

Dialectique de l'inattendu.

Voies et impasses de la philosophie dans l'œuvre de Valère Novarina

RÉSUMÉ — Novarina entretient avec la philosophie une relation faite d'attraction et de défiance. Le primat accordé à la parole et le refus de toute ontologie le conduisent à définir un nouveau modèle théorique, celui de la « fugue » et, tout en poursuivant le dialogue avec les philosophes, à construire ce que nous appellerons une *dialectique de l'inattendu*, mouvement par lequel le vide actif qui habite la personne humaine nourrit le renouvellement de la pensée et de l'action.

L'œuvre de Valère Novarina peut s'entendre tout entière comme une provocation : une provocation à l'insurrection verbale, au rire, mais aussi au questionnement et à l'examen philosophique. Animée par une pulsion interrogative où l'invention littéraire côtoie sans cesse la métaphysique et la théologie, elle est non seulement un objet singulier pour le philosophe mais constitue peut-être elle aussi une « philosophie anomique »¹. « Anomique » en ce que faisant corps avec cette chair parlante et trouée qu'interroge Adam au début du *Drame de la vie*², la langue théorique se trouve immédiatement jetée dans un état de crise : « rétif au concept »³, renonçant à toute règle logique ou argumentative contraignante, Novarina rompt avec les lois mêmes d'une rationalité qui voudrait en contrôler *a priori* les développements pour, à l'inverse, la faire devancer par la parole et ses « processus primaires ». À l'encontre d'Aristote instaurant les principes de contradiction et du tiers-exclu comme les conditions d'un discours sensé, Novarina en appelle à « l'union des contraires » et à l'installation de la pensée dans un état, joyeusement assumé, de renversement du sens. Que la parole soit toujours en avance sur la pensée et que celle-ci soit constamment dépendante de glissements linguistiques ou étymologiques⁴, c'est ce qui participe à rendre singulière la relation qu'entretient Novarina avec la philosophie.

Cette situation anomique explique peut-être la méfiance dont témoigne parfois le dramaturge à l'égard des philosophes. Dans un livre d'entretiens récemment publié, il reconnaît les avoir lus avec passion — Nietzsche au premier chef⁵ — tout en ayant ressenti dès l'enfance le besoin de s'y opposer, voire de les réfuter, comme si leurs démonstrations, en particulier celles de Pascal dans ses *Pensées*, devaient être finalement mises à bas⁶. Revenant sur le climat intellectuel des années 60-70, Novarina affirme avoir voulu se garder d'un certain « *thérorisme* »⁷ où la raison théorique permettait la justification de l'injustifiable. « Plus j'y pense, plus la pensée est comme une dictature dans la tête », confiait déjà la Première Philosophe dans *Je suis*⁸. C'est pour échapper au démon paralysant de la théorie que Novarina s'ouvre à cette époque à d'autres expériences spirituelles : artistiques (« les fous de l'art brut »), amicales (les « hurluberlus de Thonon », les « très savants crétins des Alpes ») ou encore musicales

¹ J.-N. Vuarnet, « Cymbalum Mundi » in A. Berset (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du Verbe*, Paris, Corti, 2001, p. 256.

² « D'où vient qu'on parle ? Que la Viande s'exprime ? » (*Le Drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984, p. 9)

³ Pour reprendre une expression de P. Handke (*Mon année dans la baie de Personne*, trad. C.-E. Porcell, Paris, Gallimard, 1997, p. 169).

⁴ Voir en particulier V. Novarina, *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2010, p. 136 et p. 122-124.

⁵ Sur le rapport avec Nietzsche, voir L. Née, « Valère Novarina : le 'déborder' du non et du oui : insurrection – résurrection » in C. Gutleben et M. Remy (dir.), *Le Refus*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 141-151.

⁶ V. Novarina, *L'organe du langage c'est la main. Dialogue avec M. Chénétier-Alev*, Paris, Argol, 2013, p. 233.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Je suis*, Paris, P.O.L., 1991, p. 93.

(les « fugues et [les] cantates »)⁹. Il y a un renouvellement de la pensée par son ouverture à de multiples sollicitations esthétiques ou humaines, par la diversification même des activités qui affectent le corps.

Immanquablement, un écart se creuse entre la pensée qui se déploie dans les textes dramatiques et les essais de Novarina et une certaine image de la philosophie, identique à soi, sûre de ses dogmes et de leur fondation théorique, n'acceptant la vérité que sous la forme rigoureuse du concept. Faut-il dire pour autant que, pratiquant la philosophie par effraction, forant librement dans la matière désordonnée du langage et ne renonçant à rien de ses potentialités inventives, la contribution théorique de Novarina ne se ramène à aucun geste philosophique identifiable ? Nous voudrions suggérer qu'un tel geste existe : il consiste en un mouvement que nous qualifierions de « dialectique » et qui, comme l'ont déjà suggéré certains commentateurs, concerne ce qui se trouve « en amont du questionnement philosophique »¹⁰, au cœur même du processus d'engendrement du sens¹¹.

I. La destruction du monument ontologique

Marco Baschera a montré comment l'inversion spatiale caractéristique de la représentation théâtrale, celle qui fait passer de la salle à la scène, impliquait en même temps une inversion dans la pensée et dans la relation que le spectateur entretient avec lui-même¹². En livrant au renversement carnavalesque les habitudes du corps et de la pensée, mais aussi et surtout du langage, le théâtre novarinien radicalise et approfondit la *catharsis*. Le renversement peut d'ailleurs s'entendre en deux sens : comme un *retournement*, mais aussi comme une *destitution* ou une destruction. Il y a chez Novarina une logique de la profanation qui conduit à destituer tout ce qui se présente comme sacré, à jeter au sol tout ce qui prétend se tenir en hauteur. Cette logique, qui n'est pas seulement négative, plonge ses racines dans le monde de l'enfance : elle consiste à utiliser autrement les outils, à en subvertir la fonction socialement reconnue pour la détourner en vue d'un usage inédit, d'un « moyen sans fin » comme l'appelle Giorgio Agamben¹³. Or, le renversement le plus violent opéré par Novarina est sans doute celui qu'il fait subir au plus retentissant des concepts philosophiques : l'être. Dans la mise en scène du *Vrai Sang* que son auteur donna en 2011, on assistait au cours de l'acte III intitulé « Les Phénomènes » à la « chute de l'être » initiée par Le Penseur Catapulte qui signait en ces termes l'arrêt de mort de l'ontologie :

« LE PENSEUR CATAPULTE — L'Être : Dieu des athées : stèle stabulaire ! Arbre amorphe !
Etre, synonyme *mort*. Mot à fuir. Verbe stable. État de faits. Apportez la statue de l'Être !... jetons-lui des pierres et des balles pourries !

LE DERNIER DES LANCEURS DE PIERRES — Silence ! Ici je parle en tant qu'enfant. »¹⁴

Scène d'autant plus significative qu'elle est une transposition dramatique d'un extrait de *Lumières du corps*¹⁵ : la parole théorique trouve sa résolution dans une

⁹ *L'organe du langage, c'est la main*, p. 235.

¹⁰ M. J. Mondzain, « À propos de Valère Novarina : d'un mortel incommensurable » in L. Dieuzayde (dir.), *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Aix-en-Provence, PUP, 2004, p. 185.

¹¹ M. Baschera, « Pour une pensée dramatique » (*Ibid.*, p. 181).

¹² Voir M. Baschera, *art. cit.*, p. 173-182.

¹³ Voir notre article « Un autre usage du sacré. Quelques réflexions sur le concept de profanation et son rapport au théâtre de Valère Novarina » in E. Sepsi (éd.), *Le théâtre et le sacré. Autour de l'œuvre de Valère Novarina*, Budapest, Ráció Kiadó/Eötvös Collegium, 2009, p. 70-84.

¹⁴ V. Novarina, *Le Vrai Sang*, Paris, P.O.L., 2011, p. 177.

¹⁵ V. Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 178-179.

destruction *en acte*, faisant s'écrouler sur la scène l'empilement précaire du mastodonte ontologique. Cette mise à mort de l'être stable et inaccessible au changement rappelle bien sûr le parricide que Platon accomplit à l'endroit de Parménide en affirmant, dans *Le Sophiste*, que « le non-être est sous certain rapport, et que l'être, de son côté n'est pas en quelque manière »¹⁶. Mais tandis qu'il s'agit pour Platon de fonder la possibilité d'un discours faux contre les sophistes qui voudraient que toute phrase soit une immédiate affirmation de ce qui est, Novarina se propose une autre mise en œuvre du langage et ainsi une autre voie vers la vérité qui ne consiste plus du tout dans la correspondance à l'être.

Ce qui le montre bien, c'est un autre renversement philosophique, celui que Novarina impose à la proposition 7 du *Tractus logico-philosophicus* de Wittgenstein : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire » qui, sous la plume de l'écrivain, devient donc : *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*¹⁷. S'il est habituel d'interpréter cette déclaration comme une profession de foi de théologie négative, la lecture du texte que cette proposition intitule permet d'en préciser la portée. Rappelons- en les premières propositions :

« L'intérieur n'est pas à l'intérieur de toi.
 L'extérieur n'est pas à l'intérieur de l'extérieur.
 Tu es à l'extérieur de l'intérieur.
 L'intérieur n'est pas à l'intérieur de l'intérieur.
 L'autre est à l'extérieur de l'autre.
 Rien n'est à l'intérieur de soi.
 Tu es à l'intérieur de l'intérieur.
 Rien n'est à l'extérieur de l'extérieur.
 L'autre n'est pas à l'extérieur de l'autre.
 Tu n'es pas à l'intérieur de l'extérieur. »¹⁸

Il y a là une descente dans la phrase qui semble ne jamais pouvoir épuiser les potentialités du dire : opération de forage qui crée, comme par friction, en jouant de la réversibilité du thème spatial de « l'intérieur » et « l'extérieur », une signification toujours incertaine. On se trouve soudain en lisière, là où sens et non-sens ne se distinguent plus, basculant tour à tour d'un sens pressenti à un sens insaisissable. Certaines propositions en effet impliquent de telles torsions logiques que, tout en étant tenté de les dire absurdes, on continue à se demander si ne s'y trouverait pas un sens plus profond. Tantôt intelligible, tantôt au-delà de l'intelligible, se posant comme un énoncé cryptique dont une interprétation est peut-être possible, la phrase novarinienne met notre esprit en état d'instabilité. Ce jeu de l'intérieur et de l'extérieur où se retourne de multiples fois le gant de la langue côtoie l'abstraction de la philosophie et sa puissance aphoristique mais détruit en même temps le projet d'une intention de sens qui serait transparente à elle-même. On saisit alors ce qu'entretient ce jeu novarinien avec la destruction du monument de l'être : ce qui disparaît au fil des 111 propositions de *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, c'est la certitude même du référent, de la chose qui serait dite une fois pour toutes et qui constituerait le point de ralliement des discours humains. Ce n'est pas un être dont il est parlé ici puisqu'il se trouve à la rencontre d'énoncés qui, comme les pôles identiques des aimants, se repoussent. À quelle position dans l'être toutes ces phrases peuvent-elles donc se référer ?

Ce renvoi de l'horizon du discours au-delà de la limite que lui impose la distinction de l'être et du non-être semble confirmé par la conception novarinienne du langage dont

¹⁶ Platon, *Le Sophiste*, trad. E. Chambry, Paris, Garnier, 1969, 241 d, p. 89.

¹⁷ Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 169.

¹⁸ Ibid., p. 171.

on trouve un exposé précis dans *Devant la parole*. L'article éponyme qui ouvre le volume procède à une véritable révolution copernicienne : le référent de la parole ne se trouve pas en arrière d'elle, extérieur au discours comme l'est la chose stable et substantielle qui attendrait d'être nommée par lui, mais *devant* elle. La parole ne consiste pas à signifier quelque chose qui se trouve *là*, mais au contraire à appeler ce qui n'est *pas là* et se tient *au-delà du sujet parlant*. La parole n'est donc pas l'incarnation dans les mots de quelque chose qui lui préexisterait et qu'il lui suffirait de désigner, mais la visée d'autre chose. La pensée est solidaire de cette révolution :

« Il y a un appel dans la parole humaine et une attente dans la pensée. Tout ce dont nous disons le nom *manque*. Penser, parler, n'est pas émettre des idées, les enchaîner, les dérouler — mais conduire toute la parole jusqu'au seuil et jusqu'à l'envers des mots. Il y a une pensée sous la pensée qui dit toujours : 'Va jusqu' où les mots rebroussent chemin.' »¹⁹

Ce paragraphe décrit bien le mouvement observé dans *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*. On va par le langage « à la lisière des mots », jusqu'au « seuil »²⁰ de quelque chose qui s'échappe. L'importance de la prière dans ces pages peut s'expliquer par un tel renversement de la référence : « La prière attend »²¹, c'est-à-dire qu'elle consiste, plutôt qu'en une prédication à propos d'une chose, en une adresse à un autre dont la réponse se fait désirer. L'expérience philosophique elle-même doit nécessairement être affectée par un tel renversement puisque Novarina écrit encore : « Penser n'est pas avoir des idées, jouir d'un sentiment, posséder une opinion, penser, c'est *attendre* en pensée, avoir corps et esprit en accueil. La pensée ne saisit pas, ne possède rien ; elle veille, elle attend. »²² L'attente est l'état le plus propre de la pensée au travail : la recherche même d'une solution ou d'un argument consiste à se tenir disponible à ce qui peut à un certain moment se formuler en nous. La langue du poète comme du philosophe est essentiellement heuristique. L'attente qui est décrite alors est celle de celui qui creuse : « La langue est en fugue, en fuite, en vrille, poursuivie, poursuivante, chassée et ouvrant. C'est quelque chose qui creuse : une cavatine »²³. L'idée se trouvait déjà dans *Pendant la matière* : « Le langage est fugué, procède par fuite, par ouverture sans fin, perspectif et s'en allant, divinatoire et en attente, en échappée, en réminiscence et en pressentiment, se quittant, fuyant d'ici et ouvrant perpétuellement une vue sur une autre. »²⁴

Il y a donc un inachèvement essentiel à la parole et à la pensée dont il n'existe justement aucune totalisation. Non pas parce que nous ne pouvons pas tout dire, mais parce que nous disons *absente* toujours plus ce que nous visons, parce que la parole ne saisit pas une chose qu'elle aurait d'abord visée, mais approfondit cette visée même qu'elle est, parce qu'elle est *en manque d'une parole qui viendrait de la chose même*. Parler, c'est tenter de faire parler les choses, c'est en appeler aux choses. C'est en rapport avec cette idée d'une parole contenue dans les choses qu'il faut sans doute comprendre ces passages mystérieux dans les pièces de Novarina, où un personnage s'adresse à une chose et la somme de parler, ou encore dans ses essais, plus fréquente encore, cette idée que les choses soudain pourraient se faire entendre : « Pourquoi ce caillou se tait ? Pourquoi cette table ne dit rien ? »²⁵

¹⁹ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 25.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 31.

²² *Ibid.*, p. 25-26

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p.133.

²⁵ Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 48. Voir aussi *Ibid.*, p. 42 et *Pendant la matière*, p. 31.

La destruction du monument ontologique prend sens par rapport au désir de remettre la langue en mouvement. Mais ce désir s'explique lui-même par l'idée que la langue est de nature prophétique. Chaque chose est grosse d'une parole que nous manquons à chaque fois que nous l'appelons et cette plénitude contenue en chaque chose est comme le négatif de la parole humaine qui s'avance aussi loin qu'elle peut, dans l'attente d'une parole autre. Le dire n'est donc pas enchaîné à la réalité du monde, mais se déploie librement *par-delà l'être qui voudrait lui faire obstacle*. C'est l'amorce d'un geste philosophique dont on va voir que Novarina finit par préciser la nature dans des termes véritablement conceptuels.

II. Le modèle de la fugue : penser en musique

Avant d'aborder ce point, insistons sur la forme même que revêt l'acte de penser chez Novarina. On l'a vu : la pensée est délivrée de l'assignation à dire l'être, le sens est *en avant* dans la mesure où il existe une structure divinatoire de la parole. Ce primat du futur explique chez Novarina une préférence pour les formes ouvertes où la notion même d'une fin reste contingente, ne possédant jamais le caractère inéluctable d'un épilogue ou d'une conclusion. L'énumération participe de cette ambiguïté, mais aussi et surtout ce que Novarina appelle la « fugue ».

Le dernier acte de *L'Origine rouge* intitulé « Chronomachie » constitue sans doute le plus bel exemple de fugue chez Novarina : ce sont des jeux de mots, des calembours sur le thème du temps qui s'enchaînent ; c'est un travail d'infinisisation de la langue, de joie par la démultiplication des slogans et des invectives²⁶. La fugue, on l'a vu dès notre introduction, figurait parmi les remèdes que le dramaturge opposait au « *thérorisme* » de certains philosophes. On l'a rencontrée à nouveau au moment où Novarina envisageait la parole comme une construction heuristique portée vers l'avant. Il n'y a là nulle coïncidence : le genre musical de la fugue est sans cesse repris par Novarina pour caractériser la forme de la pensée, en rupture avec l'analyse des concepts pratiquée par les philosophes²⁷. À cet égard, la musique n'est pas seulement une expression possible de l'esprit : réalité à la fois théorique et affective, elle en est la manifestation privilégiée et s'impose comme une référence centrale à chaque fois que Novarina revient sur son approche de la création et sur son cheminement intellectuel. N'est-ce pas en des termes strictement musicaux que dans *Paysage parlé* il en vient à définir les opérations de la pensée ? « Penser, c'est émettre des figures dans l'espace, lier et délier des nœuds rythmiques : accords, désaccords, contre-sujets, contrepoints », confie-t-il²⁸. Dans *La Quatrième Personne du singulier*, Novarina reprend le vocabulaire technique de la fugue pour expliciter ce « déliement » en quoi, consiste selon lui, à rebours de sa conception comme « rassemblement », l'opération du *logos*²⁹. Et si le *logos* se déploie comme la musique fuguée, il est possible de rapprocher compositeurs, philosophes et écrivains au titre de cette pratique commune de la variation³⁰. Dans *L'organe du*

²⁶ Valère Novarina, *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000, p. 180-181. On trouve une véritable tempête théorique à la fin de *Devant la parole*, lorsque le temps vient l'emporter sur l'espace qui, comme espace du tableau, espace de l'écriture ou espace de la scène, a occupé la quasi totalité de l'ouvrage (*Devant la parole*, p. 168-177).

²⁷ Si l'analyse littéraire semble critiquée dans un passage de *Lumières du corps* (p. 111-112), d'autres occurrences de la notion d'analyse nuancent ce rejet (Voir en particulier *Devant la parole*, p. 148 — « le théâtre analyse le réel » — et *L'Envers de l'esprit*, p. 61).

²⁸ O. Dubouclez, V. Novarina, *Paysage parlé*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2011, p. 160.

²⁹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 126.

³⁰ « Dans *L'Art de la fugue*, le thème initial réapparaît deux cent quatre-vingt-sept fois. Il travaille par-dessous, construit et déconstruit : on sent sa présence même si, quatre fois inversé, ou en miroir, on ne le reconnaît pas. Ce sont là des figures de la pensée comme chez Proust ou Hegel : il y a des contre-sujets, des renversements, des variations. Un passage par le *niement* et une force de retour. » (*Paysage parlé*, p. 102)

langage, c'est la main Novarina renvoie ainsi sa première expérience d'écriture à la sonate beethovenienne où l'on entend, dit-il, « des cavatines dans des cavatines »³¹, comme si la sonate constituait alors une sorte de construction exemplaire où, de manière télescopique, les phrases musicales naissent à l'intérieur les unes des autres.

À l'origine la cavatine est un air court qui, dans un récitatif d'opéra, ne se répète pas. Elle semble donc s'opposer à la fugue, composition complexe et sinueuse fondée sur le retour d'un thème. Mais cette opposition n'est qu'apparente car il existe justement dans la pratique beethovenienne de la variation la possibilité que le retour du même se confonde avec le surgissement de l'unique. Milan Kundera a écrit des pages lumineuses sur cette question dans ses *Testaments trahis*. La fugue relève bien du monothématisme : un thème originaire s'y monnaie « selon un enchaînement de mélodies en contrepoint, un flot qui pendant toute sa longue course garde le même caractère, la même pulsation rythmique, son unité »³². La fugue novarinienne consiste en ce que le même motif, par exemple « le temps » ou bien l'opposition « intérieur/extérieur » comme dans *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, va donner à lieu à une suite de phrases en rapport d'inversion ou de simple désordre qui constituent ensemble un tout strictement organique. Or, si *L'Art de la fugue* est le sommet de cette pratique monothématique, le classicisme musical, explique Kundera, rompt avec elle et lui préfère l'articulation de plusieurs thèmes courts, à la fois distincts et articulés. Toute la difficulté alors est d'enchaîner ces thèmes, de trouver des « ponts » qui, le plus élégamment possible, mais au risque de l'artifice, permettront de donner à cette pluralité thématique une continuité satisfaisante pour l'oreille. Beethoven propose une solution originale à ce problème et du même coup révolutionne la forme sonate : sa pratique de la variation rompt avec l'unité du tempo, introduisant saccades et décrochages, portant à son comble les « possibilités mélodiques, rythmiques, harmoniques cachées dans un thème »³³. Le thème est à la fois repris et si profondément travaillé que le compositeur aboutit à sa complète métamorphose, qu'il se montre sous des visages entièrement nouveaux, dans une continuité qui demeure bien souvent imperceptible au profane³⁴. Dans la sonate beethovenienne, en particulier dans l'opus 111 qui constitue une « grande méditation musicale » survit quelque chose de l'art de la variation, mais débarrassé de cette monotonie qui caractérisait autrefois la fugue, exercice technique et scolaire que seul Bach a su transfigurer.

On comprend mieux pourquoi la fugue s'impose pour penser le lien entre Novarina et la philosophie : elle est une *forme extrême* de l'exploration de la matière sonore, mettant en lumière l'impossibilité de son épuisement, résultant en de multiples unités cellulaires toujours susceptibles d'être approfondies. Mais le rapprochement entre musique et pensée ne concerne pas seulement la forme produite : il dit aussi une certaine implication du corps du musicien et du corps du penseur dans l'invention des phrases. C'est ainsi que l'on peut comprendre le rapprochement qu'opère Novarina après Francis Ponge entre « raisonnement » et « résonnement »³⁵ :

« Il n'est pas de juste raisonnement qui soit indemne du résonnement du corps (la mort comprise, bien entendu !). Notre corps résonne avec l'objet pensé : avec l'objet appris il se forme un couple — et même : une triade se forme entre le parlant, la parole et la chose parlée. »³⁶

³¹ *L'organe du langage, c'est la main*, p. 10

³² M. Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 179.

³³ *Ibid.*, p. 181-182.

³⁴ On se reportera en particulier à la remarquable description des 13^e et 14^e quatuors à corde de Beethoven que donne B. Fournier dans son *Panorama du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 2014, p. 135-139.

³⁵ F. Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 97. Voir aussi p. 88-89 sur l'idée d'une « mise en place des valeurs verbales » relative au « goût » singulier de l'écrivain.

³⁶ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 137.

L'affinité qui lie l'exercice de la raison à l'enchaînement musical n'est pas simplement accidentelle (le raisonnement prendrait la forme de quelque période euphonique), mais tient à ce que le raisonnement est une *expression somatique* dont la vérité tient pour partie au moins à cette incarnation. « La désincarnation est le premier signe du mensonge », peut ainsi noter Novarina³⁷. En séparant l'idée (le contenu du message) de la forme (son image sonore et linguistique), on ne l'arrache pas seulement à son enveloppe extérieure, à son vêtement verbal, on la sépare de ce en quoi elle est susceptible de déployer l'ensemble de ses harmoniques, à savoir toutes les autres idées et tous les autres mots qui lui sont associés, une nébuleuse à la fois physique et mentale où grandit chaque pensée. Cette incarnation primitive de la parole fait que le raisonnement sera nécessairement doublé d'un « résonnement du corps » participant à l'originalité de chaque penseur, ce que Novarina appelle une « empreinte digitale rythmique »³⁸. Cette « empreinte » ne tient pas à une quelconque enveloppe matérielle habillant des idées qui seraient le vrai contenu de la pensée mais à la matière même dans laquelle elles se forment, dans une totalité toujours mobile, avec sa part de « rêverie », de « résonance », de dérive latérale, d'association invisible voire fautive du point de vue de la stricte raison déductive³⁹. Le philosophe, comme tout autre parlant, joue de son *corps métaphorique* pour construire ses théories. C'est cela que Novarina nous invite à reconnaître : qu'il y a dans la phrase même des philosophes un contenu rythmique et poétique qui participe à l'édification globale du discours, à son sens, à ses nuances, à ses impasses.

Au total, la situation de la pensée semble extrêmement paradoxale : le modèle de la fugue suggère que la pensée est liée à un corps dont elle est l'expression, mais cette pensée, dès qu'elle est au travail, progresse vers un horizon qui lui est inconnu — à rebours donc de toute philosophie qui voudrait que l'engendrement du sens fût indissociable de son contrôle par la conscience dont il procède. Le modèle de la fugue fournit en même temps une méthode pour la construction théorique : chaque essai de Novarina se construit de manière fragmentaire comme la reprise incessante des mêmes mots, comme la décomposition et la recomposition de propositions passant à travers le prisme de l'esprit. La pensée avance linéairement, mais de manière non progressive, car toujours diffractée, par une libre transition d'un court paragraphe à l'autre, soutenue par la répétition de certains thèmes fondamentaux qui seront encore et encore développés dans les ouvrages postérieurs.

III. « Portement », « surelèvement », « niement » : une triade dialectique ?

Cette pensée fuguée, on la voit tout particulièrement à l'œuvre dans les trois derniers essais que sont *Lumières du corps*, *L'Envers de l'esprit* et *La Quatrième Personne du singulier*. C'est là aussi que Novarina s'explique le plus longuement sur sa gestuelle théorique. À la métaphysique de l'acteur se substitue ce que l'on pourrait appeler une métaphysique du don et de l'événement qui englobe la première, dans une proximité explicite avec la dialectique hégélienne.

Lumières du corps a posé les premiers jalons de cette réflexion. Le dernier essai, « Logodynamique », après avoir prononcé la mort de l'être⁴⁰, s'ouvre sur le vide de

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Paysage parlé*, p. 161.

³⁹ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 140

⁴⁰ *Lumières du corps*, § 385, p. 179.

l'amour qui constitue selon Novarina le mouvement même de l'attraction, l'appel d'air qui rend possible le rapprochement et l'union. Au sein de cette célébration du vide, deux notions se détachent, déchirant chacune la page de leur écriture en langue originale : celle, grecque, de la personne ou *prosopon*⁴¹, puis celle du Messie, *Mâshiâh*, écrite en hébreu, qui vient pratiquement achever l'essai⁴². Or, ce qui caractérise le Messie c'est non seulement qu'il est vide comme la personne, d'un vide que Novarina conçoit toujours comme agissant, mais qu'il porte en lui un double mouvement :

« Il vient non seulement faire l'homme, mais aussi porter le *divin vide* dans la figure humaine. [...] C'est par ce double mouvement d'incarnation et d'évidement — de kénose et d'ascension charnelle (d'assomption et descente somatique), qu'il est en nous le *principe*, la *porte* de ce qui parle, pense, renverse, palpite, bat et respire : en *négatif-positif*. »⁴³

Dieu se fait chair, devient humain en descendant dans la matière et, ce faisant, il se vide de sa divinité. Ce double mouvement caractérise précisément la kénose paulinienne⁴⁴ qui n'a rien d'une destruction du divin : elle est une création de vide qui implique déjà en elle la possibilité d'une ascension ou d'une assomption ; raison pour laquelle Novarina, en un remarquable raccourci théologique, identifie d'emblée l'incarnation à une « ascension charnelle », c'est-à-dire à la *relève du corps*. Dieu, en s'abaissant jusqu'à l'humain et jusqu'à la matérialité, souffle dans l'homme et la matière un élan dont l'aboutissement est le salut de l'homme tout entier, à la fois chair et esprit. Ce double mouvement est identifié à un principe général qui englobe les fonctions fondamentales de la vie et de la pensée : le Christ est le nom d'un processus qui s'accomplit « en nous » en tant que nous sommes des personnes. De quoi s'agit-il au juste ?

Pour le comprendre, il faut suivre Novarina un peu plus loin sur la voie de la théologie chrétienne. Dès *L'Envers de l'esprit*, le raccourci théologique de *Lumières du corps* que Novarina désignait comme un « positif-négatif » prend une autre forme : il s'agit maintenant d'un « saut pascal » qui consiste en une « action de nier la négation » et un « évidement du vide »⁴⁵. On passe donc à une relation dialectique : un « acte immanent de dépassement »⁴⁶ conduit la négation à devenir son autre en se niant elle-même, de même que le vide en se vidant de lui-même doit laisser la place à quelque chose d'autre que le vide. On est dans un registre de pensée différent des jeux de renversements proposés par *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire* car il y a ici un devenir interne à la chose considérée. La mort est ainsi mise à mort⁴⁷ et, au lieu d'une fin absolue, se révèle être un « passage ». « L'ascension charnelle » se dialectise également : la résurrection n'est pas l'aboutissement naturel de la kénose, mais ce qui arrive après que la kénose a non seulement atteint sa fin (dans la mort sur la croix) mais qu'elle a été elle-même niée par un autre vide, celui du « samedi saint »⁴⁸, temps sans

⁴¹ *Ibid.*, § 392, p. 180-181.

⁴² *Ibid.*, § 415, p. 187-188.

⁴³ *Ibid.*, p. 188. L'usage des crochets est de Novarina, comme si l'auteur indiquait qu'il avait pratiqué une coupe, abrégé son propre exposé. Voir un texte très similaire dans *L'Envers de l'esprit*, p. 169.

⁴⁴ Sur ce thème voir notre article « Pour une philosophie de l'inintentionnel. Penser l'acteur avec Novarina et Tchouang-tseu » in *Philosophie*, n° 119, Paris, Éditions de Minuit, automne 2013, p. 79-81.

⁴⁵ *L'Envers de l'esprit*, p. 153.

⁴⁶ Pour reprendre une expression de Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1970, § 81, p. 140.

⁴⁷ On retrouve là un thème bien connu, celui que résume le mot d'ordre « Mort à la mort ! » dont Marco Baschera a mis en lumière la profondeur théologique. M. Baschera, « 'Mort à la mort'. Réflexions sur un thème récurrent dans le théâtre de Valère Novarina » in L. Parisse (éd.), *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Garnier, 2012, p. 155-168.

⁴⁸ *L'Envers de l'esprit*, p. 154.

événement, ni parole, jour strictement silencieux, pire que la mort, qui semble nier la kénose en ce que précisément elle n'aboutit à rien. Ce vide du samedi saint est crucial car il indique qu'il n'y a pas, de la mort du Christ à sa résurrection, un processus continu, une dialectique bien huilée. Tout en reprenant l'idée hégélienne d'une « négation de la négation », Novarina affirme l'existence d'une discontinuité, d'un « saut »⁴⁹ qui rend inaccessible à la raison spéculative l'événement de Pâques.

Si Novarina parle dans *L'Envers de l'esprit* d'un « spiritualisme dialectique »⁵⁰, s'il y introduit déjà les idées de « niement », de « surelèvement »⁵¹, c'est conformément à sa méthode de la fugue, dans *La Quatrième Personne du singulier* que devient tout à fait explicites la signification de ces notions et leur lien à l'analyse novarinienne de la Passion. L'idée de « surelèvement » se construit une nouvelle fois dans un dialogue avec l'auteur de la *Phénoménologie de l'esprit* :

« Si j'en avais l'occasion, j'aimerais traduire 'Aufhebung' par surelèvement (bien prononcer sur'lèvement et non surélévement) — et entendre dans ce mot la vieille anagogie, *anagôgê* grecque — que le latin traduit magnifiquement par *sursumductio*. Dans le déploiement des quatre sens, le *sens anagogique* (Emmanuel Lévinas dit : *sens mystérieux*) est ultime : un *sur-sens*, un *sens à l'arraché...* »⁵²

Le rapprochement entre l'*Aufhebung* hégélienne et le sens anagogique des Écritures n'a rien d'arbitraire : c'est effectivement le grec *anagôgê* que traduit d'abord *Aufhebung* dans la théologie allemande. Ce qui est plus original toutefois, c'est la traduction par « surelèvement » de cette « *Aufhebung* » qui porte en elle, comme l'a noté Hegel lui-même, la contradiction de la « suppression » et de la « conversation »⁵³ ; c'est aussi et surtout l'audace orthographique d'y introduire un « e muet (centre vide) »⁵⁴ qui est comme une syncope inaudible, à la fois présente et absente, au cœur du développement dialectique. Novarina insiste beaucoup sur ce point, en particulier sur la relation qui lie le « surelèvement » et le motif de la croix dont les deux axes se croisent en un « point d'agonie qui s'ouvre aussitôt »⁵⁵. Le « niement » tire lui aussi sa définition de ce motif : « J'appelle niement la croix respiratoire, passant par le point vide du renversement en nous. »⁵⁶ C'est le « niement » qui, dans *La Quatrième personne du singulier*, reçoit la charge de la négativité opératoire et se trouve donc au cœur de l'*Aufhebung* comprise comme un renversement : « J'appelle *niement* l'acte délivrant du négatif et passant par lui »⁵⁷. *L'Envers de l'esprit* laissait déjà entendre que le « niement » était la « source d'un palpitement qui renverse », qu'il était comme la cheville centrale du « surelèvement »⁵⁸, le point de passage que symbolise le centre de la croix⁵⁹.

En analysant la Passion, Novarina propose comme Hegel une structure ternaire, celle du « portement » qui précède le « surelèvement »⁶⁰, qui renvoie à l'acte de parler⁶¹

⁴⁹ « La force vive agit par saut » (*La Quatrième Personne du singulier*, p. 109). C'est peut-être la raison pour laquelle Novarina oppose au « Vendredi Saint spéculatif » de Hegel un « vendredi saint animal » (*Ibid.*, 92).

⁵⁰ *L'Envers de l'esprit*, p. 112.

⁵¹ *Ibid.*, p. 115.

⁵² *La Quatrième Personne du singulier*, p. 120-121.

⁵³ Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1970, tome I, p. 530.

⁵⁴ *L'Envers de l'esprit*, p. 11.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁶ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 125.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁸ *L'Envers de l'esprit*, p. 115.

⁵⁹ C'est peut-être dans la mesure où les notions de « niement » et de « surelèvement » sont imbriquées l'une dans l'autre que Novarina semble parfois les confondre, écrivant par exemple que le niement est « renaissance, perte et renversement d'amour » (*La Quatrième Personne du singulier*, p. 75 ; voir aussi p. 81).

⁶⁰ Voir par exemple *La Quatrième Personne du singulier*, p. 144-145.

⁶¹ « Portement de la parole » (*Ibid.*, p. 125)

et que le « niement » vient rendre effectif. Mais, insistons-y encore une fois, la résurrection n'est pas la fin nécessaire d'une histoire racontée par la raison : c'est une renaissance qui suppose le précédent d'un vide instaurant du même coup une fondamentale discontinuité entre l'avant et l'après. L'*Aufhebung* novarinienne débouche sur une métamorphose brutale plutôt qu'elle n'est le développement de l'identité du même dans son autre. Ce qui se trouve encore confirmé par le rapprochement entre *Aufhebung* et *anagôgè*. Comme l'explique très bien Novarina, le sens anagogique des Écritures dépasse les significations littérales, morales ou symboliques qu'on peut leur découvrir pour faire accéder à un sens supérieur qui concerne le salut même de l'âme. Il y a là un « souffle sursumréique »⁶² qui livre un « sens à l'arraché »⁶³. Ce sens qui est le plus haut est celui où se donne ce que Guillaume de Saint-Thierry appelle le « baiser d'éternité » : par lui s'explicite le futur de l'âme saisie par la foi et le destin de la communauté des croyants dans une perspective sotériologique. En réactivant cette dimension de futur qui se trouve dans l'écriture, Novarina souligne que le sens de ce qui arrive n'est pas complet dans la mesure où un tel événement en préfigure en même temps un autre. En ce sens, l'événement de la résurrection n'est pas seulement un événement imprévisible : il est aussi et surtout le *précurseur* d'une résurrection qui est encore à venir.

Il y a donc en réalité une double modification de l'*Aufhebung* : au cœur du processus est introduit un blanc, une syncope qui fait barrage à l'idée d'un déploiement où la « négation de la négation » fonctionnerait comme une *médiation* permettant à la fois de détruire la chose et de la conserver comme autre ; mais il y a en plus un blanc *au terme du parcours dialectique* : ce qui reste, c'est une tension vers un événement qui n'est pas encore advenu, une attente de quelque chose qui est seulement esquissé. C'est une rupture majeure avec la christologie hégélienne. Pour Hegel, en effet, l'avenir de la religion c'est la philosophie : elle seule permettra de reconnaître et de recueillir l'Histoire humaine comme la parousie de l'Esprit absolu, c'est-à-dire comme l'entier accomplissement du divin. « La distance historique de la Résurrection à la parousie de l'Esprit est ainsi résorbée »⁶⁴ : il n'y a pas de futur chez Hegel car il y a, en deçà de toute eschatologie, une parousie de la raison. À l'inverse, dans la théologie chrétienne, il y a bien une attente qui place le sujet au sein d'un temps messianique au bout duquel surgira le « Christ parousiaque » compris comme un *Christus amictus mundo*⁶⁵. S'il y a chez Hegel une « patience du concept »⁶⁶ conquise contre la pensée insuffisante, car temporellement nulle, de ce qu'il appelle « l'entendement », il y a dans la théologie convoquée par Novarina un *supplément de patience* qui prend la forme de l'attente au lieu de s'en tenir à l'accompli qui est, pour Hegel, l'objet du savoir absolu.

Il reste à comprendre en quoi la dialectique théologique que nous venons d'expliciter peut trouver place dans l'intimité de ce que Novarina appelle « la personne ». En quoi cette dialectique, fondée sur la présence et l'effectivité du vide, dit-elle quelque chose de ce qui se passe en nous quand nous parlons et, plus encore, dans l'acteur lorsqu'il parle et agit sur la scène ? La dernière phrase de *La Quatrième Personne du singulier* fournit un indice. Le Déséquilibré brandit une pancarte sur laquelle est écrit : « J'oublie le langage pour parler »⁶⁷. Cet oubli qui est dans la parole

⁶² *Lumières du corps*, § 369, p. 175.

⁶³ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 121. Voir aussi *Paysage parlé*, p. 132.

⁶⁴ E. Brito, *La Christologie de Hegel*, trad. B. Pottier, Paris, Beauchesne, 1983, p. 655.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 656. Schelling en critiquant Hegel : le « Dieu qui ne fait que faire ce qu'il a toujours fait et qui, par conséquent, ne peut rien créer de neuf » (cité par E. Brito, op. cit., p. 282. Pas de prière chez Hegel, p. 74

⁶⁶ Pour reprendre le beau titre de G. Lebrun (*La Patience du concept. Essai sur le discours hégélien*, Paris, Gallimard, 1972).

⁶⁷ *La Quatrième Personne du singulier*, p. 151.

et qui la rend possible renvoie au « désoubli » dont Novarina dit dans *L'Envers de l'esprit* qu'il est au cœur du jeu de l'acteur : « Ça lui revient sans qu'il le sache... »⁶⁸ C'est parce que l'acteur ne vise plus à dire le texte, à s'en souvenir, qu'il se le remémore à l'exact moment où il le prononce sur la scène : la remémoration est rendue possible par l'amnésie qui le frappe, par un trou qui apparaît au milieu de lui. De même lorsque nous parlons : nous ne pensons pas nos mots avant de les dire et nous ne savons ce que nous disons qu'au moment où nous nous entendons le dire — ce qui explique la possibilité de lapsus ou de formules imprévisibles, scandaleuses ou poétiques. Il y a là un vide fondamental, l'oubli du langage, qui n'est plus considéré comme une chose ni comme un instrument, et qui permet à la parole de se dire en même temps qu'il rend possible la survenue de quelque chose d'entièrement neuf.

On pourra appeler « dialectique de l'inattendu » ce mouvement décrit par Novarina en donnant à la notion d'inattendu sa signification la plus forte. Car l'inattendu n'est pas nécessairement étranger à toute attente : il est plutôt une forme particulière de sa résolution. Qu'il s'agisse de l'homme de foi ou du spectateur qui s'installe dans la salle de théâtre, tous deux attendent quelque chose. Mais, quoique l'un et l'autre se trouvent tendus vers cette chose encore à venir, quoiqu'ils croient savoir de quoi il s'agit, quoique leur attention soit tout entière portée vers l'objet espéré, ce n'est pas jamais exactement l'attendu qui arrive. L'événement, qu'il s'agisse de la résurrection ou de la performance de l'acteur, se situe *au-delà de l'attente* : il n'arrive ni comme nous l'avions imaginé, ni là où l'on croyait l'apercevoir, ni au moment où nous pensions qu'il allait survenir. Notre attente est satisfaite dans la mesure même où elle est trompée, où le nouveau apparaît à la marge de notre attention plutôt que là où nous nous attendions à le rencontrer⁶⁹.

*

Nous avons voulu suggérer qu'il y avait bien un geste philosophique chez Novarina : s'enracinant dans la destruction de l'ontologie, privilégiant la fugue comme une forme originale de pensée, il consiste en une dialectique singulière qui dispose l'esprit à accueillir ce qu'il ne saisit pas. Une telle « dialectique de l'inattendu » explique peut-être l'impasse de la philosophie : si celle-ci pense son objet, elle ne peut s'empêcher de l'appréhender comme un tout fini ; même Hegel en instaurant le concept dans la temporalité d'un devenir qui rend possible de « dire encore », de « dire plus »⁷⁰, doit finalement penser la chose comme révolue et la laisser inerte, sans possibilité de rebond et de surprise. La philosophie aboutit nécessairement à l'impasse qui est celle de l'achèvement ou de la conclusion ; ou alors elle doit renoncer à circonscrire son objet, c'est-à-dire à le déterminer entièrement, ce qui revient pour elle à un aveu d'échec. Novarina semble au contraire donner à l'indétermination qui caractérise l'événement théâtral et qui se retrouve dans l'événement de la résurrection tel que l'appréhende la théologie chrétienne une place centrale, celle d'un futur qui se trouve au cœur de l'acte même de penser et qui en assure la salutaire rénovation.

Olivier DUBOUCLEZ
Université de Liège
Bourse Marie-Curie COFUND

⁶⁸ *L'Envers de l'esprit*, p. 165.

⁶⁹ Sur ce thème de l'attention trompée ou décalée, voir *Paysage parlé*, p. 144-145.

⁷⁰ G. Lebrun, *La Patience du concept*, p. 280.

