je ressens vient de ce rapport jeu texte qui est exacerbé dans le théâtre de Novarina.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Lors de cette première rencontre avec Novarina, je n'ai pas ri. Il me semble que presque toutes les autres représentations avaient quelque chose de joyeux.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, comme indiqué dans les réponses précédentes j'ai vu plusieurs pièces de Novarina. Ce qui me conduit c'est avant tout la langue de Novarina, un parler populaire et poétique, une parole d'un autre temps qui est ancré dans le présent, (on pense à Rabelais). Le présent est celui de la scène, de la représentation, à la frontière du rêve et de la réalité. J'ai autant de plaisir à lire Novarina qu'à le voir représenté. Même si je suis consciente que le jeu des acteurs est déjà contenu dans son écriture, donc indispensable.

Réponse 17

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Acte Inconnu, 2016, Valère Novarina, Céline Schaeffer

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

J'ai très apprécié le spectacle. Un très fort rapport avec mes recherches et réflexions personnelles (je suis en thèse). Chaque détail me parlait comme me parlait un interlocuteur proche.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Pendant la représentation, c'était plutôt ma pensée qui dominait mon esprit ; l'émotion n'y intervenait que sous forme d'un accompagnement de la pensée -- sauf quelques rare moments de rire. Après la représentation, par contre, j'ai senti en quelque sorte une fraîcheur exquise, mon esprit enfin joyeux d'avoir trouvé un bon interlocuteur.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

La première impression a perduré jusqu'au dernier moment du spectacle - des paroles qui troublent mon existence, l'existentialité en général (une de jeunes filles qui se mettait derrière moi disait à ses amies qu'elle n'a rien compris et qu'elle a dormi pendant la représentation - je dirais qu'elle était troublée aussi...)

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Tout était impressionnant - mais c'est surtout la mise en scène minimaliste qui m'a beaucoup parlé. Le fait d'avoir enlevé la superfluité de détail m'a inspiré de comparer le théâtre à un texte de Ludwig Wittgenstein, son *Tractatus*. On trouve une même ambition au niveau de la méthode : parler en ne pas parlant (ou encore, ne pas parler en parlant). Je crois bien d'avoir lu dans un entretien de Novarina où ce dernier a parodié la dernière phrase du *Tractatus*. Je dirais pourtant qu'ils partent tous les deux

d'une même motivation, alors que les formes expressives se variaient selon le contexte dans lequel les deux auteurs se situaient différemment.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Il est difficile de réduire le théâtre de Novarina à un seul sentiment, surtout en mots. Je dirais plutôt que c'est l'enjeu entre le sentiment et la pensée, la mélange, l'enchevêtrement comme un tissage, qui pénètre le théâtre. Pour définir cela... un sentiment filigrané...? Je ne sais pas.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Au contraire, je n'ai pas eu même un moment pénible ; le spectacle m'a pris pendant tout son déroulement. Bien sûr, il y a eu des moments incompréhensibles - mais ceux-ci n'entrent-ils pas aussi dans le thème du théâtre ? La musique (les sons des cordes en dissonance, les chants des acteurs, etc.) a aussi contribué à construire une architecture ambivalente, au sens où ce qui est construit venait montrer ce qui était caché dans le milieu de son instauration.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Deux ou trois fois. Je me souviens que j'ai ri quand un des acteurs disait que le mot « dieu » est un anagramme de « vide » (les alphabets u et v se confondant comme en latin).

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Je connais pas très bien le théâtre donc je ne peux rien dire sur les particularités novariniennes. Ce que je sais bien c'est que le théâtre de Novarina contient, me semble-t-il, une forme très convaincante et cohérente (dans tous les aspects, donc très harmonieusement) par rapport à ce que porte le thème principal (interprétation personnelle, bien sûr). Cela me donne envie d'aller voir d'autres théâtres de Novarina.

Réponse 18

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'acte inconnu, 2016, Guy Régis Junior

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Violence, couleur / Oui, sur le langage

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Plutôt triste, agressif, humour ironique

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Envie de connaître de plus l'œuvre de Novarina / Pas tout à fait pareil mais je ne sais pas trop de quoi il s'agit.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Les acteurs noirs, le décor (magnifique), réflexion sur le langage et la parole / apprécier ce que Novarina a essayé de faire à travers la scène - faire revisiter la langue par ex. déprécier les éléments de trop - trop de couleurs, trop de parole (ce qui était nécessaires d'ailleurs), trop d'expressions par les acteurs.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Drame humain

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Pas trop de plaisir spontané, mais une réflexion que les scènes me demandent m'a plu. Cela vient du texte je pense.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui un peu, pas beaucoup. En raison du jeu de mots, des expressions des acteur.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Je ne connais pas beaucoup de pièces de théâtre donc je suis incapable de comparer avec les autres mais je pense qu'il essaie de montrer sur la scène des choses qui peuvent être lourdes - trop de philosophie, trop de raisonnement etc - d'une manière accessible ou contradictoire. Cela fait, à son tour, ironiser, revisiter les faits et rire. Mais je ne sais pas trop..

Réponse 19

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Acte Inconnu, 2016, Novarina-Schaeffer

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Il faut un petit temps pour s'accoutumer à l'invention linguistique, d'accepter de se laisser porter par elle et de se laisser dépasser. En effet, on ne saisit pas le quart des jeux de mots parce que le débit est rapide, le flux est d'une virtuosité extraordinaire. Il faudrait lire la pièce. Cependant, ce qu'on saisit procure beaucoup de satisfaction intellectuelle et déclenche l'hilarité.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

En termes d'émotion, on pourrait parler de joie. Le propos sur l'humanité permet de mettre à distance notre vaine agitation de petits êtres tourmentés. Cependant, ce qui prime, c'est moins l'émotion que la réflexion intellectuelle qui se poursuit après le spectacle, la curiosité pour le texte.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

A la sortie du théâtre, j'ai éprouvé un sentiment de bien-être et de reconnaissance pour les comédiens généreux qui l'avaient servi. L'amie qui m'accompagnait partageait mon sentiment.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Ce sont le texte et le jeu des comédiens qui m'ont semblé les plus marquants. L'aspect choral et musical viendrait en troisième position.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Le vertige suscité par la puissance du verbe. Côté rabelaisien dans la langue de Novarina.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

A la fin de la pièce, l'extrait de la Lettre de saint Paul apôtre aux Ephésiens, résonne bizarrement sans charge ironique. Comme si le discours sur l'amour, lui, ne pouvait être ridiculisé comme un prêt-à-penser ridicule.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Beaucoup, pendant presque toute la pièce, avec l'exception d'un passage de la fin de la pièce, que j'ai mentionné au-dessus.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, je serai plus encline à rechercher la représentation d'autres pièces de Novarina. J'avais vu *L'Atelier Volant*, au théâtre du Rond-Point, en 2012, mise en scène de Novarina. Il me semble que j'avais moins ri. Le théâtre de Novarina me semble exceptionnel par son usage débridé et absolument libre du langage, servi par une culture immense ainsi que l'universalité et l'actualité de sa charge satirique.

Réponse 20

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Acte inconnu, 2016, Valère Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Difficilement compréhensible. J'attends que le spectacle continue pour voir si je peux comprendre d'avantage.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Stupéfaction, amusement, etc.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Consentement et admiration ; non ; oui ; les avis se divergeaient

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

La parole ; très intéressant intellectuellement mais trop intensif pour laisser les spectateurs réfléchir : c'est presque impossible d'analyser les paroles en le peu de temps que les acteurs prononce les mots.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Absurdité

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Les phrases plus courtes en général. La mise en scène et le texte.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui, surtout pendant les discours de l'élection et quand le professeur illustre le destin de l'humanité ; il y a une absurdité complète

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui ; il me fait réfléchir sur l'impuissance et l'absurdité de l'humanité. J'ai bien apprécié certains jeux de mots et les textes sont soigneusement écrits pour une sonorité rimée ou consonante.

Réponse 21

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)
L'acte inconnu 2016

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

C'était assez déroutant au début, mais assez prenant. On se laisse avoir par le tout.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Choc, gêne, rire, réflexion

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Les paroles et le jeu des acteurs, la musique aussi.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Profond. On a l'impression de quelque chose de plus grand que nous que l'on peine parfois à comprendre.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Aucune idée

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Au moment où il parle des punitions infligées à plusieurs personnes.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)

b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte

c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts

d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)

e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique

f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)

g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui j'aimerais en voir plus.

Réponse 22

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'acte inconnu, maison des metallos 24 mai 16

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

« C'est étrange » une incompréhension, non désagréable

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

L'étonnement

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

L'impression qu'il y a des scènes intéressantes mais un ensemble incompréhensible, agréable la première heure mais un peu long à la fin, cette succession de choses avoir parfois l'impression qu'il n'y a pas de sens rend la pièce longue

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

J'ai beaucoup aimé le décor. les déplacements des personnages sont très agréables. Le fait qu'on a l'impression de faire partie du spectacle. par contre je n'ai vraiment pas compris tous les mots et les sens, parfois l'incompréhension était très longue.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Étrange !

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

parfois le texte était très beau et très intéressant, cette sensation que l'homme était vu par des animaux, toutes les superficialités inutiles de l'homme, j'ai beaucoup aimé la façon de dénoncer cela. Également la dénonciation du surplus de déchets chez les humains. J'ai trouvé cela très bien mis en scènes (la colonne du jugement et le gros sac de contenants en plastiques)

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Un peu, je ne saurais plus vraiment dire quand, lié aux réactions et mimiques de certains personnages.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Je suis contente d'y avoir été mais je trouve cela trop compliqué, je préfère les choses plus classiques ou du moins plus accessibles, je ne pense pas renouveler cette expérience.

Réponse 23

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Acte inconnu, 2016. C'est mon premier je crois

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

- Cette mise en scène

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Ravisement devant la nature du texte et le talent des interprètes

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Plaisir intellectuel, joie par l'humour, gravité philosophique aussi

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

J'ai regretté de ne pas avoir pu venir pour la soirée avec débat- mes impressions positives ne changent pas. J'aurais aimé partager mes impressions et surtout entendre celles des autres

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Particulièrement le jeu des acteurs principaux, l'élocution parfaite, la laideur calculée des leads, les surprises (même si « classiques ») de la mise en scène (marionnette géante, crane en caoutchouc qui reprend sa forme, mort qui ressuscite)... j'ai tout apprécié mais j'aurais aimé identifier les rôles plus facilement... Je ne comprends pas encore « l'enfant à la diable », « le chantre » et je ne suis pas sûre de ce que symbolise la belle personne-narratrice au bâton rouge. En tout cas il est agréable que 3 rôles soient tenus par des femmes même si ça embrouille encore la « lecture ». J'ai en outre beaucoup apprécié la dimension haïtienne, chansons en créole et look des gens de la rue des acteurs: excellent travail.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Une sorte de cirque philosophique issu autant de Becket et Ionesco que des clowns de Shakespeare

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Délivrance non ;-) plaisir devant la qualité de ce travail haïtianisé

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Très souvent souri (on ne me fait pas rire facilement) devant le massacre du langage et des idées en perpétuelle mouvance, contradiction et génération / fabrication poétique mais surtout devant le jeu brillant des principaux acteurs

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Votre questionnaire ne tient pas compte de l'événement que constitue cette adaptation haïtienne par/pour Guy Régis Junior

Réponse 24

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Acte inconnu, 2016

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)
- J'avais déjà travaillé à l'université sur *L'acte inconnu* avec Mme Claude Buchvald.

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Chaque différent passage m'a donné des différents pistes à réfléchir. Mais en même temps je me suis dit que, malgré l'atmosphère extraterrestre dans cette pièce, j'avais l'impression que l'auteur nous transmet des conseils et des vérités pour la vie, qui nous oublions dans le quotidien.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Euphorique

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Moi et mon amie on s'a dit qu'on est comme dans un choc culturel . Ça veut dire qu'on a pas tout compris , mais quelque chose nous donne envie à continuer réfléchir comme les personnages.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Plutôt le texte et l'identité assez différent des personnages mais aussi la forte concentration et la forte jouée des acteurs . Ils ont eu très longues passages à dire qui souvent n'ont pas été logiques du tout.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Extravagant , euphorique , et parfois frappant

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

J'ai ris plusieurs fois je me souviens pas je suis dessolée , je ne peux pas citer

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)

b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte

c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts

d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)

e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique

f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)

g) autres

- le sarcasme

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui , pour moi il nous propose une autre point de vue du monde ? Il est lions des cliché. Quand je l'ai lu pour premier fois j'étais un peu dégoûtée. Comme les gens qui ne comprends pas les penture de l'art moderne. Mais maintenant après 3 ans je le trouve GÉNIAL. Vous avez de la chance à travailler sur les œuvres à Novarina , car vous pouvez dire tout pour son art et tout sera vrai.

Réponse 25

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'acte inconnu - 2016 - Novarina + Schaeffer

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

J'ai eu du mal à vraiment entrer dans le spectacle. A me laisser happer. Intellectuellement, je me suis un peu ennuyé, mais j'ai longtemps réfléchi pour savoir si c'est que je ne comprenais pas, ou que je comprenais trop bien. J'ai (vous allez penser: évidemment) penché pour la deuxième solution.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

De l'ennui, et du coup la sensation soit de ne pas comprendre, soit de trop bien comprendre, (cf) plus haut.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Mon amie a ressenti la même chose que moi. Et je reste sur cette impression d'une pièce très didactique, bavarde en fait, avec ici ou là des bons mots. J'ai trouvé très pénible le personnage d'un danseur apostrophant l'humanité, et l'exhortant à lâcher prise, puis à lâcher sa prise. Je suis lecteur de Bataille, Nietzsche ou Artaud, familier de notions comme la perte, la fin de la représentation, la cruauté etc., et j'ai trouvé que justement, le texte lui-même ne lâchait pas prise, restait tiède, ou trop sage. Il y a tout un passage sur le trou, et l'anus, dont on serait peut-être sorti (est répétée l'idée qu'on serait sorti du trou de notre mère), ou bien dont sortirait ci ou ça. Je n'ai pas été saisi, je trouve ça facile. Un dérèglement des sens trop réglé, si vous voulez. L'acte est resté toujours trop connu, pour le dire méchamment. Je suis sorti en me disant que la magie n'avait pas opéré. Le texte m'a glissé dessus sans entrer, et le jeu des acteurs d'une truculence un peu vaine. Le public semblait acquis - et une personne derrière moi a gloussé tout au long de la pièce. Je pense qu'elle n'y comprenait pas grand-chose, alors elle riait.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

J'ai bien aimé qu'il y ait des objets dont on ne sache pas véritablement l'usage (les sortes de longs entonnoirs-trompette par exemple). J'ai bien aimé qu'un des personnages franchisse accroupi et à reculons l'espace de la scène en traçant des lignes aléatoires sur la scène, parce que c'était un geste beau. Je n'aime pas quand il y a trop de chansons. Je n'aime pas quand le propos est trop explicatif, je n'aime pas trop avoir l'impression que l'on me guide, que l'on me montre ce qu'il faut penser. Et j'ai détesté que le public soit appelé seigneur, ou dieu (je ne me souviens plus bien) puis que les comédiens invitent ce même dieu à tout refaire à l'envers (plus didactique tu meurs), et j'ai trouvé lourd et très long le passage où l'on désigne des noms et l'on promet des châtements absurdes, en pointant le public du doigt.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Je ne connais pas assez ce théâtre.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

J'ai ri quand les personnages faisaient la queue et prenaient la parole pour déconstruire les éléments de langage de la politique. Il y avait quelques trouvailles. J'ai ri quand apparurent deux membres d'une civilisation dont j'ai oublié le nom, tenant chacun un entonnoir qui est, d'après la "narratrice" de la pièce, leur outil de travail, et qu'ils regardent sans avoir l'air de savoir quoi en faire, tout en expliquant de manière péremptoire les conclusions absurdes auxquelles ils sont arrivés jusque-là. J'ai pensé que c'était une image assez fidèle du savoir.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

J'en doute. Je n'ai pas beaucoup aimé la pièce, comme vous l'avez compris. Cela dit, j'ai tenu à répondre à votre questionnaire, parce que je me suis engagé à le faire. Bon courage.

Réponse 26

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'acte inconnu

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Cela a attisée ma curiosité

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Le spectacle appelle à la réflexion et réjouit par la mise en scène

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Mes amies étaient extrêmement satisfaites et confortées dans leur choix. Pour ma part j'ai pensé que ce serait bien que je lise le texte.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

La parole m'a le plus frappé, la mise en scène est dynamique, colorée. Les acteurs sont excellents

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Je ne connais que cette pièce

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Pour moi le texte était important et demandait de la concentration

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Parfois j'ai ri mais brièvement

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

J'aimerais voir d'autres spectacles pour mieux connaître sa réflexion et comment il travaille

Réponse 27

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Discours aux animaux + sa dernière création avec les comédiens haïtiens (*L'Acte inconnu*)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Détesté, pas compris, un peu dormi

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Incompréhension de la réaction enthousiaste des autres spectateurs

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

J'ai évité d'en discuter étant donné que j'étais invitée par un amateur de ce genre de spectacles.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Le paradoxe d'un texte fondé sur le texte (caractéristique du théâtre français classique) qui me semble totalement incompréhensible tellement cela s'apparente à de la vocifération

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Abscons

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Je me suis endormie... ou subitement, c'était plus harmonieux (musique, des mots ou vraie musique)

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Non

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Ce n'est pas faute d'avoir essayé (deux fois), mais je ne vois vraiment pas ce que je pourrais y trouver une troisième fois...

Réponse 28

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Espace furieux à la Comédie-Française

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Une très grande admiration

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Étonnement, saisissement devant la puissance verbale déployée, émotion à l'écoute de la musique

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Des avis divergents dans mon souvenir. Certain radicalement hermétiques à ce qui me touchais précisément.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Voir ma réponse plus haut

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Puissance de la langue

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Musique et jeu des acteurs

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui beaucoup

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Réponse 29

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'acte inconnu, 2016, Valère Novarina et Céline Schaeffer

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Vivant avec du langage troué

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Amusement, atmosphère colorée

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

La personne qui m'accompagnait a été assez hermétique. Manque de sens apparent auquel se rattacher. Pour ma part, je préfère garder d'un spectacle des images fortes, des atmosphères, un rythme et cette mise en scène le permet.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Le rythme des entrées et des sorties. Les instants et les présences face au public pour nous obliger à participer.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

De la langue trouée qui suinte pour donner du sens.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Les couleurs touchantes.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui avec certains jeux de mots et des clins d'œil à d'autres connaissances. Voyager dans l'extra-texte.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

J'avais déjà vu ce même spectacle interprété différemment au théâtre de l'Odéon en 2010, je crois.

Réponse 30

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'homme hors de lui - octobre 2017- Valère Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Je n'ai pas tout compris mais on se laisse bercer par les mots et le rythme du spectacle.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

La surprise, l'amusement, le plaisir.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Très belle pièce sur la question du sens de la vie et de l'existence de Dieu tournée en dérision au travers des mots. Poésie et humour macabre sont mêlés. Mon mari partageait cette impression.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Admiration pour l'acteur, Dominique Pinon, et son appropriation des mots du texte. Son déplacement sur scène. Pièce très rythmée. Décor et lumière sont en accord avec le texte. L'accordéoniste sur scène et les chansons qui alternent avec le texte. Les tableaux peints qui servent de décor et sont déplacés au cours de la pièce.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Absurdité de l'existence tournée en dérision par les mots.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Plaisir d'assister à cette pièce; de se moquer de la mort et de l'absurdité de la vie. Sensation qui vient à la fois du texte, de la musique, des paroles des chansons, des décors et du rythme de la pièce.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui, au moment des chansons et lors des énumérations successives.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, je retournerai volontiers voir une pièce de Valère Novarina pour son humour sur des thèmes sérieux, sa capacité à jouer avec le langage et les mots, sa poésie, son ironie sur la vie et la mort.

Réponse 31

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'homme hors de lui, 2017, Valère Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)
 - groupe d'option facultative théâtre

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)
 - au programme de notre option

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

L'incompréhension. Je n'avais jusqu'à ce jour jamais entendu le nom de cet auteur. Son écriture fut dure à suivre mais j'ai immédiatement reconnu quelques thématiques que nous étudions en philosophie. Il me semblait voir se découdre une mise en abyme du théâtre mais surtout de l'acteur, l'écriture décalée pouvant faire référence aux normes de notre société. Ce fut enrichissant, mais il me faudrait assister plusieurs fois à la pièce pour en comprendre tout son sens.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Le sentiment d'être perdu en cours de route.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Mes camarades et moi-même eurent l'impression de ne pas avoir compris l'intégralité de la pièce, mais ce qui est certain c'est que nous étions admiratifs sur le fait que Dominique Pinon ait exécuté une représentation aussi épuisante. Tenir environ une heure sur un texte de cette complexité. Mais nous étions tous perdus et sommes d'accord que nous devrions revoir la pièce.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

La parole ainsi que les peintures présenté sur le plateaux. Un amie m'avait prévenu que le metteur en scène aimait travaillé avec ce type de support. Le décors ne m'a pas choqué plus que ça, je l'es pris pour du minimaliste, le jeu d'acteur ma frappé. Notamment aux niveau de sa diction. Cette expérience fut très intéressante et me permis à m'intéresser à un auteurs contemporain, mais je trouve que ce type de pièce ou nous assistons à un acteur seule sur le plateau ne faisant que dire son texte du début à la fin quelque peu exténuant.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Les intervalle de chanson parodique, accentuant l'humour noir. Surement dû au fait que je ressentais moins de "redondance".

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

A la chanson sur œdipe roi. Enfin la version de Novarina.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Ce qui m'a le plus intéressé et le texte, je pense avoir envie de l'étudié. Mais pour ce qui est de la mise en scène, j'attendrai d'avoir l'esprit plus enclin à la réflexion.

Réponse 32

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Homme hors de lui, 2017, Valère Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Je vois qu'il n'y a presque pas de décor, un cadre vide dans lequel se trouve un acteur tout petit et le régisseur très visible installe le décor sans le dévoiler. Le cadre vide me dit que c'est au spectateur de faire l'effort de voir, nous allons donc être actifs, ce décor en préparation est intrigant je m'attends à tout. L'acteur va-t-il décider de ce qu'il y a à voir et le régisseur le faire apparaître? Ou va-t-il nous le demander? Il semble un peu perdu dans son cadre. Ses premiers mots sont inventés et ses phrases sont déroutantes, ça risque d'être dur à suivre.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Curiosité, amusement, étonnement, admiration

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Je n'avais jamais vu quelque chose de semblable ni penser de cette façon. Le suspense du début est resté jusqu'à la fin, ma curiosité a grandi et encore maintenant. J'ai trouvé l'auteur très inventif et souhaiterais lire ses livres pour prendre le temps de mieux comprendre. Les avis convergeaient, le public a aimé, certains ont salué la performance de l'acteur pour avoir tenu seul tout le spectacle et s'être souvenu de ce texte. J'ai apprécié les mêmes choses que mon amie.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Ce qui m'a le plus impressionné, c'est le texte. Les tournures des phrases et de l'histoire toujours imprévisibles. Les jeux de mots, les sonorités, la musicalité. Les mots inventés, le mélange d'idées généralement incompatibles. Les cheminements de pensées incroyables, l'ajout de chemins parallèles, revirements, éparpillements. Tout cela m'a perdue et même temps m'a fait sentir omnisciente et

omniprésente. J'ai vécu une véritable expérience, je me suis sentie très présente en tant qu'individu et que public, en dehors de toute limite, mes pensées éclatées m'ouvraient de nouvelles perspectives et j'ai adoré cela.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Dans cette pièce, j'ai trouvé que c'était drôle, original, philosophique, poétique et touchant.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Les jeux de mots, les énumérations de mots inventés, les chansons et récits grotesques, le personnage grimaçant et le régisseur qui donne des ordres à l'acteur.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

J'avais sous-estimé le pouvoir du langage qui n'était pour moi qu'un moyen d'expression qu'on utilisait et contrôlait. Je ne l'avais jamais vu comme une pâte malléable qui lutte, une matière qui permet certaines pensées et jeux, qui est empreinte d'histoire et nous apprend à vivre. Qu'en la pliant et tordant elle pouvait se libérer de notre emprise et nous jouer des tours. Et que les chemins que nous lui avons conçus peuvent en créer d'autres et élargir notre conscience. J'ai aimé le personnage qui ne veut pas se laisser faire, qui refuse, se révolte, se borne malgré les obstacles, ne renonce jamais même devant l'impossible. La réalité, dure à accepter, lui est envoyée brutalement de façon si radicale qu'on se prend de pitié pour lui, l'horreur se dévoile aussi de manière comique. Il a un côté enfantin, ce qui est touchant. Il lui arrive de hurler comme un bébé, d'être capricieux. Il est imaginatif, voit de la beauté où c'est inattendu. Nous assistons à sa mort, sa naissance puis sa vie. Nous nous attachons à lui. L'acteur donne son vrai nom et donc lorsqu'il nous parle nous nous sentons plus concernés. Il donne la vraie date du jour, il joue avec la frontière entre fiction et réalité.

Réponse 33

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)
L'homme hors de lui (2017)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Je voulais sortir

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Remise en question sur le droit de représentation de toutes les pièces

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

J'étais bien contente de sortir

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

« Antipersonne que tiens tu dans tes mains ? [...] Un triangle n'a pas trois côtés »

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Ce n'est pas du théâtre

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Cela venait sûrement du texte

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Non

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Non

Réponse 34

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Homme hors de lui (2017)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Réponse 35

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Homme hors de lui, 2017 écrit et mis en scène par V. Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Intellectuellement ? Mal plutôt, je suis peut-être trop classique pour apprécier ce qu'il fait mais pour moi, il en faut plus pour faire du théâtre : une intrigue, des personnages, une tension tout cela était absent. Ma première impression était pourtant bonne, il y avait des toiles, beaucoup de couleurs, c'était esthétiquement beau à regarder

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

L'incompréhension, la colère ?

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

A la sortie du théâtre je pensais malheureusement que j'avais perdu mon temps en y allant, avec mon amie nous étions plutôt d'accord, faire des néologismes pendant plus d'une heure ce n'est pas vraiment du théâtre. Donc oui nous pensions plus ou moins la même chose

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Ce qui m'a frappé le plus c'est le texte. Qui ici semble inutile : pas de poésie, de recherche que le spectateur comprenne, finalement les acteurs sont vraiment seuls : eux seuls comprennent ce qu'ils font, pourquoi ils le font.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Le désordre

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Non PAS DU TOUT

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

NON, d'autres ont ri mais pas moi

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Non.

Réponse 36

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Les spectacles à Cerisy (*Homo Automaticus*, *le Discours aux animaux*)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Un grand étonnement

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Une fascination grandissante

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Les gens avec lesquels j'ai parlé à Cerisy étaient d'accord Avec moi

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Surtout le texte et sa mise en espace

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Ouverture d'horizons

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Sensation de mieux comprendre des choses

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Souvent

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Retours possibles...

Réponse 37

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Le Discours aux animaux interprété par André Marcon et *Le Monologue d'Adramélech : homo automaticus* par Leopold von Verschuer

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)
 - et aussi parce que présente la même semaine à Cerisy lors du colloque Novarina

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Bien que comprenant l'objectif de l'auteur et ce qu'il cherche à dire, ou au moins en tant que spectatrice j'ai entendu un message; j'ai été surprise par l'utilisation d'un vocabulaire inventé, comme si malgré la précision de la langue française, l'auteur voulait revenir à un grondement, un vocable primaire plus compréhensif.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

J'ai apprécié *le discours aux animaux* et assez peu *le monologue d'Adramelech*. Surtout parce que ce dernier était en grande partie dit en allemand, langue que je ne connais pas. J'ai été interpellée par les deux spectacles qui ne m'ont pas laissée indifférente. Ce n'est pas fade. Il y a une interrogation profonde transcrite par une langue brute, avec quelques touches d'ironie.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

La première pensée est pourquoi dire avec des mots inventés ce qui peut être dit avec une langue partageable avec son public ? Donc interrogation face au procédé utilisé par l'auteur. Ensuite j'associe cette invention d'un langage à l'angoisse de l'auteur devant le monde, à son besoin d'exprimer au-delà des mots, un cri, une rage, une émotion qui dépasse et transcende un langage particulier pour être partagée par tous. Ces spectacles ont été l'occasion de discussion avec d'autres spectateurs, les expériences n'étaient pas les mêmes.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Ce qui m'a le plus impressionné est le jeu des acteurs. Les textes doivent être très dur à jouer, l'appropriation des textes par les acteurs doit être parfaite. J'apprécie d'avoir pris connaissance d'un théâtre auquel je ne suis pas habitué et qui ouvre des perspectives très différentes et innovantes.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

J'ai l'impression qu'il y a une angoisse profonde dans le théâtre de Novarina.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Je n'ai pas éprouvé particulièrement de plaisir ou de délivrance.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Je n'ai pas ri mais certains éléments étaient très ironiques sur la place de l'homme notamment, sa petitesse et sa vanité.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Je ne serais pas contre retourner voir une pièce de Novarina. C'est tellement innovant que l'expérience ne peut qu'être enrichissante. C'est décalé.

Réponse 38

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Aux spectacles organisés dans le cadre du colloque de Cerisy (*Le Discours aux animaux, Homo Automaticus*)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Comme j'ai commencé à voir la mise en scène d'un court texte autobiographique qu'il a fait paraître dernièrement mais dont je ne me souviens plus du titre, ma première impression était non pas celle d'une étrangeté mais d'un grand plaisir, de se laisser emporter par l'humour et la magie des mots. Ma première expérience était aussi celle d'une intertextualité, et j'ai beaucoup pensé à Claude Simon, notamment dans les listes géographiques déroulées, pendant la représentation.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Un paradoxal plaisir mêlé d'incompréhension ! En fait, à partir du moment où on accepte de ne pas comprendre et de se laisser guider par les principes parfois presque oulipiens du langage développé, tout se passe bien :)

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

J'ai remarqué une très grande divergence dans les avis des autres spectateurs, et des notations contradictoires. Je pense que ses pièces produisent un débat contradictoire et c'est cela qui est beau. Certains parlaient d'un théâtre élitiste. C'est peut-être un peu vrai, même si je ne l'avais pas ressenti comme ça au début.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Dans le cadre de Cerisy, du grenier de Cerisy, tout convergeait vers une impression de grandeur : le décor du grenier fabuleux, la présence de la musique continuée au calvados après la représentation, la générosité des acteurs.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Le schéma de la quête me semble prévaloir à travers une sorte de pessioptimisme pourrait-on dire.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Ri en effet, mais encore plus beaucoup souri ! C'est l'humour plus que le rire franc qui me semble caractériser l'œuvre.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, cela m'incite à assister à d'autres représentations de l'auteur mais aussi à lire ses textes !

Réponse 39

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'animal imaginaire Valère Novarina 2019

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

D'abord agréablement surprise par le rythme, la fraîcheur de l'interprétation, j'ai adoré les jeux sur le langage

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

J'ai ri, et j'ai trouvé ensuite « très fort » de nous faire réfléchir sur une multitude de sujets actuels sans que pour autant ce soit véritablement « les thèmes » de la pièce.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Nous avons été d'accord pour dire que la pièce nous avait plu, qu'elle était très originale, qu'elle « sortait » vraiment « du lot » de ce qu'on voit souvent. Nous avons gardé jusqu'au bout l'intérêt mais sans doute aussi, pour nous, la pièce pouvait être un peu plus courte.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Difficile de hiérarchiser : j'ai beaucoup aimé les morceaux musicaux, j'ai trouvé que les comédiens étaient pour certains de très beaux chanteurs; j'ai beaucoup apprécié le jeu des acteurs qui, pour beaucoup ont accompli de véritables performances (diction, rythme ... et texte !); et j'ai beaucoup aimé la scénographie et les décors.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Un pétilllement de trouvailles

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Oui souvent, lors des chants très souvent, mais aussi à d'autres moments sans doute, mais je ne me souviens pas.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Le jeu avec le langage et sur le langage

Réponse 40

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

La Scène, Le Vivier des Noms, L'Homme hors de lui, L'Animal imaginaire

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Surprise, déroute, intérêt.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Rire.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Plein d'idées, belle scéno, acteurs exceptionnels. Mais trop long, toujours. Il y a toujours 30 à 45 minutes de trop. Ne sait pas finir. Pourrait condenser davantage. Reproche en discutant avec les autres: trop élitiste. On peut faire un théâtre exigeant qui ne soit pas aussi élitiste. L'un d'entre nous a voulu partir au bout de 2 minutes après le début Vivier des noms (il découvrait Novarina). Cela lui est insupportable: considère qu'il s'agit d'un monstre de Narcissisme qui écrit mal. Aussi: reprend trop des extraits de ses autres spectacles.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Le jeu des acteurs, qui ont un souffle exceptionnel. La mise en scène en général, le jeu avec les accessoires.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Métaphysique.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

La mise en scène, le traitement de l'espace, sentiment de liberté absolue.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Beaucoup et souvent. Situations des personnages, références à la société médiatique et au discours politique: hilarant. La machine à dire la suite est mon acteur préféré.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Ne ressemble à aucun autre. L'utilisation de l'espace scénique et les performances d'acteurs.

Réponse 41

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'animal imaginaire, 2019, Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Que le texte était magnifique. Cela m'a donné envie d'acheter le bouquin. En revanche, la pièce était trop longue. Il aurait fallu élaguer. J'avais l'impression d'assister à deux pièces identiques tellement cela se répétait. La lecture permet des pauses, des respirations.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Pendant, j'ai eu envie que la pièce finisse même s'il y avait des moments de grâce car le texte est très beau. Mais c'était trop long. Le texte se répétait et la mise en scène ajoutait à la redondance. Et ce n'était pas dû aux propos de Novarina. Pour moi, nous n'étions pas sur un texte qui épuise la langue - comme Beckett. Mais sur une mise en scène qui n'a pas su couper dans le texte pour resserrer le propos. Et puis les comédiens n'étaient pas tous égaux et certains ne tenaient pas la pièce (ne savent pas rester immobiles : se grattent le nez ou dodelinent de la tête, bougent de façon amateur...). Après, je me suis dit que le théâtre, c'était vraiment prétentieux. Une caricature du soi-disant milieu intellectuel.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Mon avis est resté le même après le spectacle. J'ai pu en discuter avec une personne qui partageait le même avis que le mien. Nous étions également d'accord sur le côté un peu désuet, déjà vu et facile de certaines parties et de la mise en scène.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

J'ai beaucoup apprécié le violoniste (et je me suis fait la réflexion qu'en musique, on ne peut pas tricher).

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Une pièce ne permet absolument pas de se faire une idée d'un auteur. Il semble avoir une écriture particulièrement poétique, appréciant de jouer sur la langue (peu étonnant vu ses fréquentations : Barthes , Blin...)

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Le plaisir venait de certains moments de grâce dans le texte : des phrases percutantes pour les idées qu'elles diffusent, ou pour leur poésie. Leur beauté. Le moment avec le violoniste était assez bouleversant. Ça cassait le rythme monotone de la pièce. Sinon, la délivrance fut la fin : il était que ça s'arrête.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui, j'ai ri à de nombreuses reprises du fait du texte. L'écriture était particulièrement drôle.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, j'aimerais y retourner pour continuer à connaître son univers. Mais j'ai surtout eu envie d'acheter le livre.

Réponse 42

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Animal Imaginaire, 2019, Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Très dense, long, mais des moments de bravoure tant au niveau du texte que de la partition des comédiens.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Du rire, un mal de tête, puis encore du rire, puis de l'exaspération, puis de la surprise et un moment de véritable relâche et d'émotion pendant la longue partie du violoniste.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

C'était acrobatiquement intellectuel, ma tête faisait mal, mais en même temps je reconnaissais qu'il y avait quelque chose de scéniquement fort. Plusieurs fois, j'ai cru que ça pouvait se finir là, et non, Novarina relançait la machine jusqu'à épuisement. D'où cette impression de longueur puis que ma pensée était vidée, par trop de réflexion et trop de paroles reçues. Avec ces instants hilarants qui m'ont permis de souffler et de tenir jusqu'au bout ! L'ami avec qui j'étais a partagé mon point de vue.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

La parole, cet énorme texte à apprendre pour les comédiens qui emprunte tant de bifurcations et de richesses linguistiques.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Absurde

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Le plaisir venait à la fois de l'épuisement de la parole, de l'actualité dépeint à gros trait, de la caricature de certaines choses, si justes, des portraits de personnages aussi. La partition corporelle participait aussi à cet humour. Parfois, c'est tellement absurde et ça vient tellement de nulle part que l'on ne peut qu'en rire, parce que c'est pleinement assumé et que Novarina retombe sur ses pattes pour nous insuffler une vérité dans ses sauts périlleux du langage. Et puis, mention spéciale à ses plages musicales, si nécessaires.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui, j'ai beaucoup ri : une phrase, une situation, une posture de personnage, le moment du présentateur avec sa serpillère par ex.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, j'y retournerai, mais pas tout de suite. L'univers de Novarina se digère, se rêve encore avant d'y replonger. J'apprécierai de nouveau de voir à quel point il distord la langue, l'information, les mœurs du moment, et à quel points les comédiens épouse ce langage si particulier, si singulier.

Réponse 43

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)
L'Animal imaginaire

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Burlesque et énergique

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Ça m'a énervé.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Oui on a trouvé long et insupportable on est parti avant la fin.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Décor super

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

C'était la première fois.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Non ça m'a rapidement lassé.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Non

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Non

Réponse 44

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Animal imaginaire

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

L'imagination d'auteur est vaste et libre sur le sujet anthropologique.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Pas très claire. Les voix des acteurs sont impressionnantes.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Le jeu des mots est très intéressant grâce au jeu des acteurs. J'ai pensé à la puissance des mots, selon l'explication d'une amie.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

La parole et le jeu des acteurs

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Comique, joyeux et les sentiments mêlés

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Plaisir de consentir à la parole des acteurs.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui, je ne me souviens pas.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui, j'aime bien son univers imaginaire.

Réponse 45

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Animal imaginaire, 2019, Valère Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Une vive attention aux mots et un plaisir face à cette effervescence intellectuelle.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

De l'intérêt, de la joie, de la surprise.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Pensée en fin de représentation : beau spectacle, avec quelques longueurs. Avis convergents entre amis.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Ce qui m'a plu est l'association entre le décor peint et le déplacement des tableaux, le jeu des acteurs et la place de la musique.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Le bonheur de jouer avec la langue

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Le texte et le jeu des acteurs

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui à plusieurs moments : quand l'actrice décide de parler à son Dieu comme un bébé en limitant les mots et en faisant des grimaces, quand l'acteur Manuel Le Lièvre incarne un professeur...

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Malgré quelques longueurs et certains passages moins intéressants, ce 1^{er} spectacle pour moi m'a donné envie d'en voir d'autres car ça sort de l'ordinaire dans le monde du théâtre.

Réponse 46

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'animal imaginaire (2019)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

- J'y suis allée deux fois, une fois seule et une deuxième fois avec un ami

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

J'étais absolument emportée et réjouie par la profondeur et l'inventivité joyeuse de ce qui se passait sur scène, par cette jonglerie des mots, cette jouissance du langage et la manière dont, par l'humour et le détournement, était abordé des thèmes si contemporains et essentiels, et comment la pièce nous offre de regarder notre monde, nos vies, nos conflits sous un éclairage différent, de biais.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

De la jubilation, du rire et de l'inspiration.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

La première impression, si forte, est restée, oui. Elle m'a poussée à acheter le texte en sortant de la pièce et à décider de revenir la voir avec un ami. J'ai continué d'y penser en la revivant différemment les jours qui ont suivi via la lecture du texte et j'étais heureuse de revenir la voir et de la partager. A la sortie de la deuxième représentation, j'ai pu échanger avec mon ami et avec deux autres amis rencontrés par hasard - tous trois avaient été moins enjoués que moi, à cause surtout de la longueur de certains moments quand un personnage est lancé dans une déclinaison sur un mode que l'on a compris, et surpris de voir une pièce qui n'était constitué que de monologues. Mais ils avaient aussi apprécié d'autres aspects - c'est surtout la longueur qui paraissait avoir été rendu l'expérience un peu éprouvante et était venu atténué l'enthousiasme de ce qui leur avait plu.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Le texte et la performance des acteurs

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Jubilatoire et vivant

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Du texte lui-même, surtout, puis de moments de mise en scène et de la musique.

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui, beaucoup. Difficiles de me rappeler à quel moment ou pourquoi, le rire n'est pas raisonné, c'est un réflexe émotif qui surgit.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)

b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte

c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts

d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)

e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique

f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)

g) autres

- Détournement des codes langagiers de notre société

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Ce n'était pas la première expérience, mais la deuxième expérience. J'aime son rapport si vif, joueur, inventif et profond au langage, au mot, à la manière dont il rend la langue autrement vivante, où elle devient matière organique, animal elle-même, à dompter, à caresser, avec lequel jouer et éprouver notre être au monde et le monde dans lequel on est.

Réponse 47

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Acte inconnu, 18 mai 2016

Mise en scène Valère Novarina et Céline Schaeffer

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Un mélange de surpris dû aux acteurs haïtiens, et le foisonnant de la langue mêlé à des moments d'ennui lié à l'excès du langage et son autoréférencement narcissique.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Je suis mitigée sur la qualité du texte jouant pas trop sur l'abstraction, les concepts philosophiques étalés.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Les avis divergeaient et convergeaient sur les moments d'ennui répétés et les degrés d'enthousiasme.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Le jeu des acteurs haïtiens très forts et étonnants.

La langue riche, mais datée sur les questions extra-référentielles du langage comme sujet et objet de questionnement métaphysique.

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Excessif.

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Réponse 48

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Acte inconnu (2016, Valère Novarina, Céline Schaeffer)

Pleins d'autres spectacles

Le Discours aux animaux (André Marcon)

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

La langue avant tout, la déclaration et le jeu des mots, leur sensualité

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Jouissance des sons et leur assemblage incongru donnant d'autres sens aux mots et au discours

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Spectacle un peu trop long et se risquant au répétitif, aux obsessions

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

La parole, la présence des haïtiens

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Jeu de la langue française, de sa richesse sonore, plaisir d'assembler les mots

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui beaucoup souri

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)

b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte

c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts

d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)

e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique

f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)

g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Popularité de la langue

Réponse 49

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Aucun

L'Acte inconnu, 2016

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Je ne comprends rien ; J'admire les acteurs d'avoir appris un texte aussi insensé

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Pourquoi écrire de tels textes ?

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

J'ai apprécié quelques scènes, jeux de langage « locaux » mais rien de global

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Jeu des acteurs, Décor : tableaux superbes, dynamique

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Incompréhensible

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui.

Les défilé des politiques

Les deux actrices chantant sur croire...

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)

b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte

c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts

d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)

e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique

f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)

g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Non

Réponse 50

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Acte inconnu, 2016

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Déroutant mais intrigant
La chronologie est très intéressante et même pertinente
On entre dans ce balbutiement avec les performances du nouveau-né qui connaît le langage de sa mère

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Sentiment de grande humanité, espérance de ce langage universelle et ancré
Vanté de se voir sans se croire.
Pluie et déferlement des questions de toute vie
Joie d'en être et de ne plus paraître

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Admiration succède à étonnement
Oui, unissons d'éblouissement devant le reflet dans ce miroir.
L'acteur est philosophe et poète. Bravo.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Réponse 51

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

Une mise en scène de Claude Buchvald. C'est *l'Opérette imaginaire* et j'ai aussi vu ou lu (?) *Vous qui habitez le temps*

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...) avec des amis et d'acteurs de la pièce

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

Quel bonheur d'entendre les mots dits !

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Beaucoup de rires et force de vie. Mort à la mort partout !

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

J'écrirais moi aussi ce qui m'apparaît avoir tenter de m'assassiner réellement. Les acteurs sont beaux parce qu'ils sont vrais et incarnés, musique non-ambitieuse et juste. Cette île est bien la première à s'être affranchie du joug colonial.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

Très difficile de dissocier la profonde compréhension du texte si dense et pourtant sans cesse aéré par ces comédiens haïtiens

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Une morsure bénéfique, une rage modulée, une intelligence féroce

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Toujours du texte, c'est lui le 1^{er} acteur et si bien servi là par ces acteurs

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Beaucoup – à un tas de moment de langage.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)

b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte

c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts

d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)

e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique

f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)

g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

À vous de répondre !

Réponse 52

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)

L'Opérette imaginaire, il y a longtemps à Paris, mais je ne sais plus qui mettait en scène

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

a) seul(e)

b) avec des proches (amis, famille...) Avec une amie

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

a) par hasard

b) par curiosité (publicité, communication de presse...)

c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance

d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina

e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

La vérité du jeu, l'humour, la mise en scène débridée m'ont beaucoup plu

Le texte imaginaire, le langage fantaisiste, mais chargé de sens et de profondeur m'ont émue et réjouie.

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

J'ai envie de lire le texte de Novarina, mais aussi je suis émue par le jeu vrai engagé mais naturel des acteurs dont certains entraient presque en transe

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Moi et mon amie partageons le même enthousiasme en sortant de ce spectacle qui donne envie d'écrire, de s'exprimer fort et dense et juste.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

J'apprécie l'engagement des acteurs, les chants interprétés de manière naturelle, l'accordéon – la parole ouverte libre et forte qui nous bouscule

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Une réinvention du langage

Une poésie débordante

Des textes impossibles au départ, mais réappropriés avec finesse et justesse par les acteurs

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

Plaisir et délivrance, oui, par rapport à cette parole libre et au jeu sans maniérisme des acteurs

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui – À plusieurs moments à cause du jeu naïf et burlesque, à cause aussi du langage et des images surprenants à chaque instant.

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Je trouve malgré tout le théâtre de Novarina un peu difficile parce que pléthorique et parfois intellectuel quand joué par des acteurs français.

Réponse 53

0-1. À quel(s) spectacle(s) de Valère Novarina avez-vous assisté ? (Titre, Année, Metteur en scène)
2016, *L'Acte Inconnu*, Valère Novarina

0-2. Êtes-vous allé(e) le(s) voir :

- a) seul(e)
- b) avec des proches (amis, famille...)

0-3. Vous avez choisi la pièce de Valère Novarina :

- a) par hasard
- b) par curiosité (publicité, communication de presse...)
- c) sur la recommandation/proposition d'une personne de votre connaissance
- d) parce que vous connaissiez déjà l'œuvre de Novarina
- e) autres (dans ce cas, qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser au théâtre de Novarina ?)

1-1. Quelle a été votre première impression sur le(s) spectacle(s), pendant la représentation ? Comment avez-vous réagi intellectuellement face à ce qui s'est présenté sur la scène ?

La parabole apparaît tout de suite elle est créée d'ailleurs. Et cela sera comme cela jusqu'au bout !

1-2. Quelle(s) émotion(s) le spectacle a-t-il suscitée(s) chez vous, pendant et/ou après la représentation ?

Désolé, mais je n'avais pas très envie d'entendre et d'écouter, les hurlements, je cherchais plus de paix dans les paroles de poètes.

1-3. Quelle(s) pensée(s) vous est/sont venue(s) à la sortie du théâtre ? La première impression produite par le spectacle est-elle restée la même jusqu'au bout ? Et si vous étiez accompagné(e), avez-vous eu l'occasion d'en discuter avec les personnes à vos côtés ? Les impressions générales face à la représentation convergeaient-elles, ou au contraire les avis et les expériences théâtrales de chaque spectateur divergeaient-ils sensiblement ?

Oui.

1-4. Rétrospectivement, qu'est-ce qui vous a frappé(e) / impressionné(e) le plus ? (la parole, le jeu des acteurs, la musique, le décor, la mise en scène en général, etc.) Qu'appréciez-vous ou dépréciez-vous particulièrement dans cette expérience théâtrale ?

La nature, l'origine, les acteurs

2-1. Comment définiriez-vous le sentiment dominant du théâtre de Valère Novarina ?

Inventivité débridée mais construite

2-2. Si vous y avez éprouvé une certaine forme de plaisir ou de délivrance - malgré d'autres moments éventuellement pénibles et/ou difficiles - de quoi s'agissait-il ? Et à votre avis d'où venait cette sensation (du texte, de la musique, de la mise en scène...) ?

3-1. Avez-vous ri pendant la représentation ? Si oui, à quel moment ? pourquoi ?

Oui de nombreuses fois

3-2. Qu'est-ce qui a provoqué ce rire ? (Vous pouvez choisir plusieurs réponses) :

- a) expression faciale, geste exagéré, bouffonnerie, excellente interprétation des acteurs (par exemple, d'un texte particulièrement long où s'enchaînent des mots difficiles à prononcer)
- b) contenu illogique, absurde, démesuré, grivois du texte
- c) sonorité comique, distorsion de la grammaire et de la langue française tous azimuts
- d) reconnaissance des cultures populaires parodiées (chansons, slogans de publicité...)
- e) cruauté ou déshumanisation rendues risibles ou exprimées d'une manière comique
- f) souvenir des spectacles précédents (citations, acteurs, scènes, chansons...)
- g) autres

4. Cette première expérience du théâtre de Novarina vous a-t-elle incité(e) à y retourner ? Si oui, qu'est-ce qui vous conduit, de nouveau, vers le théâtre de Valère Novarina ? Pour vous, quelles sont les particularités novariniennes qui vous font apprécier son théâtre par rapport à d'autres ?

Oui oui oui.

ENTRETIEN AVEC DES ACTEURS

Bien que le sujet de notre thèse porte sur la réception du théâtre de Valère Novarina auprès des spectateurs, sa réception auprès des acteurs pourrait constituer, elle aussi, un axe de recherche important. Afin d'éclaircir ce que fait réellement le texte de Novarina d'abord aux acteurs puis, à travers leurs corps, aux spectateurs, nous avons mené l'entretien avec des acteurs qui travaillent depuis longtemps avec Valère Novarina. Dominique Pinon, Manuel Le Lièvres, Laurence Mayor, Valérie Vinci, Christian Paccoud (accordéoniste), André Marcon, René Turquois, Agnès Sourdillon ont eu la gentillesse de nous apporter leur témoignage.

Nous présentons ici la transcription des échanges avec eux. Malheureusement, la perte de donnée de nous permet pas de reproduire les entretiens avec André Marcon, René Turquois, Agnès Sourdillon. Cinq entretiens sont présentés dans l'ordre de date de rendez-vous.

1. Dominique Parent, le 2 mai 2017

1. Dans quelles pièces de Valère Novarina avez-vous joué ? Quels rôles y avez-vous interprétés ?

- Vous qui habitez le temps : l'Homme aux as
- L'Opérette imaginaire : Valet de Carreaux

En ce qui concerne l'Homme aux as de *Vous qui habitez le temps*, c'était le « rôle unique » déjà dans le livre *fini* contrairement aux autres pièces de Novarina : on arrive à son atelier le premier jour, il y a une masse de texte dont la lecture dure quatre heures ; et on ne sait pas. Le lendemain, il redistribue le rôle tout autrement, il coupe, il rajoute plus tard... on reçoit la forme définitive presque après les premiers quinze jours. Tandis que *Vous qui habitez le temps*, je l'ai eu directement fini. Donc il me reste qu'à sortir mon stabilo et souligner l'Homme aux as. Après les autres, c'est différent.

Alors *Le Repas*, il y en a plusieurs, car il y a plein de petits rôles, *Le Repas* étant un extrait de *La Chair de l'homme*. Elle a donné lieu à plusieurs spectacles : par exemple, *L'Avant-dernier des hommes* où on voit Claude Merlin jouer l'Avant-dernier des hommes.

Donc, pour *Vous qui habitez le temps*, c'était l'Homme aux as, et c'est un rôle très important pour moi parce que c'est mon tout premier rôle *professionnel*. J'ai déjà joué dans les conditions professionnelles ou semi-professionnelles en étant encore à l'école, mais une fois j'ai sorti un pied de l'école, j'ai terminé mes études au Conservatoire de Paris, Valère est venue me chercher au Conservatoire, en m'ayant vu jouer le rôle de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules*, et il m'a proposé ce rôle, parce que quelqu'un l'avait décliné, en disant « Je ne me sens pas avoir force de le faire. C'était une comédienne que j'admirais, donc je me suis dit « Non, ce n'est pas possible. » En plus, c'est une femme. Mais il m'a dit que ce n'est pas le problème. C'est vrai que chez Novarina, il n'y a pas de l'inversion des sexes, des rôles sexués. Vu la masse du texte énorme, Dominique Valadié s'est retiré, mis au contraire, j'étais enchanté parce que la rencontre avec Valère avait eu lieu par le livre même avant que je rencontre l'homme (lorsque je préparais le rôle de Mascarille, j'avais sur moi le livre de Valère Novarina, *Lettre aux acteurs* : je les lisais à haute voix pour me faire une sorte de réchauffement dans l'après-midi avant d'aller jouer le soir), et c'était extraordinaire qu'il me le propose. La rencontre était presque surnaturelle pour moi. Donc j'ai fait la répétition de Valère en même temps que mes journées de Conservatoire, j'ai cumulé les deux, et j'ai tout de suite enchaîné à Avignon en 1989 avec Valère.

Pour le reste, sauf *L'Opérette imaginaire*, c'est difficile de dire, car c'est une liste des noms qui progresse. Par exemple, dans *Le Vrai sang*, il y a Cafougnol qui est une contraction ; c'est lié aussi, parce que Valère puise beaucoup dans notre histoire personnelle – il y a Guignol et Cafougnette qui est le personnage populaire du nord de chez moi – comme il puise beaucoup la culture populaire et le patois, tous ceux qui viennent de la langue régionale. Par exemple, dans *Le Repas*, il y a des listes de manducation, il avait rajouté tous ceux que je lui avais donné comme plat de chez moi, des plats populaires de la région. Les patois sont extrêmement riches, bien plus riches que la langue française telle qu'elle est aujourd'hui de manière académique. Les patois et les cultures souterraines qui forment la racine est le champ de bataille de Valère, à mon avis ; le sauvetage in extremis de la langue, non pas comme un linguiste qui travaille la langue morte, mais au contraire ce qu'il y a de vie souterraine dans la langue ; la langue locale est parfois plus riche et plus parlante, plus charnelle.

Je parle en bâton rompu, mais par exemple, Valère fait circuler sur la scène une mobylette dans plusieurs pièces. C'est la mobylette à lui quand il était jeune. Il y a dans *L'Atelier volant*, un personnage qui sort une machine à écrire, tape très vite dessus puis le range. C'est la machine à écrire sur laquelle Valère a écrit ses premières œuvres avant les ordinateurs et les claviers. Il y a Claude Merlin ou Michel Baudinat qui portait la vieille veste de paysan. C'était la veste d'un vieux paysan ; lorsqu'il est mort, Valère a rendu la visite à sa famille, il a demandé pour le souvenir la veste qu'il portait tout le temps. Cette veste rapiécée a la vie, la vie du vieux paysan savoyard, mais elle est sur scène, portée par un acteur ! Ou plein d'autres exemples comme le casque en cuire (la barrette de mineur) de mon arrière-grand-père, la veste de mariage de mon père... Toujours, que ce soit un accessoire, un objet – comme une pierre de Laurence Mayor – il y a la vie des objets et des accessoires, il y a quelque chose qui circule ; ce ne sont pas que des accessoires ou des costumes du théâtre, mais ils ont la vie très particulière, presque l'âme. Donc quand je les prends dans ma main, ce n'est pas pareil que je tiens un accessoire du théâtre banal. À chaque fois, je me rends compte qu'on est en train de traverser par énormément des choses souterraines même si on n'en est pas conscient, les spectateurs. Voilà, il y a toujours un tissage souterrain. On voit la partie immergée de l'iceberg, mais en fait, il y a souterrainement plein de correspondances.

Dans chaque pièce, j'ai une chose qui m'est plus attachée : par fois, c'est juste pour dire une réplique, ou un rôle comme Cafougnol, mais c'est vrai qu'il y a toujours quelque chose qui est plus emblématique que les autres.

2. À part la collaboration avec Valère Novarina, dans quelles pièces théâtrales (contemporaines et classiques) avez-vous joué, pour quel rôle ? (Indiquez quatre ou cinq pièces qui vous ont le plus marqué)

J'en ai fait une soixantaine de pièces, déjà depuis 1989. Sur soixantaine, on compte onze avec Valère, plus des choses que je pourrais rajouter comme *Le Grand Fracas Issu de Rien* ou *Le Monologue d'Adramélech*, donc ça fait beaucoup : presque un sixième de ma pratique est avec Valère. Sinon, je travaille principalement avec les auteurs vivants. Notamment la collaboration que j'ai faite avec Olivier Py, *La Servante*. C'était une aventure folle, parce qu'on a joué 24/24h pendant sept jours, à Avignon il y a vingt ans. J'ai travaillé aussi avec Jacques Nichet, sur les auteurs italiens, Edouardo de Filippo et surtout Dario Fo, *Faut pas payer*, qui a été extraordinaire. Il y a *Casse* de Christophe Rauck, et encore des collaborations ! J'ai toujours essayé de jouer des auteurs vivants, donc dans la liste il y a Philippe Minyana, Emmanuel Darley, Rémi Debos, Pierre Guillois, Christian Caro.. J'ai joué aussi pour des auteurs classiques comme Molière, Brecht. Je suis en train de jouer dans une pièce de Feydeau, et j'aime bien retrouver les répertoires de Molière ou de Marivaux...

Donc, celles qui m'ont vraiment marqué, il y a Tartuffe au théâtre de Gennevilliers où il y avait Maria Casarès, ou Jacques Nichets aux deux auteurs italiens (Dario Fo et Edouardo de Filippo), et ensuite aussi toutes les collaborations avec Valère qui est comme une colonne vertébrale. À chaque fois que je retrouve la pièce de Valère, c'est le sentiment de retour à la maison. Il y a là quelque chose qui traverse le temps ; chez Valère, il y a la durée importante, la matière du temps, le travail du temps ; la temporalité, l'humilité pour arriver à quelque chose comme dans l'art asiatique. À mon avis, il y a un temps qu'on ne trouve qu'à chez lui : je touche très concrètement la matière du temps avec lui. C'est vraiment « Vous qui habitez le temps »...

3. D'après vos expériences, quelles sont les spécificités du travail avec Novarina / sur le texte de Novarina ? Surtout au niveau émotionnel et intellectuel, demande-t-il une disposition plus particulière ?

On ne peut pas dire « intellectuellement », je pense... La longueur du texte de Novarina est une question qui se pose systématiquement, et légitime. Souvent au théâtre on me demande, quel que soit le spectacle – Feydeau, Molière, ou autre –, comment je fais pour apprendre le texte, mais c'est une question qui me fait sourire, parce que c'est normal, que c'est mon métier. On a tous des mémoires singulières, des façons d'apprendre différentes. Et puis, il n'y a pas que le texte ; il y a la mémoire du corps : tout est lié. Le corps a aussi une mémoire, qui fait que le mot, la langue et le langage vont venir s'inscrire sur le geste. C'est aussi

ce qu'appelait Brecht *Gestus*, le geste mental. Le texte s'imprime – non seulement les textes de Novarina, mais aussi ceux des autres auteurs ont tendance à s'imprimer –, mais dans le travail de répétition uniquement : je le regarde rarement chez moi. Mais ça dépend des cas. Par exemple, pour *Vous qui habitez le temps*, j'ai eu un énorme mal que je me suis mis dans un coin puis je l'ai appris et quand je suis arrivé à la première lecture, un mois et demi avant, j'avais déjà avancé sur la mémoire. Pourtant ce n'était que le texte su mécaniquement sans affect. Mais après, la chose s'est inscrite dans le corps. Mais pour les autres, on n'a pas de choix, parce que Valère nous convoque le premier jour, avec l'équipe constituée, et on découvre. D'ailleurs, c'est peut-être pour ça que Valère a des appellations singulières pour les gens qui travaillent avec dans l'équipe : pour le scénographe, il dit le philosophe ; pour l'assistant, le commissaire aux syllabes ; pour le régisseur ou le technicien, l'ouvrier du drame. Pour revenir à cette histoire de la mémoire du texte, je dirais que chacun répondra différemment. Je sais que, pour l'Homme aux as, j'ai dû ressusciter mon premier personnage pour le jouer de nouveau dans *Le Grand fracas*, et il est revenu comme si j'ai réouvert un livre que je mettais dans le grenier ; il renaît au fur et à mesure, comme si j'ai sorti un truc du congélateur. On croit que les choses sont lointaines, mais il suffit qu'elles sont toujours là quelque part. C'est là que je me suis rendu compte de ce système de relogique, qui est phénoménal : j'ai mis un mois et demi, voire deux mois pour l'apprendre à l'époque, et il est revenu en quelques jours, l'intégralité du personnage. C'était presque étonnant de me voir dire une chose, qui sortait de moi presque malgré moi, renaître à nouveau. Je me suis rendu compte aussi qu'en le redisant, je voyais exactement le paysage mental, les images mentales – comme exactement dans le rêve, je revoyais même que le vingt-cinq ans avant. C'est difficile d'expliquer, comme on a du mal à reformuler le rêve le matin au réveil si on ne l'écrit pas quelque part, tout s'en va comme la fumée, il disparaît, il s'évapore alors qu'il était très concret et presque palpable pendant qu'on était dans le rêve. Malgré tout, certaines images restent. Mais ce qui est impressionnant, c'est que ce n'était pas des nouvelles images mentales qui m'apparaissaient, dans le déroulé du texte, que la langue réveillait non seulement les images mentales du petit film qui se déroulait dans ma tête, mais même des odeurs – le parfum, l'odeur de la salle de Benoît XII –, la présence de mon partenaire Daniel Znyk, l'ambiance des loges : ça ressuscité, au-delà de langage, des sensations. C'était assez phénoménal ; c'est aussi le phénomène de souvenir pour beaucoup de gens – comme si on réouvre un album de photos, remet la chanson qu'on n'a plus écoutée... je pense que ça nous réveille les choses comme ça pour nous tous, mais ici, en l'occurrence, la spécificité de la pratique théâtrale, le fait de rejouer un texte qu'on n'avait plus joué depuis

vingt ans, j'ai fait vraiment le constat étonnant de la permanence, malgré soi, de la vie de l'hyperplan. L'Homme aux as, il n'avait pas quitté, je ne savais pas, mais il était là...

C'est assez étonnant, mais surtout pour celui-là, l'Homme aux as de *Vous qui habitez le temps*, qui est mon point de départ. C'est le départ crucial aussi parce que c'est *le* premier spectacle que j'ai joué – après, j'en ai joué plein d'autres, avec des tas de metteurs en scène, avec des tas d'autres différents, mais il y a un nombre d'or, une sorte de l'art, un diapason qui m'accompagne encore ; aussi, ça m'a constitué en tant qu'acteur, quand même. Je ne peux pas le nier aujourd'hui, en y repensant à rebours.

Émotionnelle. Pour la façon de travailler, Valère nous laisse beaucoup chercher. Et il y a aussi une capacité d'enfance incroyable : c'est-à-dire, parfois à la répétition, c'est un cours de maternelle. C'est extraordinaire, on s'amuse comme un enfant, et Valère, il est le premier – parfois même Céline doit le recadrer, recadrer l'équipe sinon... Il y a des moments sérieux, des moments difficiles, des moments âpres, il y a des moments où on est perdu, évidemment. Le spectacle qui a été monté dans une sorte de folie, quasiment digne de l'hôpital de psychiatrie, c'était *L'Opérette imaginaire* : c'était hallucinant, avec toutes les propositions les plus farfelues ; c'était une lâcher-prise absolue : c'est-à-dire que tout ce qui nous passait pour, dans notre tête, le plus délirant, on le proposait, et Claude Buchvald en face disait « j'achète ! » dans un cri de joie, avec plein d'enthousiasme. C'était tout sauf sérieux. Donc c'est souvent une grande joie, beaucoup d'enfance, beaucoup de désir, parce qu'il y a aussi, chez Valère, des aspects musicaux, forains, cirques, qui présentent le nécessaire. Après, les passages qui demandent peut-être plus de densité, plus de sérieux, plus de gravité, ils sont pris en compte comme ça. Mais il a la façon de nous diriger, non pas de valeur péremptoire, jamais ; il nous laisse un peu chercher et il parle souvent des chiens de chasse, qui sent une piste et va chercher la bête. Parfois, il nous voyait comme des animaux : parfois chercher la bonne façon... et chacun d'entre nous va amener une proposition : Agnès Sourdillon a sa façon à elle d'amener de petits accessoires, ou elle apporte un élément de costume, une petite chose qu'elle va proposer ; Valérie a une autre façon de travailler qui sera vraiment singulière à elle ; Nicolas Struve, c'est encore autre chose... On est tous très différents les uns des autres, mais je crois que ce n'est pas hasard si la compagnie de Valère s'appelle « l'Union des contraires » ; au-delà de pôles mâle/féminin ou vie/mort, il y a toujours les ambivalences ; dès qu'il y a une chose sérieuse, elle est immédiatement inversée, une chose très drôle va prendre le pendant avec une chose grave... Surtout il travaille à l'oreille, aux sons, et ce qui est le plus important de tout, c'est qu'il a une exigence folle de la clarté absolue du langage ; de la respiration, de la

prononciation... J'avais déclenché malgré moi la rencontre entre Valère et Michel Bernardy qui écrit un ouvrage important *Le Jeu verbal : traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, professeur de notre Conservatoire. Un jour, Valère m'a demandé de passer les papiers de feuille tapés à la machine à Michel Bernardy. C'était ainsi qu'ils se sont rencontrés. Et cette anecdote nous explique à quel endroit Valère place son point d'exigence – de la prononciation du français, par exemple le e muet. Il y a une grande exigence de la clarté absolue, en raison de son obsession du langage, le combat qu'il mène sur l'appauvrissement du langage à cause, essentiellement, de la télé – comme il dit « Nous deviendrons muets à force de communiquer », on est dans l'air de communicant, communicant partout, les agences de COM, les directeurs de COM, de la COM, de la COM, de la COM..., et on va devenir muet ! et c'est ce qui se passe actuellement dans la politique. Voilà l'appauvrissement du langage chez des politiques, il n'y a plus ni de flamboyance, ni de profondeur. C'est vrai que, du coup, cette espèce de langage nivelé par la télévision est le lieu de combat pour Valère Novarina. En tout cas, dans le travail de Novarina, ce qui est primordial, c'est pour que chaque chose soit entendue comme ça sonne, et il reprend : comme un chef d'orchestre, il va reprendre une mesure ou trois notes et « Attention, je n'ai pas entendu ; attention, pas comme ça ; à o ouvert, à o fermé.... » ; là, il va être exigeant. À la limite, s'il y a quelque chose de directif, c'est à cet endroit de l'*offrande*. On dit souvent qu'« il faut donner » : c'est un don aussi, le texte : on donne le texte au public, on le lui offre, on le lui amène, comme un cadeau ou comme une pierre, justement – il y a une espèce de minéralité, de concret du mot, la densité du mot. D'ailleurs, on disait souvent : « Hier soir, Madame XX a donné *Les Caprices de Marianne*. » C'est un terme que l'on n'utilise plus aujourd'hui, « Tel comédien a donné des extraits de *Ruy Blas* ; Hier M. XX a donné.... ». On disait « donner », pour dire qu'il a « joué ». On l'utilise toujours, mais il s'utilise un peu moins. De cet aspect-là, Novarina est quelqu'un d'avec l'œil ouvert ; il peut aussi corriger.... demander aux corps des acteurs d'être ouverture. Il travaille aussi sans savoir ; il ne sait pas d'avance, mais on cherche avec lui. Il nous dit souvent, par exemple, dans la loge : « je crois que je commence à comprendre la pièce. » (alors qu'on l'a jouée trente ou quarante fois). Ainsi, il a la capacité que je ne connais nulle part ailleurs, d'un vrai abandon de soi : dès la première lecture dans son atelier, il ferme les yeux et entend travailler par l'oreille.

3-1. Ces spécificités sont-elles ressenties chez vous comme une difficulté ou une barrière ? Ou plutôt, vous facilitent-elles le travail ?

Avant tout, il n'y a pas de barrière. En tout cas, la seule différence que je peux faire, c'est selon mes expériences entre le travail avec Claude Buchvald et celui avec Valère. Je sais très bien qu'il disait à l'époque où il montait *Vous qui habitez le temps*, qu'il montait ses textes comme Molière les montait, comme Brecht les montait ; c'était la deuxième fois qu'il a monté ses propres pièces (car la première fois, c'était *Le Drame de la vie* à Nanterre, en 1986.) Et à l'époque, il le montait comme un art brut : « à bas, les nuances ! », c'est-à-dire, délivrer les choses, délivrer surtout les choses brutes – à l'état brut, de quelque chose de cru – qu'il n'y ait pas de porte derrière ; ça ne passe pas par le cheminement complexe. C'est comme les dessins de Jean Dubuffet ; il y a quelque chose de primitif. Tant que Valère est là, il n'y a pas d'intermédiaire. Beaucoup de metteurs en scènes se sont vus secoués par *la Lettre aux acteurs*, parce que Valère a dégagé le metteur en scène. Quand je jouais Adramélech, dans un théâtre à Lille, le dramaturge de la maison ne voulait pas que l'on lise *la Lettre aux acteurs* : j'ai eu une censure ! De toute façon, c'était un axe, une vision de mise en scène qui n'était pas dans l'esprit de la maison, je pense. Donc, beaucoup sont contre ce texte de Valère. Mais là, il n'y a pas d'intermédiaire. Mais l'idée est formidable, de ne pas avoir l'intermédiaire – entre l'auteur et l'acteur, la connexion directe.

En tout cas, « faciliter le travail », le travail lui-même n'est pas facile, déjà ; il est même complexe. Il n'est pas facile, mais effectivement, ce qui le facilite, c'est ce gain de temps qu'on a, (en tout cas, pour moi. Je parle de mon cas particulier) avec la pratique, avec le fait d'avoir beaucoup joué déjà avec Agnès, Valéry, Nicolas, ou d'autres ; mais après, c'est quelqu'un de nouveau qui souffre ; il a un peu peur, un nouvel acteur, en général, et l'équipe en prend la charge, l'entoure au berceau... Souvent, je connais peu de comédiens qui sont venus et repartis, déçus d'expérience chez Novarina – ou il quitte très vite dès tout au début, ça nous est arrivé. En tout cas, dès quelqu'un vient dans cette aventure, il va jusqu'au bout.

3-2. Dans un grand nombre de pièces de Novarina, les personnages n'ont pas de configuration identifiable – ou *représentable* si vous voulez – et leur identité est souvent précaire et éphémère. Aussi, ses textes sont souvent dépourvus de récit et chargés de néologismes. Ainsi, je suppose qu'il n'est pas facile d'apprendre par cœur les textes de Novarina ni d'« incarner » le rôle. Est-ce que le théâtre de Novarina vous exige une autre forme de travail ou une « nouvelle » capacité ? Si oui, laquelle ? Cette nouvelle façon de travail est-elle peu ou prou compatible avec les techniques que vous disposez déjà,

acquises soit par l'apprentissage au conservatoire soit par votre carrière théâtrale ? ou elle y contredit complètement ?

Il y a quelques réponses qui sont déjà répondues...

« les textes sont souvent dépourvus de récit »... effectivement, à la globalité, elle a l'air d'être dépourvue de récit, mais il y a des moments de narration, des moments de récit... même sur deux lignes, ou parfois par un juste coup de fulgurance, le micro récit, de tous petits récits très ramassés, comme une épopée en petits mots ; et inversement des fleuves sont aussi structurés comme un récit. Par exemple, le chercheur de falbala que jouait Znyk dans *Vous qui habitez le temps*, ce moment de partition que reprend Nicolas Struve dans *le Vivier des noms*, l'histoire de la femme à l'ananas, etc... tout ça, ça constitue une sorte récit en fait. Oui, on ne peut pas faire le synopsis comme pour *Tartuffe*, ou le résumé comme dans Feydeau ; effectivement, il n'y en a pas. Mais, en même temps, c'est impressionnant parce que chacun d'entre nous dirait une chose différente, dans une troupe qui joue un spectacle de Valère, parce que on sait concevoir tous notre récit « intime » du déroulé. Après, ce n'est pas un récit singulier... Leopold von Verschuer, qui est le traducteur allemand de Valère et qui a joué dans beaucoup de pièces de Valère Novarina dans les deux langues – en français et en allemand – nous avait un jour demandé – je crois que c'était pour *L'Origine rouge* – de faire un résumé de *L'Origine rouge* de mon point de vue en vingt phrases. On lui a dit, « mais c'est impossible, ce que tu nous demandes ! » mais je l'avais fait quand même, c'était une expérience intéressante de le faire comme un enfant qui racontera ce qu'il a vu : alors, une jeune femme en rose entre en portant un cadre devant lequel elle se dit qu'elle se considère comme un miroir, et elle finit par passer au travers. Puis rentre...

Et quand on dit « chargé de néologisme », effectivement, c'est ça la jubilation que l'on peut avoir chez Valère parce qu'il a une telle capacité incroyable de jouer avec les sons comme un musicien que parfois, on ne le chante pas (c'est un défaut, de chanter un texte) mais à l'intérieur de ça, on se régale comme avec de certains poètes ou auteurs de chansons. C'est jouer avec le langage, comme on lit un poète : comment il utilise le langage ? Par exemple, un titre comme *L'Origine rouge*, il ne contredit pas non plus les interprétations faites par telle ou telle personne. André Marcon parle souvent de la singularité des acteurs, par exemple, chacun d'entre nous pourrait raconter d'une manière singulière l'expérience de l'intérieur du spectacle en jouant le même spectacle – peut-être chacun aura le récit totalement différent – et pour les spectateurs aussi. Et c'est ça ce que vise Valère souvent, c'est, par l'ambivalence des mots, par l'ambivalence d'une fulgurance, d'une expression, d'une chose qu'il aura relevé dans une vie, dans un café, et chaque spectateur va être touché d'une manière singulière. On a des choses

qu'il rassemble, qui fédèrent par le rire souvent d'ailleurs ; parfois, une phrase va émouvoir une personne aux larmes et l'autre va à côté éclater de rire, et celui d'à côté va se mettre en colère. Ce sont des choses qui résonnent, et cette force-là, c'est un grand mystère de Valère. Et pour revenir à cette histoire de *L'Origine rouge*, il ne contredisait pas les interprétations par exemple d'un psychanalyste qui imaginait une matrice, un vagin, ou d'un Juif qui y voyait la naissance d'Israël, ou d'un communiste qui va lui dire que l'origine rouge, c'est la lutte du marxisme, la fondation du parti communiste, l'origine du combat, alors que lui, il n'en pense rien de tout ça. Par contre, ici, je devais dire une chose, c'est que ce qui l'intéresse, c'est la réversibilité sonore. L'o-ri-gi-ne-rou-ge, il y a /re/, /ge/ ; c'est ça, la musicalité ! Et après, par exemple, quand on dit « table rase » dans *le Vrai sang*, chantant une chanson où il y a un mot « table rase », tout le monde pense un moment à « l'Internationale », « Du passé faisons table rase », et il disait : « Dans table rase, oui, j'entends la lutte ». La chanson « Internationale » lui est aussi une grande raseuse... C'est toujours cette histoire : ce sont les mots qui contiennent la chose et ses contraires avec qui elle s'unit. Voilà l'union des contraires ! Cette chose incroyable dans la langue française, c'est *personne*, qui veut dire l'absence et quelqu'un. Il y a toujours cette dimension-là qui est jubilatoire pour nous. Justement, c'est dangereux d'y mettre un sens ; il faut laisser le sens ouvert, et d'être le plus dans l'étonnement enfantin de le dire que de faire la circonvolution mentale, des couches de sens, d'interprétation psychologique, d'affirmer des choses... je crois qu'il est souvent vigilant là-dessus. Après, moi, j'ai souvent un rôle particulier, comme dans un cirque, de « Machine à dire », la machine télévisuelle. Toutes ces jublations que j'ai, à dire ces absurdités, sur le ton des journalistes, c'est ça qui amusent le public ; ça crée une respiration dans le public aussi : on entend une longue scène sombre qui va descendre dans les gouffres de la mort, du doute, des angoisses suicidaires... et tout d'un coup, pafff ! il y a un clown qui arrive et réveille tout le monde, et il y a quelque chose que l'on peut reconnaître. Et ça, c'est aussi jubilatoire en fait. Donc il y a quelque chose de « représente » ou d'« identifiable », à qui on peut identifier une machine dans le sens où c'est assumé à l'image des journalistes que l'on voit dans la télévision.

Et l'incarnation... Chez Novarina l'incarnation dans le sens de mettre dans son corps, dans sa viande des textes, des animaux parlants, fait du langage une matière presque saignante ; il y a du goût. Et dans le fait d'incarner, je sais qu'il y a quelque chose pour la bouche.... J'aime mordre dans la langue de Valère ! C'est la langue que j'aime le plus croquer de dents... C'est appétissant.

En ce qui concerne « la nouvelle capacité », je pense qu'on « développe » les choses chez Novarina. Évidemment, il y a une collaboration qui te fait développer des capacités selon

la spécificité du projet dans lequel on travaille. De toute façon, à chaque nouveau spectacle, à chaque nouvel auteur abordé, on doit trouver les spécificités, et inventer même une technique particulière pour cet auteur-là, je pense. Donc, Valère comme les autres. Valère, s'il y avait quelque chose à développer, bien sûr, on ne peut pas occulter la problématique de la mnémotechnique... c'est immense ! Forcément, il y a une capacité de développer qui est de l'ordre de... techniquement parler, de ressassement : c'est la répétition à l'infini un peu comme des mantra. Moi, je pense que chez Novarina, il faut arriver à se détacher de son propre corps, et encore une fois une ambivalence paradoxale chez Novarina, je crois qu'il faut être dans l'incarnation, et en même temps se détacher. Il dit souvent qu'un acteur porte son corps devant lui, et je pense qu'il faut être marionnettiste de nous-mêmes. Je pense parfois que le violoncelliste ou le contrebassiste qui me parlent le mieux mon image : ils ont leurs instruments devant eux ; ils jouent devant ; ils ont le gros corps en bois devant eux, ils le font sonner, comme la marionnette. Il faut qu'on arrive à être marionnette et marionnettiste en même temps, dans le même corps. Il faut qu'on trouve cet endroit-là, cet endroit de plaisir d'être interprète, par un coup d'interpréter au sens musical du terme. Il y a des moments qui demandent de la virtuosité : une grande écoute, une capacité du collectif, une capacité de chorale... Voici une phrase qui m'a très marquée, une phrase qui vient justement d'un grand contrebassiste, Henri Texier, qui est venu un jour nous voir en sortant de la Colline : « c'est merveilleux, vous êtes comme le Big Band de Duke Ellington : que des solistes qui jouent ensemble ». C'est vrai que, chez Novarina, il n'y a pas ni le deuxième violon, ni le troisième violon ; il y a un « être ensemble » chez lui, et c'est aussi cette capacité qu'il faut avoir absolument. C'est pourquoi quelqu'un qui fonctionne comme une Diva ou un star n'a pas sa place ; il faut savoir que chez Valère, on est... chez communiste ! Et je pense que parce qu'on développe ses solitudes nécessaires au travail de son propre parcours, de sa propre personne – et non pas le personnage – à ce moment-là, on peut dire qu'il y a aussi la capacité d'écoute, la capacité de refaire... Une exigence, encore une fois, d'horloger, de métrique aussi ; l'exactitude.

Je le dis, parce que c'est dans la question, mais l'apprentissage au Conservatoire, – c'est justement parce que j'avais de la chance d'avoir de bons professeurs et de rôle en ordre en jouant Mascarille quand Valère m'a vu là-dedans – il y avait de petits ingrédients, de petites touches de sel ou de piment, quand je me mettais à la lecture de Valère dans l'après-midi, qui étaient inconscients chez moi. Ce n'était pas conscient, mais en même temps, il n'y a pas de hasard : je lisais Novarina dans l'après-midi pour me mettre en chauffe et jouait Molière le soir, il doit y avoir quelque chose qui est passé à travers. En tout cas, pour moi,

le Conservatoire était bénéfique, parce que c'était à cet endroit-là que Valère est venu me chercher. Donc il y a quelque chose de miraculeux qui s'est opéré à ce moment-là. Pour moi, c'est très lié – ou disons qu'il y a la continuité – et après, chez Novarina, je n'ai plus éprouvé les techniques : elles sont oubliées, non, intégrées de même que l'on conduit une voiture. Moi, j'adore retourner chez Valère parce que – les gens ne le comprendraient pas ! – c'est presque reposant ! Et souvent, au lieu d'être épuisé en sortant d'un spectacle de Novarina, je suis plus en forme en en sortant, comme si le footing dans la forêt m'a oxygéné ! Il m'arrive d'arriver au théâtre épuisé, et de sortir en pleine forme. C'est vrai qu'il y a des spectacles qui épuisent ; par contre, chez Valère, je n'ai jamais eu ce sentiment-là ; c'est le sentiment contraire.

4. Est-ce qui vous est arrivé un moment de « virage », où, au cours du travail, vous changez entièrement votre position émotionnelle envers le texte de Novarina ? (par exemple, du dégoût au plaisir ou de la curiosité immédiate à l'indifférence habituelle) Si oui, en quoi consistait ce changement ? À votre avis, d'où vient ce moment ?

Je mentirais si je disais qu'il n'y a que des moments de plaisir. Bien sûr, il y a des moments de grand doute : on est perdu, on ne sait pas... Moi, je les ai vécus, mais après, j'ai une mémoire sélective et ne garde que de bons souvenirs... Oui, je dirais qu'il y a plein de difficultés et des virages, par exemple, des moments de tristesse ou de découragement, mais le dégoût, non. On peut être en colère, mais contre soi-même (« Ah mince, j'étais nul, je n'étais pas bien ! ») et jamais par rapport au texte. Et oui, il y a des virages, mais ils ne sont pas forcément pendant le travail de répétition ; il peut être aussi dans les périodes du jeu : si la pièce tourne longtemps, deux ans, ou six mois, ou d'un seul coup... il peut y avoir des choses qui s'éclairent. C'est très rare d'éprouver un virage à 180°, de changer une chose qui est l'axe de travail ou un angle de vue, plutôt. Dans la coulisse, il y a des moments de colère, d'épine, de rage, ou de dégoût comme pour les sportifs dans le vestiaire qui ont raté un but, mais c'est toujours envers soi et pas envers le texte. C'est vrai que quelques fois, il nous pose des difficultés. De toute façon, ce n'est pas tout rose, il y a des moments comme ça, mais au fond, s'il y a des virages qui s'opèrent, c'est le virage qui est tourné toujours vers le mieux : je n'ai jamais vu un spectacle de Valère se défaire, se déliter, s'abîmer au fil du temps. C'est très intéressant de voir que pendant 180 dates, de *L'Opérette imaginaire* à la première fois à la 180^e aux Bouffes du Nord deux ans et demi après, le spectacle agrandissait, déployait comme un chêne : tous les spectacles de Valère que j'ai vus s'amélioraient. Après, bien sûr, il y a des soirs plus ou moins réussis, selon les lieux si on part en tournée, mais aussi selon les publics. (Il y a aussi le dégoût, la rage envers le public !)

« l'indifférence habituée », non ! c'est toujours frais ! C'est pourquoi je disais que parfois, il m'arrive d'arriver fatigué au théâtre, mais dès l'instant que j'arrive dans la loge, puis de la loge sur le plateau, tout ça est terminé. Je n'ai pas de souvenir d'avoir le sentiment d'indifférence ; on peut peut-être l'avoir dans le métro en allant au théâtre, mais jamais pendant. *L'Opérette imaginaire*, c'est magnifique, parce que je n'ai aucun souvenir d'avoir lâché pendant 180 dates ; je crois que je peux continuer comme ça autant que je veux ! C'est la seule fois de ma vie que j'ai vu la distribution entière en larme, au moment de finale. Et après la dernière scène, tout le monde était en larme dans la coulisse.

5. Si vous avez joué dans plusieurs pièces de Novarina, pour quelles raisons avez-vous décidé de renouveler cette expérience ?

C'est parce que je ne décide pas d'y retourner. Je me dis : « Allez, on y va ! » Je ne me verrai pas en train de dire non. Je l'ai dit une fois, au tout début lors de préparation de *Je suis* : à la sortie de *Vous qui habitez le temps*, Valère voulait m'engager pour *Je suis*, mais je ne pouvais pas parce que j'étais déjà engagé. Je mets toujours un point d'honneur à honorer mes contrats : tant que j'ai dit « oui » à quelqu'un, j'y vais, tant pis ! Donc, *Je suis*, c'était la seule fois que je n'ai pas fait Novarina. Aujourd'hui, je peux dire que j'y mets la priorité, à tel point que la plus grosse priorité emblématique, c'est que lorsqu'on m'avait proposé 25 jours de tournage pour le film *Bienvenue chez les ch'tis* – c'est un rôle énorme – j'ai refusé parce que j'étais engagé avec Valère pour *l'Acte inconnu* : j'ai refusé le film qui a été le plus gros succès du cinéma français d'histoire pour Valère ! (j'en ai pas non plus imaginé le succès de *Bienvenue chez les ch'tis*)

Mais je crois que je ne mentirais pas si je disais que tant que Valère continue, j'ai envie de continuer aussi. Peut-être que je mourrai avant lui ! C'est vrai qu'il commence à être un monsieur âgé, mais il ne lâche pas. Donc tant qu'il ne lâche pas, je voudrais bien quand même être le plus grande disponible si possible à chaque fois. J'étais très touché par cette fidélité, et c'est la fidélité que je garde envers moi-même aussi non seulement vers Novarina. J'aime bien cette fidélité parce qu'il y a quelque chose qui ouvre le champ, à chaque fois renouvelée, une sorte d'espace infini qui me nourrit tout le temps énormément. Il y a quelque chose de... peut-être j'exagère un peu en le disant mais il y a quelque chose de spirituel. C'est la question de l'endroit, endroit que je trouve juste, où on me posait des bonnes questions – même si je n'ai jamais eu la réponse – à beaucoup de niveau : philosophique, théâtre-artistique, et pourquoi pas théologique et spirituelle aussi. C'est un endroit qui me convient, qui me permet d'ouvrir un champ toujours nouveau, toujours renouvelé. Il n'y a pas de lassitude, justement.

Et puis, il y a aussi le sentiment de la langue maternelle, comme si on retournait en « Novarini », comme un pays.

6. En travaillant sur les textes de Novarina, avez-vous éprouvé sentiment de « délivrance » ou de « soulagement » (plus ou moins comparable à une forme de catharsis) ? Si oui, comment vous a-t-il frappé et surtout, à quel moment l'avez-vous ressenti ? À votre avis, de quoi vous vous trouvez délivré ? Cette délivrance vous est-elle familière (en avez-vous par exemple déjà fait l'expérience en jouant dans d'autres pièces que celles de Novarina) ou est-elle propre aux textes de Novarina ?

Je pense que oui. Il y a quelque chose qui nous délivre, justement du fait de jouer ce texte. Et puis, le soulagement, je suis plus en forme en sortant, parce qu'on est délesté de quelque chose... quelque chose qui déleste, qui soulage. Et *L'Opérette imaginaire* faisait tellement rire le public qu'on disait que ce spectacle soit remboursé par la sécurité sociale. Tellement ça faisait du bien... C'est souvent le rire qui délivre. Et je pense que l'époque est lourde et pesante. Par contre, chez Valère, il y a vraiment une joie, une joie profonde même si elle est construite sur des gouffres – par exemple, Valère parle souvent du suicide, il en parle beaucoup, même si c'est d'une façon comique (il y avait beaucoup de drame autour de lui, des amis qui se sont suicidé..) – et Valère lui, il a une force vitale incroyable et une capacité joyeuse. Je crois que chez Valère, il y a la vie, la joie. C'est quelqu'un qui aime beaucoup rire, et qui a un sens comique. Le comique est important chez Novarina, et il a des sources : par exemple, une fois, j'ai joué le Docteur Purgon – je crois que c'était dans *Le Vrai sang* – et c'était Monsieur Purgon de Molière, du *Malade imaginaire* : il convoque Molière, il convoque le théâtre. J'ai un ami qui a vu *Le Vivier des noms* aux Carmes, et il nous dit : « C'est comme si Valère Novarina convoquait tout le théâtre du ciel étoilé qui était descendu dans les Carmes. » C'est vrai qu'il y a quelque chose de ça... Et Pierre Vial, qui était mon vieux professeur est venu voir *L'Opérette imaginaire* au théâtre de la Bastille, il nous avait attendus à la sortie, et nous a dit une phrase qui nous a bouleversés : « Vous êtes comme une troupe d'amateurs qui ne sauraient rien du théâtre et sur qui la grâce serait tombée, c'est le rêve de Shakespeare. » Il y a quelque chose de miraculeux. J'ai vu des publics réticents, je connais les salles difficiles, on a eu aussi la salle de rejet – parfois, Valère, il faut être rejeté violemment – mais il y a quand même quelque chose comme disait Olivier Py à Avignon : « Novarina, j'en ai vu six, je le connais par cœur, je sais ce que je vais voir, mais à chaque fois que je le vois, non, ce n'est pas la même chose, c'est toujours nouveau, c'est toujours étonnant, essoufflant... et toujours trop long. » Bon, il y a toujours des spectateurs qui sont à l'enquête de sens, essaient de comprendre, peut-être de

trouver un récit, de trouver de quoi il veut parler, mais surtout pas ! il faut laisser ça au vestiaire. Il faut surtout être comme un enfant, dans un étonnement. Quand j'explique aux jeunes, quand je vois des classes qui sont venues voir le spectacle, les gens qui n'ont jamais vu Novarina, je leur dis que c'est comme une marche en forêt, ne cherchez pas à compter les arbres, vous n'y arriverez pas. Par contre, vous pouvez être étonnés tout d'un coup au détournement d'un chemin de voir apparaître une chose, le paysage va être changeant, c'est un paysage parlé. Je trouve que le titre du livre d'Olivier Dubouclez est la meilleure image : on arpente le paysage d'un pays qui s'appelle « Novarini ». C'est chacun de public qui fait le choix de ramasser ce coquillage sur la plage ou cette fleur à la forêt : l'un fait son choix, et son voisin d'à côté prendrait une autre phrase qui va résonner particulièrement pour lui.

Mais ce qui est étonnant avec Valère, c'est que moi-même à l'intérieur, j'ai constaté même quand on le joue beaucoup – c'est pour ça que l'on ne lasse jamais *L'Opérette imaginaire* même à la 180^e date – qu'il y a toujours la surprise même si on les connaît : « tiens, je ne l'ai jamais entendu ! » ; notamment dans la bouche des amis, mais même dans son propre texte, parfois. Les choses sont évidentes lorsqu'on apprend le texte. Mais il m'arrive tout d'un coup une espèce de densité dramaturgique avec des heures et des heures de travail. C'est d'abord passé par l'incarnation animale avant d'être matériel, avant d'être intellectualisé, justement. Surtout, je pense que chez Novarina, il faut – le plus possible – beaucoup travailler en amont, pour pouvoir lâcher prise ; il ne faut plus être chargé de quoi que ce soit d'intellectuel. Il faut retrouver vraiment la capacité d'enfance.

Et la catharsis opère aussi chez le public. Leurs atteintes sont singulières, pour chaque spectateur, mais on sent parfois la salle se fédérer, tout d'un coup. Il y a aussi le rire sexué (peut-être moins chez Valère) : c'est-à-dire, on entend le rire féminin à telle réplique et le rire masculin à d'autres. Et ça parle vraiment le pôle mâle et le pôle féminin de l'assistance et je l'avais ressenti chez Rémi De Vos. Ça peut arriver aussi chez Novarina, même si je n'ai pas d'exemple pour l'instant.

Mais franchement, politiquement parlant, je trouve que Valère est un vrai révolutionnaire, malgré tous ses aspects contraires d'un ermite, d'un bourgeois. Mais bon, en même temps, chez lui, il y a quelque chose de vraiment sauvage, la force révolutionnaire. Par exemple, *Le Vrai sang*, c'est un exemple particulièrement fort, et quand il y avait la lecture enregistrée par la France culture du *Babil des classes dangereuses*, toute la salle s'élevait pour chanter en chœur avec nous « Le babil des classes dangereuses faut qu'il cesse ». Tout l'odéon chantait en chœur, avec Christian Paccoud à l'accordéon.

7. Avez-vous déjà assisté aux spectacles de Valère Novarina, mais cette fois-ci du côté de la salle ? En tant que spectateur, avez-vous compris la pièce de la même façon que depuis la scène, ou l'avez-vous reçue autrement ? Dans ce cas, comment pourriez-vous formuler cet écart ?

Il m'est arrivé une fois, sur *L'Atelier volant*. Il y avait trois dates à Dijon sur lesquels je ne pouvais pas en faire deux, parce que je faisais en même temps *Le Grand fracas* – où je jouais du Novarina, d'ailleurs. C'était prévu longtemps en avance. Donc, Valère avait demandé la disponibilité totale de tout le monde, et il avait fait un peu une exception pour mon cas, parce que après avoir essayé dans tous les sens, il était impossible de faire sauter ces deux dates ou de les déplacer. Par conséquent, on avait envisagé comme un remplace : c'était un camarade ivoirien – donc, moi en africain ! – qui s'appelait Jonathan, et il est venue travailler un peu avec nous à Lausanne en Suisse au moment de la création. Et je me suis dit : « Il fait que deux dates et moi venir pour faire la troisième ? Non, il n'a qu'à faire les trois de Dijon, et moi, comme je jouais à Mâcon, une demie heure en train, *Le Grand fracas*, je vais venir voir le spectacle ! » Alors qu'on est en train de jouer, je suis venue dans la salle et Valère me disait : « Et alors ? » Ça fait drôle parce qu'il me le dit comme on est mort ! comme si on était des fantômes morts et voyait en bas depuis le ciel. Et c'était drôle parce que j'ai vu le spectacle dans lequel je jouais. C'était très étrange.

Et le premier spectacle de Valère que j'ai vu, c'était *Le Drame de la vie* en 1986 à Nanterre, et je suis parti comme des spectateurs, pas du tout en colère mais épuisé : ça a duré trois heures, et c'était très frontal, très janséniste, très noir et blanc. Par contre, je suis rentré au Conservatoire, et je suis tout de suite aller demander des écrits de Novarina pour découvrir. C'était un moment de découvert. C'était *Le Drame de la vie* et je ne m'y attendais pas à travailler un jour avec cet homme jusqu'à la fin !

Et j'ai vu *Je suis bien sûr*, parce que je n'ai pas pu jouer dedans. J'ai vu aussi *La Chair de l'homme*, ce qui est une autre exception : Valère m'avait demandé la distribution initiale, mais je faisais la fameuse aventure de *La Servante* d'Olivier Py à Avignon en même année. Les deux n'étaient pas en même temps, mais Valère avait eu peur de me lâcher alors que je pouvais faire les deux. Finalement, c'était Didier Dugast qui devait jouer mon rôle. Mais, six mois plus tard à Lisbonne, Didier ne pouvait pas, donc j'ai été remplacé Didier ; je me suis réapproprié le rôle que j'aurais dû faire à la création. Donc, j'avais vu le spectacle à Avignon, effectivement.

Ce qui est bizarre, étrange, c'est que ce n'est pas la même chose de voir un spectacle de Valère, le découvrir comme *Je suis* ou *La Chair de l'homme*, que de voir un spectacle dans lequel je suis en train de jouer.

8. Comment définiriez-vous le travail de/avec Novarina, surtout au plan émotionnel et/ou sentimental ?

C'est la question à laquelle je suis en train de répondre depuis tout à l'heure. C'est fraternel, c'est presque amoureux au sens liturgique... Oui, c'est une forme d'amour. Le mot est très exagéré, mais un sentiment de force de vie. La vie et la joie, avec tout ce qui implique d'énorme difficulté pour y accéder. C'est comme la joie d'un mont Everest, d'un alpiniste qui mourait dans la solitude. Un jour, Marcon a dit à Valère : « Tu cherches à tuer un acteur en scène », en voyant Dominique Pinon qui développait de l'arithmétique, les définitions mathématiques insensées. Je crois que Dominique est arrivé à l'apprendre grâce au corps, grâce à la danse, comme une comptine d'enfance ! Du coup, je pense que c'est cette pratique qui fait cet endroit où on peut sortir de soi, de se débarrasser : d'où le soulagement. D'après ce que j'éprouve chez Novarina, il y a quelque chose qui s'ouvre de vaste ; ça ouvre un champ vaste de perception ; ça ouvre le champ de lecture, le champ de compréhension : c'est comme un outil, ou comme un ouvrant. C'est une clé, Valère. Lui, il fait son travail, nous nous faisons le travail aussi, et on se trouve à un endroit de pure joie.

2. Manuel Le Lièvre, le 12 mai 2017

1. Dans quelles pièces de Valère Novarina avez-vous joué ? Quels rôles y avez-vous interprétés ?

J'en ai fait trois. J'ai commencé en 2007, c'était *L'Acte inconnu* qu'on avait joué au Palais des papes. Ensuite, j'avais fait *Le Vrai sang*, on l'avait joué à Odéon. Après, le dernier était *Le Vivier des noms*. Voilà, c'est depuis 2007 que je côtoie Valère.

2. À part la collaboration avec Valère Novarina, dans quelles pièces théâtrales (contemporaines et classiques) avez-vous joué, pour quel rôle ? (Indiquez quatre ou cinq pièces qui vous ont le plus marqué)

C'est surtout les rencontres avec d'autres metteurs en scène comme Georges Lavaudant, Jean-Marie Patte, Patrick Pineau. Notamment, avec Patrick Pineau, j'avais fait un Shakespeare, *Le Conte d'hiver* (la langue de Shakespeare est formidable, il y a quelque chose de grandiose). Avec Jean-Marie Patte, auteur et metteur en scène, c'était son texte à lui, comme Valère même si c'est complètement différent. C'est un de mes premiers employeurs, c'est quelqu'un que j'affectionne énormément. Maintenant il travaille plus. J'ai travaillé avec pas mal de metteurs en scène. Avec Lavaudant, j'ai fait un autre Shakespeare : c'était *La Tempête* mélangée avec *Le Songe* incorporé à l'intérieur de *La Tempête*. On l'avait créé au Festival de Fourvière à Lyon ; on l'avait joué à Bobigny aussi. Et Patrick Pineau est un acteur que j'ai rencontré dans la troupe de Lavaudant, et qui est metteur en scène avec qui j'ai fait notamment le Shakespeare, et *Le Suicidé* de Nicolai Erdman. Après, on a fait aussi Edouardo De Filippo, *L'Art de la comédie*. Et Molière aussi, avec Denis Podalydès : *Le Bourgeois gentilhomme*, ça fait un petit moment que ça dure, cette histoire... cinq ans.

3. D'après vos expériences, quelles sont les spécificités du travail avec Novarina / sur le texte de Novarina ? Surtout au niveau émotionnel et intellectuel, demande-t-il une disposition plus particulière ?

Valère Novarina, c'est... comment dire... c'est complètement à part. C'est un artiste vivant, avec nous. C'est une œuvre magistrale. J'ai eu de la chance de travailler trois fois avec lui, de découvrir de ses textes. En plus, il est là avec nous *physiquement* : on a sa voix, on a sa présence, on a son regard : on le voit travailler. Moi, je le regarde tout le temps ; j'apprends en le voyant travailler – j'apprends certaines choses que je peux apprendre, je voyage à travers ça. Oui, c'est complètement différent : il est là, il est présent, il est avec nous. En plus, ses textes,

c'est complètement autre chose ; c'est un univers. J'ai eu très très peur la première fois que j'ai lu *L'Acte inconnu*, parce qu'on ne sait pas du tout ce qu'on va faire : il me contacte, et dit « voilà, j'aimerais travailler avec toi » ; je suis ravi ; mais on ne sait pas ce qu'on va faire. Et le premier jour de travail, c'est la lecture de la pièce. Et moi, et je ne comprenais strictement rien. J'étais là, et je sentais que c'était comme des cadeaux, c'était comme des jouets : tous les mots étaient des jouets. C'était fabuleux, mais j'étais complètement perdu. Oui, j'ai eu très peur parce que je ne comprenais rien. Après, je me suis laissé guider, et j'ai surtout regardé les autres travailler au début – les autres comédiens qui étaient déjà en plateau, avec un peu d'expériences par rapport à Valère. Et je me suis laissé embarquer, et tout d'un coup, on prend le bateau avec tout le monde, et c'est comme ça que j'ai travaillé au début, puis après, c'était différent. Je me souviens que, à la fin lorsque j'ai terminé la première, *L'Acte inconnu*, je me suis dit : « Mais qu'est-ce j'ai bien pour l'avoir jouée ! », parce que je me disais que tout va me paraître fade et insipide, mais j'étais dans quelque chose d'extraordinaire. Après, on descend, on fait d'autres pièces, par exemple *la Mouette* de Tchekhov avec Frédéric Béliet-Garcia. Finalement, on redescend – il y a d'autres textes – mais l'univers de Valère est quelque chose...

Il n'y a pas de *sentimental*... Pour moi, c'est se chuter en corps perdu dans un texte. Mais vraiment se chuter. Pas forcément essayer de comprendre quoi que ce soit... c'est bizarre, ce n'est pas comme dans les autres textes : je ne suis pas dans le même travail – c'est-à-dire, je me lance complètement : il y a ses mots, il y a son texte, il y a ses paroles qu'on va diffuser, il y a l'espace qu'il propose, on est complètement perdu au début, et puis tout ça forme un corps au bout d'un moment : tout devient limpide, c'est comme une partition de musique ; vraiment la partition de musique. Avec les autres comédiens qui sont autour, avec l'espace, avec notre propre corps à nous, tout ce qu'on dégage les autres, en fin de compte, à la fin, ça devient la partition de musique. Comme le théâtre, après il y a des choses qui peuvent être évoluées pendant le jeu, pendant certains soirs, mais quand même, il y a une espèce de rigueur métrique temporelle de l'espace ; c'est vraiment une partition de musique.

Il n'y a pas les émotions. On peut avoir les émotions, si on peut, mais je ne les cherche pas, moi. Pas du tout. J'essaie de propulser ses mots, de Valère, dans l'espace.

3-1. Ces spécificités sont-elles ressenties chez vous comme une difficulté ou une barrière ? Ou plutôt, vous facilitent-elles le travail ?

Bien sûr qu'il y a des difficultés énormes : déjà, essayer de comprendre – on s'en fiche de comprendre ou ne pas comprendre, à la limite, vu que, essayer de comprendre soi-même, déjà, est être avec les autres – et apprendre ses textes, qui est quelque chose de.... et les rendre

les plus vrais possible, les plus sincères possible, être présent où on les dit, presque, à la limite, faire comme si on a tout compris alors que parfois je mets du temps à comprendre les pièces – par exemple, *L'Acte inconnu*, que j'ai joué il y a longtemps, si je relis quelques passages, ça me paraît beaucoup plus clair qu'avant ; il y a un travail qui a évolué. Et ce qui est marrant, c'est que, avec ces textes de Valère, au bout d'un moment lorsqu'on joue, j'ai l'impression d'être dans les montagnes – et il faut se jeter. Il faut se chuter. Il y a un trou, on est en haut, à la montagne ; après avoir appris le texte, après l'avoir répété, il y a toujours un moment, en représentation, c'est comme un trou, il faut sauter dans le vide, il faut se chuter dans le vide : alors, si on saute mal, si on se jette mal, on rebondit sur les cailloux – ça fait mal ! – par contre, si on se jette bien sans avoir peur, avec confiance, enfin, se chuter vraiment, donner sa personne, donner son être, à la limite, on ne tombe pas ! on reste dans le vide, on grimpe, descend et remonte... il y a un truc comme ça. Il faut vraiment se chuter dans le vide. Quand je parle de sauter dans le vide, par exemple dans *Le Vrai sang*, j'avais un passage où il me fallait vraiment me chuter. J'ai cru que je n'arriverais jamais. Deux jours avant la première, j'ai dit à Valère que je n'y arriverais jamais : « Je ne peux pas, je n'y arriverai pas ! » J'avais un texte où j'avais une centaine de mots, mais que des termes des danseurs. Il voulait que sur chaque mot je fasse un pas de danse. Et c'était très bizarre comment je l'ai travaillé : je le travaillais seul, c'était comme un numéro de cirque, mais je me suis dit jamais j'y serais arrivé. Il y a des moments où je me suis même étonné moi-même : justement, le fait de se lancer comme ça, c'était presque jouissif ! Je n'étais plus dans le travail, j'étais dans une sorte de liberté totale. Et j'y suis arrivé, comme ça. Je ne comprenais pas. Il y avait le premier pas qui était important : le premier pas ! Je me rappelle que quand j'étais en train de jouer la scène-là où je parlais avec une comédienne Myrto, en même temps, elle faisait une espèce de docteur, une psychanalyste, et elle me disait « Dansez maintenant » Et la chose la plus importante était mon premier pas ; et après, tout découlait. Premier pas sur ce plateau à l'Odéon. Il m'est arrivé aussi des moments où j'ai perdu le texte. Et heureusement, on avait trouvé une espèce de subterfuge où la comédienne qui était sur le plateau avec moi avait le texte. Donc quand j'avais un trou – parce que je ne savais plus du tout où j'étais ; j'étais perdu, j'étais dans l'espace avec des mots, avec la mémoire qui revient mais je ne savais pas comment elle venait d'ailleurs – je me tournais, j'arrêtais, et j'ai dit : « Docteur, docteur ! » et elle me disait « Monsieur », et donc, ça repartait. Ça marchait ! c'était comme si c'était dans la pièce. Mais ça m'est arrivé souvent quand même sans dire, surtout vers la fin, sans demander de l'aide au docteur qui était sur le plateau.

3-2. Dans un grand nombre de pièces de Novarina, les personnages n'ont pas de configuration identifiable – ou *représentable* si vous voulez – et leur identité est souvent précaire et éphémère. Aussi, ses textes sont souvent dépourvus de récit cohérent et chargés de néologismes. Ainsi, je suppose qu'il n'est pas facile d'apprendre par cœur les textes de Novarina ni d'« incarner » le rôle. Est-ce que le théâtre de Novarina vous exige une autre forme de travail ou une « nouvelle » capacité ? Si oui, laquelle ? Cette nouvelle façon de travail est-elle peu ou prou compatible avec les techniques que vous disposez déjà, acquises soit par l'apprentissage au conservatoire soit par votre carrière théâtrale ? ou elle y contredit complètement ?

Oui, c'est vrai, c'est complètement différent, même si tout se rejoint quelque part. On est sur le plateau, il faut donner cette langue, ce langage, cette parole. On est comme un instrument, à la fois complètement perdu et complètement maître de soi-même : il faut connaître son instrument ; chacun est un instrument, et chacun, à force de côtoyer Valère, on commence à comprendre son réel instrument de la musique, l'instrument qu'on est, *nous*. C'est vrai qu'on fait 15 000 personnages dans la pièce. Au bout d'un moment, on est Coureur d'Hop, puis Raymond la Matière, etc... Moi, j'en prends neutre, inconsciemment, mais pour moi, c'est mon parcours dans cet espace de mots. Ce n'est pas comme une pièce normale avec le début, le milieu et la fin – alors, il y a le début, le milieu et la fin chez Novarina, il y a ça, bien sûr, mais c'est vrai que c'est complètement différent. Il faut trouver l'amusement. C'est presque un théâtre pour les enfants ou c'est un cirque des mots : il ne faut surtout pas le rendre compliqué. En fait, tout est très simple, et tout est vrai. Il faut trouver cette simplicité, cette vérité. Et voilà c'est ça, ce qu'on joue. Et il faut s'amuser.

Non, je ne me sens pas comme un transformiste. Quel que soit le nom de personnage, c'est toujours moi, dans cette pièce, non pas avec des états mais avec une espèce de challenge, pour moi, d'amusement *différent*. Je me dis : « Je me raconte plein des choses, plein d'histoires. » Elles sont peut-être autres que celles que racontait Valère, mais c'est comme ça que ça marche, puis, tout d'un coup, un comédien, deux minutes avant, fait un texte d'une manière qu'il n'avait jamais fait, tout d'un coup, ça inspire autre chose : on rentre, on se laisse glisser dans ce... Je ne sais pas si c'est compréhensible, ce que je dis, mais ce que j'ai ressenti, c'est du concret ; c'est de la terre, c'est... c'est compliqué. Dans les textes de Molière ou de Shakespeare, il y a toujours les situations très concrètes et comme ça, les repères. Mais aussi, dans Valère, il y a des repères, mais autres. Il faut se les construire, ces repères ; il faut retrouver les clés – il y a des moments-clés : il suffit d'un mot, d'une image. Parfois Valère nous parle quelque chose pendant la répétition, et tout d'un coup, tout s'éclaire, tout devient plus clair.

Pour moi, oui, la présence de Valère à la répétition est cruciale. Parfois, il ne nous dit rien, on se débrouille – enfin, quand on se trompe, il nous dit : « ce n'est pas comme ça ». C'est toujours pareil, il faut être quelque part le plus simple possible, plus ouvert possible, et il n'y a pas de psychologie. Il faut s'amuser, comme dans un cirque. C'est exactement ça, c'est un cirque des mots.

4. Est-ce qui vous est arrivé un moment de « virage », où, au cours du travail, vous changez entièrement votre position émotionnelle envers le texte de Novarina ? (par exemple, du dégoût au plaisir ou de la curiosité immédiate à l'indifférence habituée) Si oui, en quoi consistait ce changement ? À votre avis, d'où vient ce moment ?

Un moment de virage, dans le travail ? pendant la répétition ? un virage à 180 ? Oui, il y a les moments de ras-le-bol, bien sûr ! ça m'arrive ! Généralement, c'est avant de commencer. Je sais qu'il faut être très concentré, qu'il faut être présent, mais il y a des moments où on n'est pas véritablement en forme, un peu fatigué, et finalement, généralement en ces moments-là, où on dit « non, non, je n'ai pas envie, non, non », tout se passe mieux. Lorsqu'on a trop envie, c'est là où on se trompe. Lorsqu'on se surprend, généralement, on y va à reculons, et paf, bon, on y va, et c'est comme une séance chez le docteur, on sort de deux heures quarante de spectacle de Valère, et on se sent mieux. On se sent beaucoup mieux. À la limite, en sortant du travail, on est prêt à refaire ! De toute façon, c'est comme tous les autres métiers. Parfois, où l'on veut trop bien faire, généralement, on loupe, pas content. Il faut être volontaire, mais pas trop volontaire, sans en vouloir absolument absolument ; il faut se laisser surprendre : il y a un mot qui part, une autre phrase, un déplacement, une danse... on se laisse embarquer, on regarde son partenaire, et par le rire ou le silence des spectateurs on sent qu'il y a quelque chose qui se passe entre nous : c'est formidable.

Ce sentiment est présent un peu partout dans d'autres pièces, mais avec Valère, j'ai l'impression que c'est beaucoup plus fort. Comme on part de quelque chose de pas vraiment *classique* – c'est son langage, sa parole, comme si je faisais un spectacle en français chez des Coréens – il faut que ça passe ; comme si j'allais voir un spectacle en coréen et je ne comprends rien du tout. Mais il y a quelque chose qui arrive !

Ce qui est marrant avec Valère, au fur et à mesure que la représentation passe, il vient nous voir et dit : « je crois que je viens de comprendre ma pièce ». Parfois il le dit ça. Oui, c'est la manière de dire, mais peut-être il a compris autre chose, ou il y a quelque chose d'autre qui s'est passé. C'est intéressant qu'il réagisse comme ça. Moi, je le trouve extraordinaire.

5. Si vous avez joué dans plusieurs pièces de Novarina, pour quelles raisons avez-vous décidé de renouveler cette expérience ?

Parce que c'est la surprise chaque fois au début : la découverte de ses textes, il y a des caméras de joue, et c'est une mission, de travailler avec Valère. Je sais qu'il y a beaucoup d'acteurs sur Paris, en France qui ne rêve que de ça ! J'ai eu de la chance – je ne m'en rendais pas compte – que Valère ait fait appel à moi. Il y a des acteurs qui rêvent de jouer avec Valère. Moi, je ne rêvais pas de jouer avec Valère. Il m'a proposé, je l'ai rencontré, on s'est raconté plein de conneries dans un café, et depuis, c'est comme une mission ou c'est comme une famille : c'est une espèce de père... Je ne sais pas, mais je suis obligé, maintenant, ça fait partie de mon maître, de jouer avec Valère. Et c'est presque indispensable.

Même si au bout d'un moment, j'en avais ras-le-bol – il y a toujours un moment où on en a marre – mais ça m'a plu de jouer avec Valère, avec ses acteurs. Les trois pièces que j'ai faites avec Valère, ça sera des souvenirs grandioses.

Il y a des acteurs qui jouent avec Valère depuis très longtemps – comme André Marcon, Daniel Znyk, Agnès Sourdillon, Valérie Vinci, Dominique Parent, Dominique Pinon – mais il est très fidèle, Valère : il aime ses acteurs quand même quelque part. Il fait appel à nous, et on n'a pas envie de le décevoir. Une fois, j'ai refusé un spectacle, et il m'en a voulu ! J'avais dit oui il y a longtemps, et après on m'a proposé autre chose, et j'ai dit finalement : « je ne vais pas le faire ». Il m'en a voulu et on s'est un peu fâché. Finalement, on s'est rabiboché et voilà, j'ai fait le dernier qui est *Le Vivier des noms*.

6. En travaillant sur les textes de Novarina, avez-vous éprouvé sentiment de « délivrance » ou de « soulagement » (plus ou moins comparable à une forme de catharsis) ? Si oui, comment vous a-t-il frappé et surtout, à quel moment l'avez-vous ressenti ? À votre avis, de quoi vous vous trouvez délivré ? Cette délivrance vous est-elle familière (en avez-vous par exemple déjà fait l'expérience en jouant dans d'autres pièces que celles de Novarina) ou est-elle propre aux textes de Novarina ?

Ah non, c'est propre au texte de Novarina ! La délivrance principale, c'est le sentiment d'avoir fait quelque chose. La délivrance, c'est ça, le sentiment d'avoir été là – et pas là ; d'avoir été à la fois présent et absent ; d'avoir fait quelque chose sans calcul ; d'avoir s'être jeté de la montagne. La délivrance, c'est la satisfaction ; il y a l'impression de faire avancer le texte de Valère. Il n'y a pas de calcul, il n'y a rien. De toute façon, le théâtre, c'est ça : il faut donner de la joie, il faut donner l'idée de l'auteur. L'auteur est quand même la chose la plus importante, et nous, on doit essayer d'être là sans déformer trop les paroles de l'auteur, et en même temps,

on est un instrument. Donc, on donne avec notre son, avec notre corps, avec notre souffle. Et la délivrance, c'est un peu comme le sentiment d'avoir bien fait son métier, d'avoir été un bon soldat ou un bon clown.

Donc, on est l'instrument de musique de l'auteur. Moi, je suis différent de Dominique Parent, différent de Valérie Vinci – elle a une partition autre que la mienne – et on est tous dans la même symphonie. On est tous différent : on a chacun une voix différente, un souffle différent, une manière de bouger différente, une manière de parler, de respirer, de comprendre différente, on a une intelligence différente, on a un *animal* différent : un instrument et un animal aussi ; différent.

Je suis plusieurs instruments en même temps, comme un homme-orchestre ; il y a plusieurs sons qui sortent de mon corps en même temps. Et interpréter, oui, c'est une façon d'interpréter. Même lorsqu'on joue dans *Le Conte d'hiver* ou *Le Roi lion*, je ne me faisais pas l'image du Roi lion – enfin, j'en faisais une peut-être inconsciemment. J'avais travaillé, j'avais lu, je prenais des choses à droite et à gauche, mais sur le plateau, c'était moi Manuel Le Lièvre, qui jouais le Roi lion. Donc il fallait que je sois crédible là-dedans. Je ne pouvais pas combattre contre mon corps, contre mon physique, contre mon souffle. Voilà, il faut visser son instrument, c'est ça, l'interprétation, il faut accorder son instrument à la mesure du chef d'orchestre ou du compositeur qui est Valère Novarina.

7. Avez-vous déjà assisté aux spectacles de Valère Novarina, mais cette fois-ci du côté de la salle ? En tant que spectateur, avez-vous compris la pièce de la même façon que depuis la scène, ou l'avez-vous reçue autrement ? Dans ce cas, comment pourriez-vous formuler cet écart ?

Oui ! Justement, j'ai travaillé au Théâtre de la Colline pour jouer avec Jean-Marie Patte et lui, il avait monté en même temps *L'Origine rouge*. Et je connaissais pas mal de comédiens qui étaient dans *L'Origine rouge*, et j'ai pu aller voir le spectacle. C'était la première fois que viens au spectacle de Valère, je ne le connaissais pas du tout. Je me suis assis dans le fauteuil, je me suis laissé embarquer, il y avait des moments où je ne comprenais strictement rien, mais rien du tout, ils étaient tous en rouge... Ils jouaient une espèce de numéro de clown, et ça m'a fait beaucoup cogiter parce que je suis sorti de là mais je me sentais bien, je me sentais heureux, j'avais rigolé, je m'étais assoupi, je m'étais ennuyé, et j'avais vécu ! J'avais vécu un moment intense. Et les moments, je me suis dit : « Je suis vraiment bête, pourquoi je ne comprends pas alors que les gens réagissent ? » Je n'arrivais pas à comprendre qu'est-ce qui se passe. Qu'est-ce que j'ai loupé ? Et au bout d'un moment, pafff ! je me suis fait chopper par des choses,

et je voyais des autres d'à-côté qui ne réagissaient pas comme moi. Il lance des espèces de don que chacun aperçoit comme il peut, comme il sent, comme il veut : ce n'est pas quelque chose qui est pour tous, pour tout le public : mon voisin peut le sentir autrement, moi je sentais des choses autrement, et c'est ça qui est extraordinaire chez Valère : chacun voyage dans sa propre trajectoire.

Le spectacle de Valère vu de la salle était complètement différent que je voyais depuis la scène. Sur la scène, c'est jouissif ; sur la scène, on est obligé de se lancer – sans réfléchir. Et c'est complètement différent. On fait le numéro, c'est comme on voit un cirque, ça nous fait rire. Et lorsqu'on est le clown, on ne doit pas rire forcément. Donc, on rit intérieurement, et c'est complètement différent. C'est plus intense d'être sur le plateau que d'être spectateur. Même les autres pièces, mais je me sens plus chez moi sur le plateau que dans la salle. Je ne suis pas un bon spectateur.

Le fait d'avoir de la chance de travailler avec Valère et de me retrouver sur le plateau avec d'autres comédiens autour de moi qui connaissent très bien son univers, vraiment, ça m'a emmené très très loin.

8. Comment définiriez-vous le travail de/avec Novarina, surtout au plan émotionnel et/ou sentimental ?

De toute façon, je ne conçois pas de travailler des textes de Valère sans Valère. Il y a pas mal d'acteurs qui l'ont fait avec d'autres metteurs en scène, mais moi, je ne pense pas que je travaillerais le texte de Valère sans Valère. Sans lui, je n'aurai pas l'impression d'avoir la bonne personne en face de moi. Mais c'est un cadeau, c'est tout bonnement exceptionnel. Son théâtre est peut-être complexe, mais il y a une intelligence rare d'une sensibilité... une intelligence tellement autre, tellement peu commune que lorsqu'on lit ses livres, on se rend compte qu'il est ailleurs ; il est loin, il est très haut. Il revient avec des choses très simples, mais vues de tellement haut.... Le langage qu'il a créé et imaginé, c'est fou, quoi. On a l'impression d'être au début d'un langage, le commencement d'un langage, avec une compréhension déjà acquise.

Il y a des sentiments, des émotions, mais dans le travail, il n'y en a pas. Le sentiment, il vient après, longtemps après, ou il est ailleurs : il n'est pas sur le plateau, ni en répétition... On a affaire à un maître, à une espèce de génie. Donc la meilleure chose que l'on peut faire lorsqu'il fait appel à nous, c'est de lui rendre le service le plus humblement possible, le plus précisément possible. Il faut lui donner son corps, il faut lui donner son âme, il faut lui donner son animal qu'on est. Il faut tout donner. Sans réfléchir.

Le sentiment en tant que spectateur et un sentiment en tant qu'acteur de Valère... Il y a ce personnage qui est là, on peut le haïr, on peut l'adorer, le vénérer, le détester en même temps.

C'est ça, la réponse aux questions, elle est dans le spectacle, elle est dans ses livres. Sinon, on ne peut pas mettre d'autres mots que ça. Tout est dans le livre, dans ses écritures. Il a tout dit, et c'est dénaturé un peu, d'essayer de mettre des mots sur un livre de Valère, des sentiments... c'est tellement faible par rapport à ce qu'il fait : chaque comédien d'essai de dire, mais ça devient banal par rapport à son travail, par rapport à son œuvre, par rapport à ce qu'il fait, sa pensée, son élévation...

Il avait des formulations pour des acteurs où il y avait des seuils et des paliers... l'acteur *summum* pour lui, et pour Daniel Znyk, c'était l'acteur nul et parfait. Il donne une espèce de nomination comme ça, comme des échelons. Et lorsqu'on dit *nul et parfait*, c'est très dangereux, parce que généralement les acteurs nuls et parfait, ça tourne mal, il meurt peu de temps après. C'est une espèce de... que je ne voudrais jamais devenir, nul et parfait avec Valère. Je ne sais plus qu'est-ce qu'il a pour l'appellation. Et c'était entre nous.

C'est profondément humain... c'est compliqué de parler de lui... Moi, j'ai fait quand même trois spectacles de Novarina, et c'est pas mal, parce que maintenant, on me considère comme un acteur novarinien. C'est bizarre parce que je ne me considère pas comme un acteur novarinien : moi, je me considère comme un acteur qui a eu la chance de travailler avec Valère, mais c'est marrant les étiquettes qu'on met. Moi, j'ai fait le Feydeau à l'Odéon avec Lavaudant, et il y a André Marcon qui est dedans, et il y a un article qui met : « Adnré Marcon, Manuel Le Livère, acteurs novariniens » : oui, mais je fais un Feydeau et je ne suis pas l'acteur novarinien ! Je suis un acteur qui a travaillé avec Valère, et qui a eu la chance de travailler avec Valère, mais c'est bizarre quand même.

3. Laurence Mayor, le 17 mai 2017

1. Dans quelles pièces de Valère Novarina avez-vous joué ? Quels rôles y avez-vous interprétés ?

Le premier spectacle que j'ai fait Valère Novarina, c'était *Le Drame de la vie*. C'était la première fois qu'il mettait son propre texte. Avant, ça faisait quinze ans qu'il écrivait, il y avait trois metteurs en scène, je crois, qui l'avaient monté, et lui, il n'était pas en accord avec ce qu'ils avaient fait avec son texte. Je crois que son désaccord avait été à l'origine du livre qu'il a écrit par la suite qui est *La Lettre aux acteurs*. Et donc, avec quelques acteurs, on a fait une lecture ; à l'époque il voulait vraiment proposer ce texte, *Le Drame de la vie*, à un metteur en scène. On avait fait une lecture avec un metteur en scène qui s'appelle André Engel devant lui pour qu'il entende le texte et qu'il dise oui ou non. En fait, André avait été très négatif. En revenant de cette lecture (j'imagine que Valère avait dû être très blessé), j'étais fascinée... oui, il faut que je dise que j'ai rencontré le texte de Novarina grâce à un acteur qui s'appelle André Marcon qui avait fait des *Monologues*. Et j'avais été bouleversée par cette écriture. À l'époque, c'était surtout, mon premier bouleversement avait été – oui, alors, ça a à voir avec la catharsis, peut-être – le sentiment que l'on arrive à me parler, un endroit de moi-même, qui n'est jamais sollicité par le vivant, par la vie normale. Et cet endroit de moi-même, un jour je lui ai dit, il nous avait dit : « cet endroit, c'est l'enfant, le fou, et le rêveur » (Je ne suis pas sûre du troisième). Un jour, je me rappelle, je lui ai dit : « Oui, mais pour moi, il y en a un quatrième : la prière ». C'est la parole qu'on dit de l'intimité – de ce qui peut être la prière dans le sens fort du terme – la prière intime, le cri du cœur, voilà. Et il m'avait répondu : « Faut-il le leur dire ? » Du coup, je me suis dit : « Gardons le secret ». Donc, dans l'écriture de Novarina, dans *Le Monologue d'Adramélech* d'André Marcon, j'ai ressenti – je n'aurai pas à formuler – une joie comme si ça réveillait en moi tout un réseau sanguin, qui était la joie pure inexplicable, sans *pourquoi*, qui est liée à un endroit de notre être auquel la société ne fait jamais appel, auquel la société ne donne aucune place. Donc, ça a été pour moi le premier contact absolument... non ! la première fois que je l'ai entendu, avant encore *Le Monologue*, c'était André Marcon qui disait des noms : « Entrent..... » C'était lecture, et il avait une oreillette : il avait commencé à lire, et en fait, il y avait une comédienne qui lui disait les noms ; il avait commencé la lecture, après il avait levé les yeux, et on croyait que c'était comme si c'était lui qui les a inventés. Et les noms inventés par Valère m'avaient donné cette impression-là : entrer en contact avec cet endroit de moi, qui est un endroit... voilà, qui est la joie pure, de vivant tout pur. C'était mon premier coup de foudre, mon premier coup de passion. Après,

il y avait *Le Monologue*, après, j'ai découvert *Le Drame de la vie* parce que Valère m'a proposé de jouer dedans, et j'ai une passion pour cette écriture qui est liée à une joie d'être dans ce spectacle, et, c'est là, c'est le deuxième – le premier, c'est ce que j'ai dit, cet endroit qui circule –, et la deuxième grande chose qui, pour moi, a été, m'a donné un amour énorme, inconditionnel pour Novarina, c'est la relation avec le divin. Quand Valère nous a mis en scène, ou au travail de répétition, il nous a énormément parlé : parce que c'était la première fois qu'il était face aux acteurs, pour être mis en scène, pour être metteur en scène : il était tellement heureux et il avait tellement envie de partager tout ce qu'il n'avait pas pu partager avant, alors il parlait, parlait et c'était passionnant et moi, ça m'a ouvert l'esprit et entre autres, il m'a permis de découvrir beaucoup d'auteurs mystiques, on pourrait dire, ou pour faire vite d'auteurs chrétiens, et ça m'a permis de renouer une relation avec ma foi d'enfant. Moi, je suis née dans le protestantisme – je suis née en Suisse – et la foi m'était quelque chose d'un peu moral, lourd, plutôt triste. Valère m'a permis de redécouvrir la fraîcheur, la couleur infiniment fraîche de cette foi ; la beauté de cette foi, le côté flamboyant, lumineux, et lumière, quoi ! vraiment comme l'éclaboussure de beauté ! Et donc, j'ai lu beaucoup d'auteurs mystiques, chrétiens et j'ai eu un coup de foudre pour ça, pour la manière dont Novarina dans son écriture nous relie, nous ouvre à cette dimension d'être nous. Ça, c'est les deux grandes choses. Après, au niveau du metteur en scène – ça, je parle d'une manière générale – ma joie a été la liberté, la confiance qu'il accorde aux acteurs. C'est-à-dire, il n'est pas du tout à juger, à critiquer, à vouloir manipuler les acteurs, et c'est très bien ce qu'il n'aime pas, il l'exprime tellement bien que on a tout de suite compris et on le laisse de côté, et il laisse ouvert pour le reste. C'est-à-dire, chaque acteur amène quelque chose qui lui appartient très intimement : personne ne joue pareil. Alors, ça n'a pas été tout de suite visible parce que, je pense qu'on a été au début un peu intimidé par cette langue, tout ça, je pense qu'au fur et à mesure il a progressé, avancé dans ses spectacles, ça a été de plus en plus évident. Et pour moi, un des spectacles où j'ai la joie énorme était *L'Origine rouge* – c'est le dernier que j'ai fait avec lui. Au début, j'étais triste parce que je n'avais pas beaucoup de texte, mais petit à petit, il m'a laissé créer un texte gestuel : il m'a vraiment accompagnée, soutenue dans ce qui était pour moi une espèce de chant du corps. Du début à la fin du spectacle, j'avais tout d'un parcours qui, pour moi, était une gorgée de joie, de sens ; voilà, j'étais traversée par beaucoup de choses, et j'avais l'impression d'accompagner d'une manière secrète et profonde tout ce qui était... cette langue, tous les parcours des acteurs et des personnages... Même si ça a été difficile au début parce que je me sentais très frustrée, et puis j'ai exprimé – je pense que c'était pour ça qu'après avec Valère ça a été difficile –, après dans les représentations, j'ai vraiment éprouvé une joie très très profonde. Après,

Valère m'a proposé de reprendre un rôle dans *L'Acte inconnu*, je crois, et puis c'était une comédienne qui s'appelle Véronique Vella que je devrais remplacer, et j'ai vu le spectacle à Avignon, j'avais dit « oui, bien sûr », et quand j'ai vu ce qu'elle faisait, je me suis dit que je vais être mal parce que je n'aurai pas avoir le temps de créer mon parcours : c'est-à-dire le parcours où je me sens moi-même, où je ne me sens pas envahie par l'urgence, le devoir-faire, comme une autre ; donc je l'ai appelé en août pour lui dire que je renonce et à partir de là, Valère... bon, ça a été pour moi douloureux. C'est quelqu'un que j'aime beaucoup ; c'est, pour moi, un moment dans ma vie de comédienne qui était merveilleux parce que j'avais commencé à dix-neuf ans une école de théâtre à Strasbourg, après j'avais beaucoup travaillé, et j'étais arrivée à un moment tout d'un coup où je me demandais comme une espèce de fatigue du métier : c'est-à-dire à me demander au fond « pourquoi tu fais ça ? pourquoi tu fais ce métier ? c'est tellement dur... » il y a beaucoup de choses qui sont difficiles quand même : on n'est pas toujours en accord avec metteur en scène, il faut toujours faire beaucoup d'abstraction des choses qu'on ressent... j'étais dans une période où j'étais un peu fatiguée, un peu déprimée et c'était à ce moment-là qui est arrivé Novarina, et je m'en rappelle, la première représentation du *Drame de la vie* à Avignon au théâtre municipal, on a salué, et il y a eu une espèce d'explosion dans la salle et je me suis dit : « c'est pour ça que je fais du théâtre ». En fait, l'arrivée de Novarina m'a réconciliée avec le théâtre dans la mesure où j'y trouvé une passion au niveau du sens, une passion au niveau de la langue, c'est-à-dire le sens en toutes choses cette dimension de l'homme, cette dimension du comique, cette dimension de la folie, cette dimension du sens divin, de la relation divine dans l'homme, cette dimension de sainteté, d'une part, et d'autre part, j'y trouvais ce rapport à la langue qui est une, comme je disais, qui fait circuler des énergies prodigieuses, merveilleusement créatrices chez l'être humain, j'y trouvais aussi un metteur en scène qui, totalement, laisse ouvert, qui laisse l'acteur et le créateur dans son parcours, qui sait ce qu'il ne veut pas mais à partir d'un moment qu'on ne rentre pas dans un domaine qu'il ne veut pas il est très respectueux aux acteurs, aime les acteurs en nous laissant la liberté d'inventer, m'a émerveillée, m'a touchée : donc il y avait vraiment tout. Et puis, j'aimais beaucoup l'homme, ce qu'il taisait, ce qu'il dégageait, ce qu'il racontait ; tout d'un coup, c'était une nourriture pour l'esprit, pour le cœur, pour l'artiste, pour tout ! Voilà, pour moi, c'était vraiment un moment de renaissance : je me suis sentie renée.

Oui, à Avignon, la première réaction du public a été... Pendant tout le temps qu'on jouait, il y avait un silence pas normal. C'est-à-dire que, des fois je me disais : « est-ce qu'il y a des gens ? ou est-ce qu'ils sont peints ? » Donc, un silence que l'on ne pouvait pas comprendre ; ce n'était pas un silence normal. Et au moment où on s'est avancé pour saluer, Valère était sous le

plateau, il disait tous les textes, tous les « Entrent... », il était prévu qu'il monte sur le plateau nous rejoindre. On s'est avancé comme ça dans le silence, dans les semaines de silence, on a commencé à se courber, et il y a eu quelques secondes – mais pour tout le monde ça paraît très longue – il n'y avait rien. Silence. On était saisi comme ça, et puis tout d'un coup – et c'était comme si une mine saute les pieds – paff !! Les gens hurlaient, hurlaient, hurlaient alors il y avait ceux qui étaient d'accord, ceux qui l'aimaient et ceux qui ne l'aimaient pas. Au départ, c'était sur nous, mais après c'était entre eux. Et à un moment donné, il y a eu un homme qui a dit avec une voix sonore au fond de la salle (c'est ce qui me semblait), et tout le monde s'est tu pour l'écouter : « ce n'est pas cette scatologie névrotique qui va sortir le théâtre français de son ornière ». Et après quand il l'a fini, Waaaaaaa ! C'était drôle parce qu'on a été saisi, et Valère ne montait pas : il était saisi. Je pense que c'était tellement violent pour lui : il avait écrit le texte, il a fait la mise en scène, il a fait la lumière, il a fait le décor... il a tout fait sauf les costumes : donc, il recevait ça pour lui. Après, il nous a rejoints mais il a mis un temps avant de nous rejoindre : c'était très émouvant parce qu'on se disait « mais qu'est-ce qu'on vit ? »

Il y a tellement de choses belles, mais une chose dont je me souviens, je ne sais plus, je crois que c'était *La Chair de l'homme*. Je l'avais remarqué avant mais là, c'était très frappant : le plateau, c'est un espace, que comment Valère vit cet espace. C'est-à-dire que, je m'en rappelle, à un moment donné, il y avait un personnage qui apparaissait qui avait un petit monologue ; il était là comme dans les portes, et il avait dit qu'il faut qu'il y ait une petite foule qui vienne pour rétablir l'équilibre, sinon le plateau va pencher. Et je le trouve tellement beau, voilà il y a quelque chose très sensible dans l'énergie, dans l'espace et l'équilibre de ces énergies ou alors il disait – il y avait quelque chose de très petit à un moment donné, il y avait un masque qui arrivait – : « non, il faut à peine qu'il apparaisse ! » c'est comme un petit fil rouge qui va se tisser dans les toiles, on peut l'oublier, on peut ne pas le voir, mais il a son importance dans l'ensemble. Il a déposé quelque chose. Il y a des choses comme ça, très subtiles, artistes, je trouve... du moins ça m'a touché beaucoup.

Je me rappelle qu'une fois j'avais un monologue, j'avais commencé à avoir des muscles. Donc on jouait, et sans me rendre compte, de soir en soir, je commençais à muscler ce truc. Un jour il m'a appelée – et c'était tellement délicate de sa part – lui, il m'avait invitée à boire un café, on se donnait le rendez-vous dans la journée et à table il m'a dit : « Est-ce que tu veux faire de la musique ? faire du rock ? » Tout d'un coup, j'avais été vachement secouée et je me dis : « ah oui... » Du coup, je l'avais rétabli et ça a été une sacrée leçon pour moi, ma tendance à faire du rock. C'était superbe, c'était plein d'amour, c'était très juste.

Je m'en rappelle aussi quand j'ai fait *L'Entrée perpétuelle*, j'ai fait une adaptation première proposition : on avait joué *Le Drame de la vie* et j'avais aimé, mais à la folie, la multitude des personnages, des voix. On était sept acteurs, et cette multitude, on l'avait traversée, sauf que pour les spectateurs, on était un personnage qui répond à un nom. J'avais envie de, j'avais le désir, je sentais que je n'avais pas assouvi ma passion pour ce livre, *Le Drame de la vie*. Donc j'ai décidé de faire, de ne jamais toucher à ce qui a déjà été fait, mais comme il y a 2587 personnages et comme on en avait fait cinq cents, de voir s'il y en avait cinq cents autres que je pourrais faire, mais toute seule : pour être traversée. Un être humain, c'est une multitude. Parce qu'il nous disait ça : « un être humain, c'est un cortège, c'est une multitude ». Moi, j'avais trouvé ça tellement beau, et ça me parlait tellement que je m'étais dit : « bah, j'ai envie de faire ça ». Donc, j'ai pris un rendez-vous avec lui pour lui montrer ma première adaptation, et j'avais fait quelque chose de... j'ai coupé un petit bout de phrase par là, je le mettais là... je faisais beaucoup de tricotage. Et il m'a écouté, donc j'avais tout lu, il m'a écouté et il ne m'a rien dit de particulier. Il dit « oui, d'accord, bon, très bien » chaleureusement, mais c'est tout. Après, j'ai continué à travailler, sur la venue, avec quelques choses... voilà, j'ai dû revenir cinq ou six fois. Et la dernière fois que je suis venue, j'étais beaucoup plus respectueuse : je prenais vraiment des pans entiers, et il m'a dit : « ah ! ça commence à être bien » Et je m'étais dit « mais c'est merveilleux la délicatesse, la tendresse de Valère qui m'accompagnait sans jamais me critiquer, sans jamais me décourager, sans jamais me dire quelque chose de négatif ». Et à l'intérieur de lui, je me dis, bien sûr, ça l'effrayait : « oh là là, je n'aime pas qu'on fasse ça avec mon texte », mais il ne m'a rien dit ! Et c'est venu comme ça par l'intuition profonde et tout d'un coup, il me dit « oui, ça commence à être bien », je réalise que lui, il a souffert avant, et je trouve ça tellement... une manière d'accompagner sans décourager, mais en même temps, il ne m'a jamais dit « c'est bien » : il m'a toujours laissé sur une espèce de suspens. Et je trouvais que c'était quelque chose d'un ordre de confiance, de capacité de croire et d'aimer dans le sens de... d'avoir envie que cette personne aille au bout de son projet... dans le sens-là, il y a l'amour, l'envie que l'autre puisse... ne pas l'arrêter, ne pas le décourager, le respecter, son besoin de prendre du temps, de se tromper aussi... Ça m'avait beaucoup touchée.

Donc, pour moi, Valère est le rendez-vous de lumière dans ma vie.

2. À part la collaboration avec Valère Novarina, dans quelles pièces théâtrales (contemporaines et classiques) avez-vous joué, pour quel rôle ? (Indiquez quatre ou cinq pièces qui vous ont le plus marqué)

Jean Genet, *les Paravents*, Corneille, *L'Illusion comique*, Jon Fosse, Strinberg, Hölderlin, Nietzsche, Kopkov – c'était *L'Éléphant d'or* –, Claudel, Wedekind (j'ai beaucoup aimé aussi), voilà. Et pour des auteurs plus contemporains, Jon Fosse, il est contemporain.

3. D'après vos expériences, quelles sont les spécificités du travail avec Novarina / sur le texte de Novarina ? Surtout au niveau émotionnel et intellectuel, demande-t-il une disposition plus particulière ?

Il y a beaucoup tout ce que Valère écrit sur l'acteur, c'est très beau, donc je n'ai pas envie de rajouter quelque chose – je veux dire, je serai bien incapable. Valère a une vision d'acteur où il doit se déposséder de lui-même, il doit mettre la parole devant, tout ça, ça participe de cette grande ouverture où Valère accueille l'acteur, accueille ce que l'acteur est, ce qu'il donne... voilà : cette ouverture à l'humain de l'acteur. Son humanité brute ; il n'y a jamais de psychologie. On ne rentre jamais dans la psychologie ; jamais on ne va fouiller d'une manière compliquée le niveau psychologique des personnages. C'est quelque chose que je trouvais à l'époque très révolutionnaire : il n'y a pas d'état d'âme, quelque chose comme ça. Il y a cette espèce de brut sentiment d'être là. Dire que notre humanité n'a pas besoin de se tortiller sur elle-même pour exister ; elle est là ! Du coup, il y a cette merveilleuse... ça nettoie beaucoup le jeu de l'acteur, beaucoup de scories, d'habitude de comprendre, tout ça, ça nous rend beaucoup plus libres et ouverts au corps, ouvert à tout une gestuelle joueuse, presque envie de dire enfantine, à cette joie qu'ont les enfants de bouger – on l'a quand on travaille avec le texte de Novarina. J'ai aussi éprouvé quelque chose d'une manière particulière : c'était le fou rire. Pas dans tous, mais il y a eu un spectacle qui est *Je suis*, qui est un spectacle que moi, j'ai ressenti comme plus sombre (que *Le Drame de la vie* ou *Vous qui habitez le temps*) ; j'ai ressenti comme plus comme s'il y avait une tension souterraine qui s'exprimait... mais il y avait quelque chose pour moi d'un peu plus sombre et pour moi le texte a une douleur énorme qui n'est pas donnée comme ça : qui est donnée dans le don là, la folle générosité, la lumière tout ça ; il n'y a rien de replié. Mais selon comment on se sent, ce qui nous est donné apparaît joyeux, fou, comique, ou douloureux : la douleur peut venir en avant ou pas. Et dans ce spectacle, la douleur venait, pour moi, un peu plus en avant. Et je me rappelle que dans les répétitions, j'ai eu des fous rires dont je n'ai jamais eu peur. C'est comme si dans la langue il y avait une manière de traiter avec les gouffres intérieurs, avec les gouffres intimes, les grandes détresses,

comme si langue était en train de traiter des détresses énormes sur un mode comique et ce mode comique – comique, je veux dire fou ; pas le comique trompé, mais le comique vrai, le comique qui nous saisit, le comique dont on n’a pas l’origine comme si on a été saisi par le comique – et comme si ce comique-là qui apparaît dans, pour moi, lié à quelque chose d’extrêmement noir, c’est-à-dire d’une grande détresse, c’est comme si ce comique m’apparaissait plus, et du coup, se déposait en moi, sans que je m’en apercevoir, et tout d’un coup, pafff ! ça éclatait, quoi ! Je sentais très bien que ce fou rire n’était pas du fou rire comme j’ai pu avoir des fois parce que quelque chose me distrait, parce que je n’ai pas concentré... mais c’est le contraire ! c’était des fous rires qui étaient comme une accumulation d’un certain comique lié à une détresse. Ça m’avait beaucoup frappé, parce que ce sont des fous rires que je n’ai jamais retrouvé nulle part ailleurs. Et je me disais qu’il y avait une électricité dans la manière dont Novarina traite de la détresse, peu importe laquelle ; il y a quelque chose dans sa manière de s’approcher de détresse, de la transformer en écriture, en expression, il y a quelque chose qui est tellement audacieux que ça fait apparaître, que ça donne un comique qui n’est pas exprimé comme ça, mais qui se dépose en nous : il se dépose, il se dépose, il se dépose pendant des heures qu’on le répète, et tout d’un coup, on a un truc qui clappe, qui explose ! Et je ne sais pas ce qui m’arrive, mais je ris, je ris, je ris, je ris, je ne peux plus m’arrêter, irrépessible ; pendant les représentations, ça m’est arrivé aussi une fois, je riais comme ça. Heureusement, je n’avais rien à dire sur le plateau, mais j’étais comme ça, secouée de fou rire. Je me disais que c’était une des choses que j’aime chez Valère : il y a quelque chose de tellement vivant que ça déclenche quelque chose d’un peu fou ; le fou rire à mi-chemin entre les larmes et la joie ! On est sur une fracture qu’on a l’impression qu’on pourrait fondre en larmes ou crier de joie, on ne sait plus.

**3-1. Ces spécificités sont-elles ressenties chez vous comme une difficulté ou une barrière ?
Ou plutôt, vous facilitent-elles le travail ?**

Ah pour moi, c’était la joie. Que de la joie ! Ce n’était pas facile, mais c’était déjà de la joie. Dans ma vie de comédienne, ça a été tout d’un coup comme si je retrouvais mon désir de... de retrouver pourquoi je fais du théâtre. C’est pour ça que ça m’a renouée avec mon désir profond.

3-2. Dans un grand nombre de pièces de Novarina, les personnages n’ont pas de configuration identifiable – ou *représentable* si vous voulez – et leur identité est souvent précaire et éphémère. Aussi, ses textes sont souvent dépourvus de récit cohérent et chargés de néologismes. Ainsi, je suppose qu’il n’est pas facile d’apprendre par cœur les textes de

Novarina ni d'« incarner » le rôle. Est-ce que le théâtre de Novarina vous exige une autre forme de travail ou une « nouvelle » capacité ? Si oui, laquelle ? Cette nouvelle façon de travail est-elle peu ou prou compatible avec les techniques que vous disposez déjà, acquises soit par l'apprentissage au conservatoire soit par votre carrière théâtrale ? ou elle y contredit complètement ?

Complètement différent, c'est pour ça que je disais qu'il y a un renouvellement. Alors, parlons déjà de la mémoire. J'ai ressenti que, pour moi, c'est beaucoup plus facile d'apprendre un texte de Novarina que d'apprendre un texte très quotidien. J'ai l'impression que, dans l'écriture de Novarina, il y a quelque chose de qui nous saute dessus. Je parle de la mémoire : saute de la mémoire comme si la mémoire est un être humain, tap !! il vient et il le prend ; il le saisit, quoi ; il rentre dedans. J'ai l'impression qu'il y a telle énergie dans cette écriture que c'est elle qui fait le travail. Alors que des textes du quotidien, j'ai l'impression qu'ils sont un peu scolaires : il faut apprendre : il dit ça *parce que*, on essaie de comprendre *pourquoi* il dit telle chose, on doit imprimer des choses psychologiques. Mais chez Novarina, il n'y a pas de psychologie : que tout est au tout autre niveau, c'est comme si c'est lui qui vient au-devant de la mémoire.

Et il y a eu une seule fois où j'ai eu vraiment le problème de difficulté. C'est dans *La Chair de l'homme*. Au début j'avais un monologue où j'apparaissais en rampant ; je me laisse petit à petit et je disais des noms latins : ce sont les noms scientifiques que les scientifiques donnaient à toutes les étapes de la vie jusqu'à l'être humain : homopurgatorius, etc. Et là, pendant deux mois, j'ai travaillé pour apprendre ça, et je n'y arrivais pas. Rien à faire. Je pouvais apprendre des blocs, mais une fois que j'arrive au bout d'un bloc, je me disais « c'est quoi après ? » Il y avait quelque chose... c'était la première et l'unique fois où il y avait un vrai défi. Les semaines passées, mais je n'y arrivais pas. Je me disais : « mais c'est incroyable, je n'y arrive pas ! » Et un jour, il m'est arrivé un truc rigolo, c'est que, en travaillant le texte des heures chaque jour, tout d'un coup je me suis dit : « tiens, c'est marrant, on dirait une histoire érotique. » Comme tout d'un film très érotique, simplement avec les sons du latin, mais il y avait comme une histoire érotique et tout d'un coup, j'ai vu que tout dans mon texte cette histoire érotique se déployer, et dans l'heure qui a suivi, je savais tout. Quand je disais mon texte, j'avais le déroulement de l'histoire érotique. Et à tel point, j'avais tellement travaillé, donc je savais, j'étais sûre du texte à ce point. Et je me rappelle d'une fois, j'étais là, j'avais, je disais mon texte, et tout d'un coup à ma stupéfaction, dans ma tête, je vois que j'ai passé un passage. Alors, tout en continuant – ça a été très vite dans ma tête – je me dis « Non, je ne veux pas ! » : j'aime tellement dire le texte que je ne veux pas ne pas avoir dit cette partie-là.

Je continue, je continue, et en moi il y a « non non je n'ai pas envie de louper ça », donc je continuais et tout d'un coup, je me souviens exactement très précisément là où j'ai... le premier mot que je n'ai pas dit. Donc je continue et pof ! je reviens là, je dis tout ça, j'arrive à l'endroit où j'ai commencé, et pof ! je saute et je repars là où j'ai arrêté. Et dans mon cerveau, c'était comme un espace : c'était net comme un espace. J'étais sidérée ! j'étais sidérée parce que ça s'est fait sur le plateau mais à l'intérieur de moi, il y avait un truc calme, c'était une décision : « non, on ne m'enlèvera pas une ligne ! »

Au niveau technique, cette liberté, cette participation du corps parce qu'il n'y a pas de psychologie, le corps libre à exprimer des choses, construire toute une gestuelle... je ne sais pas comment l'appeler, mais le corps était, pour moi, devenu comme une partition. Et puis cette grande capacité de Valère d'accueillir l'acteur dans son humanité brute, donc on n'a pas besoin d'avoir des soucis... il suffit d'être là, quoi. C'est plutôt d'enlever toutes les techniques, de se débrouiller de tout ce qui pourrait être technique, d'être neuf, vierge, brut, et là, parce qu'on a un tel plaisir d'être là avec qui fait confiance. Moi, je faisais confiance absolue à Novarina. Quel que soit le spectacle, quel que soit la manière dont il serait reçu, j'adhérais. J'étais passionnée par l'aventure et je m'en foutais complètement de savoir que les gens ne l'aimaient pas.

Le Drame de la vie qu'on a créé à Avignon, après, on l'a repris à Nanterre. Et il y avait, tous les soirs, c'était la première fois que Valère mettait en scène, tous les soirs, dans mon souvenir, il y avait cinquantaine de personnes qui partaient, bon, la salle, je ne sais pas, elle va cinq cent personnes ou quatre cents. Tous les soirs, il y avait cinquante personnes, ce qui n'est pas beaucoup par rapport à la totalité, mais, ce qui était particulier, c'est que ces personnes parlaient parce qu'ils étaient en désaccord violent ; donc elles faisaient des bruits. Donc, nous sur le plateau – elles ne partaient pas tout en même temps – dans mon souvenir, comme il y a une espèce de colère dans son texte, merveilleuse, donc nous, c'était ça qui nous a nourri ; c'est-à-dire que ces départs nous ont fait incarner – en tout cas, à moi – quelque chose d'un peu colérique qui était extrêmement jouissif. Et en fait, les gens partant, pour moi c'était comme un aliment pour faire monter cette espèce de colère qui me donnait un sentiment d'exister très fort. Pas d'exister moi, mais que le texte devenait plus drôle, plus abrupt, plus inattendu : cette colère était une énergie ; ce n'était pas le fait que ce soit en colère mais c'était le fait qu'il y a tout d'un coup une énergie un peu sauvage, et que cette énergie était mise dans le texte, enfin dans notre présence, et ça faisait que le texte me semblait prendre la densité plus forte. Donc, quand il y avait des soirs où il n'y avait personne qui partait, moi je le ressentais comme un manque. Par contre, après, au moment où les spectacles finissaient, c'était la dernière et oui,

j'avais des moments de tristesse gigantesque. Parce que, d'abord on ne savait pas si on en aurait un autre, et puis, c'était tellement à part, différent – moi, je m'en rappelle bien, c'était la dernière du *Drame de la vie* – c'était un monde qui m'avait tellement comblée (et on ne savait pas du tout s'il en aurait un autre) que j'ai eu l'impression que je ne voyais pas comment je pourrais continuer ; j'avais l'impression d'un vide, un désert. Je me rappelle de cette tristesse de marcher dans les ruines, une espèce de détresse. Et ce n'était pas... il y a des spectacles où quand c'est fini on est triste de partir ses partenaires, mais ce n'était pas ça... C'était vraiment le spectacle.

4. Est-ce qui vous est arrivé un moment de « virage », où, au cours du travail, vous changez entièrement votre position émotionnelle envers le texte de Novarina ? (par exemple, du dégoût au plaisir ou de la curiosité immédiate à l'indifférence habituelle) Si oui, en quoi consistait ce changement ? À votre avis, d'où vient ce moment ?

Au moment de *L'Origine rouge*, j'ai eu un mauvais moment parce que je me sentais frustrée par rapport au texte. J'avais envie d'avoir beaucoup de texte.

5. Si vous avez joué dans plusieurs pièces de Novarina, pour quelles raisons avez-vous décidé de renouveler cette expérience ?

C'était la joie pour moi quand il me proposait : je ne me posais même pas la question. Ce qui est très belle chez Valère, c'est sa fidélité. Il nous avait dit une fois que quand il écrit, il entend un acteur le dire. Après, je ne sais pas si c'est toujours vrai mais en tout cas, je crois que quand il écrit, ça ne veut pas dire que cet acteur va le jouer, mais je crois que, en écrivant, il est déjà un peu ouvert aux acteurs. Je pense qu'il a un support intérieur. Par exemple, il y a Michel Baudinat, je pense que quand il écrivait, il doit entendre sa voix. Ou Daniel Znyk, comme ça.

6. En travaillant sur les textes de Novarina, avez-vous éprouvé sentiment de « délivrance » ou de « soulagement » (plus ou moins comparable à une forme de catharsis) ? Si oui, comment vous a-t-il frappé et surtout, à quel moment l'avez-vous ressenti ? À votre avis, de quoi vous vous trouvez délivré ? Cette délivrance vous est-elle familière (en avez-vous par exemple déjà fait l'expérience en jouant dans d'autres pièces que celles de Novarina) ou est-elle propre aux textes de Novarina ?

Moi, je ressens que chaque écrivain, chaque auteur – je ne parle pas des auteurs qui sont un peu plus moyens... pas grand auteur – c'est comme si un acteur est renouvelé par l'écriture.

Par exemple, Hölderlin, je ne peux pas le jouer comme je jouerais Shakespeare. En plus, ce qui est de la traduction, le traducteur aussi, je ne sais pas comment dire, mais il y a quelque chose que... j'ai l'impression que c'est comme l'écriture devient tout chair. Et que c'est comme si on découvre en passant d'un auteur à l'autre, on peut avoir pas seulement pour des personnages différents qu'on est de multitudes de personnages, mais qu'on a des chairs différentes : les manières d'être au monde sont différentes. C'est vrai que dans Novarina, j'ai toujours ressenti une... – c'est pour ça que j'ai fait des choses seule parce que j'avais envie de jouer davantage de Novarina – j'ai toujours ressenti une espèce de profonde jubilation, qui était la jubilation de tout l'être : pas seulement de la comédienne qui a bien joué, ou de l'intellect, mais c'était la jubilation de tout l'être. Comme je faisais le texte des noms latins, dire ce texte, le rythme du texte, le fait de démarrer à plein ventre, petit à petit... c'est une somme qui me faire lever, marcher tout d'un coup, et après me déployer... Il y avait vraiment un sentiment de.. au tout l'être participe. Même ces noms latins, pour moi c'est la grande force de Novarina, ça devient du Novarina : même ces noms latins, je sentais une jubilation à part ce problème de mémoire, mais quand j'ai commencé à sentir mon histoire érotique, c'est comme si ça redevenait du Novarina. Il y a une libération du discours scientifique par ce biais-là ! On dirait que, à partir du moment que ça rend dans la mémoire, ça devient du Novarina. Ça nous rend dans le corps ! ça rend dans le corps !

Mais c'est très différent selon les auteurs. On n'a pas la même chair : on est pris par les choses différentes, comme il y a une maladie de l'âme : on a d'autres corps, le temps n'est pas pareil.

Moi, je ne dirais pas la catharsis, c'est un mot que je trouve un peu rend dedans. Je pense que c'est plus subtil, et que la jubilation est une forme de libération ; par exemple, il y a des spectacles, pas seulement de Novarina, dont on sort, on est moins fatigués qu'on l'a commencé. « Ah ! alors, qu'est-ce qu'on fait ? » Ce n'est pas le soulagement, mais c'est justement que c'est une danse ! des danseurs du vivant.

7. Avez-vous déjà assisté aux spectacles de Valère Novarina, mais cette fois-ci du côté de la salle ? En tant que spectateur, avez-vous compris la pièce de la même façon que depuis la scène, ou l'avez-vous reçue autrement ? Dans ce cas, comment pourriez-vous formuler cet écart ?

J'ai vu tous, *L'Acte inconnu*, *La Scène*... Dernièrement j'ai vu *Le Vivier des noms* à Malakoff. Et c'était complètement différent. Moi, je voyais comment il construit, je voyais les choses de plus loin : je voyais la construction... Oui, c'était surtout ça qui m'a frappée.

Par exemple, il parle du concret, du matériel, du comique du côté un peu marionnette ; après il passe à une strate qui est beaucoup plus dans la science, la politique ; après il passe à la strate de la philosophie ; après il monte vers une philosophie qui devient métaphysique ; après il devient une crise d'adoration... c'est vraiment pour moi le divin qui rentre et traverse et secoue tout : toucher, il dit, toucher. Je voyais ça, par exemple, dans *Le Vivier des noms*, j'ai vraiment senti cette construction ; cette structure m'a touchée énormément. Ce n'était jamais aussi clair que ça. Sur le plateau, j'étais plus liée à ce que je faisais, je n'avais pas une vue comme ça, de loin. Je recevais des énergies, je recevais des forces, je recevais des couleurs, je recevais des sensations... il n'y avait pas cette espèce de... choses posées devant.

8. Comment définiriez-vous le travail de/avec Novarina, surtout au plan émotionnel et/ou sentimental ?

Je ne sais pas. C'est une force de vie que je n'ai jamais rencontrée. C'est une force de vie, par exemple ses peintures, c'est un être qui comme une explosion permanente... quand je regarde ses tableaux, c'est une explosion, ils ouvrent des espaces : chacun de ses tableaux, c'est comme une explosion, les Big bang, quoi ! C'est un Big bang, cet homme. Son œuvre, c'est un Big bang. Je n'ai jamais rencontré un être comme ça ; jamais rencontré ce niveau de création.

4. Valérie Vinci, le 18 mai 2017

1. Dans quelles pièces de Valère Novarina avez-vous joué ? Quels rôles y avez-vous interprétés ?

Le texte a été commencé avec *Le Repas*, *L'Opérette imaginaire*, ça, c'était Claude Buchvald la mise en scène. Ensuite, *L'Origine rouge*, *Le Vrai sang*, *L'Acte inconnu*, *L'Atelier volant* et *Le Vivier des noms*.

2. À part la collaboration avec Valère Novarina, dans quelles pièces théâtrales (contemporaines et classiques) avez-vous joué, pour quel rôle ? (Indiquez quatre ou cinq pièces qui vous ont le plus marqué)

Je viens de finir, on était au Bouffe du Nord avec *Le Petit Chaperon rouge* de Joël Pommerat. J'ai beaucoup tourné ce spectacle, particulièrement. C'est vraiment le spectacle qui m'unit, qui me fait comprendre le travail de Joël Pommerat. Après, j'ai été très... Oui, je n'étais pas été complètement dans plein de choses, c'est étonnant d'ailleurs, mon parcours était comme ça : c'est-à-dire qu'il y a vraiment Valère, Valère, Valère. Il y a un peu de Pommerat, un peu avec un spectacle mais beaucoup dans le temps. Après avec Eugène Durif, un peu avec Lagarce, mais... Eugène, ça a duré quand même un peu, c'était plutôt au début, et c'était bien... Voilà, c'est un peu les trois compagnons, mais Eugène, je n'ai plus travaillé avec lui, il est parti sur d'autres choses, mais c'était vraiment l'aspect chanté, parce que je chante. Du coup on a fait des Places de village, *Cabaret mobile et portatif* avec Catherine Beau et Eugène Durif qui était en couple à l'époque et qui faisaient la mise en scène et l'écriture. Oui, j'ai un parcours un petit peu, finalement un peu atypique parce que je n'ai pas un parcours de comédienne qui a travaillé avec plein de metteurs en scène. Voilà j'ai été, il y a quelque chose comme ça qui... voilà ça ne s'est pas trouvé parce que je n'ai pas cherché, et que les choses sont produites comme ça, en fait.

3. D'après vos expériences, quelles sont les spécificités du travail avec Novarina / sur le texte de Novarina ? Surtout au niveau émotionnel et intellectuel, demande-t-il une disposition plus particulière ?

Je dirais qu'il ne faut pas trop se poser des questions dans le sens... parce que justement, évidemment intellectuellement l'écriture de Valère est remplie de niveau de compréhension différente : il y a des références, plein partout, par exemple, moi, je ne prétends pas comprendre tout, par contre, prendre avec. Oui, c'est-à-dire que, je pense qu'il faut vraiment à bras-le-corps

prendre ce texte-là. Après, il y a plein d'étapes. Parce que je ne dis pas de le décortiquer mais en même temps, se laisser porter par le souffle qui est à l'intérieur du corps. En fait, le grand travail, c'est de pénétrer à l'intérieur ; essayer de brasser ça comme on nagerait dans la mer : il y a quelque chose comme ça d'un mouvement qu'on aperçoit bien plus tard et même parfois après des représentations ou pendant une représentation (on se dit « Ah ! »), et c'est assez merveilleux. Il y a quelque chose, chez Valère, que moi, je n'explique pas du tout. C'est-à-dire que j'entends encore des choses aujourd'hui quand on a joué *L'Opérette*, je ne sais pas combien de fois on l'a jouée, mais plein d'autres spectacles, le soir j'entends les autres, par exemple, « ah ? c'était hier qu'il a dit ça ? » J'entends et ça me paraît d'une évidence. Et ça, c'est très très fort. C'est fort parce que ça soulève quelque chose.... Là est l'émotion pour moi : c'est-à-dire qu'il y a quelque chose du moment où on dit « cette parole, elle se fait chair », en fait. Vraiment, il y a quelque chose de ça : ce n'est pas toujours, et le moment où ça se fait vraiment, il y a l'émotion qui submerge, je pense, les gens, le public, l'acteur : il y a quelque chose qui se passe, en fait. Il y a quelque chose qui se passe, physiquement, avec le cœur, avec l'esprit, tout ça.

3-1. Ces spécificités sont-elles ressenties chez vous comme une difficulté ou une barrière ? Ou plutôt, vous facilitent-elles le travail ?

Moi, j'adore ça. J'adore me laisser agir, quoi. J'ai beaucoup de mal avec le trop de... pas de réflexions, je réfléchis bien sûr, mais le trop de... préméditations ou de choses qui vont « on fait ça, parce que ça... ». En fait, il n'y a aucune psychologie. Voilà, c'est un peu le classique chez Valère. Je pense que ça restreint beaucoup les choses en fait. Pour moi, quand on est dans la psychologie, on se représente soi-même : oui, on va trouver des raisons qui nous ressemblent, mais qui pour moins évoquent... même si c'était moi qui les nommais, je trouve que ce n'est pas universel. Il y a quelque chose qui manque de l'universalité. C'est comme des petites histoires, et ça m'intéresse moins. J'aime bien quand ça touche comme ça : les gens, l'humanité parce que ça parle.

3-2. Dans un grand nombre de pièces de Novarina, les personnages n'ont pas de configuration identifiable – ou *représentable* si vous voulez – et leur identité est souvent précaire et éphémère. Aussi, ses textes sont souvent dépourvus de récit cohérent et chargés de néologismes. Ainsi, je suppose qu'il n'est pas facile d'apprendre par cœur les textes de Novarina ni d'« incarner » le rôle. Est-ce que le théâtre de Novarina vous exige une autre forme de travail ou une « nouvelle » capacité ? Si oui, laquelle ? Cette nouvelle façon de

travail est-elle peu ou prou compatible avec les techniques que vous disposez déjà, acquises soit par l'apprentissage au conservatoire soit par votre carrière théâtrale ? ou elle y contredit complètement ?

Oui, il n'y a pas d'incarnation. C'est-à-dire que c'est beaucoup... ce sont des êtres qui sont sur le plateau : on est des sujets, on est des gens... et c'est de la matière. Pour Valère, je pense que c'est vraiment ça qui veut... c'est qu'on est fait de voix, c'est comme des pantins aussi... il y a quelque chose comme ça, et on va porter la parole devant, comme il dit, et voilà, on est que cette espèce de conduit à dire. Et j'aime prêter à ce jeu-là. Alors que, effectivement, je crois que ce n'est pas la question d'apprentissage ; effectivement, il faut quand même se mettre dans... comprendre juste ce que c'est, pour l'accepter ou pour savoir par quoi ça va passer. Mais après, j'ai « appris », en le faisant, je pense que c'est... il n'y a pas de recette : c'est-à-dire, chacun va trouver comment il va interférer, rentrer ou être dans la langue, ou laisser faire la langue ; c'est chacun qui va trouver cet endroit-là de soi, de l'acteur qui va dire. Ça, c'est une chose.

Après, c'est vrai que là au bout de plusieurs pièces, quand on lit pour la première fois à la table – ça dure cinq heures – et parfois, vraiment, je me dis « ou là là » alors que j'ai l'habitude pourtant. Et puis, peu à peu, pareil, ça se révèle ; peu à peu on va en lire la deuxième puis ça s'éclaire, voilà. C'est vrai que nous, on fait ce travail de filtre, c'est-à-dire que ça va passer par nous, donc ça va certainement être un peu plus éclairé, parce que sinon c'est vrai que je conseille toujours aux gens d'aller d'abord un spectacle plutôt que de le lire. Parce que je trouve que ça... on se dit « ou là là » et je crois que l'acteur, c'est ça ce qui est beau chez Valère, c'est que, l'écriture elle est là, évidemment, mais je crois que l'acteur aide à la passation de cette parole. Il a vraiment besoin d'acteur. Et après, j'adore les essais qu'il écrit pour moi, mais je trouve qu'au niveau scénique, c'est vachement beau quand ça devient... ça se rend vivant sur le plateau. Il y a une autre portée encore.

Au niveau technique, c'est très différent. D'ailleurs je pense que c'est même quelque chose qu'on ne doit pas faire ailleurs. Je sais qu'il faut que je mette de côté cette forme de jeu avec d'autres personnes. Mais après, chaque personne a... Après, c'est drôle avec Joël Pommerat parce que, c'est aussi magnifique, mais ils sont aux antipodes : on est avec le micro, c'est cinématographique, on est dans la pénombre, Valère c'est le plein feu projeté... c'était très drôle. Après, c'est aussi une adaptation quand on passe de l'un à l'autre rapidement en tournée, il faut... voilà, c'est assez étonnant. Et moi, ce que je trouve très beau aussi, c'est que l'acteur, c'est un animal qui s'adapte, c'est-à-dire que quand on aime, on est attentif au travail d'un metteur en scène, d'un auteur – parce que tous les deux, ils sont auteurs-metteur en scène – c'est

vrai qu'on a envie d'être, de comprendre l'univers pour servir. Du coup, j'aime ça aussi, de me glisser dans les désirs, quand même, et puis, apporter évidemment quelque chose de moi, puisque...

L'apprentissage du texte chez Valère, je ne dirais pas que c'est difficile. Encore une fois, le sens m'importe peu, en fait : je ne suis pas dans la recherche de sens. Je trouve qu'il y a tellement de sens qui apparaissent de « non-sens » que, du coup, c'est comme... j'aime beaucoup l'art plastique, le dessin, et c'est ça que j'aime aussi chez Valère, cet aspect pictural des choses : il nous donne des indications qui sont très différentes des autres metteurs en scène ; il n'est pas du tout dans une direction d'acteurs. C'est un peu comme dans un grand cirque, en fait : on est comme dans un grand cirque et il travaille sur les énergies, les tensions, les directions, voilà... l'espace : c'est l'espace qu'il crée, le mouvement, l'acteur, dans la parole ; vraiment, c'est ça. Donc il est vraiment dans cette recherche-là. À l'époque – maintenant, il est un petit peu... parce qu'il a rencontré d'autres acteurs, du coup il a avancé, mais même encore il ne répond jamais... bon, il y a très peu d'acteurs qui vont lui demander qu'est-ce que ça veut dire, mais enfin, il ne répondrait jamais... donc il prend des détours... Et un jour, on comprend. Je dirais que la compréhension appartient à chacun finalement. C'est ça aussi qui est beau. Quand il dit, par exemple, « ce qui me plaît, c'est que dans une salle, hier au même moment sur un mot, sur une phrase, hier des gens qui rient et des gens qui pleurent en même temps, et pas cette phrase doit faire rire... » Voilà, c'est vraiment chacun est dans des émotions diverses au même moment. Moi, je trouve ça magnifique, c'est très émouvant aussi. Oui, chacun avec soi-même et avec les autres. C'est très fort.

Le plus difficile, ce n'est pas d'apprendre le texte, c'est vraiment de se laisser faire, de se détacher, de ne pas plaquer : c'est toujours des choses comme ça qui... de ne pas se laisser trop envahir par la conscience du faire. Mais vraiment, il a raison, le trou ouvert, vraiment quelque chose qui circule ; on est comme un vecteur. Et je l'ai ressenti physiquement ; c'est une expérience. L'écriture de Valère... c'est vrai qu'il y a des gens qui ne l'aiment pas du tout, mais bon, ça part de la même chose finalement... voilà, c'est ce flux, ce flot qui nous traverse et qui me rappelle, moi, vraiment, des mouvements terrestres.

4. Est-ce qui vous est arrivé un moment de « virage », où, au cours du travail, vous changez entièrement votre position émotionnelle envers le texte de Novarina ? (par exemple, du dégoût au plaisir ou de la curiosité immédiate à l'indifférence habituelle) Si oui, en quoi consistait ce changement ? À votre avis, d'où vient ce moment ?

Je me suis jamais dit « bof, le texte... » ; je ne me suis jamais dit ça. Par contre, j'ai eu vraiment des questions – ça, c'est très bête – de... dans la distribution d'un texte, il y a parfois des choses qui coïncident pour moi : je me souviens de ça où, alors que Valère, il n'est pas trop dans le masculin, le féminin dans le sens... bon, mais, et pourtant, je trouve qu'il y a des moments, que ça n'a pas la même portée. C'est curieux. C'est-à-dire que j'ai eu un texte, c'était dans *L'Atelier volant*, c'était un texte qui était à la base un homme, et il me l'a donné en distribution, et ben, je pense que je ne suis jamais allée jusqu'au bout, de quelque chose avec ce texte parce qu'il y a quelque chose qui résistait. J'en suis à-peu-près sûre. Je pense que vraiment quelque chose ne pouvait pas se faire dedans. Alors, ce n'est pas vrai pour tout, parce qu'il y a des textes qui peuvent très bien s'interchanger ; par exemple, pour celui-ci j'étais assez convaincue que... j'ai vraiment essayé de circuler dans... et pour moi, ça n'a pas été... voilà. Après, c'est vrai que pour la plupart du temps, c'est quand même quelque chose qui se révèle de plus en plus, qu'on entend de plus en plus ; il y a aussi des choses vraiment qui se révèlent très tardivement. On est vraiment comme ça, malgré qu'on se dise qu'il faut laisser nanana, on plaque quelque chose quand même, et le rythme, le souffle vraiment du texte apparaît un peu plus tard ; ou beaucoup plus tard. Parce que ça n'est pas que l'on n'est pas tout seul : c'est-à-dire que justement, l'énergie, il y a aussi quelque chose qui se fait ensemble. Donc le jour où, peut-être à un moment donné il y a quelques choses qui se rassemblent et se réunissent dans le texte avec tout le monde, peut-être ce jour-là, quelque chose va aussi être provoquée par l'ensemble. Donc on n'est vraiment pas seul. Même si on est comme ça, tous à dire des choses, c'est vrai qu'il y a une énergie qui circule, qui est primordiale, pour que la parole naisse. C'est très très fort. C'est une parole énergisante.

5. Si vous avez joué dans plusieurs pièces de Novarina, pour quelles raisons avez-vous décidé de renouveler cette expérience ?

Parce que j'en ai besoin. En fait, c'est une écriture qui me nourrit, qui me ressource ; vraiment, c'est une écriture qui me ressource. Je me dis à chaque fois « qu'est-ce qui va se passer ? », c'est comme une expérience par le texte. Et Valère a aussi une chose – ça, c'est très étonnant – d'abord, j'adore parce qu'il y a quelque chose de visionnaire dans son écriture, et ça me touche énormément ; j'ai plusieurs fois ressenti ça, comme si je me dis « mais qui est cet

homme ? » Tout ce qu'il nous dit, c'est sublime ! Je suis admirative, c'est vrai, mais au début, c'était trop admiratif alors que j'étais une jeune comédienne, donc je n'osais pas trop communiquer avec lui : lui, il était particulier et il me connaissait à peine... Je pense qu'il m'a plus choisi pour la chanson, en fait : il m'a entendue chanter, et il m'a demandé de faire le spectacle. En fait, il m'a entendu dans *Le Repas* et dans *L'Opérette*, bon je jouais aussi, mais voilà, je pense qu'il est très sensible aux voix. C'est vrai que je me dis toujours : « est-ce qu'il va me demander la prochaine fois ? » parce que vraiment, c'est une écriture... je pense que j'aurai du mal à ne pas avoir ses rendez-vous. C'est vrai que c'est très particulier et voilà, c'est quelque chose qui me remplit.

6. En travaillant sur les textes de Novarina, avez-vous éprouvé sentiment de « délivrance » ou de « soulagement » (plus ou moins comparable à une forme de catharsis) ? Si oui, comment vous a-t-il frappé et surtout, à quel moment l'avez-vous ressenti ? À votre avis, de quoi vous vous trouvez délivré ? Cette délivrance vous est-elle familière (en avez-vous par exemple déjà fait l'expérience en jouant dans d'autres pièces que celles de Novarina) ou est-elle propre aux textes de Novarina ?

J'ai l'impression qu'il y a quelque chose qui, vraiment... oui, de l'ordre de la délivrance, parce que quand c'est rassemblé, quand c'est présent, bien sûr, je pense qu'au début, je crois vraiment qu'au début, quand on commence à jouer, déjà il y a quelque chose, quand on répète, chez Valère, c'est vraiment souvent ça : on répète, et pour moi c'est un peu hermétique abscons, en général. Mais je suis dans le mouvement ! mais par exemple, la dernière fois j'ai eu l'impression qu'on va ans le mur : je ne voyais pas ce que ça disait finalement. Je ne voyais pas. Bien sûr, ça disait plein de choses, mais je cherchais une porte ; et il y a le public qui est arrivé, c'était à Avignon quand on a créé *Le Vivier*, et comme souvent – c'est comme ça que ça se passe avec Valère, je trouve, plus qu'avec n'importe qui – c'est le public qui révèle le spectacle. Mais alors, un point – ça, c'est extraordinaire – c'est que, le public, c'est comme s'il se levait pour nous écouter : donc, il rit, ils sont là, et d'un coup, il y a vraiment une bête vivante en face, et nous, on est là, des animaux vivants et ça, déjà là, il y a aussi cette délivrance du moment de... où ça se passe pour la première fois, et que la parole est entendue, vue par les gens en face. Et ça, c'est une chose.

Et après, plus techniquement dans les textes, dans les pièces, je dirais que cette délivrance là où ce moment... finalement pour moi la délivrance, c'est quand ça nous échappe. Donc ce moment-là, il arrive toujours à un moment donné : ce n'est pas toujours au même moment, mais c'est sûr que ça peut se passer individuellement, mais c'est beaucoup plus intéressant,

toujours pareil, quand ça se passe... il y a une représentation, à un moment donné, qui va être... où tout le monde va être dans quelque chose... on ne peut pas... ce qu'on appelle la grâce aussi, moi, je trouve qu'il y a des représentations vraiment qui ont la grâce et ça, après, on est... voilà, on ne sait pas qui on est, ce qu'on veut, mais on est hyper content. Je ne sais pas, il y a quelque chose qui s'est passé, on n'est pas toujours à même de dire quoi. Mais j'adore qui ne s'exprime pas forcément.

Je ne pourrais pas dire, après, particulièrement... Je me souviens j'avais... alors c'était autre chose, mais je pense aussi que quand on a beaucoup de texte, il y a quelque chose qui se met physiquement en marche plus facilement que quand on entre, on sort : moi, j'ai aussi des partitions de... il aime me faire arriver, me faire sortir etc., donc parfois ce n'est pas si simple parce que comme il y a un souffle, quand on dit trois phrases, après on repart, après... c'est haché comme ça, donc physiquement, c'est assez compliqué à gérer. Par exemple, il y a eu un moment, sur *L'Acte inconnu*, je faisais le Chantre avec Véronique Vella ; ça, c'était à la Cour des papes. Après, Véronique ne pouvait plus continuer, il y a Alice Carel – parce qu'elle est à la Comédie française – qui a repris le rôle de Véronique. Mais Alice a eu deux jours – on était à Strasbourg – où elle ne pouvait pas. Donc, qu'est-ce qu'on fait ? Annuler, ce n'est pas possible... du coup, on a eu une idée que je reprenne, comme le Chantre (elles sont tout devant, elles sont habillées en blanc ; c'est l'Historienne, presque. Alors là, le texte extrêmement difficile, parce qu'il n'y a que des peuplades : elles racontent l'histoire de l'humanité, donc c'est énorme)... Et on avait chacune une partition très très dense, on l'avait toutes les deux comme ça, mais c'était très hiératique, il voulait quelque chose de vraiment assez droit et neutre comme ça. En fait, c'est moi qui a repris le rôle d'Alice, c'est-à-dire que les deux Chantres sont devenus un. J'ai fait les deux, en même temps : j'ai repris la partition de... pour les deux représentations, il n'y en avait que deux à jouer, et après elle revenait, Alice. Voilà, on a fait ce pari-là. Donc j'ai appris quand même en très très peu de temps, parce que il n'y avait même pas un mois pour reprendre tout, et on a tout rassemblé en un personnage. Et ça, ça a été un moment, je me souviens, Valère, Céline pleuraient, tout le monde pleurait... parce que c'est une charge énorme, et en même temps, c'était merveilleux, il y a quelque chose qui s'est passé, je pense justement de cette parole sur une personne avec un corps, un petit corps comme ça, qui disait toute cette parole, un flux, flot de parole discontinu quasiment et qui raconte quand même l'histoire de l'humanité. Je crois que ça devait être très très beau, et pour moi, pour le coup, je pense que vraiment que je n'étais pas là, voilà ; j'exagère, bien sûr mes antennes étaient là, mais je pense que j'ai laissé, pour que ça se fasse, j'ai laissé faire la parole vraiment. Sinon, j'aurais été dans la maîtrise de quelque chose, et je n'aurais absolument pas

pu, je pense... en fait, c'était hyper compliqué d'envisager ça. Donc, je l'ai fait, je me souviens finalement à peine tellement les choses ont pris le dessus de la parole et j'ai laissé faire les choses... et c'est vrai que c'était... enfin, j'ai un souvenir de ça quand on parle de « délivrance », parce que l'impression que je... voilà, c'était assez beau quand même.

Oui, la purgation par la parole, c'est vrai, purger, c'est ça. Et je me souviens que les autres étaient comme ça, ils me regardaient parce que... tout venait de... c'est un peu comme l'Historienne avec Claire Sermonne. C'était dingue avec les noms... Effectivement, pour apprendre, je vois comment... la difficulté que ça... parce que les listes, il y a plein des gens qui ont très très peur des listes : ce n'est pas évident pour apprendre, en fait. Julie Kpéré, d'ailleurs c'est elle qui devait faire l'Historienne au départ, Valère lui avait distribué l'Historienne, elle l'a refusée, elle a dit : « je ne peux pas, Valère, je ne me sens pas capable. Je ne peux pas apprendre... » Les listes, en fait, c'est vrai que c'est très très bizarre. On a beau avoir la mémoire, on dit que « bon, c'est un texte comme un autre », mais il y a quelque chose... Et Claire, ça a mis du temps quand même alors qu'elle est vive, elle n'a pas de problème de mémoire, et c'est dingue ! Elle me dit : « Je ne comprends pas celui-là, il ne veut pas rentrer ! (elle me faisait rire) Je vais le reprendre, celui-là, celui-là... » Elle parlait comme si elle avait des jouets, des petits sujets, des petits personnages : « Non, celui-là, il ne veut pas rentrer, je vais le prendre comme ça... » C'était drôle ! Voilà, mais parce que c'est concret ; parce que, apparemment, elle disait qu'elle mettait presque... elle visualisait chaque nom. En fait, les personnages n'ont pas d'identité mais ils ont un nom. Mais en fait, c'est ça, avec ce nom, c'est comme dans l'abstrait, le nom va nous donner une image, un sujet, un être, je ne sais pas, moi, mais en fait, ça appartient à chacun. C'est-à-dire que c'est beaucoup plus libre, finalement : ce n'est pas forcément un métier, forcément un statut, mais c'est vraiment une... oui, en fait, c'est le nom, le mot qui va faire le bonhomme. C'est rigolo, mais j'aime bien ça. On pourrait les dessiner, par exemple ; ça pourrait de la même façon, avec un nom, « voilà qu'est-ce que... comment vous dessineriez ce personnage ? » comme Valère a fait avec les personnages du *Drame de la vie*. Ça fait appeler à une invention ; il y a aussi de l'invention, le cerveau il est... ça veut dire qu'il nous prend pour des animaux intelligents ; voilà, il ne nous dit pas, tout n'est pas mâché...

7. Avez-vous déjà assisté aux spectacles de Valère Novarina, mais cette fois-ci du côté de la salle ? En tant que spectateur, avez-vous compris la pièce de la même façon que depuis la scène, ou l'avez-vous reçue autrement ? Dans ce cas, comment pourriez-vous formuler cet écart ?

Jamais jouer et regarder au même moment, sauf *L'Opérette imaginaire* avec les hongrois, mais tous les acteurs étaient différents, ce n'était quand même pas la même mise en scène. Mais effectivement, j'avais vu *le Jardin des reconnaissances*, j'ai vu *Le Monologue d'Adramélech*. Comment dire, je ne veux pas dire que je suis autant heureuse sur le plateau parce que c'est quand même un endroit différent, mais si, quand même, il y a quelque chose de, dans la réception, qui me ravit : je pourrais écouter des heures, regarder, écouter des acteurs... Je suis vraiment, totalement fan ! C'est un mot un peu faible, mais... je ne sais pas comment l'exprimer... j'ai envie et besoin de ça, d'entendre ça. Et je trouve qu'il faut qu'il y en ait plus. Je trouve que ce n'est pas assez joué, tourné, et je ne comprends pas pourquoi – ça, c'est mon petit moment de révolte, de colère. Moi, je trouve que Valère, il est essentiel, vraiment, que sa parole est d'une grande importance, parce que ça ouvre l'esprit, ça permet d'aller plus loin que du visible aussi. Moi je trouve que c'est très très important aujourd'hui aussi où tout doit être expliqué, millimétré, etc. – ce qui est bien aussi, mais... Je trouve que ça dommage qu'on ne lui donne la place-là qui... moi, je trouve que ça resserre *Le Vivier des noms*, on ne l'a pas tourné ; on ne l'a pas joué à Paris. Les théâtres parisiens ont fermé les portes parce que je ne sais pas quoi, parce qu'il n'est plus à la mode, parce que... je ne sais pas exactement. Moi, je trouve ça scandaleux. Franchement, ce n'est pas normal, par rapport à Valère, par rapport à cet auteur majeur. Voilà, je trouve ça assez étonnant, quand même, il doit y avoir sa place, une bonne place ! Je pense que les gens, ils ont un petit peu peur, puis, après c'est le commerce aussi : il faut remplir la salle... Alors, il veut le reprocher d'être un peu long, mais deux heures et demi, aujourd'hui, un spectacle de deux heures et demi, il y a quatre heures, six heures... je ne vois pas pourquoi on le reproche. En tout cas, je pense qu'il manque, il n'est pas assez présent dans paysage... il est majeur, et puis il n'est pas tout jeune : il faut en profiter ! il faut vraiment que cette parole soit entendue et dite. *L'Opérette*, on l'a tournée plusieurs fois, mais depuis qu'il fait la mise en scène, il n'y a pas de grand-chose. *Le Vrai sang* à l'Odéon – moi, j'ai beaucoup aimé ce spectacle, je le trouvais très beau –, *L'Acte inconnu*, c'était magnifique, il y avait aussi l'hommage à Daniel mais voilà, ça n'a pas été tellement tourné. Tout ça, finalement... Et là, encore moins *Le Vivier*. *L'Atelier volant*, je le trouve raté ; pour moi, ce n'était pas un bon spectacle. Un plus, c'était son premier texte de jeunesse. En arrivant là où il était avec *Le Vrai sang*, je veux dire, revenir à ça, je trouvais que c'était dommage, parce que, alors qu'il était

en plein... il avance dans son écriture, il y a quelque chose qui se révèle de plus en plus, du coup, pour moi c'était raté. Du coup, ça l'a desservi, je pense (bon, il a le droit à l'erreur, lui aussi). Et voilà, *Le Vivier* que je trouve magnifique, sa portée et tout ça, du coup un peu... il ne l'a pas tourné. Il y a quelque chose qui se passe, je ne sais pas, il y a aussi des affaires... tout ça est très compliqué. Mais c'est un peu grave si les gens comme ça subissent ce genre de...

8. Comment définiriez-vous le travail de/avec Novarina, surtout au plan émotionnel et/ou sentimental ?

Je pense qu'il y a deux plans, effectivement. Donc, il y a le travail de l'acteur, mais c'est vrai qu'on est confronté à quelque chose de l'ordre de la solitude, quand même. Et on est souvent perdu, perdu dans le sens... vraiment perdu. Et ce n'est pas simple toujours, parce qu'on a peur quand on est perdu. On a beau être dans la recherche, et souvent maintenant les périodes de répétition sont de plus en plus courtes, donc on est quand même... voilà, on est perdu et Valère aime quand même ça : je me suis rendu compte de ça dans le travail ; c'est qu'il aime bien nous déstabiliser – pas méchamment – c'est juste pour lui, c'est une façon de nous emmener vers moins de maîtrise. En fait, même si on se dit sur la non-maîtrise, sur laisser-venir, il y a forcément, dans la construction des choses – ça se construit comme ça, ça se travaille, ça se répète – on a forcément besoin de mettre un pas, et de l'autre pas, et d'avancer, construire, et en fait, c'est très compliqué : cette construction-là, les fondations, c'est quand même... on est très vite perdu parce que c'est un texte... et la mise en scène n'est pas du tout conventionnelle surtout sur les indications, et le texte, on se demande « à quoi on va faire appel, qu'est-ce qu'on est ? qu'est-ce que ça dit ? comment je le dis ? » On a beau à, bien sûr, au final on sait que ce travail-là qui s'est produit de lâcher-prise, de non-maîtrise, de laisser-agir, d'accepter ça. Mais, pour arriver à ça, vraiment, c'est une perte. Moi, il y a vraiment cette sensation-là qui peut être très douloureuse, parce que ça réveille des choses... c'est ambigu. Il y a des choses que je voudrais qu'on m'aide, mais ce n'est pas du tout un reproche, mais on se demande comment on va investir tout ça. Ça, c'est une chose, et il y a aussi... il est visionnaire et c'est très impressionnant, parce qu'il a écrit des textes pour moi : il ne connaît pas, ou il ne se souvient pas forcément des choses de ma vie, toujours, il me connaît quand même un peu, mais... je veux dire qu'il y a des choses qu'il ne sait pas. Et il a écrit des choses qui sont très troublantes. Ça m'émeut parce que je me dis « mais c'est incroyable ». Comment il perçoit, en fait ? Il y a un truc comme ça. Il perçoit des choses chez les gens, il a une grande finesse, mais je veux dire, sensitive. Ça vient comme ça et il ne le nomme même pas. Juste, il va écrire

des textes pour quelqu'un, et il va dire des choses de sa vie qu'il ne lui a jamais dit. J'avoue que c'est très troublant.

Donc, il y a ce moment de... comment on travaille la matière : c'est vraiment l'artisan devant sa masse d'argile ou une pierre qu'il doit tailler. C'est vraiment ça, donc ça peut être assez... on peut vite perdre le fil ; et puis, aussi, de l'autre côté, là j'en suis sûre aussi, je l'ai compris, c'est que, en fait le texte, la parole de Valère – mais je pense que la parole en général – là vraiment, il y a une force qui agit énormément : ce n'est pas nouveau, mais c'est vrai qu'au théâtre, je l'ai rarement sentie comme ça. Elle agit sur nos émotions, ce que nous sommes – c'est-à-dire, vraiment, il y a une énergie, dans le texte, qui... je me disais que c'est bizarre, mais je me dis des choses, en fait, c'est comme ça aussi que je comprends un peu ce que je dis dans le sens profond... je veux dire que, ça me bouleverse sans que je le sache. C'est-à-dire que ça joue sur mon émotion : le texte de Valère, la parole de Valère agit fortement sur des émotionnelles ; à tous les endroits mais aussi l'acteur qui va dire, qui va porter un texte, il est agi d'une façon, dans sa vie personnelle par le texte qu'il va dire aussi. Ça c'est vraiment très très fort.

Sentimental... je ne sais pas trop. Disons que c'est sûr que c'est quelqu'un... en tout cas, c'est quelqu'un qui compte énormément dans ma vie de comédienne, bien sûr, mais aussi dans ma vie... parce que... les textes que j'ai dits m'ont aussi construite ce que je suis, finalement. Donc c'est quelqu'un qui est dans mon parcours qui a une place privilégiée. Évidemment, j'ai beaucoup travaillé avec lui, je suis très reconnaissante de... très très heureuse d'avoir pu, qu'il m'est donné la possibilité de dire, d'être un peu ce vecteur qui va donner cette parole-là : qui me fait du bien et qui, je pense, fait du bien aux autres. C'est vraiment ça, il y a quelque chose comme ça de salutaire dans cette parole. C'est très joyeux ; ce n'est absolument pas morbide quand on dit de... parce qu'il parle beaucoup de mort, bien sûr, ça n'arrête pas, mais il y a une joie – ce n'est pas une joie de mourir, ce n'est pas du tout ça – mais justement, il révèle les morts... mais c'est joyeux, il y a quelque chose de vivant. Et c'est pour ça que je pense que c'est indispensable, essentiel, et ça rejoint à la catharsis. C'est pour ça qu'il y a eu des salles entières selon les spectacles – en ce qui concerne *L'Opérette* c'est très énorme parce qu'il y avait des choses qui permettaient ça aussi dans la forme de la pièce parce que c'était opérette – mais je vois, moi, se soulever, je veux dire dans l'énergie d'une salle, plus ça parle de la mort, plus les gens rient ; il y a un truc qui comme si... voilà, il faut ouvrir, quoi. Évidemment, il ne parle pas de la mort comme un récit sur des guerres, c'est sûr, on n'est pas du tout là-dedans, dans des tensions qui finalement deviennent... enfin, il y a vraiment une idée de cirque : on est comme des trapézistes ; c'est de la voltige, haute-voltige parfois, on se rattrape

sur... c'est très... ça peut se casser la figure, ça peut voler haut, ça peut... il y a aussi cet équilibre-là, à trouver. Il y a quelque chose comme ça, de l'ordre de l'équilibre et du déséquilibre qui est très très important chez Valère. D'ailleurs, il aime bien... sur le plateau, il aime bien le déséquilibre : que le corps soit toujours en... on n'est jamais vraiment posé comme... voilà, même si on paraît, on peut être en face, etc., mais il y a quelque chose du déséquilibre. Alors, soit il le cherche physiquement, soit il va justement nous mettre un petit peu... quelque chose qui va nous déséquilibrer dans notre dessin. Ça me fait penser à... quand on enlève, on enlève, on enlève et finalement, il y a quelque chose qui apparaît ; il y a aussi cette idée-là : on ne rajoute pas les choses, on enlève, et il y a d'autre chose qui arrive. Donc c'est comme un mouvement perpétuel, et qui fait que ça existe. C'est vrai qu'il y a toujours derrière cette idée du miracle, de l'équilibre-déséquilibre.

* D'ailleurs, il parle des langues étrangères, Valère. Quand il dit « c'est comme une langue étrangère » ; il dit souvent « je ne comprends pas ». Donc il y a l'idée de la... on ne comprend pas la langue étrangère mais le vocable il fait quelque chose. Je trouve que c'est assez rare quand même, en tout cas au théâtre. J'ai l'impression qu'il est assez unique. Je veux dire, toutes ces particularités, vraiment, font ce qui est Valère Novarina. Vraiment, il a une place très à part. Un peu d'art brut aussi – un peu, même beaucoup – oui, il est très là-dedans : il construit ses spectacles comme ça, lui-même il a un petit côté... dans la communication, tout ce qu'il parle dans les interviews, c'est sublime, je me régale, j'ai les oreilles qui fondent ; par contre, dans la vie quotidienne, ce n'est pas un ace du quotidien. Il est inadapté au quotidien ; il est un petit peu perdu, il ne sait pas. Par contre, si on parle du cœur de son travail, c'est très pointu. C'est pourquoi la présence de Céline Schaeffer qui est l'assistante, collaboratrice, est importante aussi dans... parce que lui, il est vraiment dans... il n'a pas l'aspect logistique des choses ; même quand il y a une répétition, les horaires, les machins... même dire aux acteurs une chose un peu juste pour pouvoir avancer dans... ça, ce n'est pas du tout son truc. Il est avant tout auteur, et il a évidemment des idées de mise en scène, de l'espace tout ça, mais après, voilà, ce n'est pas lui qui va être dans le déroulement des choses... pas du tout, l'organisation, non. Bon, ce n'est pas grave, parce que finalement les choses se font... mais c'est vrai que c'est rigolo de voir comment il est génial dans son art, dans l'écriture, dans ses pensées, des choses qui nous dit, et en même temps au quotidien, il est complètement... il ne sait pas ! C'est pour ça qu'on parle de l'art brut, parce que, je pense que ça ressemble un peu à des personnages comme ça qui parfois sont pas forcément en raccord avec le réel, mais... Il a beaucoup d'humour aussi, je trouve. Par exemple, dans les répétitions, il y aussi.... Il est fin, il est très

très fin. Il y a vraiment une grande finesse. Je pense que ça lui est donné : il y a quelque chose d'humain qui lui est donné. Alors, il n'a aucune psychologie, par exemple, ça se voit dans son texte, mais c'est vraiment vraiment vrai. Il ne fait le rapport avec... ça, c'est très curieux, il est vraiment dans son univers, en fait ; il est dans son truc à lui. C'est rigolo, c'est vraiment étonnant, son personnage.

Il marche, c'est un marcheur, et il dit qu'il est écrit. Il racontait, il y a quelques années, sa façon d'être...

* Le théâtre de Novarina, c'est pour se laisser emporter. Et je pense que c'est comme ça qu'on a accès à d'autre... à une forme aussi... quand on dit comprendre, je me dis on va comprendre quoi ? ça va suivre après : on regarde le texte, on l'écoute, il y a des bribes de... Valère, il parle souvent de la zone Broca : une toute petite zone dans le cerveau et qui va être un peu... il cherche à exciter un peu cette zone. Par exemple quand il y a une scène... je sais qu'il y a des scènes... il y a toujours une scène un peu personne... mais personne ne comprend rien, et parfois il y a des gens qui lui disent : « Mais là, personne ne comprend, n'en crois-tu pas qu'il faudrait l'enlever ? » Et il dit : « Mais non, c'est le centre de la pièce. » c'est drôle, c'est la pierre centrale de la pièce. Ça m'a toujours resté parce que je vois très bien, c'est-à-dire que c'est complètement le moment où plus personne, ils perdent tout le monde, mais sans ça, il n'y aurait pas le reste. C'est ça ce qui rend lumineux le reste. Lui-même, il ne comprend pas : disons qu'il a besoin de cette ombre-là, l'obscurité-là, à un moment comme ça. Et je trouve ça très beau aussi, parce que ça veut dire que, oui, il n'y a pas que des choses qu'on peut palper... il y a aussi cet endroit-là et là, il dit que les gens, ils vont pas, on s'en fiche, ils peuvent dormir ; il n'est pas du tout tyrannique avec le public ; il ne se dit pas qu'il faut qu'il... du coup, ce qu'il dit, ça m'a beaucoup bouleversée, ça m'a un petit peu excitée la zone de Broca. Et après, ça fait son chemin, en dormant, tout ça, et c'est vrai qu'il y a ça, les spectacles dont la charge, la parole est aussi puissante, on est obligé de faire... Après, ça travaille, quoi. Il provoque ça dans son écriture. J'aimerais beaucoup qu'il y ait plus de gens qui parlent de Valère comme ça : c'est réjouissant, c'est quelque chose de... qui reste vivant.

* En tant que comédienne, j'ai eu ça un petit peu aussi, que tous les autres spectacles à part le travail de Novarina me paraissent un peu fades, mais heureusement j'ai de la chance, parce qu'avec Pommerat, c'est vraiment de la haute-voltige, c'est un mec... c'est extraordinaire. C'est totalement différent mais c'est d'une qualité. Donc heureusement, ça compte. Mais vraiment, il y a un peu ce problème-là où je me dis... En fait, c'est très rare de trouver – en

fait, c'est un artiste complet – et c'est assez rare parce qu'un metteur en scène, c'est un metteur en scène ; un auteur, c'est très important, voilà il peut être les deux ; c'est vrai que Valère, il a ce truc de... oui, j'ai l'impression de participer à une aventure artistique, de quelque chose de complet... Pour moi, c'est unique. C'est vrai que c'est assez troublant, c'est pour ça que je disais tout à l'heure que j'aime être là. Je sais que c'est la chance, ce que j'ai. C'est énorme vu ce que je suis, mon profil, je veux dire, ce que je pense, et voilà. Pour moi, c'est... ne pouvait pas mieux tomber, en fait : cette rencontre a été, d'ailleurs, certainement c'est pour ça que les choses vont avant. Il y a eu cette fidélité, c'est évident que... c'est une clé aussi dans mon métier... oui, c'est une porte, une porte, je veux dire, personnelle pour moi.

En tout cas, je ne sais pas, ce n'est pas comme ça que je le vis, ça, parce que... je sais que j'étais là beaucoup, mais pour moi, c'est toujours un peu... s'il y a un prochain spectacle, je ne sais pas, je ne sais jamais si... parce que c'est toujours au moment de faire qu'il a besoin... et après, il évolue aussi dans sa façon, peut-être il peut se lasser, peut-être... je veux dire, je ne suis jamais sûre, je me dis pas que je serai dans le prochain. Au contraire, je suis très très... mais personne ! Je pense que tout le monde, on se demande un peu, à chaque fois. Et je sais que quand il y avait Michel Baudinat qui n'est plus là maintenant, le dernier spectacle, il avait... il avait fait tous les spectacles. Et le dernier spectacle, Valère lui a dit : « Non, écoute, je n'ai pas besoin de toi dans la distribution, ça ne va pas... » Michel était triste, bien sûr. Mais avant de se mettre en répétition, il avait fait sa distribution, et en fait, il a rappelé Michel et lui a dit : « Écoute, Michel, ce n'est pas possible, tu es le métronome, je ne peux pas le faire sans toi. » Alors, il a dit que c'est tout petit rôle et tout, mais il a joué dans *L'Acte inconnu*. C'était son dernier spectacle. À un moment donné, il l'a appelé et dit que ce n'est pas que je... bien sûr, il y a aussi, je pense... c'est comme partout, c'est aussi pour les théâtres, des gens connus, machin, il y a toujours ce truc-là, mais quand même, il a ce truc où il va chercher, parfois il a l'évidence, il dit non, mais en fait, il se rend compte qu'il en a besoin, il a besoin de cette physique, de cette énergie, de cette voix, voilà. C'est vrai que la voix est très importante pour lui. Mais quand même, il y a un truc d'énergie aussi : il y a des gens qui sont flegmatiques, d'autres très vif, d'autres très... voilà. Manuel Le Lièvre, je pense qu'il aime ce côté un peu Louis de Funès, c'est très drôle, et c'est vrai que s'il a un rôle dynamique, ça va être Manuel. On a chacun, pour lui, un « emploi ». C'est vrai qu'il dit souvent qu'il écrit avec les voix ; c'est pour ça qu'il prend des gens aussi qu'il connaît. En plus il ne va jamais au théâtre... enfin, très peu. Il ne connaît pas du tout d'autres acteurs. Quand il faut, par exemple, remplacer quelqu'un, c'est très compliqué, c'est toujours quelqu'un qui lui dit : « moi, je connais machin... ». Il n'aime pas passer des auditions, puis il prend... bon, parfois, c'est très bien,

parfois bon... voilà, en tout cas, c'est comme ça qu'il... il a ses acteurs, il a parfois envie, mais il pense... moi, je sais qu'il y a des années, il ne se rend pas bien compte – peut-être un peu plus maintenant – que les gens, ils ont hyper envie de travailler avec lui. Il ne se rend pas compte ! Mais même nous ! Moi, je lui ai dit plusieurs fois « Valère, tu vois, j'attends le prochain », il faut lui dire parce qu'il n'est pas sûr de ça, quoi. Il ne sait pas si on est vraiment... Vraiment, il ne se rend pas compte de ce qu'il nous apporte aussi, je pense ! Il n'a pas cette perception des choses.

5. Christian Paccoud, le 18 mai 2017

1. Dans quelles pièces de Valère Novarina avez-vous participé ?

Il y en a beaucoup. Dans lesquelles j'ai joué ? Il y a *Le Repas*, *L'Opérette imaginaire*, *L'Origine rouge*. *La Scène*, je n'ai pas joué dedans. Donc, *L'Espace furieux*, *L'Acte inconnu*, *Le Vrai sang*, *Le Vivier des noms*, c'est tout. Et puis, il y a aussi un spectacle que j'ai monté moi-même, de chansons : *L'Éloge du réel*. Et je viens, moi, de mettre en scène *Le Discours aux animaux*. On l'a très peu joué, parce que c'est dur de jouer, mais on l'a joué quand même trois fois, avec deux actrices : là, j'étais metteur en scène, je n'étais pas... Si j'étais sur la scène, je jouerais. Oui, ça fait beaucoup.

2. À part la collaboration avec Valère Novarina, avez-vous d'autres expériences théâtrales ? (y compris vos propres spectacles)

Moi j'en ai... moi, je suis chanteur, moi. Donc, mon métier, c'est de chanter des chansons que j'ai écrites. Ça, je fais ça depuis 1970. C'est des tours des chants, quoi. Autrement, théâtre, j'ai joué avec Olivier Py, sur scène ; toujours sur scène, parce que, autrement je fais des choses comme compositeur mais je n'étais pas forcément content. Et j'avais fait une pièce, j'avais fait un travail avec Mathias Langhoff qui était plutôt... la finalité d'un stage avec Langhoff et Duneton... on l'avait joué deux fois, voilà. Qu'est-ce que j'ai fait au théâtre ? J'ai joué un Rabelais, avec Claude Buchvald comme metteur en scène, où j'ai joué un rôle de Rabelais comme acteur, et où j'étais acteur chez d'autres metteurs en scène... ? Oui, c'est déjà pas mal. Pour moi, c'est pareil, la scène en tant qu'acteur et en tant que chanteur. En même temps, j'ai pratiqué le théâtre, je n'ai rien étudié, jamais : je n'ai fait aucune étude. Donc je n'ai pas fait d'école de théâtre ni d'école de scène... j'ai tout appris tout seul, et j'étais plongé dans le théâtre d'abord par la radio ; j'ai fait des choses avec la France culture au début, donc j'ai découvert le monde de théâtre là, et puis ensuite tout de suite, je suis tombé dans Valère Novarina, par hasard. C'est-à-dire que, Claude Buchvald qui est metteur en scène, Claude Buchvald avait monté *Le Repas* pour la France Culture, et elle avait besoin d'un chanteur pour chanter une chanson de Damia – Damia, c'est une chanteuse réaliste du début du siècle dernier, avant Edith Piaff, mieux qu'Edith Piaff – et donc, j'étais venu au départ pour chanter une chanson. Et puis, en fait, chanter une chanson, j'ai fini par faire la musique de notre travail de la France culture, et Valère a assisté, et depuis on ne s'est jamais quitté. Voilà, l'histoire a commencé comme ça, comme d'habitude, par hasard.

3. D'après vos expériences, quelles sont les spécificités du travail avec Novarina / sur le texte de Novarina ? Surtout au niveau émotionnel et/ou sentimental, demande-t-il une disposition plus particulière ?

À chaque fois qu'on vient me poser ce genre de question, je me dis que je lui raconterai un truc mais je n'en sais rien ! Valère, il dit souvent que, lui et moi, on travaille sans s'en apercevoir ; c'est-à-dire qu'on ne travaille pas, quoi. C'est un état permanent. Par exemple, en ce moment, je suis... on est sur un projet qui va être joué à la Colline au mois de septembre-octobre, et on se voit mais on ne se dit pas « oui, alors, à telle ligne, qu'est-ce que tu as voulu dire ? Pourquoi tu... ? » On ne se pose pas des questions comme ça. Je prends le texte comme il est, et à partir d'un moment où on décide de faire un projet, moi je suis en train de travailler 24/24 heures. Ce n'est pas... on n'est pas l'usine : je ne me dis pas « tiens, je vais me mettre à travailler », ça se passe dans la tête.

Et puis, enfin, moi, je fuis les émotions. Quand je travaille en tant que compositeur, pendant le travail de composition, je fais plutôt un travail de poète. Moi, je suis plus proche des mots que de la musique, à vrai dire : j'écris des textes moi-même et... je trouve que je joue de la musique mais, c'est naturel pour moi de jouer de la musique, je suis accordéoniste depuis tout petit, je chante des chansons depuis toujours, du coup, quand je travaille chez Valère, je suis plutôt au cœur de son poème, c'est-à-dire que je ne m'intéresse pas qu'est-ce qui est écrit sur le papier, mais je m'intéresse à ses yeux, tout ce qu'il ne me dit pas surtout, et beaucoup de choses se font avec les acteurs en fait. Très rarement, j'ai écrit avant les répétitions ; très souvent, en même temps. À part une fois sur *L'Origine rouge*, mais on avait triché ! Avec Daniel Znyk (qui est mort maintenant, un grand acteur énorme ; un des plus grands acteurs français, et qui est mort bêtement), avec lui, ce qu'on faisait, c'est qu'on se voyait en cachette de Valère, les deux, et on préparait nos scènes de musique. À la première lecture, à la table comme on fait d'habitude, Daniel Znyk, il faisait semblant de... il faisait « ta-ta-ti ta-ta-ta » comme s'il ne connaissait pas les musiques, et en fait, on les connaissait, et à la première répétition, hop ! ça a marché tout de suite, on pouvait aller plus loin. Et Valère, je lui ai dit que, longtemps après la mort de Daniel, je lui ai dit qu'on a triché. Mais c'est la seule fois que j'avais écrit quelque chose avant. Quand je dis avant, c'est dix jours avant. Valère, il donne les choses un moment... là, c'était beaucoup, dix jours avant. Parce que toutes les autres pièces, à part *L'Opérette*, toutes les autres pièces comme *L'Acte inconnu*, *L'Espace furieux*, enfin, toutes ses pièces, la musique s'est écrite prenant qu'on a le texte – tous les acteurs ont le texte le premier jour de la lecture, personne n'a rien avant, et les chansons se font au fur et à mesure. Très très vite. Il faut aller très très vite. Il faut que... c'est comme un acteur décide de jouer comme si ou

comme ça, la musique, comme un acteur, elle prend place dans le spectacle, mais je ne saurais pas dire comment. Ça se fait assez naturellement, en fait. C'est sans doute nourri... j'ai une grande connaissance de la chanson populaire en France, mais pas que de ce siècle, pas une connaissance académique, mais une connaissance presque intérieure : je ne sais pas, je connais cinq cent chansons françaises par cœur, je connais l'histoire de la chanson – pas tout, mais quand même pas mal –, et j'ai en moi certains savoirs populaires de chansons populaires françaises, donc je me sers de cette façon de faire pour mettre le texte de Valère au service de... enfin la musique au service du texte... Pour moi, la musique c'est un petit... chaque chanson dans un spectacle, c'est comme un théâtre au milieu du théâtre. Je ne me dis pas comment je fais, même quand j'écris mes chansons, je ne vois pas des choses comme ça : pourquoi, pourquoi on fait ce travail ? bien connaître les acteurs, pour leur donner les meilleures musiques possibles (il y en a qui chante faux, d'autre qui chante quand même...) Donc ça se fait aussi dans une très grande joie : tout ça, ça se fait dans un enthousiasme, sinon on est mort quoi. Il y a un ou deux acteurs qui ont quitté le bateau, comme on dit, à la première lecture, parce que si on n'est pas partant pour faire ça, il vaut mieux arrêter le premier jour, sinon on n'ira pas au bout. Donc, beaucoup ça s'est fait dans la joie, dans la fête aussi, d'enthousiasme de faire des choses ensemble, la joie de faire quelque chose qui n'est pas possible... Et puis aussi, quand même, dès la première lecture, on s'aperçoit que quand même c'est chargé, chargé du mat, du monde, du destin des hommes, etc., donc c'est quand même... quelque part très important ce qui est écrit-là... ce n'est pas juste... joli ; c'est aussi... oui, même si on ne comprend pas tout de suite, il y a quelque chose de très fort à l'intérieur toujours, donc on est en même temps aussi, on se sent un peu complice, quoi, de quelque chose assez fort. Oui, au niveau de complicité... je pense que quand Novarina sera mort, dans plusieurs siècles, dans plusieurs années, ça sera un des auteurs qui auront vraiment mis le plus grand pied de nez au monde des humains à la parole, et ce qui se fait la grande clownerie médiatico-show-business, etc., qui devient le plus risible de tous numéros de clown, quoi. C'est très fort ce qui fait dans le théâtre ; dans la parole, c'est très fort : il y a une marque très puissante. Non, on est à la fois joyeux et... on est toujours tous unis... Il y a toujours un bloc : ce n'est pas moi qui fais la musique... ça se fait une machine... les acteurs ont confiance en moi, j'ai confiance en acteurs... Par exemple, on ne s'est jamais fâché. En vingt ans de travail, on ne s'est jamais fâché : c'est très rare au théâtre. Pas un mot... je ne me suis jamais fâché. Des fois certains acteurs piquent... en tout cas, c'est très rare chez Novarina ; vraiment, j'en ai vu deux ou trois, mais très peu, et moi, je ne me suis jamais fâché avec Valère et lui non plus avec moi. Ça se passe comme ça, c'est quelque chose qui se passe... ça, c'est naturellement... oui, je pense que les poètes, ils ont beaucoup de

mal à expliquer ce qu'ils font. Ils le font, quoi. D'abord, je ne suis pas un vrai musicien : j'écris très mal la musique, je n'ai pas d'étude poussée, je joue de la musique mais à niveau... bon, bien, mais je suis pas un très très grand virtuose... voilà, on ne me connaît pas pour ça. Par contre, j'ai relativement le sens de ce qu'il faut faire, du rythme théâtral, etc., donc je ne me dis jamais « bon, je vais prendre ça ; alors il faudrait que ce soit gai, il faudrait que ce soit joyeux, comme ci, comme ça », non, ce n'est pas comme ça. J'entends les acteurs dire le reste autour, et ça s'écrit comme ça. Chaque fois, dans l'idée de faire cadeau, aussi : faire le cadeau aux acteurs, cadeau au public. Quand je travaille, j'ai quand même une petite cérémonie, quand je décide de mettre telle ou telle partie en musique, parfois je mets en musique des choses qui ne sont pas des chansons : des scènes, des petits opéras, une chanson... enfin, peu importe, et même si lui, il me demande d'en faire une chanson, tout de suite, je l'isole, je la sors, et à partir de ce moment-là, je vais chantonner. Quand je suis sur la création pour Novarina, c'est très... mes voisins ne sont pas contents parce que je chante tout le temps, parce qu'il faut les chanter : sinon, si juste on le lit, alors il faut l'user, mais... je ne l'écris pas, je le chante beaucoup, je chante beaucoup, je chante avec la voix cassée, évidemment, je chante beaucoup les chansons et... jusqu'à ce que ça devienne naturel. Je me sers souvent de ma propre mémoire, d'ailleurs : souvent, je mets quelque chose en musique, je n'écris rien, et lendemain si c'est resté dans la mémoire à moi, je me dis qu'on est sur la bonne route ; c'est un peu la façon de faire les chansons populaires d'autre fois en France, je veux dire, où les chansons populaires étaient faites pour les illettrés, pour ce qui ne savait ni lire ni écrire, donc la chanson permettait de transporter des idées comme ça, juste de bouche à oreilles par la mémoire. Et donc, l'idée, c'est la mémoire à nous jusqu'à tant que ce soit la bonne route, que le tamis de notre mémoire a fait cette mélodie qui va rester. Il faut y avoir aussi exactement le contraire, c'est-à-dire faire exprès, faire quelque chose... je ne sais pas, parfois il y a des choses que l'on force, mais en général, quand même, c'est plutôt, quand on rentre le soir à la maison, on peut la chanter, quoi. C'est ça, qui se passe. Et ça devient un drôle d'état.

4. À votre avis, quel est le rôle de la musique dans les pièces de Novarina ? En tant que musicien engagé de la « troupe » novarinienne et figure par excellence du centaure d'interprète-instrument, qu'est-ce que vous cherchez plus particulièrement dans votre travail avec l'accordéon (par rapport au langage, à la mise en scène, aux acteurs...) ?

Valère dit que c'est le souffle, ou des fois il dit que c'est le temps. Moi, ce que je cherche à faire, c'est... il y a plusieurs choses à la musique de théâtre : il y a la musique jouée instrumentalement (il y a celle qui est jouée au fond du plateau pendant qu'il y a un texte,

celle qui va le traverser, quelque chose à amener notre espace...) purement instrumentale. Elle est un peu... alors, il y a deux façons : ce n'est pas juste une fois comme ça, ce n'est pas toujours pareil, en fait. Alors, ça peut servir de cadre, on va dire, comme un tableau ; ça peut servir d'appel à la réalité du monde qui nous entoure – je ne sais pas, une petite musique lointaine, comme s'il y avait une musique dans une maison de côté – ça peut être une douleur, aussi – dans *L'Acte inconnu*, il y avait une note qui était tenue pendant dix minutes, ça fait un peu mal comme ça – ça peut être aussi pour... éclairer ou réveiller les spectateurs quand on est parti un peu loin, ou quand il y a quelque chose qui se passe ou pas grand-chose à voir. La musique cédée aux acteurs chez Novarina, elle peut être comme un annonceur, elle peut être comme un commentateur, comme un perturbateur, ou comme un ami qui vient... Elle n'a pas un rôle toujours le même. C'est un peu comme son écriture. Ça vient se poser là où ça doit se poser. Par exemple, moi, Valère ne me donne aucune consigne : ni sur le plateau – je mets où je veux, il ne me met pas en scène... très rarement il me dit « ce serait bien d'avoir une petite musique ici », mais très rare. Ça se fait quand dans la répétition il y a besoin : quelque chose qui jaillit comme ça. Et ça peut être différent évidemment d'une pièce à l'autre : dans *Le Vivier des noms*, il y avait une espèce d'élégante musique avec... c'était la première fois que je mettais deux thèmes de musique qui venaient tout le temps dans la pièce, c'était ce que je n'avais jamais fait ; dans la pièce d'avant, c'était *Le Vrai sang*, j'étais en conflit avec un violoniste extrêmement doué, donc il y avait une musique des pauvres de moi et celui qui jouait extrêmement bien, donc il y avait une espèce d'opposition comme ça. J'ai été loin parce que pendant les répétitions, j'étais en opposition avec lui : il y avait une vraie opposition. Un peu la guerre des musiques qui se sentait bien : ça faisait un clown blanc et un... ça rendait quelque chose d'assez beau. Dans d'autres spectacles, *L'Opérette imaginaire*, c'était le contraire : c'était la vedette la musique ; c'était elle qui portait tout – 45% de la musique pendant la durée du spectacle avec des performances, des chants, donc elle était carrément en avant, elle devait être très music-hall. Ce n'est jamais pareil. On ne peut pas dire que je considère que la musique doit être faite comme ça : c'est plutôt le texte qui me guide. C'est comme les acteurs vont dire ça ce que le texte commande. Un peu toujours, finalement. Et chacun met le maximum de ce qu'il sait faire pour que tout ça, ça passe. C'est vraiment ça : c'est le langage fondu tout comme... à l'intérieur de l'écriture de Novarina, je trouve assez facilement des rimes, ils sont à l'intérieur de la prose, on trouve des petites lumières, etc., ils sont dans la prose tout simplement. Il surprend toujours. Dans *L'Opérette imaginaire*, il y a certaines chansons où j'ai eu dix-sept versions ; très facilement, sept ou huit versions du texte, puis parfois le contraire : des fois, c'est exactement bien écrit et ça ne bouge plus jamais. Et en fait, on ne sait pas si cette

chose va finalement bouger quand même et finalement elle ne bouge pas, c'est un exercice périlleux, c'est un exercice très périlleux, de mettre en musique Valère... Mais surtout, il faut que ce soit extrêmement concret, soit extrêmement vrai : les chansons, il faut qu'on ait l'impression que ça existe depuis toujours. Et voilà, il y a certaines qui commencent à le devenir. « L'originelle », par exemple, elle revenait assez souvent parce que... donc elles finissent par devenir de vraies chansons que les gens chantent.

5. Si vous avez joué dans plusieurs pièces de Novarina, pour quelles raisons avez-vous décidé de renouveler cette expérience ?

C'était évident. Le premier renouvellement, il s'est fait... *L'Opérette imaginaire*, c'était la commande des acteurs. Le premier, c'était *Le Repas*, et pendant *Le Repas*, on chantait beaucoup, on était jeunes, et on va aux bistrots, aux restaurants pour chanter jusqu'au bout de la nuit, et ils me disaient « écris-nous une opérette ! ». Donc, on ne nous a même pas proposé, c'était carrément nous qui l'avons inventée, quoi. Et après, c'était quelque chose de naturel. C'est une drogue. Ça pourrait arriver si, pour le prochain spectacle, il peut demander à un autre compositeur – ça me sera un peu de peine, en même temps, je le respecterai, c'est normal ; je dirais miraculeux s'il me demande de faire encore un autre spectacle : ça veut dire qu'il y a une réelle continuité du travail mais enfin, on n'est pas obligé non plus. Par exemple, sur la prochaine création en septembre, qui s'est fait au tout dernier moment, je devais partir en vacances, mais je ne pars pas en vacances, je travaille avec Valère. Je ne peux pas dire non ! je ne me vois pas en train de lui dire non. Je ne sais pas, ce n'est pas possible, quoi. C'est... tous les acteurs sont comme ça, aussi : ils refusent des gros projets pour aller faire ça. C'est une des plus belles aventures du théâtre de ce siècle, donc quand on a la chance d'être dedans, voilà. Et puis, ça me fait du bien. Moi, ça m'a beaucoup appris en ce qui concerne mon écriture à moi, quoi raconter aux jeunes, etc., ça m'a beaucoup appris sur l'espace de la scène pour les spectacles à moi. C'est une langue de leçon. Ce n'est peut-être des fois pas si propre, mais en tout cas, on se nourrit beaucoup, on apprend beaucoup de choses. Moi, je pense que si je n'avais pas rencontré Novarina, j'aurais peut-être arrêté d'être artiste ; je n'aurais peut-être pas continué sur le milieu de chansons en France. C'est un peu triste, mais c'est vrai.

6. En travaillant sur les textes de Novarina, avez-vous éprouvé sentiment de « délivrance » ou de « soulagement » (plus ou moins comparable à une forme de catharsis) ? Si oui, comment vous a-t-il frappé et surtout, à quel moment l'avez-vous ressenti ? À votre avis, de quoi vous vous trouvez délivré ? Cette délivrance vous est-elle familière (en avez-vous par exemple déjà fait l'expérience dans votre parcours musical) ou est-elle propre au travail de Novarina ?

La première fois que j'étais soulagé, c'était la première fois que j'ai fait écouter la musique du *Repas* et qu'il m'a dit : « C'est bien Christian » ; alors, j'étais soulagé, je me suis dit que c'est impossible qu'un mec comme ça me trouve bien. Si, si. Moi, je suis soulagé, je ne sais pas, quand on le joue devant les gens et que les gens sont heureux, quoi. Je ne suis pas quelqu'un qui a besoin d'être soulagé. Purification... je n'avais jamais pensé à ça. Je ne sais pas si je me suis senti un jour purifié... Je ne sais pas si j'étais une purge. Enfin, je suis délivré quand ça fonctionne sur le plateau ; chaque fois qu'il y a un miracle, que ça fonctionne : que le public fonctionne, que les acteurs fonctionnent, tout ça. Mais je pense que tous les artistes... Non, chaque représentation est une délivrance, c'est sûr, mais comme tous les spectacles. Peut-être j'étais délivré la première fois qu'il m'a dit oui, c'est sûrement ça. Et d'ailleurs, il m'a dit oui au bout d'un quart d'heure, après qu'il l'avait écouté, il y avait un silence incroyable avant qu'il me l'a dit. Euh, je ne me pose pas cette question.

Moi, personnellement, je ne fonctionne vraiment pas comme ça. La représentation, ça ne me fait pas particulièrement du bien, ni du mal d'ailleurs... Non, je ne fais pas des choses pour moi. Même dans les œuvres de moi... moi, je me dis toujours que je n'écris pas pour moi, mais j'écris pour nous. Donc, je suis vraiment content quand tout le monde est content. Moi, personnellement, je sais qu'il y a des acteurs qui jouissent sur scène, qui sont hyper heureux ; moi, je ne suis ni heureux, ni malheureux... Je suis délivré quand je vais au bistro à boire avec mes copains, mais sur la scène... bah, je suis comme ça !

Par contre, globalement dans ma vie, assez fier de ce qu'on a fait ensemble, de tout le travail qui a été fait, j'en suis plutôt fier parce que... c'est un acte qu'on doit faire, donc j'aurai pu le rater, quoi. Donc je ne l'ai pas raté, ça, c'est plutôt rassurant, mais chaque fois, effectivement, mon angoisse sur le prochain spectacle, c'est que ce soit beau, que c'est très difficile à faire, un one-man-show avec Dominique Pinon, voilà, c'est encore un travail à réussir. Et pour l'instant, effectivement, je serai délivré quand Dominique Pinon commencera à chanter ce que je lui propose, et quand ça se passe bien, normalement, je serai délivré. Mais ce qui est très dur à faire dans les spectacles à Novarina, quand on est comme moi, la position de musicien,

c'est de soutenir tous les acteurs, avec tous leurs défauts, et qu'il faut que ça ne se voie pas. Une fois que c'est réussi tout seul, je suis content.

6-1. Si, à votre avis, ce sentiment de « soulagement » semblable à la catharsis est présent pendant le travail avec Valère Novarina, vous cherchez à amplifier ce sentiment ? Comment ? Ces efforts fonctionnent-ils de la même façon chez les acteurs et les spectateurs ?

Oui, chez des spectateurs, bien sûr. C'est un travail qui devrait préoccuper tous les artistes. C'est une très lourde charge. Ce qui est bien, c'est que si on n'est pas au top, comme on demande aux sportifs d'être au top, on n'est pas dans un excès... où on est, en fait, pour nous, c'est naturel de faire ça : c'est un pur effort. Quand ça devient quelque chose de très... indigéré. Quand on fait une pièce, je suis d'abord compositeur, et à un moment donné, je deviens... il y a une petite cassure ; je deviens acteur-clown : je prends mon statut de... et j'interprète des choses qu'il faut interpréter. Donc il y a deux étapes très différentes.

Moi, j'invente ; tout est inventé sauf ___ exprès pour rire. Mais la plupart du temps, tout est écrit. Moi, j'écoute beaucoup les gens déjà, donc quelqu'un, depuis tout petit, j'écoute beaucoup le monde autour de moi, ça, ça me nourrit. Bon, j'ai commencé en faisant des bals. Moi, quand j'étais petit, j'avais douze ans, treize ans, des bals et des mariages, donc je connais bien le fonctionnement de la musique sur les gens, y compris quand elle est dangereuse, comme la musique militaire. Assez vite, quand j'étais jeune, j'ai compris la puissance de la musique sur les foules. Donc, comment on fait danser toute une salle ? comment on fait chanter au chœur toute une salle ? Et ensuite, j'ai commencé à comprendre quand j'ai voulu commencer écrire les chansons que donc je pourrais utiliser cette force qui anime les gens. Je ne sais pas, un moment populaire, c'est très important, et on pourrait effectivement lever les foules pour leur faire faire la guerre comme on pourrait lever les foules pour faire faire des choses très belles. Donc, moi, j'ai choisi la beauté – j'ai eu de la chance –, et donc, c'est quelque chose que je sais au fond de moi : je peux improviser, par exemple, et faire chanter toute une salle, je sais faire tout ça. C'est quelque chose que j'ai en moi. Parce que je fais tout ça depuis trente ans, quarante ans, même. J'ai ça au fond de moi, donc c'est assez naturel chez moi, mais ça a demandé beaucoup... quand j'étais petit, je collectionnais beaucoup d'airs de musique, d'écouter les autres comment ils font, ce qui rate ou quand c'est beau... Même une chanson très très populaire, très amusante, ça m'intéresse. J'écoute beaucoup les gens dans un bistro parler, j'écoute, je m'imprègne du monde, et c'est ce que c'est, atout : c'est quelque chose qui est là, c'est naturel. Après, au bout d'un moment, j'ai quand même acquis certains savoirs de la langue

de Novarina, quand même : elle est devenue plus familière et surtout, je me suis mis à oser des choses que je n'osais pas faire. J'ai aperçu que même Valère, il a osé des choses... c'est normal, en vieillissant. Mais comment créer la joie chez les gens ? Je ne sais pas, je le sais naturellement, parce que j'étais... je ne sais pas, j'avais douze ans, j'étais debout sur la table et je faisais chanter les gens. Je l'ai toujours fait, quoi... C'est vrai que l'école du bal, l'école de... j'ai même été DJ, moi, pendant une petite période, l'école de faire danser les gens, de les faire chanter, de les rendre heureux dans une soirée festive comme un mariage, ce n'est pas tout le monde qui sait le faire, ça. C'est quelque chose... une petite chose... petite lumière... il y en a qui l'ont, il y a des musiciens qui sont extraordinairement doués, vraiment immenses musiciens mais qui ne savent pas faire ça du tout ; ils juste jouent bien.

C'était toujours hyper naturel pour moi, je ne sais pas comment dire... C'est bien tombé de savoir, arriver dans la langue de Novarina.

7. Avez-vous déjà assisté aux spectacles de Valère Novarina, mais cette fois-ci du côté de la salle ? En tant que spectateur, avez-vous compris la pièce de la même façon que depuis la scène, ou l'avez-vous reçue autrement ? Dans ce cas, comment pourriez-vous formuler cet écart ?

Enfin, je l'ai vu parce que je ne jouais pas dedans ; j'étais compositeur. J'ai vu *La Scène*, mais comme j'avais vu un mois et demi de répétition, je n'ai pas vu pareil que d'un spectateur. J'aimerais bien voir un spectacle de Novarina. Si ! j'ai vu *Le Monologue* une fois : *Le Monologue d'Adramélech* où je ne jouais pas du tout. En même temps, je connais tellement bien la langue que... j'aurais bien aimé voir Novarina sans avoir jamais rien vu avant. En fait, je n'y vais jamais arriver. J'ai vu deux fois *Le Monologue d'Adramélech*, en fait, monté par d'autres gens, mais... non, je n'ai jamais vu. Je n'ai jamais vu, je n'ai jamais ressenti ce qu'un spectateur peut ressentir – quelqu'un qui arrive au théâtre qui ne connaît pas Novarina, qui prend ça dans le cerveau... C'est quelque chose que Novarina... je suis sûr qu'il y a des gens qui le déteste et qui, en fait, au fond d'eux, l'adorent mais sans le savoir ; c'est assez curieux, ce rapport. C'est comme on fume un joint ou boit un verre de cognac : ça pique, mais en même temps, ça fait du bien. Il y a un peu le mélange de tout ça.

8. Comment définiriez-vous le travail de/avec Novarina, surtout au plan émotionnel et/ou sentimental ?

La question est marrante, parce qu'on parlait de délivrance... Moi, je pense que la rencontre avec l'écriture de Novarina m'a sauvé la vie. En fait, abandonner ma vie d'artiste,

je pense que j'en avais un peu marre de tout ce qui s'est passé au milieu de... à mon milieu. La rencontre avec Novarina, le fait qu'il m'écoute, le fait qu'il ne pose pas toutes les questions qu'on posait au chanteur à l'époque et que l'on ne parle plus que de l'air et que de la création, etc., c'est... c'est... c'est peut-être ça, d'ailleurs, la délivrance. La rencontre avec Novarina, ça m'a réconcilié avec la vie. Ça me rassure : ça me rassure avec les vivants. On rigole des fois comme ça... Oui, oui, c'est ça, quelque chose qui... ça me rassure de travailler avec lui : tout ce qu'il dit, tout ce qu'il écrit... Faire ça, ça me rassure, ça me reconforte avec l'humanité, avec laquelle je suis fâché depuis que je suis tout petit. Mais je maîtrise ! Voilà, tout ce qui se passe, je travaille aussi pas mal avec des psychiatriques, je faisais des créations, j'ai fait beaucoup de créations avec des gens en difficulté dans la vie – quand ça ne va pas bien, et tout – et je prends l'approche souvent le travail de Valère : accéder à travailler dans un autre monde que l'homme raisonnable ; être enfin dans autre chose que le raisonnable. J'ai maintenant un artiste qui n'a pas un plan où ça sera marché, le calcul, la réussite possible, à qui on pourra bien vendre ci ou ça, etc. Le milieu poétique – il n'y a pas que le sien, évidemment, il y a de grands poètes – et tous ses gens, tous ses poètes, voilà, ils ne sont pas juste quelqu'un qui écrit bien, c'est aussi quelqu'un qui a un monde dans sa tête... Oui, ça me rassure, ce sont des gens qui ne sont pas du tout dans notre logique, moi, ça me fait du bien. C'est comme ça, ses peintures aussi. Ça fait du bien, et il m'est arrivé de constater que ça lui faisait du bien aussi, de venir voir mes spectacles : il y a un échange de... voilà, on se comprend sans s'expliquer. Par exemple, avec Valère, on est ami mais que de poésie : on a très peu mangé ensemble, on ne se voit pas dans la vie privée, on ne se tape pas sur l'épaule... Il nous est arrivé quand même de manger au restaurant ensemble, bien sûr, mais je ne l'invite pas à la maison, il ne m'invite pas chez lui, on n'a pas du tout ce rapport-là ; pas du tout, pas du tout. Par contre, quand on est en train de répéter quelque chose, je vois un texte et je me dis : « tiens, ça, c'est... je vais peut-être faire ça », j'arrive à la répétition, et il avait prévu la même chose. Mais on ne s'appelle pas, maintenant, un peu plus quand même qu'avant, mais sur les créations, on s'appelle très peu. On s'appelle très très peu, et pendant les répétitions, d'abord, il n'a pas de temps mais moi non plus, parce que j'ai mon propre travail, ouais, on est ami, mais pas comme les amis d'habitudes. Oui, c'est un rapport très particulier. Peut-être c'est pour ça que c'est bien. Oui, on a un passif de... il y a quelque chose qu'il faudrait fouiller dans l'enfance. Il y a quelque chose... on n'est pas indemne de... notre vie. Donc... évidemment, ça ne vient pas tout seul, cet état-là : c'est quelque chose de... sûrement venir de l'enfance, la non-enfance. Mais bon, ça me va, moi.

INDEX DES AUTEURS

- ADORNO Theodor 77, 221, 381
- AL-HAMDANI Ilham 41
- ALLEN Leigh 109, 340
- ANOUILH Jean 133
- APPIA 21, 383
- ARISTOPHANE 415
- ARISTOTE 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 26, 31, 32, 40, 41, 43, 46, 63, 70, 78, 93, 94, 109, 133, 137, 144, 149, 151, 161, 163, 165, 166, 170, 171, 172, 173, 185, 206, 212, 249, 252, 299, 304, 322, 370, 380, 381, 382, 390, 401, 409, 410, 415, 417, 421, 422, 425, 426, 478, 520, 608, 610
- ARTAUD Antonin 23, 25, 26, 32, 33, 34, 45, 46, 53, 55, 56, 57, 62, 111, 122, 126, 137, 147, 158, 167, 168, 169, 170, 175, 180, 211, 241, 310, 363, 368, 369, 379, 383, 388, 420, 439, 498, 600
- AUBIGNAC abbé de 509
- AUGUSTIN Saint 189, 192, 201, 251, 252, 311, 319, 322
- AUSTIN John Langshaw 253
- BACHELARD Gaston 297, 298, 299, 302, 306, 307, 308
- BAKHTINE Mikhaïl 433, 475
- BANVILLE Théodore de 513
- BARTHES Roland 568, 587, 588, 590
- BASCHERA Marco 37
- BATAILLE Georges 146, 597
- BAUDELAIRE Charles 146, 307, 418, 419, 423, 440, 583
- BECKETT Samuel 23, 61, 137, 159, 323
- BELFIORE Elizabeth 14
- BENVENISTE Émile 100, 102, 110, 118, 203, 204, 253, 278, 524
- BERGSON Henri 71, 145, 194, 256, 297, 299, 306, 320, 321, 325, 345, 405, 424, 425, 430, 450, 451, 455, 478
- BERNAYS Jacob 11, 13, 14, 15, 162, 163
- BICHSEL Peter 539
- BIGNAMINI Maria 38
- BLANCHOT Maurice 311
- BOBAS Constantin 37
- BOECE 257
- BORGES Jorge Luis 9, 16
- BOSSUET Jacques-Bénigne 328
- BOUCHARDON Marianne 36
- BOURDET Gildas 438
- BRECHT Bertolt 24, 25, 26, 53, 136, 137, 138, 140, 166, 249
- BRETON André 309
- BUCHVALD Claude 39, 238, 385

BUNTMAN Natalia 35
 CAMUS Albert 168
 CELINE Louis-Ferdinand 438, 562, 611
 CHENETIER-ALEV Marion 35, 37, 38, 235
 CLAUDEL Paul 95, 127, 508, 519
 COHEN Francis 35
 CORNEILLE Pierre 416
 CORVIN Michel 388, 553
 COUSIN Victor 251
 CRAIG Edward Gordon 21, 34, 54, 383
 CULLER Jonathan 273
 CUSSET Yves 542, 576, 577
 DANTE Alighieri 358
 DARIDA Veronika 39
 DEBORD Guy 288, 439, 612
 DELEUZE Gilles 117, 122, 254, 255, 257, 273, 315, 318, 506
 DERRIDA Jacques 57
 DESCARTES René 487
 DESSONS Gérard 197
 DIDEROT Denis 20, 70, 215, 417
 DIEUZAYDE Louis 38, 526, 527
 DUBOUCLEZ Oliver 36, 38, 263, 290, 529
 DUBUFFET Jean 371
 DUPONT Florence 24, 26
 DUPONT-ROC Roselyne 10, 11, 305, 409
 EIGENMANN Éric 37
 ÉTAIX Pierre 513
 EURIPIDE 78
 FORSTER Edward Morgan 300
 FOUCAULT Michel 459, 481
 FREYTAG Gustav 385
 FRYE Northrop 384
 GADAMER Hans-Georg 186
 GALTSOVA Elena 36
 GARAPON Robert 550
 GARRE-NICOARA Marie 38
 GAY Annie 36, 37
 GENET Jean 21, 23, 34, 359
 GENETTE Gérard 293
 GIRARD René 397
 GOETHE Johann Wolfgang von 9, 11
 GOLDSMITH Kenneth 284
 Goudard Philippe 529, 542
 GRACQ Julien 438
 GRANDE Maurizio 36, 270
 GROSS Maurice 285
 GROSSMAN Évelyne 438
 GROTOWSKI Jerzy 384
 GUATTARI Félix 315, 318
 GUENOUN Denis 17, 60, 91
 GUILLAUME Gustave 269
 GUYON Jeanne-Marie 594
 GUYOTAT Pierre 118, 438
 HALLIWELL Stephen 12, 16
 HAUGEN Arne Kjell 427
 HAUSER Arnold 421
 HEGEL Georg 78
 HEIDEGGER Martin 345, 582, 590
 HERSANT Céline 36, 113, 197, 279, 294
 HIPPOCRATE 164
 HOBBS Thomas 479
 HOTIER Hugues 512
 HUGO Victor 62, 419, 474
 IONESCO Eugène 23, 26, 118, 453, 474
 JACOB Pascal 521
 JANKO Richard 12, 13, 16, 425, 426
 JARRY Alfred 23, 34, 367, 495

JOURDE Pierre 37, 150, 530
 JOYCE James 120, 438
 KANT Emmanuel 146, 189, 249, 319, 320, 322, 408, 576
 KANTOR Tadeusz 21, 34, 75, 511
 KLEMPERER Victor 458
 KOBLE Nathalie 438, 477, 480
 LACAN Jacques 71
 LALLOT Jean 10, 11, 305, 409
 LAUTREAMONT 506
 LE CLEZIO Jean-Marie Gustave 611
 LEHMANN Hans-Thies 21, 24, 60, 83, 137
 LESSING Gotthold Ephraim 11, 12
 LI Jiaying 35
 LUCAS Donald William 425, 426, 435
 LYOTARD Jean-François 126
 MAETERLINCK Maurice 21, 61, 137, 249, 341
 MAISTRE Joseph de 476, 479, 480
 MALLARME Stéphane 20, 45, 55, 110, 135, 177, 361, 363, 389, 398, 442, 459, 495, 557, 565, 574, 582
 MARX William 14, 15, 16, 163, 360, 381
 MERCIER Louis Sébastien 562, 563
 MESCHONNIC Henri 197
 MILLER Henry 542
 MOLIERE 73, 74, 136, 416, 423, 424
 MONCELET Christian 491, 541
 MORIN Edgar 570
 MURAT Michel 347
 MUSSOLINI Benito 560
 NACHI Ghada 35, 36
 NAUGRETTE Catherine 20, 41, 166, 167
 NEE-SERMA Laure 35, 36
 NERVAL Gérard de 282
 NIETZSCHE Friedrich 135, 340, 576
 NOVERRE Jean-Georges 475
 NUSSBAUM Martha 12
 ORWELL George 349, 457
 PARISSE Lydie 34
 PASCAL Blaise 135, 477
 PENJON Auguste 429, 430, 431, 432, 522, 564, 572
 PEREC Georges 498
 PLASSARD Didier 39
 PLATON 12, 258, 279, 415, 428
 PLECINSKI Jacek 352
 POLTI Georges 112
 PRADIER Jean-Marie 37
 PRIGENT Christian 35, 36, 247, 335
 RABATE Dominique 244
 RABELAIS François 123, 419, 477, 495
 RACINE Jean 230, 249, 359, 416
 RAMAT Christine 35, 37, 38, 63, 159, 236, 237, 438
 REMARQUE Erich 611
 REY Alain 568
 RICŒUR Paul 18, 19, 43, 45, 111, 133, 140, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 196, 212, 249, 311, 315, 322, 370, 400, 403, 404, 409, 609
 RIMBAUD Arthur 552
 ROSSET Clément 358, 364
 ROUSSEAU André 174
 ROUSSEAU Jean-Jacques 417
 RUTEBEUF 477
 SANGSUE Daniel 482
 SAREIL Jean 429
 SARRAZAC Jean-Pierre 24, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 78, 83
 SARTRE Jean-Paul 308
 SAUSSURE Ferdinand de 110, 117

SCHOPENHAUER Arthur 61
SERMON Julie 35, 37
SOLLERS Philippe 120
SOMVILLE Pierre 10, 11, 16
SOPHOCLE 133, 359
SOUPAULT Philippe 356
SOURIAU Étienne 112
STAROBINSKI Jean 537
STEINMETZ Jean-Luc 36
SUTER Patrick 35
SZONDI Peter 38, 53, 60, 386
TCHEKHOV Anton 79, 246, 359
THOMAS d'Aquin 71, 205
THOMASSEAU Jean-Marie 35
VALLA Giorgio 9, 11, 13
VALLES Jules 474
VERHEGGEN Jean-Pierre 438
VERNE Jules 118
VINAVER Michel 22, 118, 166, 384
VIRGILE 476
VUARNET Jean-Noël 37
WITTGENSTEIN Ludwig 173, 175, 479, 480
WOOLF Virginia 120, 323
WOLFSON Louis 122, 439
ZWEIG Stefan 458

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Figures

Figure 1. Source de rire.....	29
Figure 2. Trois relations de muthos-mimèsis.....	132
Figure 3. Le cercle de la mimèsis langagière.....	172
Figure 4. Le schéma de sens	174

2. Tableaux

Tableau 1. La comparaison des trois théâtres, à partir de « Deux schémas » de Brecht.	139

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	1
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION. Sur la catharsis	7
Les enjeux autour de la définition de la catharsis	9
Le muthos, la mimésis, la catharsis	16
Pour en finir avec Aristote.....	20
Le phénomène novarinien.....	26
Le théâtre le moins aristotélécien.....	31
Les regards transversaux.....	34
Vers une autre catharsis... ou la catharsis de la catharsis.....	40
PREMIÈRE PARTIE. LE DRAME DE LA PAROLE ET LA CATHARSIS	
PAROLESQUE.....	49
Introduction. Le changement de paradigme	51
L'« opérette » et la dramaturgie des « coups de dé- »	51
Du domaine psychologique au domaine plastique, physique	55
Chapitre premier. L'« Opérette », théâtre non-aristotélécien	60
1. Le théâtre dédramatique.....	60
Le sort du drame moderne	60
Pour en finir avec le muthos	63
a) Le drame sous la pulsion rhapsodique.....	63
b) La fin de la fiction	69
Le théâtre pour des antipersonnes.....	78
2. Le théâtre désactionnel	84
Échouer à l'action humaine : absence de l'action.....	84
Dé-faire l'action humaine : absence de l'homme dans l'action.....	90
3. Le théâtre au temps déshomogénéisé.....	93
Chapitre 2. Le drame de la parole derrière le drame	108
1. Le drame de la parole : la logodynamique des logaèdres	108
2. Le logodrame comme errance.....	113
L'errance linéaire.....	113
L'errance circulaire.....	115
L'errance interminable.....	118
3. Le logodrame comme combat.....	121
4. <i>L'œil écoute</i> : voir le drame de la parole	127

Chapitre 3. Le « sentiment inconnu » comme une catharsis	132
1. Le logodrame et la nouvelle modalité de l'expérience théâtrale	132
La relation entre la mimésis et le muthos au centre de l'expérience théâtrale	132
Le dramatique, l'épique ou le logodramatique : où placer le spectateur ?	135
L'émotion sans biais de mimésis-muthos	140
2. Le « sentiment inconnu » curieusement joyeux	144
Le « sentiment inconnu », plaisir propre au théâtre des paroles	144
« La joie sans cause et la détresse sans sujet » : joyeux, curieusement joyeux	152
3. Le « sentiment inconnu », comme une autre catharsis	161
« Comme » la catharsis : effet analogique	161
Le « matériau cathartique » et le ressort cathartique	166
Le « sentiment inconnu », comme une catharsis par la parole	171
PARTIE II. LE TEMPS, LA NARRATIVITÉ ET LA CATHARSIS	
ANTHROPOLOGIQUE	183
Introduction. <i>Temps et récit</i> (hommage à Ricœur)	185
La triple mimésis : à la jonction de la pratique et de la poétique	185
Construire autrement le temps	189
Chapitre premier. Défaire le lien entre temps et récit	196
1. À la recherche du temps non mimétique	196
La microstructure dramatique, la macrostructure non mimétique	196
Hic et nunc : le présent pur	201
L'histoire réglée sur le temps scénique	207
Le fil thématique et le temps de la réflexion	213
2. L'expérience du temps empirique	221
Le temps somatisé	221
Le temps de la mémoire	225
a) L'histoire du personnage	226
b) L'histoire des acteurs	232
c) L'histoire de l'écriture novarinienne	235
3. Le théâtre de l'appel : activer le temps	242
L'appel comme geste lyrique	242
Le langage instaurateur : activer le temps	249
L'Umonde ou l'antimonde, à l'autre côté du monde	258
L'imminence de l'attente : concrétion du temps performatif de la parole	268
Chapitre 2. Déstabiliser l'expérience temporelle	275
1. L'architecture circulaire du temps	275
Du temps linéaire au temps circulaire	275
Le rythme tissé à l'intérieur d'une œuvre	280
a) Les répliques et les didascalies	280
b) Les syntagmes et les constructions syntaxiques	281
c) Les structures scéniques	286
d) La pièce entière : pièce inachevable	290
Le rythme tissé à travers des œuvres	292
2. Le temps élastique, l'instant dilaté	297
La suprématie de l'instant sur la durée	297
La tension perpétuelle entre deux types de durée	302
Un instant dilaté ou le débordement du temps	307
La structure rhizomatique du temps vécu	313
Chapitre 3. Sortir du temps, sortir du récit : vers une catharsis anthropologique	319
1. Sortir du temps	319
Sortir du temps chronique : une mise en relation avec le temps	319
Sortir du temps au moyen de la parole	329
a) Bouleverser le calendrier	329

b) Dévoyer la conjugaison	332
Sortir du temps en le renversant	335
a) Tordre la flèche du temps	335
b) Renverser le temps par le mystère respiratoire.....	341
« Mort à la mort » : renverser la mort.....	345
a) Pulvériser la mort.....	347
b) Jouer avec la mort.....	352
2. Sortir du récit	358
Le récit des ressuscitants.....	358
Le théâtre de la désadhérence	368
3. La délivrance cathartique : l'hôm libéré	380
Le coup de théâtre ? l'entrée de la nouvelle humanité	380
La joie de la défaite : l'hôm comme nouvelle figure de l'homme.....	390
Rire devant le temps : la catharsis temporelle	403

PARTIE III. LE REMÈDE POÉTIKOMÉDICAL POUR LE FRANÇAIS ET LA CATHARSIS COMIQUE..... 413

Introduction : « Tu n'élimines pas le rire en éliminant ce livre »	415
La persécution de la comédie.....	415
Sauver le comique... et sa catharsis	422
La catharsis comique du drame de la parole.....	436
Chapitre premier. Contre la logocratie : le comique mimétique et le rire subversif	441
1. Le drame de la langue comme lutte des langues	441
Boucot contre les employés : lutte des classes, lutte des langues.....	441
La lutte des langues comme drame comique	446
Deux comiques de langage	451
2. Renverser la logocratie	457
Ridiculiser la langue communicationnelle.....	457
a) Produisez : la manie communicante	460
b) Échangez : l'obsession de l'exactitude	464
c) Consommez : la rage des slogans	469
Transgresser la tradition intellectuelle.....	475
Chapitre 2. Le comique créatif et le rire comme épanouissement	485
1. Les jeux d'optique de la langue française.....	485
Le kaléidoscope verbal ou dix mille fleurs	485
a) Le kaléidoscope thématique.....	486
b) Le kaléidoscope lexical	488
Le théâtre d'ombres ou l'acrobatie entre le concret et l'abstrait	494
a) Les couches historiques	496
b) Les couches géographiques	499
Le prisme ou la « langue à un »	502
2. Le cirque parlé : pour le vertige de l'esprit des spectateurs.....	509
Parler, c'est agir : vers le cirque verbal	509
L'acrobatie : la tension entre le corps verbal et l'espace	513
Le jonglage et le dressage : la tension entre le corps verbal et l'objet	521
3. La clownerie langagière.....	528
Le ratage transgressif des figures en langue	528
La défiguration clownesque des mots et la fantaisie verbale.....	537
La clownerie des acteurs.....	543
Chapitre 3. Le rire salubre : vers la catharsis comique	550
1. La « cure d'idiotie » : traiter le mal par le mal	550
La langue « fécale » face à la langue « buccale ».....	550
Le languisme : maladie de la langue.....	557
La « cure d'idiotie » : le languisme homéopathique.....	561
« En changeant ta langue c'est toi-même que tu changes ».....	565

2. Le rire comme signe de délivrance	571
Dé-livre-r le texte.....	571
Décharger la peur de la mort.....	575
3. Le rire jubilatoire de Lou Ravi	583
Désapprendre la langue : la joie de s'ouvrir, la joie d'entendre	583
Désoublier le souvenir du baiser originel : la joie de recevoir, la joie de parler	589
« La détresse sans sujet, la joie sans cause » : la joie en dehors de la parole	595
CONCLUSION. Penser un nouvel humanisme à l'ère de la communication de masse	605
BIBLIOGRAPHIE	621
I. AUTOUR DE VALÈRE NOVARINA	623
1. ŒUVRES DE VALÈRE NOVARINA	623
1) ŒUVRES DE VALÈRE NOVARINA	623
2) ŒUVRES EN COLLABORATION	624
2. ÉTUDES CONSACRÉES À VALÈRE NOVARINA	624
1) LIVRES	624
A. MONOGRAPHIES	624
B. COLLECTIFS	624
2) ARTICLES	625
3) THÈSES	627
4) ENTRETIENS	627
5) ENTRETIENS RADIODIFFUSÉS	628
II. OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES GÉNÉRAUX.....	629
1. MONOGRAPHIES.....	629
2. COLLECTIFS.....	640
3. ARTICLES	641
III. OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES THÉÂTRAUX.....	643
1. MONOGRAHIES	643
2. COLLECTIFS.....	647
3. ARTICLES	647
IV. AUTRES	648
1. THÈSES.....	648
2. DICTIONNAIRES.....	648
3. JOURNAUX.....	649
4. SITOGRAPHIE	649
ANNEXE	651
ENTRETIEN AVEC DES SPECTATEURS	653
Réponse 1.....	655
Réponse 2.....	657
Réponse 3.....	659
Réponse 4.....	661
Réponse 5.....	663
Réponse 6.....	665
Réponse 7.....	667
Réponse 8.....	669
Réponse 9.....	671
Réponse 10.....	673
Réponse 11.....	675
Réponse 12.....	677
Réponse 13.....	679
Réponse 14.....	681
Réponse 15.....	683

Réponse 16.....	685
Réponse 17.....	687
Réponse 18.....	689
Réponse 19.....	691
Réponse 20.....	693
Réponse 21.....	695
Réponse 22.....	697
Réponse 23.....	699
Réponse 24.....	701
Réponse 25.....	703
Réponse 26.....	705
Réponse 27.....	707
Réponse 28.....	709
Réponse 29.....	711
Réponse 30.....	713
Réponse 31.....	715
Réponse 32.....	717
Réponse 33.....	719
Réponse 34.....	721
Réponse 35.....	723
Réponse 36.....	725
Réponse 37.....	727
Réponse 38.....	729
Réponse 39.....	731
Réponse 40.....	733
Réponse 41.....	735
Réponse 42.....	737
Réponse 43.....	739
Réponse 44.....	741
Réponse 45.....	743
Réponse 46.....	745
Réponse 47.....	747
Réponse 48.....	749
Réponse 49.....	751
Réponse 50.....	753
Réponse 51.....	755
Réponse 52.....	757
Réponse 53.....	759
ENTRETIEN AVEC DES ACTEURS	761
1. Dominique Parent, le 2 mai 2017	763
2. Manuel Le Lièvre, le 12 mai 2017.....	779
3. Laurence Mayor, le 17 mai 2017	788
4. Valérie Vinci, le 18 mai 2017.....	800
5. Christian Paccoud, le 18 mai 2017	815
INDEX DES AUTEURS	827
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	831
1. Figures.....	831
2. Tableaux	831
TABLE DES MATIÈRES	833

La catharsis par la parole dans l'œuvre de Valère Novarina

Résumé

La catharsis, effet salutaire du théâtre sur le spectateur, a longtemps été considérée comme une vertu à la fois esthétique et émotionnelle propre à la tragédie aristotélicienne. Cependant, on constate que le théâtre moderne et contemporain, qui tourne le dos à la poétique théorisée par Aristote, ne cesse d'offrir le « soulagement mêlé de plaisir » à ses spectateurs. Cette étude examine la possibilité de réconciliation entre la notion antique et l'expérience théâtrale des spectateurs de nos jours, dans le but d'expliquer le « sentiment inconnu » curieusement joyeux, ressenti par des spectateurs de l'œuvre de Valère Novarina, sous l'angle de la catharsis anthropologique par la parole. Dans un premier temps, nous définissons la dramaturgie novarinienne qui, en remplaçant le drame humain par le drame de la parole, renverse les conditions traditionnelles de l'expérience théâtrale. Ensuite, guidés par le fait que la catharsis des passions relève d'une métaphore employée par Aristote, nous établissons un modèle de catharsis propre au logodrame, dont le ressort cathartique est la parole, en gardant le schéma analogique. La catharsis temporelle qui, en nous invitant à nous promener dans la « cathédrale » temporelle, nous délivre du temps raconté, fini et plat, ainsi que la catharsis comique qui, en nous permettant de renouveler notre rapport avec la langue, nous sauve de l'emprise de la langue « fasciste », sont ici prises en compte. Il s'agit de démontrer que chez Novarina, la parole exerce une opération thérapeutique sur notre langue, cette matière spirituelle de l'homme.

Mots-clés : Valère Novarina ; Catharsis ; Expérience théâtrale ; Sentiment inconnu ; Théâtre contemporain ; Parole ; Temps ; Comique ; Humanisme

Catharsis by word in Valère Novarina's theater

Summary

Catharsis, the salutary effect exercised by theater on the spectator, has been considered to be an aesthetic and emotional virtue, reserved to Aristotelian tragedy. However, we can see that modern or contemporary theater continues to offer the feeling of deliverance, this "pleasurable relief" to its spectators, although it turns its back to the poetics theorized by Aristotle. This study examines the possibility of reconciliation between the ancient notion and the theatrical experience of contemporary spectators, in order to explain the curiously pleasant "unknown feeling" of the spectators of Valère Novarina as anthropological catharsis operated by word. First of all, we define Novarinian dramaturgy's effect which reverses the modality of theatrical experience by substituting man's drama by drama of speech. And then, based on the fact that "catharsis of the emotion" has been used as a metaphor by Aristotle, we keep the analogical plan and establish a model of catharsis specific to drama of word, with speech as cathartic medium. Not only catharsis of time which frees us from narrative time, finite and flat while inviting us to discover time as a "cathedral", but also comic catharsis which saves us from the influence of the "fascist" language, by allowing us to renew our relationship with it are considered. Our interest is to demonstrate that in Novarina's theatrical work, the word provides a therapeutic operation on our language, this spiritual matter of human being.

Keywords : Valère Novarina ; Catharsis ; Theatrical experience ; Unknown feeling ; Contemporary theater ; Word ; Time ; Comic ; Humanism

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 019 – Littératures françaises et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature et civilisation française