

Littérature

SOMMAIRE N° 176

DÉCEMBRE 2014

VALÈRE NOVARINA

DENIS GUÉNOUN

Avant-propos 3

OLIVIER DUBOUCLEZ ET ALISON JAMES

Valère Novarina : une poétique théologique. Introduction 5

VALÈRE NOVARINA

« Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonference nulle part. » Entretien réalisé par Olivier Duboulez 11

AMADOR VEGA

Valère Novarina : une théologie de la brèche 26

CHRISTINE RAMAT

La théomania comique de Valère Novarina 37

NATHALIE DUPONT

Valère Novarina – *opus incertum* 47

LEIGH ALLEN

Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina 57

FLORE GARCIN-MARROU

La mise en scène de l'état de grâce dans le théâtre de Valère Novarina 67

ISABELLE BARBÉRIS

Histrions novariniens : performer dans l'absence de dieu 77

ÉVELYNE GROSSMAN

Artovarina : un théâtre *résurrectionnel* 88

JOHN IRELAND

Terreur et théologie : Paulhan, Scarry, Novarina 97

ALISON JAMES

Distension et dispersion : temporalités dans le théâtre de V. Novarina 108

OLIVIER DUBOUCLEZ

Comment finir ou la prière faite au théâtre (Novarina et Augustin) 119

NOTE DE LECTURE



21 RUE DU MONTPARNASSE 75283 PARIS CEDEX 06

■ **VALÈRE NOVARINA**

NUMÉROS À PARAÎTRE

Baudelaire – Écrire en contrepoint – Aristote

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- 133. DANTE L'ART ET LA MÉMOIRE
- 134. GEORGE SAND, « LE GÉNIE NARRATIF »
- 135. FRACTURES, LIGATURES
- 136. MONTRER N'EST PAS DIRE
- 137. LA SINGULARITÉ D'ÉCRIRE – AUX XVI^e-XVIII^e SIÈCLES
- 138. THÉÂTRE : LE RETOUR DU TEXTE ?
- 139. MARGES
- 140. ANALYSE DU DISCOURS ET SOCIOCITIQUE
- 141. CHARLES DU BOS
- 142. LA DIFFÉRENCE SEXUELLE EN TOUS GENRES
- 143. FIGURATIONS
- 144. ET LA CRITIQUE AMÉRICAINE ?
- 145. L'EMBLÈME LITTÉRAIRE : THÉORIES ET PRATIQUES
- 146. ALBERT THIBAUDET
- 147. L'ESPACE DU SIGNE
- 148. LE MOYEN ÂGE CONTEMPORAIN. PERSPECTIVES CRITIQUES
- 149. LA RHÉTORIQUE ET LES AUTRES
- 150. YVES BONNEFOY. TRADUCTION ET CRITIQUE POÉTIQUE
- 151. FICTIONS CONTEMPORAINES
- 152. GEORGES BATAILLE ÉCRIVAIN
- 153. NARRATIONS
- 154. PASSAGES. ÉCRITURES FRANCOPHONES, THÉORIES POSTCOLONIALES
- 155. SÉPARATION, RÉPARATION
- 156. EFFACEMENT DE LA POÉSIE ?
- 157. EMPREINTE, THÉÂTRALITÉS
- 158. NERVAL
- 159. ÉCRIRE L'HISTOIRE
- 160. LA LITTÉRATURE EXPOSÉE
- 161. JEAN STAROBINSKI
- 162. VOIX PLURIELLES
- 163. RECHERCHES SÉMIOTIQUES
- 164. JEAN-PIERRE RICHARD
- 166. USAGE DU DOCUMENT EN LITTÉRATURE. PRODUCTION, APPROPRIATION, INTERPRÉTATION
- 167. SAMUEL BECKETT
- 168. ARTS DE LECTURE
- 169. LUMIÈRES DU BIZARRE. BIZARRE ET BIZARRERIE AU XVIII^e SIÈCLE
- 170. ROGER CAILLOIS
- 171. DIDEROT ET LE ROMAN
- 172. VALÉRY, EN THÉORIE
- 173. TOURS ET RETOURS
- 174. ÉDOUARD GLISSANT. LA PENSÉE DU DÉTOUR
- 175. ARTIFICES DE MÉMOIRE

■ **DENIS GUÉNOUN**, UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE, PARIS IV

Avant-propos

Dans l’œuvre de Valère Novarina, il est possible de distinguer deux grands groupes de livres – distinction non exhaustive. D’une part, les écrits poétiques et dramatiques, plus ou moins conçus en vue d’une présentation théâtrale (avec toute la singularité du théâtre novarinien). D’autre part, des ouvrages théoriques, plutôt pensés comme essais, qui n’appellent pas directement la mise en scène (même si certains l’ont provoquée). Division dont Novarina use lui-même en parlant de son travail. Mais il apparaît vite que le clivage n’est pas net. D’abord, les propos de théorie sont puissamment poétiques, et plus d’une fois dramatisés. Novarina théorise en poète, et ce n’est pas affaire de présentation : l’énonciation des thèses, leurs liens, leur sémantique comme leur syntaxe, au bout du compte toute l’activité de penser s’y trouvent impliqués. Et par ailleurs, le théâtre de Novarina est théorique de bout en bout. Tout ce qu’il manigance pour la scène peut être lu comme jeu de propositions réflexives. En de multiples sens : parce que cela regorge d’énoncés spéculatifs, généraux ou particuliers, d’affirmations philosophiques. Et aussi parce que l’œuvre scénique s’avance dans une sorte de second degré – ce qui ne la prive pas d’une force élémentaire –, proposant une pensée en action et en espace, mais qui se voit toujours faire, et s’évalue, se commente, faisant rarement entrer un personnage sans considérer qu’il entre, ne livrant une action quelconque que dans l’annonce, l’interprétation, la pensée du mode dans lequel elle se livre. Donc, poésie dramatique et poème théorique sont tressés l’un dans l’autre, il n’est pas facile de les démêler.

C’est une des raisons qui rendent l’activité théologique de Novarina si singulière. Elle s’énonce, comme toute théorie dans cette œuvre, sur un mode lyrique, ou anti-lyrique, souvent jetée dans le feu du jeu. De sorte qu’il est difficile de démêler la théo- ou christo- logies novarinianes de la vie de ses créatures étranges, qui la donnent à entendre par leur incorporation multiple. Novarina pense le divin, et le rapport au divin, sur le mode du poème en travail. On pourrait plaider que le vocable Dieu ne peut s’y entendre que poétiquement : faute de ce transport poétique, le mot est imprononçable, essentiellement inaudible (ce qui est une thèse). Cela ne renvoie pas le terme, ni ce qu’il évoque, au statut d’image ou de métaphore : les métaphores novarinianes sont toujours saisies (au sens culinaire) dans une cuisante littéralité. Poétiques, à ce titre. Et par là très fidèles à l’héritage du discours biblique – entre autres. L’action qui s’y expose, même profane, même laïque, engage toujours un drame de la vie, au

3

LITTÉRATURE
N° 176 – DÉCEMBRE 2014

■ **VALÈRE NOVARINA**

sens mystique qu’assume tout vivant : la vie n’est dramatique que comme épreuve spirituelle. Et cela se concentre dans la théorie, que pour cette œuvre on osera dire cruciale, du comique. Le programme novarinien s’est très tôt exposé comme fusion du comique et de la sainteté. De Funès en est l’emblème. On peut s’émerveiller, tout de même. Que le comique soit saint, c’est déjà bien beau. Mais que la sainteté s’avance toujours comme cocasse, c’est le meilleur de l’athéologie novarinienne.

Ce pourquoi l’effraction théologique est, dans ces livres, si roborative : pour la pensée en général, et pour le transcendant. Elle fragmente toute l’œuvre en éclats – de lumière, et de rire.

■ OLIVIER DUBOUCLEZ ET ALISON JAMES

Valère Novarina : une poétique théologique. Introduction

« *La théologie et la poésie peuvent être dites une seule et même chose, ayant un seul objet, et je dis même plus que la théologie n'est autre chose qu'une poésie de Dieu. Car qu'est-ce d'autre qu'une fiction poétique, dans l'Écriture, que de dire du Christ qu'il est lion, agneau, ver de terre, ou encore dragon, ou encore pierre, ou encore bien d'autres choses, dont la liste serait beaucoup trop longue ?* »

*BOCCACE, Petit traité en l'honneur de Dante*¹.

Si Valère Novarina est un auteur incontournable dans le paysage littéraire contemporain, c'est autant par la jubilation que suscite son écriture résolument inventive que par sa capacité à nous faire nous interroger sur l'essence de la littérature et, plus largement encore, sur les voies de la création artistique. Cet « effet de profondeur » est partout sensible dans son œuvre : pas une scène qui n'invite à questionner la définition du drame et de la représentation ; pas une phrase qui ne nous emporte aux limites du langage et ne mettent en exergue le « drame de la parole ». Rappelons que si le dramaturge s'emploie à renverser la célèbre proposition de Wittgenstein en affirmant que « ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire » (TP, P. 169), il s'avance en réalité dans le chemin tracé par le philosophe autrichien, celui d'un langage devenu « mystique », qui ne dit plus mais qui « montre », qui n'est plus une simple image des choses mais une tentative pour porter plus loin la pulsion expressive, au-delà des limites ordinaires de la signification. En ce sens, la passion de Valère Novarina pour les théologiens du haut Moyen Âge ou pour des penseurs dont les noms étranges brillent comme autant de joyaux, ne relève pas d'une curiosité d'antiquaire. Elle est la manifestation d'une authentique attraction pour le nouveau et l'insolite² : de même qu'il existe chez les artistes de l'Art brut des ressources

1. Cité et commenté par C. Ginzburg (« Mythe. Distance et mensonge » in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. P.-A. Fabre, Paris, Gallimard, 1998, p. 48).

2. Voir, plus généralement, la manière dont la littérature médiévale resurgit dans le contemporain ainsi qu'il a été démontré dans un volume collectif récent (Nathalie Koble et Mireille Séguy [dir.], *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2009).

■ VALÈRE NOVARINA

plastiques inépuisables et toujours stimulantes³, de même le répertoire théologique européen regorge de formules audacieuses, inattendues ou incompréhensibles, qui sont autant d’invitations à transfigurer la langue. La question même de l’existence de Dieu semble devenir secondaire quand le principal défi est de nommer celui-ci, de se hisser jusqu’à cette dimension supérieure où le langage rompt avec toute possibilité de communication, où la pensée perd tous ses repères, condamnée à voguer sur le radeau mal ficelé de la métaphore et de l’hyperbole. C’est de cette extravagance que Novarina aime à se faire l’interprète lorsque dans *Devant la parole* ou *La Quatrième Personne du singulier* il médite sur le sens de la Passion, le vide de la « personne » ou le mystère du « niement » que recèlent les théologies négatives. Il s’en fait l’acteur, lorsqu’en écrivain intempestif, portant à son comble le « drame dans la langue française », il met ses pas dans ces invraisemblables sillons qu’ont autrefois creusés Tertullien ou saint Augustin.

Les rapports entre Novarina et la théologie ont déjà fait l’objet de plusieurs publications importantes, s’attachant à éclairer la conception novarinaire du drame et des actes dramatiques (M. Baschera)⁴, la nature du comique et des figures du renversement travaillant une écriture dite « théo-tauto-logique » (C. Ramat)⁵, la place de la théologie de l’icône (M.-J. Mondzain)⁶ ou encore la dimension du sacré dans une œuvre qui s’est de plus en plus régulièrement penchée sur son propre rapport à la Bible et au christianisme (E. Sepsi)⁷. Le présent dossier s’enracine lui aussi dans la conviction que cette étrange « poésie de Dieu » qu’est la théologie peut constituer une voie d’accès privilégiée à l’œuvre de Valère Novarina. La théologie se retrouve en effet à tous les étages de cette tour de Babel que le dramaturge édifie depuis plus de quarante ans : qu’il s’agisse de penser l’acteur et son jeu à la lumière de la question de l’incarnation, de questionner l’essence du langage en méditant sur l’incipit de L’Évangile de Jean et les interminables générations de La Genèse, ou encore d’offrir une réflexion sur la fable et les modes du récit en reprenant inlassablement les épisodes du sacrifice

3. Novarina, rappelons-le, a constamment puisé à cette source. Voir en particulier ses références à Augustin Lesage (*DP*, p. 112-114) ou à une énigmatique peinture du Voyageur français qui revient de spectacle en spectacle (voir O. Duboulez, V. Novarina, *Paysage parlé*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011, p. 45-47).

4. M. Baschera, « Pour une pensée dramatique » in L. Dieuzayde (dir.), *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, Aix-en-Provence, PUP, 2004 ; « La transsubstantiation et le théâtre » in Enikö Sepsi (dir.), *Le Théâtre et le sacré : autour de l’œuvre de Valère Novarina*, Budapest, Ráció Kiadó/Eötvös Collegium, 2009 ; « “Mort à la mort”. “Mors mystica” sur scène ? À propos de *L’Acte inconnu* de Valère Novarina » in L. Parisse [dir.], *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du xix^e siècle à nos jours*, Paris, Garnier, 2012.

5. C. Ramat, *Valère Novarina. La comédie du verbe*, Paris, L’Harmattan, 2009.

6. M.-J. Mondzain, « “Mort à la mort” (*L’Origine rouge*) » in A. Berset (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, 2001 ; « 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.

7. Enikö Sepsi [dir.], *op. cit.*

IDÉOLOGIE ■

d'Abraham, de la Cène ou de la Dormition de la Vierge. Mais le but des études qui suivent est surtout de montrer qu'il existe au cœur de cette œuvre ce que l'on pourrait appeler une *poétique théologique* : un arsenal cohérent de tropes, de motifs et de théorèmes qui en oriente le développement et participe à la poésie si singulière du texte novarinien. Plutôt qu'un domaine clos et dogmatique, absolument distinct de ceux de la littérature et de la philosophie, la théologie se fait alors un lieu d'invention du contemporain, jouant pleinement le jeu de la rhapsodie et de la métamorphose qui le caractérise. Un dialogue ne pourrait-il pas alors s'établir entre la « théomanie » novarinienne et les puissantes athéologies du XX^e siècle (Bataille, Artaud ou Blanchot) qui ont contribué à façonner notre idée de la littérature ?

*

Retenant les travaux présentés et discutés les 15 et 16 mars 2013 lors du colloque « Littérature et théologie. Autour de Valère Novarina », organisé par les Universités de Chicago, Paris IV-Sorbonne et Paris VII-Denis Diderot, avec le soutien du France-Chicago Center, le dossier que nous proposons ici s'efforce de donner corps à cette proposition de lecture. Il s'ouvre par un entretien panoramique avec Valère Novarina, conduit par Olivier Duboulez, où le dramaturge revient sur la scène XXXV de *La Chair de l'homme* consacrée aux définitions de Dieu, avant d'évoquer plus généralement ses rapports avec la théologie et la philosophie, en particulier la manière dont la lecture des théologiens a inspiré chez lui une théorie du « niement » qui est à l'œuvre dans la matière concrète de la vie et du drame. Les articles critiques se répartissent quant à eux en quatre ensembles thématiques qui ont pour fonction d'aborder chacun un aspect saillant de la relation entre Novarina et la théologie : la question du dire et de ses limites, l'analyse des motifs théologiques opérant au sein de l'écriture et du jeu des comédiens, le dialogue des textes novarinien avec quelques figures marquantes de la littérature du XX^e siècle et enfin le problème de l'unité de l'œuvre littéraire ou dramatique.

Le premier ensemble tente donc de définir la place et les modalités du discours théologique dans le théâtre de Novarina en la mesurant aux paradoxes de la « théologie négative ». C'est à partir de la séquence des définitions de Dieu dans *La Chair de l'homme* qu'Amador Vega s'interroge sur les rapports entre esthétique et théologie en examinant la manière dont, à l'exemple de la mystique médiévale (Raymond Lulle, Bonaventure, Maître Eckhart), l'écriture novarinienne devient une « poésie de la pensée », un art du « traversement » ou de la « brèche ». Christine Ramat étudie quant à elle la façon dont le comique vient modifier le sens même de la théologie. Le traitement bouffon des références bibliques et théologiques participe dans les textes novarinien d'un mélange de mystique et d'idiotie qui pousse au paroxysme la puissance d'inversion de la théologie. Nathalie Dupont aborde sous un autre angle cette force de renversement : la quête

■ VALÈRE NOVARINA

ontologique de Valère Novarina aboutit à un monument littéraire paradoxal, un édifice construit à partir de matières hétérogènes et toujours en voie de déstructuration, selon un principe d’humilité qui rappelle la kénose de Dieu.

Les articles qui constituent le deuxième temps de ce numéro reviennent sur certains thèmes théologiques ou scripturaires qui travaillent le drame et contribuent à éclairer à la fois sa construction concrète et l’expérience du spectacle. Leigh Allen analyse la manière dont la réinterprétation de la Cène biblique s’impose comme le rituel central de la manducation de la parole et ouvre au mystère d’une transsubstantiation théâtrale. Flore Garcin-Marrou met en lumière l’orchestration paradoxale de l’état de grâce que Novarina propose dans ses pièces, en s’appuyant sur les textes d’Ignace de Loyola, Jean de la Croix ou Jeanne Guyon où sont décrits l’exercice spirituel, l’extase et la sortie du corps. Le travail de l’acteur fait aussi l’objet de l’étude d’Isabelle Barbéris : à partir du motif structurant du stigmate dans l’écriture novarinienne, et en s’appuyant surtout sur *L’Acte inconnu*, elle présente la figure errante et dépersonnifiée de l’*histrion* comme le lieu d’une incarnation manquée et d’une désorientation mimétique.

L’œuvre de Novarina entre en dialogue avec d’autres auteurs, d’autres conceptions de la littérature et de la théologie. Évelyne Grossman s’arrête sur les résonances croisées des œuvres de Novarina et d’Antonin Artaud : la confrontation commune de leur corps d’écriture à la notion d’un « corps glorieux » ; le désir de sortir des limites humaines par une insurrection de la lettre – ou bien par la « resurrection » de cette lettre dans une scénographie corporelle et physique. Reprenant l’opposition proposée par Jean Paulhan, dans *Les Fleurs de Tarbes*, entre rhétorique et terreur, John Ireland montre que Novarina déploie une stratégie d’invention qui conjugue rhétorique et théologie. La fascination de ce dernier pour l’engendrement corporel et linguistique est analysée à la lumière de l’ouvrage d’Elaine Scarry, *The Body in Pain*, qui développe une lecture anthropologique de la Genèse.

La question de l’unité de l’œuvre est au centre de notre dernier ensemble, consacré à la manière dont les conceptions théologiques du temps (celle d’Augustin en particulier) aident à penser la structure et la spécificité du spectacle théâtral. Alison James examine comment la *distentio animi* augustinienne permet de décrire les configurations temporelles d’un théâtre en lutte contre la maladie « chronique » de l’humanité. Olivier Duboulez montre comment la dernière page du *De Trinitate* de saint Augustin fournit un modèle pour penser l’unité de l’œuvre dramatique, son eschatologie propre et l’utopie esthétique proposée par le théâtre de Novarina.

Au final, s’il n’y a pas à proprement parler de « théologie novarinienne », force est de reconnaître que la relation qui lie Novarina à la théologie sert avant tout la mise en péril de la pensée et de l’écriture, la

IDÉOLOGIE ■

déstabilisation de la langue et le « renversement des idoles ». Traverser, inverser, délier, ouvrir, irradier, troubler, transfigurer, engendrer, distendre, sortir : autant de verbes qui, au fil des différentes études proposées dans ce numéro, disent à quel point la théologie, loin de se réduire à la présence intertextuelle de quelques « Maîtres anciens », agit comme une puissance merveilleusement poétique – si l’on veut bien, comme le souligne Valère Novarina, « entendre *poiein* dans poésie et que la poésie est le passage à l’acte » (*PM*, p. 76).

ABRÉVIATIONS

(Pour les ouvrages de Valère Novarina publiés chez P.O.L et les éditions de poche.)

- AI *L’Acte inconnu*, Paris, P.O.L, 2007.
AI² *L’Acte inconnu*, Paris, Gallimard, « Folio/théâtre », 2009.
AV *L’Atelier volant* (repris dans *Théâtre*, Paris, P.O.L, 1989).
AV² *L’Atelier volant*, Paris, P.O.L, 2010.
CH *La Chair de l’homme*, Paris, P.O.L, 1995.
DA *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L, 1987.
DP *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999.
DP² *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 2010.
DV *Le Drame de la vie*, Paris, P.O.L, 1984.
DV² *Le Drame de la vie*, Paris, Gallimard., nrf/poésie, 2013.
EC *L’Équilibre de la croix*, Paris, P.O.L, 2003.
EE *L’Envers de l’esprit*, Paris, P.O.L, 2009.
EF *L’Espace furieux*, Paris, P.O.L, 1997.
EF² *L’Espace furieux*, Paris, P.O.L, 2006.
I *L’Inquiétude*, Paris, P.O.L, 1993.
JR *Le Jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L, 1997.
JS *Je suis*, Paris, P.O.L, 1991.
LC *Lumière du corps*, Paris, P.O.L, 2006.
MA *Le Monologue d’Adramélech*, Paris, P.O.L, 2009.
OI *L’Opérette imaginaire*, Paris, P.O.L, 1998.
OI² *L’Opérette imaginaire*, Paris, Gallimard, « Folio/Théâtre », 2012.
OL *Observez les logaèdres !*, Paris, P.O.L, 2014.
OR *L’Origine rouge*, Paris, P.O.L, 2000.
PM *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991.
QPS *La Quatrième Personne du singulier*, Paris, P.O.L, 2012.

■ **VALÈRE NOVARINA**

R *Le Repas*, Paris, P.O.L, 1996.

S *La Scène*, Paris, P.O.L, 2003.

TP *Le Théâtre des paroles (Lettre aux acteurs. Le Drame dans la langue française. Le Théâtre des oreilles. Carnets. Impératifs. Pour Louis de Funès. Chaos. Notre Parole. Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire)*, Paris, P.O.L, 1989.

TP² *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007.

VHT *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L, 1989.

VS *Le Vrai sang*, Paris, P.O.L, 2011.

■ VALÈRE NOVARINA

« Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. » Entretien réalisé par Olivier Duboulez

O. D – Valère Novarina, la théologie a pris une importance de plus en plus grande au fil de vos livres où elle semble nourrir aussi bien le phrasé que la pensée théorique. La référence aux Pères de l’Église est partout : dans votre réflexion sur le théâtre et l’acteur, mais aussi dans la bouche de vos personnages qui invoquent le nom de Dieu, l’insultent ou le prient publiquement. Les titres de vos dernières pièces, *La Scène* – où l’on entend la Cène – et *Le Vrai sang* laissent aussi transparaître leur ancrage théologique. Pourriez-vous revenir sur les circonstances de votre rencontre avec la littérature spirituelle ?

V. N – Dans *Le Monologue d’Adramélech*, qui est une sorte de « monodrame » venant interrompre soudain un opéra à 287 personnages (*Le Babil des classes dangereuses*), la parole est donnée à un Adam chuté, soudainement là, seul, sans Ève – et questionnant de tous côtés ; dans *Le Drame de la vie*, une structure, imitée de la Bible, est la poutre maîtresse de tout l’ouvrage : « crimer » et « naître » sont les deux actes fondamentaux qui assurent le renouvellement de la vie et l’infînie succession des personnages sur la scène du livre (comme dans l’Écriture revient en refrain la litanie des générations...). À partir de *Vous qui habitez le temps* se noue une relation plus intime encore avec la langue des théologiens. Et dans l’avant-dernier chapitre apparaît cette phrase de saint Jean qui reviendra souvent : « Personne n’a jamais vu Dieu qui habite une lumière inaccessible » (*VHT*, p. 94)¹.

La place de plus en plus grande que la théologie a prise dans mes lectures et dans mon travail répond à l’oubli dans laquelle elle me semblait être tenue : au collège de Thonon, comme plus tard à la Sorbonne, nous apprenions qu’entre Aristote et Descartes s’étendait la nuit noire du Moyen Âge... C’est par un livre d’Étienne Gilson², que j’ai appris l’existence

11

1. 1 Tim 6, 16.

2. É. Gilson, *L’Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1943.

■ VALÈRE NOVARINA

d'un trésor que l'on m'avait caché : je me suis précipité sur les écrits des théologiens, principalement dans la magnifique collection « Sources chrétiennes », dans un état de fièvre et d'excitation parfois proche de la manie érotique : quoi d'étonnant, puisque chacun de ces volumes est au fond un livre d'amour ? Je découvrais soudain une grotte d'Ali Baba : Athanase d'Alexandrie, les Cappadociens, Rupert de Deutz, Méliton de Sardes, Marius Victorinus, Hilaire de Poitiers, Jean Scot Érigène... Souvent c'était d'abord leurs noms qui m'attiraient : Le Pseudo-Macaire, Diadoque de Photique, Jean Philopon, Dorothée de Gaza, Ephrem de Nisibe. Autant de trésors anciens ouvrant des passages nouveaux vers les Psaumes, les Prophètes et les Évangiles.

La langue théologique, souvent ardue, toujours d'une grande technicité, a parfois pour effet de rebouter le lecteur non spécialiste. Qu'est-ce qui vous a fasciné en elle ?

Le défi. L'aventure de la pensée. Le voyage jusqu'au bout du langage. Ces théologiens, ces philosophes, ces poètes de la pensée écrivent des traités fleuves gigantesques et précis (ou des poèmes circulaires, des hymnes, des chants) pour définir l'impalpable, cerner l'impensable, résoudre de surnaturelles équations mathématiques : le mystère des deux natures du Christ – et, au centre de tout, la figure dansante, sans cesse nous échappant, de la Sainte Trinité. Cela a suraiguisé en moi une sorte de *libido scientifique sans espoir* : Les Pères de l'Église, les mystiques, les théologiens cherchent par tous les moyens de la *parole* et de la *raison* (deux mots que le grec *logos* tenait parfaitement réunis) une vérité qui ne se capture pas.

J'ai été d'emblée frappé par une philosophie *ancrée dans la chair*, confirmée finalement par l'expérience du corps, c'est-à-dire par l'intuition amoureuse de Dieu. Un savoir lié au non-savoir, noué en nous, *inextriqué*, comme l'inspiration et l'expiration dans la croisée du souffle.

J'ai été aussi ébloui par la pluralité linguistique, le dialogue entre les langues : le passage – sans cesse et dans tous les sens – de l'hébreu au grec, au latin, au flamand, au florentin, aux langues vulgaires. Et ceci singulièrement chez Maître Eckhart qui recueille les expériences spirituelles des Béguines, rend leurs pensées visibles, les traduit en latin ; puis, en retour – lors de ses sermons – revient à l'allemand, à l'hébreu, dans un constant va-et-vient : passant imperceptiblement de l'immatérielle théologie à la concrète expérience du *cœur* – de la théorie à l'oralité. C'est ainsi qu'il a donné peu à peu à la langue allemande une force philosophique *abstraite-et-concrète* comparable à celle du grec.

12

LITTÉRATURE
N° 176 – DÉCEMBRE 2014

Avec Maître Eckhart et la mystique rhénane, c'est aussi le problème de dire Dieu qui se pose : comment tenir un discours sur ce qui en même temps s'y soustrait ? J'aimerais à ce propos évoquer avec vous un texte tout à fait singulier qui se trouve dans La Chair de l'homme (CH, p. 382-402). À

« UNE SPHÈRE INFINIE DONT LE CENTRE EST PARTOUT... » ■

la fois pleine d’érudition et toujours ouverte à la parodie et à la surprise, la scène XXXV fait se succéder 289 définitions de Dieu, dont l’avant-dernière est d’ailleurs celle de saint Paul que vous rappeliez plus haut. Cette litanie est à elle seule une histoire condensée de la philosophie et de la littérature au prisme de ce que les uns et les autres ont dit de Dieu. Quelle est la fonction de ce très long développement au sein de votre ouvrage ? A-t-il en lui-même une ambition théologique ?

La Chair de l’homme s’inspire de ces deux temporalités que l’on perçoit dans les vitraux d’une cathédrale : tout d’abord le temps *linéaire*, historique (où l’on raconte le sacrifice d’Abraham, la ligature d’Isaac, l’arche de Noé, etc.) et, pour finir, un temps *autre*, un temps circulaire : un temps tournoyant, *spiral* : ce sont les rosaces et leurs tourbillons de couleurs. Ce livre, intitulé finalement *La Chair de l’homme*, à un certain moment suivait madame Guyon et devait s’appeler *Les Torrents*. Il repose sur une description d’actes précis, un récit chronologique par un récitant, un « annoncier » nommé « Le Vociférateur », puis tout simplement « Monsieur » (rôle tenu par Roséline Goldstein). Quatre fois ce rythme linéaire du récit est interrompu par quatre litanies, quatre énumérations-à-n’en-plus-finir, quatre tournolements, quatre rosaces : la « Rose des noms », assemblages de sobriquets de paysans chablaisiens accomplissant sur un champ de foire (la foire de Crête qui se tient chaque premier jeudi de septembre à Thonon) des gestes précis ; la « Rose des philosophes » : un texte où se tissent, dans le plus grand désordre, 311 définitions de Dieu ; la « Rose » des *verbes logodores* (j’appelle ainsi les verbes qui donnent la parole : *dit, reprit, rétorqua, ajouta, répartit, remarqua, fit, s’exclama...*) ; et, tout à la fin, sur vingt-deux pages, « la Rose des rivières » : une suite de 1709 noms de torrents et de fleuves qui affluent aux dernières pages du livre, en point d’orgue.

La cellule mère de la *Spirale des définitions de Dieu* est cette formule des *Pensées* : « Dieu est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part³ » ; Pascal ne fait d’ailleurs que la recueillir, car elle remonte très loin dans le Moyen Âge, à Alain de Lille au XII^e siècle, et sans doute beaucoup plus loin. C’est une définition qui me fascine parce qu’elle vient tracer en nous une figure très précise de géométrie inimaginable. Je suis parti donc de cette formule simple et folle, puis tout s’est élargi – dans une succession chaotique où Hegel répond à Serge Gainsbourg, Husserl à Félix Mayol, et Freud aux Fratellini. Perpétuellement l’énumération change de tonalité, de registre : tout est en mouvement.

Cette citation de Pascal semble une véritable clef pour le lecteur : chaque tentative pour « cerner » Dieu est contrebalancée par le débordement qui s’opère à sa périphérie, nous portant aussitôt vers une autre définition. Le défini s’ouvre constamment sur l’infini...

3. Lafuma 198 ; Brunschwig 383.

■ VALÈRE NOVARINA

Oui, en quelque sorte. Ce mouvement d’expansion est très vite devenu irrésistible : je me suis mis à collecter partout toutes les définitions, jusqu’aux plus inattendues, aux plus stupides (celle des frères Goncourt), aux plus fantasques : Benjamin Péret, Hubert-Félix Thiéfaine (« Dieu est un fox à poil dur ») ; je les récoltais et les assemblais peu à peu... Lorsque ce texte était en travail, il n’y avait pas d’outil comme *internet* qui aujourd’hui rendrait la tâche beaucoup plus aisée ; je re-parcourais en tous les sens ma bibliothèque et j’avais quelques informateurs extérieurs, le plus précieux étant mon ami, le philosophe Jean-Noël Vuarnet ; chaque fois que c’était possible, je remontais aux sources : latines, grecques, espagnoles, hébraïques... Toutes ces définitions sont authentiques. « Elles sont toutes vraies – et toutes sont fausses » m’a dit un jour joliment Jean-Luc Marion que j’étais allé consulter... Je reconnaissais cependant en avoir inventé trois : comme je n’en trouvais pas de Mallarmé, j’en ai improvisé une rapidement avant de recueillir l’authentique – et je les ai gardées toutes deux... Il est arrivé aussi que la traduction d’une citation étrangère en français prenne dans notre langue plus de force que dans la version d’origine ; c’est le cas de l’extraordinaire énoncé de Dietrich Bonhoeffer : « Seul un Dieu faible peut porter secours » ; je ne sais plus où je l’ai trouvée traduite – mais elle me semble plus forte que « Nur der schwache Gott kann helfen ».

Léopold von Verschuer qui est acteur et metteur en scène et qui jouait dans *La Chair de l’homme*, a traduit en allemand l’ensemble des définitions et les a éditées en remontant aux textes précis d’où elles sont extraites : Schelling, Feuerbach, Marx, etc.. Il en a fait donc, en allemand, une édition savante⁴ – qui a donné lieu par la suite à une longue émission radiophonique où ces 311 définitions sont dites par des imams, des rabbins, par l’archevêque de Cologne, mais aussi des gens de la rue, de simples passants, avec la voix singulière, la façon de lire et l’accent de chacun...

Cette liste de définitions utilise en effet toutes les ressources du langage : à côté des expressions les plus théologiquement correctes, on trouve des définitions parfois blasphematoires ou insultantes. Breton : « Dieu est un porc » ; Rimbaud : « Merde à Dieu » (CH, p. 387) ou encore Sade qui « ressasse que “son plus grand chagrin est qu’il n’existe pas de Dieu et de se voir privé, par là, du plaisir de l’insulter” » (CH, p. 401). Ne pourrait-on pas dire avec Paul Ricœur que le mot Dieu « exprime la circulation du sens entre toutes les formes de discours où Dieu est nommé⁵ », que le sens du mot Dieu se trouve dans l’entrecroisement de tous ces discours, quelles que soient leurs visées ?

4. V. Novarina, *311 Gottesdefinitionen*, trad. L. von Verschuer, Berlin, Mathes & Seitz Berlin, 2012.

5. P. Ricœur, « Entre philosophie et théologie II : Nommer Dieu », in *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994, p. 295.

« UNE SPHÈRE INFINIE DONT LE CENTRE EST PARTOUT... » ■

Cet « entrecroisement », j’en ai fait l’expérience en assemblant toutes ces tentatives de définir Dieu : j’ai découvert ainsi les vertus intellectuelles de la collecte, de l’herbier. Comme si, avec la disposition des choses dans l’espace, commençait la pensée... En manipulant des chiffres, des lettres, des noms, les amas magnétiques se créent : de grandes bizarries surgissent en terrain mouvant ; des vues nouvelles apparaissent, viennent nous surprendre, parfois des hallucinations. On place les pensées côté à côté dans un ordre incertain et elles se mettent à fourmiller, à dialoguer ensemble et parfois à parler d’elles-mêmes en un sens extraordinairement précis. Des liens se tissent – évidents ou mystérieux – et une *musique du sens* apparaît, une pensée plurielle. Quelque chose comme l’évidence tout à coup *du drame que joue le langage avec le vide*, c’est-à-dire avec l’espace. La *résonance*, comme construction primitive, premier échafaudage et début du raisonnement ? La raison s’appuie-t-elle *sans le savoir* sur des lois musicales ? J’aimerais, un jour, essayer de creuser un peu plus loin du côté des rapports mystérieux de la pensée à la musique... Poursuivre ce qui, me semble-t-il, commence à apparaître dans le très bel enregistrement de ces définitions réalisé par Laurence Mayor et Frédéric de Ravignan⁶ : on voit s’y construire peu à peu un théâtre d’échos et quelque chose comme *la fugue de Dieu*.

J’ai passé beaucoup de temps à agencer ces définitions selon un ordre semi-hasardeux, de façon à créer un drame en suspens, une attente, un « suspense ». Une théorie suspendue ? une vision ?... Les moines du désert, pour désigner la *contemplation* avaient le mot *theoria*.

La plus belle des définitions de Dieu est celle de Maître Eckhart – je l’ai placée dans l’avant-dernier mouvement du texte :

À propos de la cécité dont saint Paul fut frappé à Damas et que Luc nous relate en ces termes : « Saul se releva de terre et, les yeux ouverts, il ne vit rien », saint Augustin émet l’idée que « lorsque saint Paul ne vit rien, il vit Dieu » ; Maître Eckhart, reprenant cette interprétation, l’amplifie de la façon suivante : « Lorsqu’il vit le néant, c’est alors qu’il vit Dieu. Lorsqu’il se releva de terre, les yeux ouverts, il vit le néant, et le néant était Dieu ; car avoir vu Dieu, saint Paul appelle cela un néant. Il vit le néant, et c’était Dieu. Dieu est un néant (*ein niht*) et Dieu est quelque chose (*ein iht*). Car ce qui est quelque chose, cela est aussi néant » (CH, p. 400-401).

Il y a dans La Chair de l’homme une autre scène théologique, la scène XLI (CH, p. 428-438) qui ressemble à la scène XXXV. Sauf qu’à cet endroit ce ne sont plus des théologiens ou des personnages identifiables dans l’histoire de la pensée qui prennent la parole, mais des anonymes qui donnent des définitions de Dieu plus comiques les unes que les autres. Quelle est la relation de cette scène avec la précédente ? Pourquoi ce retour

6. V. Novarina, *Au dieu inconnu. Une séquence de La Chair de l’homme*, par Laurence Mayor, Paris, P.O.L – Dernière Bande, 2006.

■ VALÈRE NOVARINA

de la question théologique qui semblait avoir été saturée par « la rose des philosophes » ?

La scène XXXV avait été très ardue, longue à agencer, car il fallait vérifier l'exactitude des sources ; elle a été composée peu à peu, comme un long jeu de patience, une lente tapisserie : un tissage qui demandait beaucoup d'attention et de calme... Dans l'épisode que vous citez, tout au contraire, l'écluse est levée : les définitions de Dieu sortent de la bouche des enfants, sans prémeditations comme elles viennent, jaculatoires comme des cris du cœur. Mais si toutes sont *de fantaisie*, tous les noms des enfants sont vrais : je me suis rappelé les noms de beaucoup de mes camarades de classes ; et j'ai demandé à des amis de me donner des noms des écoliers qu'ils avaient connus à Suresnes, à Voreppe, à Quimper, à Paris, à Namur, à Payerne, à Épinal, etc. Tous les noms que j'ai utilisés dans cette scène sont authentiques ; tous ces enfants sont vivants ou ont vraiment vécu.

En lisant cette scène, on a l'impression qu'en creux nous est suggéré que nous portons tous en nous une définition de Dieu ou que nous sommes tous capables d'en fabriquer une. C'est une idée assez inattendue, d'une surprenante « inactualité ». Le mot de « Dieu », en réalité, n'est-il pas étranger ou indifférent à la plupart d'entre nous ?

Il faut rappeler – contre nos idées toutes faites – combien la littérature spirituelle est ouverte à tous, et peut-être même s'adresse avec une intensité singulière à l'homme d'aujourd'hui : *l'homme-objet*, numéroté, numérisé et prévu, qualifié, cerné, individué, quotidiennement sondé, propriétaire, cadastré et quadrillé, perclus de sciences humaines – et sommé de répondre comme il faut à une ribambelle de questions toutes faites. Cette littérature spirituelle ou théologique vient briser l'image mécanique que le « sujet » d'aujourd'hui se fait de lui-même, l'ouvre et le réinscrit dans un drame cosmique.

Aujourd'hui le mot « Dieu » est plus vivant, plus provocant que jamais. Dès que son nom est prononcé, nous nous divisons : l'un dresse l'oreille, l'autre est sur ses gardes, l'un se replie sur soi, l'autre s'ouvre ; tous se sentent en danger. Ceci s'observe au théâtre : *Dieu* atteint immédiatement le spectateur dans son intimité, suscite une immédiate réaction. D'attente ou de répulsion. Mais chacun reste souverainement libre d'entendre louange ou blasphème, négation affirmative ou affirmation négative, prière ou pirouette... Car « Dieu » est le plus *vide* de tous les mots. Sa force est là. Dans *L'Acte inconnu*, après la longue scène « Dormition de Polichinelle » où l'on fait mine de ressusciter la marionnette, le pantin d'un acteur mort (Daniel Znyk), Dominique Pinon (Raymond de la Matière) reste seul sur la scène avec La Dame de Pique (Myrto Procopiou) et le public entend ceci, après un silence assez long :

« UNE SPHÈRE INFINIE DONT LE CENTRE EST PARTOUT... » ■

LA DAME DE PIQUE.

Pourquoi ce *temps* ? Pourquoi ce vide ? Ah qu'il est long ce vide ! pourquoi ce silence ?

RAYMOND DE LA MATIÈRE.

Pour Dieu.

LA DAME DE PIQUE.

Ah bon vous croyez ?

RAYMOND DE LA MATIÈRE.

Dans notre langue (si tu veux bien, comme les Latins, ne pas distinguer le *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 trouve autant : c'est dans le langage un mot ouvrant, un mot-aimant, un vide, une attraction dans la pensée : une gravitation, un principe d'amour dans l'univers aimanté ; un mot à l'envers de tous les mots et qui remet en mouvement l'esprit. Ne garder de lui que l'écartèlement, l'écartèlement de ses quatre lettres dans l'espace... C'est un mot à laisser vide, en quatre lettres muettes, lié à l'espace, rayonnant aux points cardinaux. Le mot *Dieu*, le laisser ouvert, et *nous attendant*, le laisser vide comme le mot *personne*. Le laisser désert comme le théâtre d'une séparation, vide comme la scène du creux, le lieu du désir, de la faim, de la gravitation, de l'amour. Le vrai amour, le pur amour n'a lieu que dans le vide : il est élan, déprise, saut périlleux. (AI², p. 157-158)

Tout au long de cette scène, au Théâtre de la Colline, des rires ou des ricanements surgissaient... et c'était très bien ainsi. Mais certains recevaient aussi la scène tout autrement : lorsque nous l'avions jouée, en juillet 2007 dans la cour d'honneur du palais des papes, le père Chave – qui est presque l'aumônier du Festival d'Avignon tant il y a vu de spectacles depuis l'époque de Vilar et Gérard Philippe – m'a dit après le spectacle avec un joli accent provençal : « Quand j'ai entendu l'anagramme entre *Dieu* et *vide*... je suis entré en contemplation ! » Là est le plus émouvant du théâtre : lorsque l'offrande, le versement du langage a lieu devant tous et laisse chacun libre d'achever l'édifice à sa façon.

Les définitions de Dieu ont-elles suscité des réactions similaires ?

Lorsque nous préparions la version scénique de *La Chair de l'homme* pour le Festival d'Avignon de 1995, nous avons dû couper bien des pages du livre pour parvenir à une durée raisonnable. Dans un premier temps, il était évident qu'il fallait commencer par abandonner la scène des définitions de Dieu, type même de la scène antithéâtrale : statique et qui n'intéresserait personne... Nous avons cependant décidé de la garder ; or, ce qui est très curieux, c'est l'attention extrême dont ont fait preuve les spectateurs lors de ce défilé de propositions théologiques plus abstraites les unes que les autres. Ils étaient subjugués, tendus vers la scène, comme s'ils espéraient, parmi cette forêt contradictoire de définitions, enfin entendre la *vraie*.

Le mot « *Dieu* » – et les images si contradictoires qu'il éveille dans le cerveau humain (dieu d'amour ou dieu de guerre – dieu de pardon, ou dieu

■ VALÈRE NOVARINA

de vengeance) – est d’une actualité sanglante. N’oublions pas que nous – les animaux parlants – nous aurons toujours tendance à nous forger de Dieu *une idole invisible*. Nous sommes idolâtres *naturellement*. De même que nous sommes criminels *naturellement*. Là est le *b-a ba* biblique. Il n’y a pas d’autre solution que d’observer sans cesse le langage : examiner toujours de plus près ce que les mots révèlent et ce que les mots recouvrent.

On trouve également dans vos ouvrages une admiration pour la force de contraction de la parole théologique. Dans Observez les logaèdres !, le théologien est bien souvent celui qui a la capacité de ressaisir les choses les plus grandes ou les plus complexes en une phrase ou en quelques lignes. On pense bien sûr à l’extraordinaire brièveté d’Augustin, à l’économie de son style. Cette « théodramatique », cette « syncope dans la pensée » (OL, p. 98-99) ne fournissent-elles pas une sorte de modèle pour l’écriture ?

Lors d’un séjour à Istanbul, un ami m’a appris que, non loin de Sainte-Sophie et de Sainte-Irène (à côté donc de la *Sagesse* et de la *Paix*), il y avait autrefois une *Hagya Dynamis*, une église de la Sainte-Force. Trop souvent on oublie que le christianisme est une pensée des énergies – que le Christ lui-même est énergie –, que sa force traverse le négatif, naît d’un drame, d’un amoindrissement : la kénose ; d’un abaissement, d’un passage par la négativité. Se rappeler que la clé du drame chrétien est *l’innocence victorieuse*. Le christianisme est la seule religion qui comprend la mort de dieu. Là est son secret surprenant, sa force nouvelle.

Cette économie des énergies, cette réversibilité, cette théologie dynamique, je les retrouve chez Tertullien, Origène, Jean Scot Érigène, Jeanne Guyon, Simone Weil. 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 Christ est Dieu, mais aussi son envers : son passage en nous, son passage par nous, son abaissement profond, son geste vers l’homme... L’incarnation, c’est notre chair qu’il prend c’est notre vie fragile. En Lui, *dieu* et *l’homme* s’échangent et se croisent. Isidore de Séville suggère une étymologie très incertaine mais très belle : « *Homo* » viendrait de « *humus* ». Comme Adam vient de la terre, qui en hébreu est *adama*.

Cette défaite qui reconstruit, ce *niement*, est le signe de la voie chrétienne et la différence fondamentalement des théologies conquérantes et affirmatives – comme de tous les rationalismes trop sûrs d’eux-mêmes – ; ce *niement* est un geste de l’esprit que nous devons accomplir, chaque jour pour nous tenir en déséquilibre, nous empêcher de nous forger des concepts fétiches, des gri-gri sonores et creux avec les mots. Beaucoup d’entre eux, imperceptiblement, sont devenus des idoles invisibles. Ils éludent la pensée,

« UNE SPHÈRE INFINIE DONT LE CENTRE EST PARTOUT... » ■

l’écourtent, l’aplatissent, la laissent sans rythme, ignorent tout de son mouvement respiratoire marin, de la cruelle aventure du souffle, de la *dialectique spirituelle*. Car la pensée brûle les mots.

Il faut remettre en mouvement les mots dans nos édifices mentaux, nos discours et nos élucubrations, il faut arrêter le ronronnement de la machine à faire tourner en rond des mots fétiches ; il faut penser les mots à nouveau comme des bêtes semi-sauvages, et non plus les considérer seulement selon leur périmètre, leur sens cerné, délimité, défini, mais aussi les surprendre dans leur force vive, leur mouvance, leur fragilité, leur *vie*, c'est-à-dire leur *passage*. Ils sont aussi comme l’herbe des champs. Les mots sont des « logaèdres » dont il faut parfois changer l’assise : les mettre sens dessus dessous, les voir un instant à l’envers, dans un sens différent ou décalé. Et déclencher ainsi leur mise en mouvement, leur brûlement.

La théologie chrétienne (et son centre la *christologie*) contient en elle cette énergie vive à jamais, ce démontage et ce revers des mots — cette *défaite* de l’idole humaine. Je reviens souvent à la splendide profession de foi de Tertullien, c'est un levier pour l'esprit, une preuve, et une épreuve d'amour qui soulève tout : « *Crucifixus est Dei filius ? non pudet quia pudendum est. Et mortuus est Dei filius ? credibile est quia ineptum est. Et sepultus resurexit ? certum est quia impossibile.* » « Le fils de Dieu a été crucifié : je n'en ai pas honte, parce que c'est une honte. Et le fils de Dieu qui est mort ? Je le crois car c'est inépte. Et une fois enseveli, il ressuscite ? C'est certain parce que c'est impossible⁷. »

Ce mot de « niement » que vous venez d’employer est assez intriguant. N'y aperçoit-on pas le niemand de la langue allemande ? cette « personne » dont vous avez si souvent souligné qu'elle était vide de toute identité, démunie de toute possession ?

Ce n'était pas intentionnel ni même conscient, mais vous avez raison de remarquer comme ces mots *raisonnent*, comme ces mots *résonnent* – et comme il y a curieusement du *niemand*, dans *personne*, c'est-à-dire du *niement*. Toute la force du mot « Personne » vient de son ambivalence, de son équilibre instable. Là où les langues en savent le plus, c'est souvent dans la *versatilité* des mots à *double tranchant*, dans leur pouvoir de tomber du côté d'un sens – ou d'un autre ; c'est souvent par les mots à *double entente* que les langues nous en disent le plus : le langage y tient encore intacte l'énergie du *non encore joué*, du non clos.

Le *niement* est un passage ; la *négation* un état. Le *niement* se souvient du passage par la mort que franchit la respiration, il pressent dans le langage quelque chose comme un *désadhérement* et un acte à l'envers. Il est au cœur de la parole et la pensée, comme le *saut par-dessus l'asphyxie* qui est au cœur du vivant qui respire.

7. Tertullien, *De Carne Christi*, V, 4.

■ VALÈRE NOVARINA

Il faut examiner les contours du langage à la loupe comme le font le juriste et le philosophe, mais savoir aussi, le temps venu, exposer chaque mot au déséquilibre : le voir en mouvement, chercher son sens dans l'espace, le voir se retourner et même se disloquer... La vraie pensée est philologique, elle va déstabiliser les mots, les expose au grand air, retrouve l'ardeur du langage à l'état natif, sa force fluide, sa dialectique sans repos, sa houle sans repos, son mouvement marin. La linguistique est une partie de la physique des fluides. Il faut sans arrêt examiner le langage dans son action, dans ses conséquences matérielles, avec une précision de juriste – mais aussi le retourner, le rendre au vide d'où il vient.

Comme se le propose aussi le théologien...

La théologie va chercher loin dans le langage ; elle en déploie l'éventail entier et toutes les subtilités possibles – mais elle ne cesse de s'en défier. Le langage est notre *vrai trompeur*. Il faut aller avec lui (c'est-à-dire avec la raison) au plus loin – tout en sachant que nous n'irons pas au bout sans remettre tout notre itinéraire en question. La « littérature spirituelle » nous enseigne, nous rend sensibles à la fois l'extraordinaire force du *Logos*, de l'appel – et l'échec auquel est vouée toute volonté de posséder quoi que ce soit par la nomination. La théologie nous rappelle le lien intime qu'il y a entre *la pensée* et *l'échec de la pensée*. Comme la danse trace dans l'air son lien vivant avec la chute. Qu'est-ce que la théologie ? sinon une danse des animaux parlants ? Notre offrande du langage. Elle nous invite non seulement à déployer les capacités de l'esprit humain jusqu'à ses limites – mais à retrouver aussi le charivari de l'enfance, l'égarement et le savoir *touchant* du premier jour.

Avec le « niement », ne retrouve-t-on pas la négativité hégélienne qui meut le réel, provoque le devenir, travaille la matière ? Hegel est aussi le penseur de l'Incarnation et du christianisme, de cette « logique du réel » qui s'y déploie.

Gershom Scholem a écrit un livre sur un homme étrange : Sabbataï Tsevi⁸, qui s'est présenté, au XVII^e siècle, comme le vrai Messie. Quantité de Juifs l'ont cru et sont devenus sabbataïstes. Tsevi commettait des actions surprenantes : il arrivait avec un poisson frais dans ses bras à la Synagogue, ou décidait que le Sabbat n'était plus le samedi, mais le jeudi... et tout à la fin de sa vie, il s'est finalement converti à l'islam... Or il y a encore aujourd'hui des kabbalistes qui voient dans ces actes étranges et contradictoires – et même dans cette conversion finale à la religion de Mahomet – une preuve que c'était bien le Messie... parce que ce processus de *niement*, de destruction, de passage par la chute, par l'échec, se retrouve dans la Kabbale, comme dans le christianisme. Dans certaines provinces de Roumanie donc, des Juifs croient toujours que Tsevi est le Messie puisqu'il est son *envers*

« UNE SPHÈRE INFINIE DONT LE CENTRE EST PARTOUT... » ■

absolu – en quelque sorte sa contrefaçon, sa parodie... Il me semble que cela rejoint en profondeur la *croix paradoxale* de la dialectique chrétienne – que je pense souvent comme un *spiritualisme dialectique* ! Mais spiritualisme ne va pas... trop dualiste, trop manichéen... Parlons plutôt de *matérialisme subtil*. J'aime bien cette phrase du marquis de Custine, tirée de *je ne sais plus* quel livre : « Ce qu'on est convenu d'appeler spiritualisme n'est peut-être qu'un matérialisme raffiné⁹. »

Il y a là, dans ce cheminement par le négatif, quelque chose de profondément commun au judaïsme et au christianisme (que je tiens pour la même religion) : Pierre renie, Moïse tue un Égyptien, Jésus doute, Paul participe à la lapidation d'Étienne – et le premier des morts, Abel, succombe sous les coups de son frère.

Renversement, destruction qui sauve, traversement, trépas, inversion : le christianisme est le *carnaval du monothéisme* : on attendait un roi... et il naît sur la paille ; *le messie* est le *dernier des hommes*, le serviteur souffrant, insulté, flagellé, couronné d'épines, tenant un sceptre de roseau, il meurt sur la croix des esclaves, d'un supplice infamant.

Il semble qu'il y ait dans le christianisme tel que vous le concevez une crise du sens et un renversement du principe de contradiction qui en constituent le ressort. Comment cette conception se noue-t-elle avec votre pratique de la scène et du drame ? Y a-t-il une pensée ou un élan qui soient communs à la théologie et au théâtre ?

Je reviens à l'insaisissable Trinité. Il me semble que la place centrale qu'elle tient dans le christianisme, le rôle qu'elle vient jouer dans le théâtre de notre esprit, est le même que le Tétragramme dans le judaïsme : la Trinité est *un Trois incompréhensible* de même que le Tétragramme est *un Quatre imprononçable*. Après *La Chair de l'homme*, j'avais décidé de lire systématiquement tout ce qui s'était écrit sur la Trinité avant saint Augustin ; j'éprouvais un désir irrépressible de me tourner vers les questions les plus oubliées (on ne parle plus guère de la Trinité dans les églises aujourd'hui), une grande soif de me plonger, jusqu'à la noyade, dans le vivant tissu d'absurdités qu'est le dogme chrétien... Plutôt *syntaxe d'absurdités* – car les contraires y sont tenus ensemble, en une construction immatérielle, une architecture *translucide* qui appelle et laisse passer la lumière, comme les cathédrales.

C'est parce qu'il est absurde que le christianisme est vrai. Ou plus exactement parce qu'il est un drame : une façon de penser *au travers d'un drame*. La reconnaissance d'un drame et sa contemplation. Il y a des choses que j'aimerais pouvoir un jour creuser un peu plus. Le christianisme, et sa théorie du temps... Et le Christ comme la chair du temps... La croix comme mobilité fixe... Le temps tout entier s'engouffrant en un point. Je

9. A. de Custine, *Romuald ou la vocation*, Paris, Amyot, 1848, p. 150.

■ VALÈRE NOVARINA

ne parviens pas à formuler clairement ces choses pour l'instant, mais je pressens, je *prépense* quelque chose... quelque chose que le théâtre, comme drame du langage dans l'espace (et hilarant spectacle de voir un animal parler), quelque chose que le théâtre peut nous aider à *presque-penser* : dans *La Scène*, où il jouait le rôle de *Pascal*, l'acteur Pascal Omhovère, vers le milieu du spectacle s'étendait sur le sol et se recouvrait d'une planche, puis, couché, étendu pendant presque une heure, se relevait à la fin du spectacle pour dire : « Non seulement la chair est sauvée, mais la matière à la fin est sauvée ! » (S, p. 192). Je ne sais ni d'où vient cette affirmation, ni ce qu'elle signifie, mais au théâtre, délivré par le drame, je ne suis pas loin de la comprendre.

La force intellectuelle de « l'hérésie chrétienne » vient de l'ensemble considérable d'absurdités qui la travaillent, de sa capacité à aller plus loin que la contradiction, *plus loin que le sens*. D'aller au sens mais plus loin que le sens. Peut-être finalement d'aller à la *chair*... « L'amour entre et approche, là où la science reste au dehors » écrit Hugues de Saint-Victor. Je rapproche ces mots de ceux de Marguerite Porete, brûlée en place de Grève, le 1^{er} juin 1310 : « La nécessité pour l'homme de faire pour sa part tout ce qui relève de la raison, la part de l'amour étant celle de Dieu et de lui seul. » Mais ne pourrait-ce pas être une phrase de Simone Weil ?

Le plus beau de la théologie, c'est sa défaite, son échec (je me demande soudain si, lorsqu'une barque échoue sur le rivage, le verbe échouer vient aussi des échecs et du persan...), sa défaite, sa mise en échec – comme à la fin du *De Trinitate*, Augustin par une humble prière, défait tout son livre. Ce mouvement de *niement* va profondément dans le sens de ce qu'il faut bien appeler *le génie du christianisme* qui est un génie de l'humilité : le sens de la chair, de la terre, de l'incarnation. L'humble chair qui est comme l'herbe des champs, dit Isaïe.

En parlant de la prière, de sa défaite, de sa chute (Dans L'Acte inconnu, le Déséquilibriste déclare que la prière « est le mouvement de descendre tout vers le sol », A1², p. 79), vous touchez à un autre aspect du langage théologique : nous passons de la théorie à l'événement corporel, de la pensée abstraite à l'élaboration physique de la parole...

Prier, c'est s'incliner pour reprendre souffle, c'est comme une *syncope dans la pensée*, un passage par le vide entre nos actes. Comme un passage par en bas – non un « lever des yeux au ciel ». Aller en bas, toucher à nouveau la terre dont nous sommes faits. À l'époque où j'écrivais *Lumières du corps*, j'ai entendu quelqu'un de proche en lire quelques pages et me dire simplement : « La lumière vient d'en bas ». J'ai ajouté aussitôt cette phrase au livre.

Au moment de ma première lecture de madame Guyon – que j'ai d'ailleurs découverte grâce à lui –, j'ai eu une vive controverse avec mon

« UNE SPHÈRE INFINIE DONT LE CENTRE EST PARTOUT... » ■

ami Jean-Noël Vuarnet : il avait tendance – comme on le fait encore si souvent aujourd’hui – à opposer systématiquement la mystique à la théologie. J’aimais lui rappeler ces mots d’Évagre Le Pontique : « Si tu es théologien, tu pries vraiment ; si tu pries vraiment, tu es théologien. ». Je crois bien qu’Évagre dit aussi : « Celui qui chante prie deux fois. » La théologie respire et chante. Autant que la prière, qui en sait autant qu’elle.

Je ne suis pas du tout dualiste. Il faut lutter contre cette manie de notre langue qui, comme bien des langues occidentales, sépare *esprit* et *souffle* qui sont magiquement *uns* en hébreu, en sanskrit, en japonais et en grec... Si quelque chose doit continuer à s’appeler *l’esprit*, c’est l’ardeur de la matière, son offrande, sa donnée, son don. La « spiritualité » est le don des choses, leur *brûlement*. Considérer tout ce qui est comme offert et ouvert – présenté. J’ai toujours en tête un petit livre qui s’appellerait *L’offrande du réel*.

Il me semble qu’il ne faudrait pas dire « le dogme chrétien » ni « la doctrine chrétienne » mais la « théorie chrétienne » – en se souvenant encore une fois que *théorie* en grec (comme *théâtre*) vient de *voir* – et surtout que *theoria* chez les moines médiévaux signifiait contemplation.

Y a-t-il un usage de la théologie dans le travail avec les comédiens ? Est-ce que cette reconnaissance d’une dimension physique de la prière ou du rapport à Dieu peut les aider à apprêhender le rapport particulier qui doit s’établir entre vos textes et le corps de l’acteur ?

Nous ne parlons pas du tout de ce genre de choses pendant les répétitions – et même nous les évitons soigneusement... Mais j’ai remarqué que les acteurs sont très touchés par les textes spirituels ; ils sentent que cela les concerne, qu’ils font eux aussi un voyage *au travers* de l’être humain. Ils passent par l’homme, ils en sortent, ils y reviennent, ils traversent en diagonale toutes ses représentations. Sortir du corps. Comment nous représentons-nous le corps ? L’expérience des acteurs semble parfois proche de celle des « mystiques » – et j’ai toujours non pas approuvé mais compris qu’à une certaine époque leur sépulture était un peu à part... Les comédiens ont affaire, eux aussi, au *portement* du corps, à l’offrande de la figure humaine... Et, comme le moine, l’acteur lui aussi est un *litanique* : il sait par cœur, il ressasse, il répète. L’acteur ne s’exprime pas, il offre la parole. Il est aussi, comme le moine et comme le musicien, et dans le fond comme tout humain qui se concentre (qui se concentre *distraitemen*t et un peu *déporté de soi*) un pratiquant du souffle.

Dans la manière dont un acteur *descend* dans le profond du texte, jusqu’à ce moment où les paroles semblent prendre source non dans le corps humain mais dans le sol, dans la manière dont l’acteur *s’abandonne à l’aventure rythmique de la pensée* et apprend à suivre, passivement, le drame respiratoire, il y a quelque chose qui le distrait de soi. Est recherchée, ou plutôt est attendue, la reconnaissance d’un drame charnel, *impensable*

■ VALÈRE NOVARINA

et nous emportant. Le temps s’ouvrant devant nous non comme un « lieu chronique », un espace à meubler – mais nous offrant. Nous sommes ouverts par lui et offerts par lui ; il s’ouvre parce qu’il nous offre. L’acteur (animal du souffle) pratique cela : le dénouement et le déversement d’un langage qu’il ne saisit pas. Le salut vient d’un travail aigu et précis de nos facultés d’analyses et de notre intelligence et aussi d’un abandon. « J’explique en chaire des mystères que je ne comprends pas », disait saint François de Sales. « J’explique *en chair* des mystères que je ne comprends pas », pourrait dire l’acteur.

Le langage est comme un fluide, un animal dans l’espace. Ce qui toujours m’étonne le plus dans une salle de spectacle, ce n’est pas qu’il y en ait onze qui parlent sur la scène, mais deux cents dans la salle qui se taisent. Ils sont venus voir à nouveau la parole sortir du corps animal. Rien ne précède la parole et elle nous surprend jusque dans notre propre bouche.

Si vous parlez souvent de la théologie et des Écritures, de Dieu, de la littérature spirituelle, la question de la foi intervient assez peu dans vos réflexions. Il y a là comme une discréption, en comparaison des nombreux développements que vous donnez sur les dogmes de la théologie.

En réponse aux questions que mon père, Maurice Novarina, posait sans cesse (— Avez-vous la foi ? — Avait-il la foi ?), et qui m’énervaient beaucoup !, j’aimerais dire simplement aujourd’hui que la foi, c’est marcher sur l’eau. Elle n’est pas une possession, un terrain conquis, un *avoir*, mais un risque, un don, une confiance aveugle et voyante. *L’Opérette imaginaire* se termine par trois mots écrits sur une banderole mais que personne ne prononce : *L’amour est voyant*.

Dans votre dernier livre un texte frappe par son engagement personnel : Mercredi des cendres, qui vient après la relation d’un cheminement sur le Sacro Monte de Varallo et a toutes les apparences d’une authentique prière. Le lecteur s’attend à ce qu’un dérapage comique vienne soudain en troubler le sérieux, à ce que la parodie prenne le dessus. Pourtant ce n’est pas le cas. Faut-il en conclure que c’est une vraie prière, une prière « pour de vrai » ?

J’ai beaucoup hésité avant d’inclure ce texte dans *Observez les logaëdres !* C’est un écrit totalement sans défense : il fallait passer par-dessus une sorte de pudeur pour le publier – j’en suis maintenant délivré... *Mercredi des cendres*, après une vingtaine de pages qui rendent exactement compte d’une visite ordonnée au *Sacro monte* de Varallo, vient briser quelque chose de trop réfléchi ; il s’aventure sur une passerelle, il esquisse au cœur du livre un chemin autre – en surplomb ou peut-être au contraire sous la terre. J’ai souvent en tête cette étrange pensée de Pascal : « Travailler pour l’incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche¹⁰. » Ce livre, *Les Logaëdres*,

« UNE SPHÈRE INFINIE DONT LE CENTRE EST PARTOUT... » ■

voulait franchir un interdit, casser une habitude : celle que j'avais de publier depuis des années, alternativement, des textes « théoriques » et des textes de « fiction » (selon l'étrange expression consacrée...) : *Lumières du corps* succédant à *L'Origine rouge* ; *L'Envers de l'esprit* à *L'Acte inconnu*, etc. Ce livre, *Observez les logaèdres !*, voudrait en finir avec cette alternance, réconcilier la pratique et la pensée : ce que savent nos mains, ce que touche notre esprit. Réunir dans l'espace d'un seul livre, toutes les faces du langage : faire que se côtoient dans le même *volume* ce que savent les mains et ce que touche l'esprit. Démontrer que tous les mots sont des accidents physiques, et que penser est un drame.

« *Qui n'aime pas n'a pas découvert Dieu, car Dieu est amour¹¹* », écrit saint Jean. *Est-ce la seule véritable définition de Dieu, celle qui englobe toutes les autres ou les surpassé* ?

« Celui qui n'aime pas demeure dans la mort », écrit aussi Jean dans sa *Seconde épître* (2 Jn 3, 14). (Le numéro du verset est 3, 14 et il rime curieusement avec cet autre passage fondamental de la Bible, qui est, l'épisode du buisson ardent, en Exode 3, 14.) Cette phrase de la Seconde épître de Jean est fondamentale. « Celui qui n'aime pas demeure dans la mort. » Qui peut dire : « Non, cela n'est pas vrai ? » Qui n'a pas connu, pendant sa vie, *l'état de mort* ?... Jean nous place devant quelque chose qui est au plus profond de notre corps d'animal respirant, d'animal amoureux. Chacun de nous sait ce que c'est que *demeurer dans la mort*. Nous sommes tous passés par là – et parfois assez longtemps... Mais un *mouvement d'amour* souvent nous en sort.

■ **AMADOR VEGA**, UNIVERSITAT POMPEU FABRA, BARCELONE

Valère Novarina : une théologie de la brèche

« *Le théâtre est l'art (la voie)
du traversement et du trépas.* »

(*LC*, p. 17)

Été 2000. J'arpente les grandes nef du Palais des papes à Avignon. Dans l'une d'elles où règne la pénombre, les spectres de Bill Viola jaillissent enveloppés d'eau et de feu. Soudain, un lieu attire mon attention. Derrière un épais rideau, une pièce sombre. J'y pénètre. Au premier coup d'œil, je ne peux distinguer ses dimensions, même si je finis par remarquer aussitôt après combien la pièce est minuscule et un brin claustrophobique, tellement est dense l'air qu'on respire dans cet endroit où il n'y a rien à voir. Une voix de femme se fraye un chemin dans la pénombre en répétant, avec un débit monodique, comme dans une sorte de litanie, des phrases plus ou moins brèves dont je n'identifie pour l'instant que le mot « Dieu », tantôt en français, tantôt en latin. Je reste debout un long moment, séduit par la voix de l'enregistrement. À mesure que le temps passe, la voix ne semble plus aussi monotone, ni le lieu aussi sombre. Après chaque respiration du récitant qui égrène les définitions, innombrables, qu'ont données de Dieu philosophes et théologiens de tous temps, un nouvel élan semble donner vie à ces formules bien bâties, à ces distillats de la pensée humaine qui, se précipitant en une cascade sonore, forment un énorme bloc de granit qui roule et roule comme un moulin à prières.

À chaque émission de voix, je vois émerger du néant ces mots qui se présentent, suspendus à la noirceur de l'enceinte, comme des images plastiques : « *Nunc audite : Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique circumferentia verum nusquam...*

VALÈRE NOVARINA : UNE THÉOLOGIE DE LA BRÈCHE ■

Tandis que je passais devant les délicats reliquaires baroques allemands, installés à côté des sculptures ovoïdes et jaunes d’Anish Kapoor, ou que je me penchais sur les fenêtres, bleues et violettes, de James Turrell, je n’arrivais pas à faire taire en moi cette prosodie divine de la pièce « Au dieu inconnu » (une séquence de *La Chair de l’homme*), de Valère Novarina¹. Cet ensemble d’œuvres d’art était entièrement dédié à louer la beauté dans ses expressions les plus diverses : des centaines de scarabées délicatement posés dans de longues vitrines, en guise de bijoux ou de pierres précieuses. Toutes les formes possibles de cristallisation, toutes les formes possibles de végétation, des minéraux extraordinaires aux côtés de racines labyrinthiques s’offraient au regard du visiteur comme un hymne à la création. Le langage de cet ensemble s’appuyait, sans aucun doute, sur le postulat de la beauté, défiant ainsi, selon les termes de Karl Rosenkranz, disciple d’Hegel, « l’esthétique du laid » (*das Hässliche*) qui trouve ses dérivations dans des travaux plus récents et qui, dans une certaine mesure, évoque la réflexion esthétique de ce que les spécialistes du Cercle de Constance appelleraient : « die nicht mehr schönen Künste » (les arts qui ne seront plus jamais beaux)².

À Avignon on éprouve le soulagement qu’apporte, au moins momentanément, une certaine harmonie, comme celle que les théologiens scolastiques formulèrent dans leurs « transcendantaux » : *verum, bonum, pulchrum*. On connaît la position du théologien suisse Hans-Urs von Balthasar qui, dans son œuvre monumentale *Herrlichkeit* (1961-1969)³, regrette l’oubli impardonnable de la beauté par la théologie, ce qui laisse supposer que ni la vérité ni la bonté de Dieu n’ont trouvé leur place, chacun de ces transcendantaux ne pouvant être compris sans les autres. Depuis cette visite au Palais des papes, j’ai accroché au mur de mon bureau de l’université, à Barcelone, une affiche de couleur bleue avec les définitions de Dieu sélectionnées par Novarina et je les lis souvent en pensant consacrer un jour un séminaire au commentaire de chacune de ces affirmations et négations qui se battent à travers le langage pour briser le cercle dans lequel se cache la divinité silencieuse.

Après l’expérience de cette audition à Avignon, diverses élaborations théoriques me vinrent en aide. En premier lieu, je me pris à penser à quelqu’un comme Raymond Lulle (1232-1316, lat. *Raymundus Lullus*),

1. Cf. Marco Baschera, « “Mort à la mort”. “Mors mystica” sur scène ? À propos de *L’Acte inconnu de Valère Novarina* », in L. Parisse (dir.), *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du xix^e siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 155-168 ; M. Baschera, « Le centre vide du renversement continual. À propos d’une figure de base du théâtre de Valère Novarina » (conférence inédite, V Jornadas de la Biblioteca Mystica et Philosophica Alois M. Haas, « Mística y Drama », 30 mai 2013, Universitat Pompeu Fabra, Barcelone).

2. Cf. Jean Clair, *De immundo. Apophatisme et apocatastase dans l’art d’aujourd’hui*, Paris, Galilée, 2004.

3. Cf. Alois M. Haas, « Vermittlung als Auftrag », *Vermittlung als Auftrag. Symposium zum 90. Geburtstag von Hans Urs von Balthasar*, Freiburg, Johannes Verlag, 1995, p. 11-26.

■ VALÈRE NOVARINA

qui enseigna son *Ars Magna* dans cette même université de Paris en 1310 et dont l'un des livres, parmi les 270 qu'il écrira en catalan, en latin et en arabe, s'intitule : *Liber de centum nominibus Dei* (1288). Le livre du philosophe et mystique majorquin se veut expressément polémique à l'égard de la théologie islamique, qui attribue à Dieu 99 noms. Néanmoins, je n'allai pas de Novarina à Lulle mû par les disquisitions théologiques de Lulle, mais par le choix de Novarina qui porta sur la mise en scène des Noms de Dieu dans un espace où tout contenu allait dépendre de la récitation. Raymond Lulle avait lui aussi imaginé une série de diagrammes dans lesquels il avait inscrit plusieurs séries de Noms de Dieu, qu'il appela « *Dignitates Dei* » et qui correspondaient plus ou moins aux noms de la Bible et du Coran que Juifs, chrétiens et musulmans donnent à Dieu dans leurs prières. Les diagrammes de Lulle fonctionnent comme des mécanismes qui, en tournant, produisent un grand nombre de propositions dans lesquelles les « Noms de Dieu », les « *Dignitates Dei* » ou « *Vertus* », montrent principalement leur dynamique créatrice dans un contexte clairement constitué de racines néoplatoniciennes chrétiennes. Connue sous le nom d'*Ars Magna*, dès la Renaissance, cette construction attira l'attention des philosophes et tout spécialement de Giordano Bruno, pour sa fonction mnémotechnique⁴.

Certes, dans la pièce de Novarina, les Noms de Dieu ne sont pas tels que nous les connaissons selon la tradition biblique et notamment selon la formulation plus précise du *Corpus Dyonisiacum*. Ce sont plutôt des définitions et des aphorismes dans le style le plus pur de ce *Liber vigenti quattuor philosophorum*, qui vont de Jean Damascène à Michel Foucault. Je n'ai cependant pas l'intention d'analyser ici le contenu spéculatif de ces propositions. En revanche, je souhaite me pencher sur leur valeur plastique. Je veux dire que la récitation continue du mot Dieu, sujet de ces propositions, n'est pas dépourvue d'intérêt dans le contexte d'une poétique théologique qui nous permet de demeurer un instant reclus dans un espace unique, rassemblés par cette voix qui s'efforce par l'intonation de donner une meilleure intelligibilité à chaque définition. Une compréhension qui, selon une tradition de la théologie mystique remontant aux Pères de l'Église d'Orient, ne devra pas nous toucher par la voie de l'entendement abstrait, mais par l'écoute de ce qui est énoncé, annoncé et prononcé : une conception virginal de la divinité par la Parole. La voix perce les dimensions cordiales de l'écoutant et il s'établit, comme l'a relevé Alois M. Haas dans les prêches des théologiens dominicains allemands du XIV^e siècle, un « moyen de communication » qui prédispose à la véritable naissance de la Parole dans le for intérieur de l'écoutant⁵. Cette voix sans visage, qui donne sans cesse naissance à des figures de pensée, nous maintient dans un cercle qui a besoin

4. Cf. Amador Vega, *Ramon Llull and the Secret of Life*, New York, Herder & Herder, 2003.

5. Alois M. Haas, *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk und Reformation christlicher Mystik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 110 et suivantes.

VALÈRE NOVARINA : UNE THÉOLOGIE DE LA BRÈCHE ■

d'une certaine herméneutique si nous voulons comprendre l'œuvre d'art, dans ses figures de langage ou dans ses images plastiques, comme une source très puissante de la pensée philosophique. Qu'il suffise de rappeler que, dans son premier livre, Nietzsche revendiquait déjà la nécessité d'une toute nouvelle pensée en images.

À partir de ce cadre d'audition et à la lumière de textes de Novarina, qui méritent tout particulièrement d'être reconnus comme une « poésie de la pensée », selon les termes de George Steiner, j'aimerais développer ma proposition de « théologie de la brèche ». Je crois en effet que dans l'œuvre de Novarina, qu'il s'agisse de ses pièces de théâtre ou de ses essais, il y a un espace dans lequel l'élément structurel fondamental de la théologie chrétienne se manifeste en acte. Deux textes brefs me serviront de guide dans cette tentative de dégager certains des éléments principaux de sa poétique théologique. Le premier s'intitule *Lumières du corps* (2006) : « Le théâtre est l'art (la voie) du traversement et du trépas » (*LC*, p. 17) et le second, *L'Envers de l'esprit* (2009) : « Au bout d'un chemin de nudité et de destruction, l'intérieur est comme le lieu – non du moi, non du mien – mais d'une brèche par où nous saisis un souffle étranger : au plus profond de nous est une voie grand ouverte » (*EE*, p. 133).

Avant de se laisser happer par un système d'analogies entre les pensées de Novarina sur le théâtre en tant qu'art du traversement, la figure de la brèche qu'expriment cet art dramatique et ce que j'appelle ici la « théologie de la brèche », j'aimerais essayer de comprendre ces pensées, en premier lieu, à la lecture de l'œuvre même de Novarina, pour n'élargir qu'ensuite cette herméneutique à d'autres horizons de compréhension. Sans cela nous nous priverions du plaisir d'assister à l'éclosion d'une pensée originale qui instaure volontairement un dialogue avec la tradition biblique et la théologie mystique.

Valère Novarina déclara un jour que ses livres théoriques étaient comme des distillats de ses œuvres dramatiques. Dans tout art véritable, nous trouvons en effet, en premier lieu, l'expression à l'état brut, à l'état primordial ; et n'apparaît généralement qu'ensuite un état réflexif, plus analytique, où l'artiste assume le sens véritable de son œuvre. Ce que l'on retrouve *in nuce*, aux origines d'une vie artistique, se déploie dans un temps qui imprime à l'histoire personnelle de l'artiste, une tension entre expérience et compréhension. La compréhension ne suppose pas seulement, si l'on se réfère au stade de l'expérience, le stade intellectuel de la première intuition spontanée, car elle est également constitutive d'une expérience herméneutique personnelle, autrement dit, l'expérience même de la compréhension fera émerger, à son tour, de nouveaux mouvements et de nouveaux gestes chez l'artiste.

■ VALÈRE NOVARINA

Dans un passage de *L'Acte inconnu*, un acteur (Dominique Pinon incarnant Raymond de la matière) interprète ce qui est, à mon avis, l'une des obsessions majeures de Novarina : la possibilité de la réversibilité du langage. L'acteur avance sur scène en prononçant ce que nous pourrions appeler « l'endroit » d'une série de phrases. Soudain il s'arrête, se tourne vers le public et, alors que nous voyons toujours ses lèvres bouger, aucun son ne nous parvient. Il parle en silence et de ce silence exprimé par ses mimiques naît un processus d'inversion : l'acteur s'éloigne à reculons en prononçant, à voix haute cette fois, « l'envers » des phrases précédentes. Il joue sur scène un acte complet en prononçant le même énoncé en deux temps consécutifs, l'un de sortie, l'autre de retour. Dans un premier temps, le langage montre son aspect discursif, puis le cours s'inverse et l'acteur, s'accompagnant d'une gestualité également inversée, défait le temps et l'espace révolus. Chemin faisant, et défaisant, avec le corps, avec les mots, la globalité de ce qui se dit émerge sous les yeux du spectateur, car le dit n'apparaît pas devant lui comme un énoncé mais comme la première partie de ce que tout acte de parole contient dans la seconde partie. Comme si l'endroit et l'envers des phrases prononcées, et non pas seulement énoncées par le langage, pouvaient produire une Parole première, un verbe primordial, qui échappât aux lois de la contingence et de la fragmentation.

« La scène est la croix du langage », écrit Novarina (LC, p. 40). C'est en effet le lieu où le langage subit sa plus grande transformation. L'acteur expérimente dans sa propre chair le passage de l'immobilité au mouvement des mots, il leur donne vie, leur insuffle un nouvel esprit. En lisant ces réflexions sur le langage, je n'ai de cesse de penser à cette phrase de Wittgenstein : « Nous devons sillonnner tout le champ du langage⁶ » (*wir müssen die ganze Sprache durchpflügen*), où *durchpflügen* signifie aérer le sol tassé et inculte avec une charrue. Comme s'il s'agissait de corps sans vie, les mots demandent à être revitalisés sur scène en faisant appel à une grammaire des sens et des contresens et, dira Novarina, à une « logique du souffle : une voie de traverse » (QPS, p. 137). Or cette grammaire de la totalité du sens, comme on la retrouve dans *L'Acte inconnu*, ne s'exprime pas que dans la partie audible, mais aussi dans la partie visible. Le fragment n° 53 de *La Quatrième personne du singulier* (p. 133-134) dit ainsi : « Schémas pour éclaircir l'obscure page cinquante-huit de *L'Envers de l'esprit* » ; « Il faudrait un jour que je parvienne définitivement à mettre au clair ma vieille théorie des perspectives croisées ». Puis, d'une manière assurément hermétique, Novarina développe cette théorie à l'aide de deux schémas, dont je ne prétends pas interpréter le côté occulte. Il ne s'agit certainement pas d'arriver à voir ce que voit l'auteur, puisqu'il nous avertit lui-même que « la communication est indirecte : vous ne verrez pas ce que j'ai vu,

VALÈRE NOVARINA : UNE THÉOLOGIE DE LA BRÈCHE ■

mais vous verrez *parce que j'ai vu* ». Rien n'est objet de visualisation, il n'y a rien à voir, rien de concret. Cette critique succincte de la visibilité insinue plutôt l'existence d'un fond occulte en vertu duquel il n'y a pas lieu de voir quoi que ce soit. En revanche, comme l'écrit Novarina, « Vous allez être *voyant*, et voir *autre*, parce que je vous présente quelque chose de très précis et invisible » (*QPS*, p. 135). Au-delà du sens possible de ce passage assurément obscur, l'emphase du « *parce que j'ai vu* » me semble particulièrement significative. L'ensemble du texte essaie d'introduire le lecteur dans une « *surlogique* » qui finit par déposséder le « *parce que* » de son sens causal, en renvoyant l'expression à ce que nous pourrions appeler un principe de raison par défaut, qui rappelle ce que Reiner Schürmann appelait « *principe d'anarchie*⁷ ». Par défaut, parce que ce que le spectateur voit pourrait également correspondre à la première partie d'un énoncé visuel. Et la perspective que l'acteur défait visuellement, en marchant à reculons, insinuerait que ses pas le ramènent vers un lieu, peut-être un non-lieu, dans lequel toute perspective n'est autre qu'une sorte d'idée préexistante. Dans l'esprit de l'auteur, convergent temporellement toutes les perspectives et leurs possibles croisements, comme dans une espèce de vision totale mise en scène et en temps. La description de ces schémas par Novarina devrait toujours occuper une position centrale dans une herméneutique de la théâtralité. Finalement, la visibilité et l'audition sont deux voies à travers lesquelles le langage met les limites de toute signification à l'épreuve. C'est pourquoi une herméneutique du sens ne suffirait pas et il faudrait recourir en outre à une herméneutique de la présence dans la mesure où, comme le dit Novarina, « la représentation est interdite » (*LC*, p. 30).

Je comprends que la scène sur laquelle les acteurs de Novarina subissent les violences du langage, traversés par les « perspectives croisées », est aussi « la voie du traversement et du trépas ». Il y a donc lieu à présent de déployer un nouveau cercle de compréhension de cet art, éclairé par la tradition avec laquelle Novarina ne cesse de dialoguer.

Dans ses pièces de théâtre comme dans ses autres textes, nous avons droit à des énumérations et à des listes de mots, d'adjectifs, qui semblent avoir pour mission de rendre compte de l'ensemble de l'ordre de la création, qui nous parvient grâce au langage. Le regard est proche de « l'exemplarisme franciscain ». Je me risquerais à dire que le thème de son théâtre s'applique pleinement à ce que nous pourrions appeler une « théologie de la création ». Les ordres de la création divine sont continuellement invoqués et convoqués dans ses textes et le langage dans lequel ils sont prononcés nous transmet l'écho du double mouvement de systole-diastole, inspiration-expiration, caractéristiques du mystère de la réversibilité de l'esprit et d'une certaine intuition théologique. Cette intuition remonte à des cabalistes tels

7. Cf. Reiner Schürmann, *Des hégémonies brisées*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1996.

■ VALÈRE NOVARINA

qu’Isaac Luria et reste intimement liée, comme on pouvait s’y attendre, au double mouvement de sortie et de retour (*exitus-reditus*) de la théologie néo-platonicienne chrétienne que l’on retrouve chez des auteurs marqués par l’esprit franciscain comme Bonaventure ou Raymond Lulle.

La confiance cosmique de ces auteurs pour qui le monde réel coïncide avec le monde créé et se trouve intimement conçu à l’intérieur du divin, a donné lieu à un type de réflexion sur le langage humain de la création, dont le modèle exemplaire est le Verbe même de Dieu, dans la dynamique de l’Incarnation et de la Résurrection. Avec Scot Érigène, le système des divisions de la nature a engendré les différents ordres dans lesquels on range les créatures. Ainsi, Raymond Lulle, par exemple dans son livre *De ascensu et descensu intellectus* (1305), recrée l’entièvre *scala creaturarum*, depuis la pierre (*lapis*) jusqu’à l’ange. Cette confiance cosmique d’un ordre du beau explique que les philosophes fassent dialoguer les animaux, les plantes et les minéraux, qui participent aussi de la dignité des créatures divines.

Dans ce schéma théologique, il y a un mouvement de sortie propre au mot énoncé qui fait son chemin à partir d’un jeu de ressemblances et dissemblances et qui, comme nous l’avons vu, prétend rendre compte de la totalité de ce qui est exprimé, à l’endroit comme à l’envers. Néanmoins, ce qui se dit, se dit en mouvement, c’est-à-dire dans un mouvement paradoxal où l’on cherche à exprimer plastiquement la sortie et le retour en une même action. Cette obsession pour trouver un langage de la totalité, non narratif, non discursif, non représentationnel, trouve son expression privilégiée sur scène dans la forme dramatique. La relation « endroit-envers » ou « sortie-retour » pourrait très bien illustrer des aspects centraux d’une « grammaire de la création », pour reprendre l’expression de George Steiner. Quand l’acteur parle des deux manières l’une à la suite de l’autre, lorsque par conséquent il construit et détruit, il n’est pas loin des stratégies caractéristiques de la théologie négative qui visent à ne pas délimiter ni circonscrire la divinité aux frontières d’un langage discursif. Ce type de stratégies vise à trouver un haut niveau de représentation qui ne falsifie pas la présence occulte de la divinité. Une action dans laquelle l’identité propre à l’unité divine se conserve malgré la distinction qui est établie dans son mouvement *ad extra* chez les créatures. La scène de la création est un drame où la totalité est sacrifiée dans la singularité de chaque être.

Pour sa part, Novarina écrit : « Dieu est le théâtre du langage... Ici Dieu se fait chair et la Théologie devient Physique » (*EE*, p. 151). Ou plus loin : « Rien de tragique dans le christianisme : mais une comédie renversante » (*EE*, p. 154). Cette physique du langage, qui est en même temps la garantie par laquelle la mort d’un Verbe hyper-transcendant est évitée, interprète l’inversion de la divinité et annule en cela le caractère exclusivement tragique du sacrifice. Avec le paradoxe du christianisme consistant en une inversion de plans qui déplaît tant à Nietzsche parce que, cela étant,

VALÈRE NOVARINA : UNE THÉOLOGIE DE LA BRÈCHE ■

le monde du mythe s’écroulait, l’ouverture de l’esprit et sa désacralisation sont enfin possibles. L’aspect mi-comique, mi-grotesque de la figure du Christ, si souvent représentée dans la peinture de James Ensor, conjure toute possibilité de retour au mythe tragique, dans son immobilité caractéristique : « L’incarnation est le *carnaval* du monothéisme. L’incarnation protège du monolithisme. La *chair* du Christ dissuade d’adorer les pierres, empêche de jeter les cailloux » (*ibid.*). Les textes de Novarina représentent la dynamique de l’inversion et la scène de ses pièces de théâtre est l’espace dans lequel le langage des acteurs actualise ce double mouvement du sacrifice que la théologie de la création exprime, comme nous l’avons vu, par un mouvement de sortie et de retour en Dieu (*exitus-reditus*).

Dans le contexte théologique qui lui correspond, le thème de l’inversion se construit sur le modèle de l’Incarnation de Dieu et l’une des meilleures images de cette tradition pour exprimer le mouvement d’inversion, implicite dans le double acte de sortie et de retour, est celle de la « brèche », que Novarina reprend à différents moments de la pièce : « Et c’est parce qu’il s’est incarné et a pris chair parmi nous que Dieu est une brèche dans le *moi*, une faille dedans nous – et qu’il est comme *transcendant par-dedans* » (EE, p. 143). Novarina associe la « brèche » au vide de la divinité, un vide intérieur comme le met en lumière, dans son style dramatisé, l’exégèse de Maître Eckhart à propos de certains passages des Évangiles, dont, par exemple, celui de l’expulsion des marchands du temple (Mt 21, 12 et Jn 2, 16). Eckhart y prêche la liberté de l’homme par rapport à tout attribut personnel, toute adhérence, toute idole, toute image de Dieu qui l’empêcherait d’atteindre Dieu. Dans ses sermons, ce stade de liberté s’exprime sous diverses formes : « Détachement » (*abegescheidenheit*) ou « Abandon » (*Geläzenheit*). Cette prédisposition au vide et à l’abandon est la condition de la « transcendance par-dedans » que Novarina définit aussi comme « l’ange de désadhérence ».

Selon Eckhart, la naissance de Dieu dans l’âme est, de fait, une double naissance : naissance du Fils de Dieu dans l’âme abasourdie et, en même temps, sur le chemin du retour, engendrement du Verbe même dans le sein du Père. Tout cela s’exprime par l’image de la « brèche » (*durchbruch*), qui illustre si bien le mouvement d’Incarnation continue, en même temps que celui de négation et de renoncement de soi, dont la figure est appelée *mors mystica* dans la littérature spirituelle⁸. Dans un passage extraordinaire du polémique sermon « Beati pauperes spiritu », Eckhart parle de ce mouvement du « traversement » ou de la « brèche » que l’homme noble doit réaliser pour dépasser sa condition de créature et qui ne s’accomplit que dans l’union mystique :

33

8. Alois M. Haas, « Mors mystica. Ein mystologisches Motiv », *Sermo Mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Freiburg Schweiz, Universitätsverlag, 1979, p. 392-480.

■ VALÈRE NOVARINA

Lorsque je sortis de Dieu, toutes les choses dirent : Dieu est. Et cela ne peut me rendre bienheureux, car par là je me reconnais créature. Mais dans la percée (*durchbruch*) où je suis libéré de ma propre volonté, libre même de la volonté de Dieu, de toutes ses opérations et de Dieu Lui-même, là je suis au-dessus de toutes les créatures ; et je ne suis ni Dieu ni créature, mais je suis ce que j’étais et ce que je demeurerai maintenant et à tout jamais. Là je reçois en moi une impression qui doit m’élèver au-dessus de tous les anges. Dans cette impression je reçois une si grande richesse que Dieu ne peut me suffire avec tout ce qu’Il est comme Dieu, ni avec toutes ses opérations divines ; car dans cette percée je reçois ceci : que Dieu et moi nous sommes un⁹.

Dans ses écrits, Novarina élabore une théologie qui conserve l’élément structurel de la tradition, à savoir, la Parole. Ce qui est structurel c’est l’action, ce n’est pas une structure statique, mais une structure toujours en mouvement, dynamique, une théologie toujours vivante, qui traverse, qui actualise sans cesse la présence. Une théologie qui n’expose aucun dogme, qui ne limite ni ne circonscrit le langage dans ses limites sacrées, qui traverse le vide, se construit à partir de l’indigence du langage, l’indigence même de l’humain, pour se risquer dans l’animalité. Animalité à ne pas confondre avec un quelconque stade inférieur, sachant que l’acteur use maintes fois sur scène de cette transanimalité pour s’affranchir des limites de l’humain, du rien qu’humain. Il y a peut-être là une grande intuition qui reprend la force de la grande transgression que suppose l’Incarnation en tant que fait de langage : le double registre, auquel la théologie de l’Incarnation prédispose l’esprit, empêche de confiner l’élément structurel, la Parole, à un seul cercle herméneutique. C’est également ainsi que Novarina, en dotant ses acteurs d’un langage qui verse et reverse son signifié dans une double ouverture parvient à se soustraire au risque du monomythe et à donner à l’acteur la voix capable d’exprimer la condition véritablement « cosmo-théo-andrique¹⁰ » de la créature faite à l’image et à la ressemblance du créateur. L’acteur est celui en qui cette double ou triple qualité – mondaine, humaine, divine ou animale – peut s’accomplir en vertu de sa condition vide et séparée : « L’acteur n’est pas quelqu’un qui s’exprime, mais un dédoublé, un séparé, un qui assiste à lui, un spectateur de son corps, un homme qui va hors d’homme » (*LC*, 20). L’état de séparation est le résultat de ses constantes sorties de lui-même : en lui s’accomplit le drame de l’extase continue, sans occuper ni temps ni espace susceptible d’être limité et sacré pour l’adorer. Cela interdit constamment tout culte idolâtre puisqu’il détruit tout.

Mais, comme dans les sacrifices primordiaux, cette destruction n’est que l’étape préalable à la nouvelle création : « Brûler “les fétiches” faits par nous-mêmes, renverser les idoles mortes, nous le pouvons par l’action du feu

9. Maître Eckhart, *Traité et Sermons*, traduction, introduction, notes et index par Alain de Libera, Paris, Flammarion, 1993, p. 355.

10. Raimon Panikkar, *Visió trinitària i cosmoteàndrica : Déu, home, cosmos* [Opera Omnia Raimon, vol. VIII], Barcelone, Fragmenta Editorial, 2011.

VALÈRE NOVARINA : UNE THÉOLOGIE DE LA BRÈCHE ■

respiratoire, par la force pascale d'inversion qui est dans notre souffle. Par opération trans-physique, renversement, métamorphose, tout ce que nous avons pétrifié – et qui est devenu chose dans la pensée – peut être redressé debout et vivant à nouveau » (*LC*, p. 25). L'acteur est ainsi le contraire de l'idolâtre ; sa fonction est ascétique à un niveau extrême, elle est purificatrice. D'un coup de balai, il jette les idoles hors du temple grâce à sa condition toujours mouvante. Cette tâche de mettre à nu l'envers de la création relève d'un co-créateur qui voit l'envers comme la nécessaire *décréation* destinée à compléter la création. L'acteur renverse ainsi tout ce qui est créé avant que cela ne puisse s'installer dans la pensée à l'état de cadavre et, d'une certaine manière, il est l'Hermès se chargeant de détruire constamment tous les cercles herméneutiques voués à asphyxier le langage en le privant d'air : « Mais les idoles d'aujourd'hui les plus mortes sont les mots. Nous nous sommes forgés à partir d'eux des statues invisibles que nous vénérons mécaniquement... Le langage doit être remis au feu... La respiration nous donne ordre de traverser, nous rappelle que nous sommes des animaux de passage » (*LC*, p. 26).

Sur scène l'acteur vivifie cette triple nature dans laquelle monde, dieu et homme circulent dans une même action, comme dans le drame de la circumcession (*perichôresis*) caractéristique des relations intratrinitaires de la divinité. L'acteur qui se dénude pour traverser sa condition de départ dans l'humain peut alors se risquer à prononcer le texte qui l'habite : « Le langage se précipite dans le corps de l'acteur », écrit Novarina. Cette précipitation qui arrachera immédiatement un geste à l'acteur, un cri ou un silence, le cohabite au sens où il est permis de concevoir la Parole ainsi engendrée qui naît de l'âme. C'est une action atemporelle qui permet l'action de la brèche dans son double mouvement de versatilité et de réversibilité, dans cette entrée qui est en même temps une sortie : « Le temps, écrit Novarina, est la matière du théâtre... Le temps est une étoffe qu'il faut travailler, coudre et découdre ; il faut aller profond dedans, avec les mains, l'aérer, la renverser et l'ouvrir ; y percer de nouveaux raccourcis, y tracer de nouvelles ambulations, de nouveaux passages non vus... » (*LC*, p. 9).

Dans le théâtre de Novarina nous ne sommes pas face à un phénomène de simple sécularisation du sacré. Pas même de resacralisation par les arts, comme cela a pu se produire assez banalement au cours du XX^e siècle. Les textes de Novarina témoignent de cette expérience du penser, résultant dans son cas de la contemplation de ses acteurs dépeçant ses textes dramatiques devant le public. Comme on dépècerait le gibier sous le regard avide des chiens. Ce n'est pas une sécularisation du langage théologique parce que la sécularisation, comme l'a très bien rappelé Mark C. Taylor, ne doit pas être comprise comme un état contraire, mais comme l'autre aspect du même

■ VALÈRE NOVARINA

phénomène religieux à ne pas nier, l'élément négatif de cette structure¹¹. Il n'y a pas de dégradation du sacré, au sens par exemple où l'entendait Levinas dans la sorcellerie ou la magie. Du point de vue de l'Incarnation entendue comme une naissance continue et non dans son sens uniquement historique, c'est-à-dire à partir du moment où l'événement est historique et transhistorique en même temps, il n'y a pas lieu de parler de sécularisation. Le théâtre et les écrits de Novarina complètent l'aspect nié, biffé et exclu de la théologie, l'aspect toujours sacrifié : la possibilité d'un art qui perçoit la vérité à partir de l'expression du corps et des sens. C'est pourquoi ce théâtre constitue une théologie complète des sens spirituels. Sur scène en effet, les acteurs matérialisent l'action complète des sens, non seulement sous l'angle d'une dimension sensible mais également intelligible ou spirituelle : ils offrent l'endroit et l'envers dans le processus complet de la perception de la vérité (*Wahrnehmung*), la bonté et la beauté. Cette nouvelle anthropologie des sens spirituels pourrait être ébauchée dans ce passage :

Le théâtre est l'un des lieux où s'est réfugié aujourd'hui le *savoir du corps* que nous avions oublié. Toute intelligence y vient comme d'en bas : du corps profond de l'acteur... S'exprime au théâtre une pensée dramatique – qui ne se manifeste que là. Tout est au théâtre, dans la chair vivante de l'acteur, croisé à l'espace. Tous les mots, tous les concepts, toutes les pensées vont dans les corps et en naissent à nouveau visiblement. Il est étrange d'être dans un corps enfermé ; c'est une crucifixion pour chacun. Nous en sortons par la parole qui délivre. La vraie religion est un drame. Intime et étranger nous est notre corps. On va au théâtre voir l'acteur souffrir de son corps, de l'espace et du temps, et s'en libérer par le salut final. (*LC*, p. 16)

Le défi de décrire une anthropologie complète des sens spirituels, comme le firent voici plusieurs décennies des théologiens tels que von Balthasar et Karl Rahner, devrait s'appuyer sur une phénoménologie des arts, tout spécialement à partir d'une critique de la visibilité et de l'écoute. Peut-être l'accès à « l'Envers de l'esprit » pourrait-il ainsi révéler le sens et la voie du mystère du drame humain¹².

11. Mark C. Taylor, *After God*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

12. Amador Vega, « “Esthétique apophatique”. Critique de la visibilité et herméneutique du sacré dans l'art contemporain », in *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 179-190.

■ CHRISTINE RAMAT, UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

La théomania comique de Valère Novarina

V. NOVARINA : UN THÉOLOGIEN DU VERBE ?

La dramaturgie novarinienne exacerbe une dimension théologique. De *L'Atelier volant*, où la passion économique de Boucot est le signe d'une folie démiurgique, aux opérettes, dont V. Novarina nous dit qu'elles sont « résurrectionnelles », en passant par l'apocalypse joyeuse du *Drame de la vie*, la confession mystique du *Discours aux animaux*, la pièce *Je Suis* au titre éminemment biblique, la Cène parodique de *La Chair de l'homme* ou parabolique du *Vrai sang*, sans oublier les textes réflexifs comme *Lumières du corps* et *L'Envers de l'esprit*, il n'est pas une œuvre de V. Novarina qui ne dialogue de manière explicite avec ce que Northrop Frye appelle *Le Grand Code*.

Cet excès de Dieu, qui réactive les cadres théologiques du Verbe biblique, érige la parole au rang d'un mystère incompréhensible. Pour Novarina, la parole est théologique par essence mais elle ne le sait plus. *Théos* et *Logos* sont en effet inséparablement noués. V. Novarina le répète : « *Dans le fond de nous, le langage. Au fond du langage, le verbe ouvert au fond du langage. Le messie c'est la parole*¹ ».

Une affirmation qui, assignant au langage la fonction Verbe, prend l'allure d'une profession de foi en la toute-puissance d'un Logos résurrectionnel. Le pari n'en reste pas moins paradoxal car si l'œuvre de V. Novarina abuse de la théologie, c'est d'une théologie « somatisée ». Si La Bible enva-hit ses textes, c'est sur le mode parodique. Dès *Le Drame de la vie*, où Dieu fait son apparition, l'auteur dit écrire « l'histoire de Dieu et de son comique » (TP, p. 93). Dans *Je suis*, la Bible côtoie les pitreries bouffonnes. Dans « *Demeure fragile* », l'auteur concentre les bribes de la plus haute théologie, mais c'est à l'acteur, Louis de Funès, « *artiste de la mémoire* » (DP, p. 132), qu'il confie la tâche de rappeler quelque deux ou trois mille ans de christianisme, en enfilant les rôles de Tertullien, Philon d'Alexandrie, Anselme de Canterbury, Calvin et autres pères et rabbis.

Si la théologie est « une école pour saisir l'impalpable » (DP, p. 132), comme le rappelle l'acteur comique, l'activité de remémoration théologique entend aussi agir comme une force de scandale et d'inversion.

37

1. V. Novarina, « Ouverture », in *Madame Guyon*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1997, p. 12. Voir aussi *PM*, p. 120.

■ VALÈRE NOVARINA

D’abord à la manière d’une force tellurique qui viendrait mettre notre monde chaos. Quand Dieu fait sa première apparition dans *Le Drame de la vie*, c’est pour engloutir une grande quantité de spécimens humains (DV, p. 171-173). Sa cruauté rappelle celle de Chronos, mais aussi la fureur tonitruante de Yahvé qui vient renverser les idoles. On entend les trompettes du jugement dernier annoncer la fin de l’humanité. Comme dans *Le Théâtre et son double*², où Artaud prophétisait la destruction totale du monde, V. Novarina devient préicateur d’apocalypse. La prédication n’exclut pas un ton d’exaltation et un haussement de voix. D’une pièce à l’autre, on peaufine les rituels sacrificiels qui annoncent la fin des temps.

Mais la catharsis porteuse de déflagrations brutales et de violences hurlantes s’accomplit ici sur le mode grotesque. L’apocalypse se déroule dans une ambiance de carnaval. Elle n’exclut pas non plus une dimension burlesque car dans la dramaturgie novarinienne, Dieu fait piètre figure. Quand il n’endosse pas la figure du *Deus absconditus* que rappelle, dans *L’Opérette imaginaire*, le mort par l’inscription comique, « SEMPER ALIBI [...] TOUJOURS AILLEURS », on se moque de lui, on l’humilie (OI, p. 141). C’est un sauveur qui ne peut se sauver lui-même. Dans *L’Origine rouge*, sa rédemption est annoncée par un comique « sauve-qui-peut ». Dans *La Scène*, il avance avec une béquille et repose sous sa croix. Dans *L’Acte inconnu*, tout de rouge vêtu, c’est un déséquilibriste qui, circulant avec sa planche, cherche désespérément son ombre. Bref sa grandeur est d’être petit car « seul un Dieu faible peut porter secours ». Une assertion empruntée à Dietrich Bonhoeffer que répète, dans *Devant la Parole*, un pseudo-Louis de Funès pour célébrer le paradoxe de la faiblesse de Dieu.

La référence au comique le plus connu des années soixante-dix est d’abord risible. Il est burlesque de mêler le comique troupier avec la plus haute théologie. Dans la mise en scène de *Pour Louis de Funès*, la vareuse du gendarme de Saint-Tropez, est suspendue en croix comme une relique. Mais le comble du burlesque est indiscutablement atteint lorsque Louis de Funès, en théologien du Verbe, agite tous les topoï de la théologie savante pour prêcher le messianisme jubilatoire de l’insignifiance car telle est « la preuve comique » que vient offrir l’acteur, précise l’auteur : « La passion du vide profond » (S, p. 152).

La prophétie résonne en effet comme une incongruité d’opérette. On serait tenté de ne pas la prendre au sérieux. À moins que ce soit ce parti pris non sérieux qu’il faille justement prendre au sérieux.

En effet, le vide, catégorie théologique dominante dans la dramaturgie novarinienne, est paré d’une dimension hautement spirituelle. On l’élève au rang de l’originale, on le fait remonter au temps primordial du chaos. On le

LA THÉOMANIA COMIQUE DE VALÈRE NOVARINA ■

célèbre. On le ritualise. « Dans notre langue, remarque V. Novarina, il y a une splendide anagramme de DIEU, c'est VIDE ».

Pourtant V. Novarina nous met en garde contre le vide : « N'en faites pas une chose séparée, une idole orientale vendue aux Occidentaux de passage, mais le *point*, évidé vraiment, où se traverse pour tous les hommes [...] la mort qui est la *porte* au fond de la respiration, le point de perdition où l'espace s'engloutit » (*DP*, p. 153).

Mettre en scène et consacrer le vide de Dieu, tel est donc l'enjeu de la dramaturgie novarinienne qui, du *Drame de la Vie au Vrai Sang*, ne donne rien d'autre à voir que le passage à vide de l'acteur, qui en profite, au passage, pour réduire tout le monde à néant, comme le rappelle Fregoli : « Sur la table de la scène, le premier sacrifié, c'est le personnage, le deuxième, c'est l'acteur, et le troisième, c'est toi spectateur » (*DP*, p. 171).

À travers le rituel du Vide, c'est l'efficacité négative de la parole que l'écrivain entend mettre en scène. Ce qu'elle ne cesse d'affirmer, c'est qu'elle a besoin d'une destruction pour asseoir son pouvoir de création. Ce qu'elle exacerbe, c'est sa force de néantisation. L'idée n'est pas nouvelle. La passion de la négativité travaille l'écriture et la pensée contemporaine tournée vers ce qui se dérobe, qu'elle prenne les noms divers de « rien » chez Heidegger, de « différence » chez Derrida, d'« événement » chez Deleuze, de « dehors » chez Foucault, voire celui « d'altérité » chez Levinas³.

La dramaturgie novarinienne se ressent de la mythologie de l'indicible. Dans *Pendant la matière*, en écho à la question formulée par Blanchot : « Comment ressaisir en ma parole cette présence antérieure qu'il me faut exclure pour parler⁴ ? » (tourment avec lequel, pour Blanchot, commence la littérature) les figures novariennes ne cessent d'interroger cette présence étrangère, cette voix de personne « qui vient du dehors et [...] ouvre par dedans. [...] » (*PM*, p. 10).

Mais chez V. Novarina, le neutre n'est pas seulement un en deçà pré-originel, un non-représentable ; il relève à la fois du théologique et du refoulé qui prend le sens d'un *fatum comique*.

Rien de plus angoissant, tout d'abord, pour le sujet, que cette étrangeté qui provient de son propre fond. L'idée que ce qui est le plus proche est aussi le plus lointain, que le plus familier est le plus étrange, est un thème qui alimente à la fois la tragédie grecque et la psychanalyse. Or, d'une part, cette présence parlée au fond du langage est incongrue en soi, en raison de son caractère injustifiable puisqu'elle est l'insupportable qui ne se laisse pas interroger. Mais, d'autre part, l'impossibilité de ne pas répondre à son appel

3. Voir à ce sujet Marlène Zarader, *L'Être et le neutre à partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2001, p. 17.

4. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969, p. 50.

■ VALÈRE NOVARINA

débouche sur une issue grotesque : la nécessité pour la parole de s'exposer à ce qui la nie et donc de mettre en scène son ratage.

Pour accéder à la neutralité capable d'arracher la parole au sens, Blanchot proposait l'écriture du désastre, l'auteur emprunte la même posture, mais il l'excède en l'assumant jusqu'à sa négation, par le ridicule et le grotesque, jusqu'à l'idiotie.

Pour V. Novarina, l'idiotie est d'abord l'expérience cruelle de la pensée. Guidé sans doute par la rencontre des textes de Madame Guyon qui définissait « l'oraison vide comme un profond recueillement sans acte ni discours⁵ » et qui écrivait jusqu'à ce que le bras lui enflé, V. Novarina oriente sa poétique de la parole du côté d'un abandon logorrhéique à la langue. Il cherche l'effondrement identitaire, explore l'idiotie comme une méthode de recherche. Entendons une aggravation catastrophique du sens dans la désappropriation de la logique et du discours.

À partir de là, le travail poétique pour V. Novarina est une mise à l'épreuve des limites même du langage. Le Verbe est alors au cœur d'une inversion à la fois mystique et burlesque.

Mystique, car il s'agit, à la manière d'un exercice spirituel, de se défaire de soi, de s'anéantir dans ce qu'on dit, en détruisant toutes les conditions de la subjectivité et du sens pour se consacrer au mystère d'une présence incongrue.

Burlesque, car si Dieu dessine l'horizon d'une neutralité dans la langue, c'est en retournant les lois du sens. S'il vient au langage, c'est pour le faire rater. Il ouvre alors à ce « chant de charabia » dont parlait Artaud, puisque dans l'affrontement à Dieu ne peut être parlée qu'une parole phénoménallement incongrue. Une manière d'excéder et de renverser la tentation mystique dans la dernière proposition du *Tractatus* de Wittgenstein, en parvenant au point où comme c'est impossible à dire, il n'y a plus qu'à tout nier, pour tout redire.

LE DISCOURS AUX ANIMAUX OU LA MYSTIQUE BÊTE

L'idiotie est la manifestation hyperbolique de cette « Voie négative », comme l'appelle V. Novarina, qui retourne les valeurs ordinaires de la représentation pour donner à voir ce qui ne se voit pas, un vide.

5. Madame Guyon définit l'acte d'écrire comme « un état passif » qui se produit « à une vitesse inconcevable, car la main ne pouvait presque suivre l'esprit qui dictait », in *La Vie par elle-même et autres écrits biographiques*, édité par D. Tronc, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources Classiques », tome II, 2001, p. 228. Voir aussi l'article de Jacques Le Brun qui décrit l'*acte pur d'écrire* comme « une écriture quasi-automatique, accompagnée de fièvres et de miracles », « Madame Guyon et la Bible », *Madame Guyon, op. cit.*, p. 65.

LA THÉOMANIA COMIQUE DE VALÈRE NOVARINA ■

Dans le *Discours aux animaux*, elle singe une fureur mystique débridée qui abuse de toutes les logiques du pire, mais dans des proportions démesurément loufoques si bien que le tragique (l’agonie mystique) devient risible. Non que l’expérience du neutre manque de sérieux. Bien au contraire, le traitement grotesque apparaît comme la condition d’une vraie gravité et d’une profondeur à la fois spéculative et spirituelle.

Le Discours aux animaux met en évidence ce paradoxe. Il peut se lire comme le récit d’une expérience intérieure, qui n’en porte pas moins les traces d’une forte dissonance parodique. Récit à la fois autobiographique, semble-t-il, et mimétique de celui que raconte Rousseau dans la seconde *Rêverie*, *Le Discours aux animaux* interroge la pensée affrontée à ce qui l’a défaite, une chute accidentelle. La chute de Ménilmontant fournit au *Discours* le modèle imaginaire du récit. On se souvient que Rousseau est renversé par un animal, perd connaissance et revient à lui dans un sentiment de bonheur extatique.

Comme Rousseau, le narrateur est d’emblée mis dans une position à la fois catastrophique et toute-puissante. Persécuté par sa singularité, mais élu par elle, le narrateur fait l’expérience d’une vision vertigineuse : « J’ai vu Dieu ». L’expérience de la chute n’a pourtant pas la coloration édénique telle que l’on pouvait la rencontrer dans *Les Rêveries*. Si l’issue est pourtant glorieuse, promesse de parole à travers la liste finale de 1111 noms d’oiseaux, elle ne l’est que sur le mode de l’envers.

À l’ouverture du *Discours aux animaux*, l’élévation mystique se fait tête en bas à travers le récit d’un vol plané. Plus loin, le narrateur, à la manière du Plume de Michaux, se met à marcher « les pieds au plafond au lieu de les garder sur terre » (DA, p. 116). L’expérience intérieure se voit ainsi refuser toute profondeur. Subie jusqu’à la honte, elle opère une inversion burlesque des assises du sujet.

L’expérience spirituelle dans le *Discours aux animaux* est métaphorisée par une mutilation mentale, une violente opération de décervelage qui singe une conversion à tous les désastres. Mais la cruauté est ici privée de tout héroïsme. Poussée à l’excès, ou engluée dans le quotidien le plus bas et le plus trivial, elle finit par être rattrapée par le ridicule.

La parole du narrateur, sans cesse interrompue par une série de glissades fâcheuses s’effondre. Sans lieu fixe, son monologue éperdu est aussi une parole perdue qui ne se construit que de ses élans toujours ratés vers le sublime.

La célèbre *humilitas* est ici sous le signe d’une malédiction. Le narrateur hurle son impatience à vouloir déchoir, il en appelle à toutes les déficiences, à tous les sacrifices pour s’annuler. Artaud s’en prenait au Dieu usurpateur qui lui soufflait sa langue. Mais V. Novarina inverse la position artaudienne. S’il invente Dieu, c’est justement pour en appeler à son

■ VALÈRE NOVARINA

principe destructeur. « Vous allez voir Dieu dans l'instant et nous allons déchanter » (*DA*, p. 16), lance-t-il. Or ce qui torture l'idiot du *Discours aux animaux*, c'est de ne pas l'être assez. Il explore les conditions d'un envoûtement capable de désigner un point d'absence au cœur du sujet. Mais « le moi colle à la peau » comme le disait Michaux. Incapable de s'émanciper complètement de la pensée et de l'identité, *Le Discours* se construit sur la dramatisation de son ratage. Inversement, sa performance stylistique est le travail poétique d'une défiguration qui, se perdant dans son approximation toujours décevante, peut alors toujours se recommencer. Le narrateur s'en-gouffre dans des souffrances toujours dérisoires par rapport à la grande mort du Christ qu'il tente vainement de singer. Il décline, sous toutes ses formes, cette association de la chute tragique et de la mort ratée.

À partir de là, le théâtre développe sur le mode pléthorique l'échec et l'inopérance. Il s'agit de déchoir, de pratiquer le ratage absolu. La théologie kénotique bascule alors du côté d'un catastrophisme jubilatoire. Le narrateur est un pratiquant du nihilisme intégral. Il décline tous les modes de sa non-identité : « Il est mort sans être né » (*DA*, p. P.41) et vient au monde : « précédant ses naissances» (*DA*, p.P.8). Il est impossible à lui-même : « l'homme supportait déjà plus l'homme » (*DA*, p.P.27). C'est une monstruosité comique : « La tête de l'homme est ridicule. Une à gauche, l'autre est à droite, et la troisième n'existe pas » (*DA*, p. 215). Même Dieu ne le reconnaît plus : « Dieu me voyait sans me croire et il ne faisait rien » (*DA*, p. 14). Et son élan dans l'existence est toujours raté : « Rageant du haut de mes quatre ans, j'avais déjà la bête si vide, que j'étais déjà nul en tout et fort seulement aux poids lourds et en lancer de corps » (*DA*, p. 56). Incompréhensible et toujours étranger à lui-même, il ne peut rien voir, car il est « sans ses yeux » (*DA*, p. 41), il ne parle qu'avec « le silence de ses bouches » (*DA*, p. 41).

Le narrateur n'est donc plus en position de dire, mais de médire. Le ravissement bascule du côté de l'exécration. Inversement l'impréca-tion appelle la prière. Dans *Le Discours aux animaux*, le moteur essentiel de la négativité, c'est la colère, la rébellion. La puissance de l'invective participe de l'état illuminé. Il est une tradition rhétorique de l'impréca-tion dont les origines sont religieuses. V. Novarina s'inspire de la pédagogie prophétique de l'Écriture. La colère a en commun avec l'état de sainteté de défaire l'appartenance, de libérer le sujet de ses références ordinaires. Mais l'auteur pousse la rébellion à son paroxysme. Dans *Le Discours aux animaux*, on supplie Dieu à grands coups de pieds. Et le pur amour frise la sauvagerie burlesque. Le narrateur pourrait alors reprendre à son propre compte cette parole de Cioran qui disait que « les injures elles-mêmes sont plus proches de Dieu que la théologie⁶ ».

LA THÉOMANIA COMIQUE DE VALÈRE NOVARINA ■

Le comique est assurément produit par la tension entre ces deux postures contraires. Car la profondeur de ce hurlement mystique est qu'il ne va nulle part. Son caractère obstiné est totalement immotivé. La sauvagerie enragée du narrateur pourrait faire penser à l'hostilité, elle aussi, obscure et obstinée, du chien pourchassant Monsieur Hulot. Comme le souligne Clément Rosset, c'est la coïncidence du nécessaire et du fortuit qui fait rire dans *Les Vacances de M. Hulot*⁷. On retrouve dans *Le Discours aux animaux* le même processus. Mais il se dédouble au point que l'on ne sait plus si c'est le narrateur qui cherche à mordre Dieu, où si c'est Dieu qui l'appelle et le (per)siffle comme son chien : « Animaux, inclinez-vous voici l'homme : c'est le seul chien qui mord dans toutes les langues : il je suis. Il parle à Dieu comme à son chien tombé. De tous les animaux de c't'univers qui est circulaire, c'est le seul qui répond un oui quand l'appelle par son nom » (*DA*, p. 138).

Le processus comique est alors renforcé par le décalage entre un sujet insaisissable, littéralement dépourvu de substance qui génère une quantité de particularités qui le nient sans jamais pouvoir le recouvrir. C'est pourquoi le narrateur hurle à la cantonade : « À l'animal du Temps ! », « Au premier qui lira sa tombe ! », « Au chien qui ! », « Au sol et au Seul qui ! », « À la viande et à Autrui » (*DA*, p. 163). En fait, il exhibe une colère à l'état pur que rien ne semble justifier. Pourquoi cette colère se déchaîne-t-elle ? Et contre qui ? « De quoi souffres-tu Jean, récriminant toujours et protestant ? » (*DA*, p. 150) est-il demandé. Il suffirait d'identifier le mal pour y remédier.

Mais le mal désigne l'Autre, c'est-à-dire quiconque, autrement dit personne en particulier. Incriminer Dieu ou l'humanité entière revient en effet à chercher à ne condamner personne, tout en gardant l'illusion qu'on s'en prend à quelqu'un. L'affirmation d'un objet manquant à la colère est alors le meilleur moyen d'embrayer la parole vers un but qu'elle n'atteindra jamais car la raison est d'autant plus prégnante qu'elle est vide. La pulsion négative prend des proportions démesurément loufoques. Le narrateur « a mal à sa sœur », mais aussi « mal à la science » (*DA*, p. 105). À la manière d'un christ grotesque, il porte sur ses épaules toute la misère du monde. Et sa douleur finit par s'annuler sous l'excès des causes incertaines : « Docteur, j'ai un très grand amour pour tout, mais j'ai toujours très cordialement détesté tout » (*DA*, p. 105).

Dans ce processus de négation, le texte se gonfle de particularités sans particularités. Car le vide est paradoxalement vécu sur le mode du trop-plein et de l'excès. Excès de noms, gaspillage prodigieux de détails, d'anecdotes, de paradoxes fuyants, de contradictions insaisissables, d'oxymores inaccessibles.

7. Clément Rosset, *Le Réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1978, p. 30.

■ VALÈRE NOVARINA

Il engendre un fatras d'impropriétés qui paraissent à la fois excessives et déficientes à circonscrire l'objet qui lui échappe car Dieu n'est pas du côté de l'indicible. Il est au contraire inépuisable. Le *Discours aux animaux* pousse au paroxysme la théologie négative du langage. Si toute prédication sur Dieu est impropre, alors la plus incongrue, la plus idiote conduit à Dieu. « Dieu est un couac » lance le narrateur. Sur les traces de Brisset, Dieu viendrait-il révéler au narrateur qu'il descend de la grenouille ? Dans la dramaturgie novarinienne, la logique du discours pourrait bien être « coassante ». « Quoi, quoi, quoi, quoi ? » demande Autrui au Gardien de Caillou dans *Vous qui habitez le temps* (VHT, p. 27-28).

La dynamique du *Discours aux animaux* embraye elle aussi sur un interminable « suite à la suite de quoi ». De quoi justement ? De rien. Mais le rien raconté du début à la fin finit par faire un volume sonore ahurissant. Et la parole se perd dans une somme d'impossibilités contradictoires qui pousse à bout l'éclatement du discours jusqu'à la cacophonie délirante.

Sans suite dans les idées, l'énonciation s'enfle de coq-à-l'âne, ce qui est une autre manière d'intégrer ce que le discours ordinairement exclut. Le récit ébruite un nombre ahurissant de non-événements, d'erreurs et d'accidents dans une dégringolade qui finit par n'avoir d'autre sens que celui de sa nullité. Telle est la composante suicidaire du « parler animal ». Il se condamne à totaliser une quantité infinie de sens nul. Comme l'ânesse de Balam traversée par la parole de Dieu, le narrateur singe une communication sérieusement dérangée par l'altérité. Il âonne, défigure la langue, procède par concassage sémantique, par désarticulation de la logique discursive.

Mais la nullité du sens est une manière négative d'ouvrir la langue à ses potentialités inouïes. Elle est infiniment généreuse dans son entreprise de destruction. Et son mutisme finit par se retourner pour rejoindre les sommets d'une envolée mystique dans la liste finale des 1111 noms d'oiseaux. Dans cet abandon total à la langue, les noms d'oiseaux, paroles ailées ou paroles oiseuses, qui parodient le geste adamique ou celui de François d'Assise, sont de purs hapax, c'est-à-dire des sons idiots, sans doublon. Ils prophétisent le paradis retrouvé : la grâce idiote du Verbe. Autrement dit l'incongruité inassimilable des idiolectes, la singularité du propos que rien ne motive intellectuellement.

Ce singulier mélange de mystique et d'idiotie, loin de se réduire à une stylistique, trahit bel et bien une vision du monde paradoxale et contradictoire qui associe l'invention dans l'absurde au dépouillement de l'exercice spirituel. Le *Discours aux animaux* exacerbe un grotesque négatif qui frise la théopathie, il exhibe « un judaïsme devenu fou » en opérant à la fois dans le vide et dans l'absolu. On pourrait rapprocher ce hurlement métaphysique, pour reprendre la formule de Noëlle Renaude, du grotesque romantique. Mais V. Novarina va plus loin que les romantiques et dans

LA THÉOMANIA COMIQUE DE VALÈRE NOVARINA ■

le haut et dans le bas. En haut, il pousse les métaphysiques du néant à un tel paroxysme négatif qu’elles sombrent dans la nullité, sans pouvoir s’élèver jusqu’au désespoir ni au sérieux métaphysique. En bas, l’idiotie et la cocasserie, loin de sombrer dans la raillerie sont traitées comme une sorte d’état salutaire pour transfigurer le tout à l’ego humain après l’avoir totalement vidé à grand renfort de détails insignifiants.

L’ACTEUR OU LA SAINTETÉ DU CLOWN

L’acteur est au cœur de cette polarité burlesque. Il entre sur scène en crucifié et ressort en messie. Sa clownerie est à la fois grimace d’humiliation et variante parodique de l’imitation de Jésus. L’auteur oriente en effet le travail de l’acteur dans le sens d’une Passion identificatoire et même, faudrait-il dire, d’une imitation du Christ. Mais c’est un Christ bouffe car l’acteur, pour V. Novarina, se tient à l’intersection du comique et du sacré. Ce n’est pas un hasard, si, à la suite de Louis de Funès, c’est l’acteur transformiste Fregoli, une des premières gloires du cinéma muet, qui vient dans *La Scène* porter la bonne parole. Il change de corps comme de chemise, exhibant sa glorieuse misère. Mais par le jeu de ses gags, son geste est « évangile ». C’est « un singe très saint, qui rend très saintes les choses comiques et très comiques les choses sacrées » (*TP*, p. 148), nous dit V. Novarina.

Un mariage paradoxal qui résonne comme une bouffonnerie, mais qui trouve pourtant son assise théologique du côté du comique de la croix. On se souvient que dans les *Évangiles*, la Passion comporte elle-même des aspects de parodie et d’inversion. On oblige le Christ à porter un sceptre, et on le couronne facétieusement « Roi des épines ». En fait, la Passion christique porte dramatiquement le simulacre jusqu’à son point culminant où il devient la condition de son renversement. En d’autres termes, on pourrait dire que c’est en passant par la parodie (le couronnement d’épines) que la résurrection est possible. La Passion christique condense les formes d’une mort réversible, à la fois destructrice et rédemptrice. Ce qui paraît le plus nier le Christ est au contraire ce qui le fait accéder au Royaume.

La dramaturgie novarinienne pousse au paroxysme le principe de l’inversion réversible. La croix figure une puissance d’écartèlement qui décolle le corps de son image corporelle et de son enveloppe narcissique, bref c’est une force de rébellion contre la figure humaine.

Que ce soit le Pauvre, ou Pascal en figure christique estropiée, Louis de Funès ou le très comique Fregoli, en passant par l’homme de bois, Pinocchio ou le fantoche gugusse, le corps comique bouleverse la chair et envisage une autre alliance du corps et de la parole. Or tout l’attrait du jeu comique de

■ VALÈRE NOVARINA

l’acteur réside dans la mise en scène du flottement du corps, son atomisation, sa dispersion.

Pour V. Novarina, l’acteur dans sa crucifixion comique joue sa transfiguration. Une transfiguration qui n’exclut pas une visée cathartique dans la mise en scène d’un combat qui entend se débarrasser du normopathe contemporain pris au piège de sa propre image. L’acteur, c’est « un animal qui s’insoumet à l’image humaine » (*DP*, p. 81), répète l’auteur. Il est au centre d’une liturgie bouffe chargée de fêter la dépréSENTATION humaine.

Dans *La Scène*, Fregoli procède à ce que Andrzej Falkiewicz appelait « l’épluchage de l’oignon ». Il enlève, sous les yeux du spectateur, d’abord une pelure, puis toutes les couronnes successives. Où finit l’oignon et qu’y a-t-il au milieu ? Rien, un trou, un déchet d’homme. Isaïe Animal, au terme de son dépouillement, se résume ainsi car l’ascèse ne débouche sur aucun autre savoir que celui du vide. Telle est la grâce de l’acteur, un don d’idiotie. C’est ce que vient offrir le Pauvre. Non pas une herméneutique, mais sa pure présence verbale. Une présence simple, vide, singulière.

Rôle comique en soi qui le pousse à être excessivement personne pour s’exposer à la parole, sans autre projet que de parler, de dire le monde dans sa plus éclatante incongruité. Ce qu’il exhibe alors ce sont les fractures de la langue, depuis le babil confus jusqu’à la diction oratoire et prophétique, en passant par les grognements inarticulés, les chansons populaires et les rengaines métaphysiques. Mais dans l’enchâinement hallucinatoire de contorsions syntaxiques et d’acrobaties verbales, il donne à voir un au-delà du comique qui confère au langage sa fonction Verbe. Une performance éminemment spirituelle.

Contrairement à Nietzsche qui reprochait au christianisme d’avoir tué le rire, V. Novarina développe une sorte d’hyper-religiosité loufoque à la fois simulacre et théâtre. Insensé et de bon sens, ce comique se situe à la limite de l’incrédulité et de la croyance comblée. Dans la lignée des cyniques grecs et de Démocrite, il transgresse tous les tabous, revendiquant le droit de rire de tout y compris de la mort et du sacré. Mais il le fait sans l’infatuation du dramaturge sérieux convaincu de sa supériorité de visionnaire. C’est pourquoi il violente et l’arrogance de l’esprit et la foi sans sourire, ce qui ne l’empêche pas d’intégrer le politique et au-delà de toucher des enjeux métaphysiques. En insufflant le burlesque au cœur du sacré, l’auteur fait jaillir des questions essentielles. Comment habiter le temps ? Que faire pendant la matière ? Qu’est-ce qu’être un homme ? Qu’est-ce parler ? Mais aux discours définitifs, le verbe bouffe préfère fondre les contraires et mettre la confusion. Une confusion faite réjouissance qui s’obstine à dire ce qui n’a rien à dire mais qui ne peut se taire : la matière poétique.

■ **NATHALIE DUPONT**, BUCKNELL UNIVERSITY [PENNSYLVANIE]

Valère Novarina – *opus incertum*

Valère Novarina enquête. D'un ouvrage à l'autre, l'écriture paraît aller au hasard quand en fait elle se lance à l'assaut de la pensée et traque dans ses propositions les plus humbles ou les plus extravagantes, des indices où seraient consignés quelques motifs susceptibles de lever l'énigme de l'existence. Or, sitôt qu'une intrigue se dénoue, une autre commence et emporte dans un dédale vertigineux une parole nourrie de désordre et d'inattendus. Le monologuiste a beau s'accrocher à la promesse d'un échange, dans cette chasse aux signes et au sens, esquives, dérobades et contre-pieds opèrent les seuls relais. C'est dire qu'investiguer les « choses d'êtres », pour reprendre au *je* du *Discours aux animaux* sa belle expression (*DA*, p. 257), conduit les protagonistes novarinien sur des pistes concurrentes où les conjectures et les théories s'entretiennent et se proscrivrent en simultané, où la règle du jeu, à peine énoncée, s'embrouille jusqu'à s'invalider. De bries incantatoires en échappées litaniques, la quête ontologique s'enligne obstinément sur la déroute et la faille, si bien que l'œuvre ainsi affrontée au mystère d'exister n'aboutit jamais en terrain conquis. Incapable de dire ce qui est, consentant pourtant à dire ce qui n'est pas, installé dans cette dualité sans issue comme *L'Innommable* au seuil de son histoire – « Là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer¹ » – Novarina paraît rejouer sur le théâtre du monde la stratégie que défendait en 1937 Paul Valéry à l'égard de l'esthétique : « Je viens ignorer tout haut² ». Ignorer tout haut donc, arpenter les pourtours labiles de ce qui se refuse, mais d'une voix qui situe justement son point d'articulation dans l'affirmation de cette ignorance, là où elle parvient le mieux à se dessaisir de l'obligation de *faire sens* : tel est, semble-t-il, le parti pris de cette œuvre qui s'emploie à témoigner de l'expérience humaine en prenant soin de déliter ce que d'ordinaire nous tenons pour ses évidences. Puisque c'est, au final, à se donner la possibilité de manquer son objet que l'écriture novarinienne trouve son pas, découvre dans ses erres une nouvelle allure et s'invente, à force d'« ascensions contrastées » et de « tracés antagonistes » (*DP*, p. 164), une manière inédite d'exister.

47

1. Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1949, p. 166.

2. Paul Valéry, « Discours prononcé au deuxième Congrès international d'Esthétique et de Science de l'Art » (Paris, 1937), *Variété*, IV, Paris, Gallimard, 1938, p. 509-537 (512).

■ VALÈRE NOVARINA

Très tôt, il apparaît que cette enquête originale et le déploiement généalogique dont elle est investie trouvent dans la théologie un réseau de résonances et de correspondances sémantiques. Une certaine critique ces dernières années s'est d'ailleurs attachée à relever la charge référentielle des doctrines et des dogmes bibliques dans cette œuvre³. Et si la preuve n'est plus à faire de l'affinité entre cette entreprise littéraire et l'herméneutique sacrée, ce n'est pas pour autant qu'elle s'exprime sous la forme de renvois sublimés. Au contraire : la ressaisie du mythe biblique, tant dans les pièces que dans les essais, ne reconduit jamais à l'identique et le recours aux préceptes énoncés dans le Grand Livre assure moins en ces pages les attributs de Dieu (l'aséité, l'élévation, la toute-puissance, l'immutabilité, parmi d'autres) que la « force de [leur] renversement ». Novarina lui-même, qui le confie à Marion Chénetier-Alev, nomme de ce mot – *renversement* – le rapport de contiguïté que son travail entretient avec la pensée théologique, rapport conçu non plus à l'aune de la coïncidence ou de l'adéquation, mais bien plutôt à la gageure d'un élan exploratoire, au risque du déséquilibre et de l'effondrement⁴.

En ce sens, la parenté affichée entre exégèse biblique et parole poétique – la première fondant, selon Christine Ramat, l'« horizon utopique » de la seconde⁵ – se recommande moins des modèles prédictifs en quête d'un sens sacré et de la plénitude tranquille que promettrait leur intelligence, qu'elle ne cherche à en ébranler les assises. Reste que rompre cette motivation première (de réciprocité ou de célébration) implique pour Novarina d'investir l'écrit d'une nouvelle impulsion fondatrice susceptible de le mener, à travers une succession de détours et de retournements, dans l'excès du désœuvrement. C'est pourtant le risque auquel il consent lorsqu'en fin lecteur de la Bible (de la Genèse aux Épîtres), des Pères de l'Église (saint Augustin), des théologiens et des mystiques (Maître Eckhart, Jean de la Croix, Jeanne Guyon), il fonde son *ars poetica* sur la « sublime *humilitas*⁶ » du Père. À l'exemple du vœu de faiblesse et d'abaissement du Créateur incarné en Christ, il désenchantera son écriture jusqu'à défaire le fantasme de résolution de l'énigme humaine qu'il avait au préalable formulée. Au lieu de la plénitude et de l'édification, le poète-dramaturge érige son œuvre

3. C'est entre autres le cas de Christine Ramat qui s'attarde notamment à la question du traitement carnavalesque des textes sacrés dans la dramaturgie novarinienne (*Valère Novarina. La Comédie du verbe*, Paris, L'Harmattan, 2009).

4. « Il faut mesurer dans le christianisme [explique Novarina] la force de ce renversement des attributs de Dieu./Et se souvenir toujours de la phrase de Dietrich Bonhoeffer : “Seul un dieu faible peut porter secours.” Il y a, dans la figure du Christ, une électricité spirituelle toujours oubliée, renversante toujours, et qui nous arme, nous réarme à chaque fois, contre l'idolâtrie » (*L'Organe du langage, c'est la main. Dialogue avec Marion Chénetier-Alev*, Paris, Argol, 2013, p. 131).

5. Ramat, *op. cit.*, p. 204.

6. *Ibid.*, p. 208. Sur ces questions, on s'attardera également aux propos de Novarina lui-même, recueillis entre autres dans *DP*, p. 89-177, *LC*, p. 141-189, *EE*, p. 101-134 et *QPS*, p. 55-76.

VALÈRE NOVARINA – *OPUS INCERTUM* ■

à flanc d'inquiétude – *opus incertum*. Il emprunte, en retrait du centre, les parcours les plus tortueux, les trajectoires les moins lénifiantes et, au fil des accidents que rencontre la parole ainsi déliée « du péché du sens⁷ », il « emporte toute la pensée vers le déséquilibre – et dans le boîtement sans lequel rien n'avance » (*QPS*, p. 66).

OPUS INCERTUM – LITANIES DE CAILLOUX

S'il suffisait d'une seule expression pour penser d'un bloc la trentaine d'ouvrages constituant à ce jour l'œuvre novarinienne, celle de « totalisation démiurgique⁸ » hasardée la première par Christian Prigent serait sans doute la plus à même de désigner ce qu'autrement Roland Barthes aurait qualifié de « monument littéraire⁹ ». On connaît en effet la propension à l'encyclopidisme chez Novarina, que l'on pourrait interpréter à juste titre comme une tentative de restitution de la profusion du réel et de sa densité¹⁰. À vrai dire, aucun de ses textes ne s'échafaude sans que n'intervienne une liste, sans qu'une voix n'égrène une litanie de noms, d'espèces ou de nombres, sans qu'une joute verbale ne s'accentue d'un dépliement oratoire sur lequel nous sommes contraints de nous attarder. Soit que la liste inaugure l'ensemble, sous le mode d'un coup d'envoi énumératif, une mise en langues où coïncident les êtres – tous règnes confondus – et où, d'entrée de jeu, la parole cherche à cerner son lieu, à dater son avènement à travers une juxtaposition des possibles. Pensons ici à l'ouverture du *Drame de la vie* où 2 587 créatures se succèdent sur la piste d'un théâtre vide (*DV*, p. 15). Soit que ces mises en série ménagent dans le corps même du texte des espaces récitatifs qui se fondent dans le phrasé discursif, si bien qu'ils nous tombent dessus sans crier gare, entraînant l'œil (la voix, la main) dans un excursus dont l'aboutissement s'avère le plus souvent retardé. Ainsi des 429 définitions de Dieu déployées dans *La Chair de l'homme* ou de la suite d'invectives que l'orateur du *Discours* lance à l'adresse de l'autre sept pages durant (*DA*, p. 242-249). L'exercice se transmuer enfin en une délicieuse épreuve lorsque ces pratiques séquentielles apparaissent en clôture d'ouvrage. Et l'on songe alors à la promesse de recommencement qui parachève *Le Vrai sang* quand L'Enfant Animal convoque sur près de quarante-huit pages un défilé vertigineux de personnages singuliers dont le dernier en lice se nomme on ne peut plus à propos « Le Déséquilibriste » (*VS*, p. 253 et suiv.). Du coup,

7. *Ibid.*

8. Christian Prigent, « La démiurgie comique de Novarina », *Ceux qui merdent*, Paris, P.O.L, 1991, p. 296.

9. Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 18.

10. Je me permets sur ce point de renvoyer à mon étude « Valère Novarina érudit réducteur et collectionneur d'idioties », dans Nathalie Dupont et Éric Trudel (dir.), « Tout peut servir ». *Pratiques et enjeux du détournement dans le discours littéraire des XX^e et XXI^e siècles*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 121-135.

■ VALÈRE NOVARINA

c'est le motif même de l'enquête qui résiste à se nommer, signalant par là son refus de restreindre la somme de ses signes indiciens à une quelconque sentence récapitulative. Tout se passe comme si la prolixité phrastique qui fonde en ces pages une véritable obsession de la taxinomie aggravait, au contact l'une de l'autre, l'exhaustive enfilade de patronymes et le ressassement hypnotique des nombres pour ne documenter finalement, à la manière d'une enquête jamais classée, que le processus de nomination lui-même. Au lieu d'édifier en les organisant leurs divers éléments (comme pour reconstituer à l'original un modèle), ces litanies délient leurs matériaux, bricolent de manière disjonctive leurs objets, les additionnent sans les hiérarchiser en une sorte de constellation a-programmatique monstrueuse, affranchie de toute résolution formelle.

Nul ne doute, comme le relève d'ailleurs Prigent, que cette « passion de la nomination » et de l'onomastique chez Novarina, ainsi « [l]ibérée de l'exigence de nommer le donné des choses, [...] 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 créer¹¹ ». La similitude qui se donne ici à penser entre Création et processus créateur, justifiée en outre par des renvois lexicaux et une réappropriation des paradigmes associés au substrat religieux, repose essentiellement sur la quête d'absolu (sacrée dans un cas, monstrueuse dans l'autre) qui paraît motiver les deux gestes et leur inclination commune pour les discours en litanie. On résistera cependant à la tentation d'investir la démiurgie créatrice de l'écrivain des attributs d'achèvement, d'immutabilité et d'éminence que l'on prête d'ordinaire à l'œuvre divine. Plutôt que d'aspirer à la complétude ou à la perfection, le travail créateur selon Novarina, empreint d'humilité chrétienne en dépit de son caractère monumental et de son penchant pour l'expansion, s'essaie à faire naître une œuvre des principes mêmes du renoncement et de l'inachèvement. D'où qu'il objecte que « [l]es artistes sont tout sauf des *créateurs* [...] ; l'artiste ne crée rien du tout : il écoute, assemble, détourne, retrouve, montre ce qui est » (EE, p. 160-161¹²). Plus proche de l'ouvrier que du maître, Novarina se départit des pouvoirs du verbe créateur pour se doter d'outils plus humbles (pelle ou pioche, c'est selon) et renonce aux cénacles littéraires pour rejoindre la vie de chantier¹³. En fait, dès qu'il est question de l'espace ouvert par le langage et de sa mécanique dispositale, l'auteur recourt le plus souvent, et cela à quelques variantes près, à la métaphore du chantier, de l'atelier ou de l'ouvrage (le tissage et la trame s'avérant des motifs récurrents).

11. Prigent, *op. cit.*, p. 297.

12. Sauf indication contraire, les italiques dans les citations sont de l'auteur en question.

13. C'est précisément l'image du livre en chantier en tant qu'« architecture mentale » qu'évoque le dramaturge lorsqu'il entretient Olivier Duboulez de la matérialité propre au travail d'écriture, dans *Paysage parlé*, Chatou, Éditions de la transparence, 2011, p. 172.

VALÈRE NOVARINA – *OPUS INCERTUM* ■

À l’évidence, les références à l’architecture, de même qu’à ses diverses techniques et composantes, abondent dans ses ouvrages¹⁴, mais ce n’est pas pour autant qu’elles visent à édifier leurs objets. Au contraire : si l’idée de la compilation ou, mieux encore, celle du recueillement nous occupait tout à l’heure, force est de constater à présent qu’elle n’est pas de somme, mais de soustraction : « Penser est une construction qui s’édifie par *évidement de la matière*, appel, convocation des souffles contradictoires : un creux se construit en déséquilibre », précise Novarina. Et d’ajouter plus loin : « C’est l’édification d’un château de cartes, c’est une maison de papier, un acte en souffles. Un mur de pierres qui respirent. Demeure fragile ! » (*QPS*, p. 24 et 54) À tout prendre, l’édifice littéraire, quelle que soit son ampleur, n’est jamais pour l’auteur qu’un « échafaudage fragile » (*LC*, p. 50) dont le matériau tient à des « cailloux divinatoires » glanés au hasard des pérégrinations ou à « des miettes chutées du livre précédent, comme des copeaux ramassés sous l’établi : quatre mots sur une feuille, des presque-riens, des bribes » (*DP*, p. 30 et 56). Ainsi, depuis la matière première du verbe novarinien – recueillie non pas sur la « route des airs¹⁵ », mais bien au ras du sol afin d’« avoir à nouveau le goût de la terre, de l’humus, de l’humilité humaine dans la bouche » (*LC*, p. 32) – jusqu’au geste de déstructuration constante qui l’occupe et la taraude, tout répond, à l’endroit de cette « cathédrale de souffles » (*EE*, p. 25) érigée en lieu et place du sens, d’un vœu de pauvreté et de dépossession¹⁶.

À tout bien considérer, chacun de ses écrits, tant par la nature des matériaux choisis que par sa disposition structurale, paraît se constituer à l’instar de ce que Lucien Dällenbach nomme un « livre-mosaïque », soit « un “tout en morceaux”, un objet à facettes, ou encore un montage de pièces détachées¹⁷ », dans lequel le monde se démultiplie en ses individualités et où s’associent – à l’écart de la syntaxe traditionnelle, dans l’ignorance délibérée du murage des genres – les espèces, les espaces, les époques. À l’encontre des valeurs d’unité et de totalisation animant d’ordinaire le geste de recension d’une réalité dont l’intégrité s’avère altérée, les pièces et les

14. Au point d’inspirer à Marion Chénetier-Alev, par exemple, l’intitulé d’une étude sur la structure de *L’Atelier volant* et du *Babil des classes dangereuses*. Voir « L’architecture du souffle », dans Alain Berset (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, 2001, p. 75-96.

15. Voie réservée aux seuls dieux (Vénus, conduite par un « attelage de cygnes », y pénètre) et qu’Icare, de son vol audacieux, tentera d’emprunter avec la fortune qu’on lui connaît. Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X, v. 708-709 et Livre VIII, v. 183-235, respectivement.

16. C’est aussi à la non-« intention édificatrice préalable » de l’auteur que conclut Patricia Allio dans « La passion logoscopique », dans Berset, *op. cit.*, p. 105-122 (117). Ramat discute pour sa part du « culte de la pauvreté mentale » chez Novarina (*op. cit.*, p. 212-219 notamment). Quant à l’idée du sol, récurrente dans l’œuvre, Novarina l’aborde conjointement avec les motifs de l’indigence et de l’abaissement dans son hommage rendu à Pierre Magnard/Lucerné (*EE*, p. 69-74).

17. Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 40.

■ VALÈRE NOVARINA

proses de Novarina insistent sur l'hétérogénéité de leurs éléments plutôt que sur leur complémentarité et défont tout imaginaire de maîtrise.

Au mieux, l'agrégation de ces textes-mosaïques compose (je le signalaïs plus haut) un *opus incertum*, terme éminemment évocateur dans les parages d'une écriture fondée sur l'intranquillité, d'autant plus que le mot désignait, sous la Rome antique, une pièce de maçonnerie réalisée à partir de moellons de taille et de forme irrégulières dont on perfectionna la disposition au cours du I^{er} siècle av. J.-C., jusqu'à requalifier l'appareil d'*opus reticulatum*. Dällenbach discerne justement, à travers l'irrégularité dispositale de l'*opus incertum*, un agencement de type mosaïque en tous points opposé à l'*Opus magnum* :

Comparée à l'*Opus magnum* qui n'appartient qu'à Dieu en tant que seul Auteur habilité à commencer et à finir, la mosaïque relève à deux égards au moins de l'*opus incertum* : elle n'est pas assurée quant à son *télos* ni quant à la méthode pour l'atteindre ; au surplus, l'initialité de son geste s'accomplice avec des matériaux qu'elle a reçus d'ailleurs et qui, à l'instar des pierres des temples antiques servant à la construction d'une église, ont été utilisés une première fois¹⁸.

Tout cela parle fort à l'abord de cette œuvre littéraire boiteuse (de l'aveu de l'auteur lui-même) qui s'attache à ne « jamais représenter le centre, ni l'origine, ni la face », mais bien plutôt la « charpente invisible du souffle, qui s'échafaude patiemment pour que les mots soient sans cesse *renversés*, ne soient pas à l'arrêt, figés, ne s'immobilisent pas en *idoles* » (EE, p. 13 et 31). Or, au lieu d'insister sur ce qui distingue essentiellement œuvre divine et création artistique, Novarina souligne l'incertitude qui préside à l'un comme à l'autre geste créateur, oblitérant, ce faisant, leur opposition. « Pas d'autre socle pour nous que l'échafaudage fragile du langage. Nous ne sommes faits d'aucune autre matière » (LC, p. 50).

PARCOURS EXCENTRÉS

Si cet *opus incertum* inquiète plus qu'il n'éclaire, c'est sans doute qu'il opère suivant l'« incohérence d'un trait¹⁹ », en bifurquant la langue jusqu'à l'égarer dans d'interminables errances. L'écriture brouille en effet les pistes dont la fréquentation viendrait nous enchanter d'une croyance en un sens dérobé, en une origine localisable de l'être et, par extension, de l'œuvre. Or, à l'instar de la théologie qui « se construit sous nos yeux comme une cathédrale qui n'enferme rien », sachant « qu'elle ne saura que d'ignorance »

18. *Ibid.*, p. 63. Novarina s'attarde également, en des termes rapprochés, à la « pierre difforme et écartée par les bâtisseurs – qui est choisie et qui devient la pierre d'angle d'une construction nouvelle » (EE, p. 71-72).

19. Valère Novarina, « Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau », *Littérature*, n° 138, juin 2005, p. 7-17 (14).

VALÈRE NOVARINA – *OPUS INCERTUM* ■

(*EE*, p. 149), « la phrase agit aussi par la voie qu’elle n’emprunte pas, par le tour qu’elle évite » (*LC*, p. 73). Ayant, en ce qui concerne le geste d’écrire, l’« [h]orreur de la ligne droite, de la perception de face », Novarina impose donc à son art un régime particulier qui l’oblige à « [t]ravailler dans un état de dispersion, de distraction » et « [s]ur le texte ancien, ouvert sur le lutrin, [...] juste aller rebondir » (*TP*, p. 44).

Cet attrait vers l’excentricité, le poète-dramaturge le reconnaît et, qui plus est, le cultive dès l’instant qu’il mène la question du commencement (et celle de la fin, tout autant) à travers dérives et digressions, au point de contrevenir au suivi du discours et déjouer, du même élan, toute saisie unilatérale du sens – l’enjeu avéré étant littéralement de « [p]erdre le sens » (*TP*, p. 77). Aussi, d’un livre à l’autre, les protagonistes novariniens en manque d’Auteur arpencent le territoire de la langue « avec l’exactitude des grands égarés » (*TP*, p. 134). Non pas comme « un animal qui habiterait l’espace bêtement », mais plutôt comme « un pratiquant de la désaction qui passe dans toutes ses traces à l’envers », à la manière d’« un habitant récalcitrant » qui apprendrait, à travers un usage sans cesse renouvelé de l’espace et du temps, « à arriver à parvenir à entrer en sortant » (*TP*, p. 135). S’il y a marche, s’il y a randonnée dans ces « poésies en actes » (*DV*, p. 241), c’est qu’elles refusent d’être situées et, par là, réduites à se tenir entre les murs d’une habitation essentiellement poétique du monde – enceinte cultivée entre autres par Heidegger, lecteur d’Hölderlin, pour le dire rapidement –, dans un cadre générique immuable où le langage perd son volume et la pensée, son allant et ses « détours respirés²⁰ ». Car « [l’]âme de tout, [...] c’est le mouvement. On essaye de retrouver le mouvement de la langue – de la remettre en déséquilibre, en marche » (*DP*, p. 74). Dans un passage intitulé bien à propos « Libre pensée », Novarina établit en ce sens un parallèle entre les « mouvements erratiques » de la pensée créatrice (*LC*, p. 70) et ceux qui animent le récit biblique : « Toute la Bible est un renversement d’images, une défaite d’idées toutes faites, un dépli de la surface et un franchissement de l’enclos [...]/[...] Tout est dans la Bible remise en mouvement, invitation à la marche, exode, histoire, départ, processus, migrations » (*EE*, p. 107). De là l’idée que le travail créateur, selon lui, ne doit s’adjoindre aucune règle sinon d’irrégularité et de déséquilibre pour s’inspirer, ce faisant, du comique sanctifié²¹ dont le geste « déroute, établit d’autres ponts, coupe l’ancien chemin, trouve des raccourcis, opère des courts-circuits, [...] vient

20. Valère Novarina, « L’homme hors de lui », propos recueillis par Jean-Marie Thomasseau, *Europe*, n°s 880-881, août-septembre 2002, p. 162-175 (172).

21. Voir Ramat, *op. cit.* On consultera aussi de la même chercheuse, sur cette même question : « La dramaturgie spirituelle de Valère Novarina », *Europe*, *op. cit.*, p. 125-134 et « Opérette théologique, théologie d’opérette : les paradoxes d’une dramaturgie spirituelle », dans Nicolas Tremblay (dir.), *La Bouche théâtrale. Études de l’œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, 2005, p. 87-99.

■ VALÈRE NOVARINA

mettre à vif les grandes tensions de la pensée – et en ce sens, [...] rejoint l'exercice spirituel²² ».

En empruntant les « chemins de traverse²³ » pour constituer, au hasard des objets recueillis, « une architecture de fortune » (*DP*, p. 109), bancale toujours puisque « [t]out peut passer soudain de l'endroit à l'envers²⁴ », les récitatifs novariniens marquent, par rapport à « l'image mécanique et instrumentale du langage que nous propose le grand système marchand » (*DP*, p. 14) et face à « l'escroquerie de la religion humanitaire²⁵ » qu'il sous-tend, une sorte de pas de côté. Ils évoluent, comme le dit Michel Serres du simple fait d'exister face à la mort, « en écart perpétuel à l'équilibre²⁶ » : non-conformistes, déviants. Novarina insiste tant, comme Roland Barthes avant lui, entre ce qui distingue dans l'acte de création « la *ligne droite* (le renchérissement, l'accroissement, l'insistance d'une idée, d'une position, d'un goût, d'une image) et le *zigzag* (le contre-pied, la contremarche, la contrariété, l'énergie réactive, la dénégation, le retour d'un aller, le mouvement du Z, la lettre de la déviance)²⁷ », que l'on sait pertinemment lequel des deux gestes il entend pratiquer. En effet, l'alignement de ses proses dialoguées sur le motif du zigzag permet à l'écrivain d'altérer la marche régulière et de privilégier, au détriment de l'aller-retour linéaire des discours rapportés, l'allure déviante de la pensée : « J'ai passé longtemps mon temps à faire des zigzags en triangles de carrés circulaires, pour pas sembler passer ma vie à imiter un homme qui marche en rond et en prison », confesse le monologuiste du *Discours* (*DA*, p. 119). Véritable empêcheur de penser en rond, Novarina met tout en œuvre pour dérouter son sujet et le surprendre en défaut de langue. Il modifie ses voies d'accès au réel, embrouille ses repères, multiplie les détours où le *je* s'engage tout entier, négociant tant bien que mal les accidents du sol :

Je cherche une désadéquation, une désadhérence des acteurs au langage, à l'espace, au corps et à l'homme [...]. Faire trébucher l'acteur pour le mettre en mouvement ; trébucher sur un mot pour parler. Toute l'action provient d'un déséquilibre. [...] La scène est un lieu où pratiquer – mystiquement et mystérieusement, en public, devant tous et en soi-même – la défaite de l'homme.²⁸

Il y a dans la démarche « polydirectionnelle et réversible » de celui qui se jette dans le « périlleux exercice de la parole²⁹ » quelque chose du pas schizophrène sur lequel se sont penchés Deleuze et Guattari. À plusieurs

22. Novarina, « L'homme hors de lui », *op. cit.*, p. 167.

23. *Ibid.*, p. 172.

24. Novarina, dans *Paysage parlé*, voir infra, note 13, p. 119.

25. Novarina, « L'homme hors de lui », *op. cit.*, p. 173.

26. Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Hachette, 1997, p. 133.

27. Roland Barthes, « La double figure », dans *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes*, IV, 1972-1976 (1975), Paris, Seuil, 2002, p. 668.

28. Novarina, « L'homme hors de lui », *op. cit.*, p. 173.

29. *Ibid.*, p. 169.

VALÈRE NOVARINA – *OPUS INCERTUM* ■

érgards en effet, l’écriture novarinienne est agie par le même souci de « sortie » ou de « désadéquation » qui motive le procès de déterritorialisation. Comme lui, « elle entraîne les expressions et les contenus, les états des choses et les énoncés, sur une ligne de fuite en zigzag, brisée, [...] [et] dégage un devenir qui n’a plus de terme, parce que chaque terme est un arrêt qu’il faut sauter³⁰ ». Plus de désignation donc, plus de fin, qu’un procès de renversement, une chute : « “L’art n’a que faire du poids. L’art consiste à s’effondrer. Je m’effondre,” disait Sarah Bernhardt³¹ ».

PERDRE PIED

Novarina est un auteur « renversant » (*QPS*, p. 114) et son *opus incertum*, une décréation³² où tout commence par une catastrophe et s’achève sur une chance. Le poète lui-même en convient qui déclare : « Le théâtre est un lieu où l’homme va pour monter et tombe. Sa chute est une prière » (*DP*, p. 83). Ainsi « [l]a chute nous tue et nous crée », comme le note à son tour Serres, et si le boiteux apparaît à ses yeux tel qu’« un découvreur », c’est que « l’inclinaison est le début du monde³³ ». Enclins, les protagonistes novarinien le sont sans conteste, ou peut-être sous réserve d’ouvrir – en parlant, en écrivant, en marchant – « tous les *sens* » (*QPS*, p. 83) et de s’exposer, ce faisant, à « l’envers de l’esprit », au sublime ratage par lequel être et œuvre se composent, ou plutôt se décomposent, tant l’énergie créatrice tient ici à sa réversibilité. Difficile de ne pas convoquer en ce sens la pensée de Barthes dans « Décomposer/Détruire » : « en décomposant, j’accepte d’accompagner cette décomposition, de me décomposer moi-même, au fur et à mesure : je dérape, m’accroche et entraîne³⁴ ».

De même, l’emportement vers le bas auquel consentent personnages et auteur, passé le « point de captivité et de délivrance³⁵ » où l’on *s’accroche* avant d’*entraîner* – cet état de suspension qu’on dirait un envol et que rappelle *Le Saut dans le vide* d’Yves Klein³⁶ – se fait aussi au péril de l’œuvre et de son édification. L’homme qui tombe – « homm[e] à verse » dirait magnifiquement Pierre Senges³⁷ – voit son corps abdiquer jusqu’à ce que la pensée qui le constraint capitule. Ainsi dépris de sa propre maîtrise, il s’évade de l’enceinte humaine, joue du pied (à perdre) dans la parole qu’il approche désormais « par rebond, lapsus, main qui fourche, langue

30. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 88.

31. Citée par Novarina dans « Lire à trois cents yeux », *op. cit.*, p. 16.

32. Variation de « Décréateur » (*TP*, p. 147).

33. Serres, *op. cit.*, p. 133.

34. Roland Barthes, « Décomposer/détruire », dans *op. cit.*, p. 642.

35. Valère Novarina, « Attraction chantier 118 », dans Tremblay, *op. cit.*, p. 159-172 (167).

36. Voir à ce sujet l’analyse de Jean-Yves Jouannais, dans « L’idiotie, ésotérisme fin de siècle », *Art Press*, n° 238, septembre 1998, p. 40-46.

37. Pierres Senges, *Essais fragiles d’aplomb*, Paris, Verticales, 2002, p. 15.

■ VALÈRE NOVARINA

qui gauche, oreille qui bute, [...] toujours chutant, toujours butant sur un reste » (*TP*, p. 74), avant de se précipiter vers ce qui l’excède : l’animalité, la folie, l’idiotie. Qu’au « *jeté de l’homme* » (*LC*, p. 152) et à son *abaissement* corresponde son *abêtissement*, ces récits de chute en témoignent et s’y consacrent, qui déroulent à travers leurs procès dédaliens et leurs envolées icariennes « l’œuvre la pire de la langue française » (*TP*, p. 49).

La chute s’impose, on le comprend, comme « preuve [...] de l’imperfection de la création³⁸ », suivant la double acceptation du terme, puisqu’elle offre un spectacle désolant de la faiblesse humaine dont le modèle se fonde, à l’évidence, sur la kénose de Dieu, son renoncement sublime aux attributs divins à travers son incarnation en Christ, dont Paul fut le précurseur dans son *Épître aux Philippiens*. De *L’Atelier volant* à *La Quatrième Personne du singulier*, les exemples fusent où Novarina déplie « littéralement et dans tous les sens » les motifs de l’abaissement, du dessaisissement et de la chute, et cela sans oblitérer les liens qu’ils entretiennent avec la théologie paulinienne et l’humilité de Dieu³⁹. Car pour le dire dans les mots de l’auteur lui-même, « [c]’est traversée par le déséquilibre [...] – et comme prise en faute [...] – que la pensée reprend son élan » (*QPS*, p. 81), « sautant de saut en salut » (*LC*, p. 21). Nul doute qu’érigée en *opus incertum*, la parole novarinienne trouve sa chance au bout du souffle et sa relance, et découvre dans l’épuisement litanyque qui la motive l’objet de la démesure qu’il lui reste à nommer.

38. *Ibid.*, p. 58.

39. On consultera sur ces liens en question les analyses déjà citées de Ramat et de Chénetier-Alev.

■ **LEIGH ALLEN**, ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE/IES PARIS

Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina

Les réflexions sur la scène occupent une place centrale dans les écrits de Valère Novarina. Ce thème récurrent se déploie en référence explicite à la Cène biblique. Les scènes de repas et les termes concernant la nourriture et la mangerie sont prépondérants depuis les toutes premières pièces de Novarina, mais dans les pièces plus récentes le lien entre cène et scène se resserre. Nous nous interrogeons ici sur ce rapport entre *scène* et *cène* pour comprendre comment Novarina remplace la Cène chrétienne par un nouveau rite qui relèverait d'un culte du verbe (le Christ devenant donc, par un renversement des signifiants chrétiens, métaphore de la parole). Nous allons analyser trois scènes de cènes dans trois pièces de Novarina montées entre 2003 et 2007 : 1) la scène 4 de l'Acte des Cendres, intitulée « Jeudi », dans *La Scène* (S, p. 75-82), qui expose la thématique de façon très explicite ; 2) la scène 8, « *Tabulas edunt* » dans l'Acte II de *L'Espace furieux* (une version pour la scène de *Je suis*, éditée en 2006 pour les représentations de la Comédie-Française, EF, p. 106-113) ; et enfin 3) la scène du « repas », scène 6 de l'Acte IV « *La Pastorale égarée* » dans *L'Acte inconnu* (AI, p. 168-176). Contrairement à d'autres études qui ont mis en avant le côté carnavalesque des scènes de repas chez Novarina, notre approche se focalisera sur l'appropriation de la Cène pour engendrer une philosophie (une religion même) de la parole¹.

Le mot *cène*, venant du latin pour « repas du soir », fait référence au dernier repas de Jésus avec ses disciples (Larousse). On trouve des variantes

1. Dans sa thèse, *Le Sacrifice comique de Valère Novarina : étude rhétorique de la période 1975-2010* (Université Lumière Lyon 2, sous la direction de Bernadette Bost, 2010), Thierry Thoulze énumère un grand nombre de références à la mangerie, notamment dans *La Chair de l'homme*, et il met en valeur le côté cannibale que l'on trouve plus prononcé dans cette œuvre et dans des textes antérieurs que dans les œuvres que nous examinons ici. Dans « La Cène parodique et la résurrection des langues » (*Valère Novarina : la comédie du verbe*, Paris, L'Harmattan, 2009), Christine Ramat analyse les subversions comiques du langage qu'opèrent les textes de Novarina. Olivier Duboulez aussi se penche sur l'importance du côté parodique des cènes novariniennes dans son article « Un autre usage du sacré. Quelques réflexions sur le concept de profanation et son rapport au théâtre de Valère Novarina » (in Enikő Sepsi [dir.], *Le Théâtre et le sacré : autour de l'œuvre de Valère Novarina*, Budapest, Ráció Kiadó/Eötvös Collegium, 2009, p. 70-84). Il analyse la présence de la profanation chez Novarina comme complément nécessaire au sacré.

■ VALÈRE NOVARINA

du récit du dernier repas dans les quatre évangiles de la Bible et dans la première épître de saint Paul aux Corinthiens. Dans ces récits, le corps et le sang du Christ sont assimilés au pain et au vin, et ceux qui en consomment sont imprégnés de la « vie » du Christ. Le discours sur « le pain de vie » dans l’Évangile de Jean présente également l’analogie entre le corps du Christ et le repas : « Car ma chair est véritablement viande, et mon sang est véritablement breuvage » (Jn, 6,56)². Ce discours est une source primordiale des notions élaborées par Novarina sur le repas et les paroles énoncées. Cependant, Novarina réinterprète la Cène en substituant au Christ la parole comme source de vie. La scène du théâtre, lieu du passage de paroles, acquiert donc un pouvoir transformatif, religieux. Nous examinerons tout d’abord les parallèles entre la Cène pascale et les cènes de Novarina. Dans un second temps, nous tenterons de comprendre comment ces cènes acquièrent de nouvelles significations et constituent un des fondements philosophiques de son entreprise dramatique.

I. SCÈNES DE CÈNES

Chez Novarina, les références à la Cène biblique sont les plus explicites dans *La Scène*. Dans « Jeudi », on se place d’emblée le jour du Jeudi Saint où a lieu le dernier repas. La didascalie annonce qu’une table est installée. Dans les mises en scène de Valère Novarina, tous les personnages – en l’occurrence, les douze personnages de la pièce en comptant les deux ouvriers et le musicien – s’assoient face au public derrière une longue table en bois à l’image des multiples fresques et tableaux de la Cène que nous connaissons tous. Dans la Bible, Jésus convoque les douze apôtres pour célébrer la Pâque, le repas traditionnel de la Pâque juive ou de *pessa'h* (nous reviendrons plus tard sur ce mot). Mais alors, où est le Christ chez Novarina³ ? Novarina nous le dit dans *Devant la parole* : « Le messie c’est la parole » (DP, p. 34). Le personnage Isaïe Animal dit : « Paroles du monde que j’ai mis au monde, te voici dans ma bouche où tu deviens ma chair » et puis Tous s’écrient « Oui, Seigneur, nous te mangerons ! » (S, p. 77). La parole est paradoxalement présente et absente. Elle fait des apparitions dans les corps des personnages, virevoltant d’une caisse de résonance à l’autre.

Les mises en scène de *L’Espace furieux* et de *L’Acte inconnu*, comportent, elles, treize personnages. Une photo intrigante dans le programme de la Comédie-Française pour *L’Espace furieux* (2006) montre justement

2. Toutes les citations de la Bible sont tirées de la traduction de Lemaître de Sacy, Préface et textes d’introduction établis par Philippe Sellier, Paris, Éditions Robert Laffont, 1990.

3. Judas y figure dans le personnage de Frégoli (S, p. 75) qui s’implique directement dans la trahison annoncée dans la Bible : « Seigneur, je mets la main dans le plat car demain je te trahis : je te livre à tes ennemis pour le prix d’un pauvre champ où il est déjà poussé l’arbre où je vais me pendre » (S, p. 78).

LE RITUEL DE LA (S)CÈNE DANS QUELQUES PIÈCES DE VALÈRE NOVARINA ■

cette scène où tous les personnages se trouvent à table. Cependant, très curieusement, L’Ouvrier du drame, joué par Richard Pierre, n’apparaît pas dans la photo à l’exception de son pied, qui se voit très clairement derrière un des personnages assis. Le reste de son corps est flou, comme un ombre ou un corps en mouvement. L’ouvrier du drame, par définition, agit et œuvre pour que la scène ait lieu, mais il reste en retrait, silencieux et toujours en mouvement. Tandis que les autres personnages « ne mangent que des mots⁴ » devant des assiettes vides⁵, L’Ouvrier, sans paroles, mange réellement. La photo mentionnée ci-dessus insiste sur ce double aspect de L’Ouvrier, à la fois présent et absent, matière et mouvement. De même, dans *L’Acte inconnu*, « L’Ouvrier mange en vrai » selon le titre de la scène suivant le repas (AI, p. 176). À la fin de la pièce, il s’avance (non plus en retrait) pour dire « Seigneur, pardonne aux acteurs qui n’ont pas agi » (AI, p. 181). Ces paroles, bien évidemment un écho des paroles de Jésus sur la croix, rappellent la Passion qui suit directement la Cène dans les récits bibliques. L’Ouvrier chez Novarina personnifie la contradiction du Christ, à la fois matière et esprit. Nous trouvons le germe de cette importance messianique de L’Ouvrier dans *La Scène* lorsque Trinité dit : « Ta chair, ton sang vont dedans de moi ; je mange le corps de l’ouvrier du monde ! » (S, p. 78)⁶.

Le vocabulaire employé par les personnages de Novarina pour parler de la nourriture relève aussi explicitement de la Cène biblique, par exemple le *pain*, le *vin*, la *chair*, le *sang*, la *viande*, l’*agneau*, et même l’*hostie*⁷. Tous ces mots désignent le Christ, la vie, et le salut dans le contexte de la fête pascale. Dans *La Scène*, Rachel exprime une inquiétude devant la mort imminente en disant « Nous mangeons l’agneau avant que la terre s’ouvre devant nous » (S, p. 77)⁸. L’agneau, la viande de prédilection au repas de la Pâque juive, symbolise le sacrifice et le sang versé. Dans la tradition chrétienne, il symbolise aussi l’innocence et la pureté, tout en présageant le sacrifice imminent du Christ. L’acte de manger de l’agneau représente ainsi un échange : le Christ tué, sacrifié pour le salut et la purification du mangeur. La Cène pascale contient ainsi une double référence : celle du renouveau – une affirmation de la vie – et celle de la mort (de Jésus sur la croix). Le discours sur « le pain de vie » nous fournit d’autres éclaircissements sur ces termes, établissant le lien entre Jésus et le salut par la mangerie. Jésus dit : « Si vous ne mangez la chair du Fils de l’homme, et ne buvez son sang, vous n’avez point la vie en vous. Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle, et je le ressusciterai au dernier jour » (Jn 6,54-55). Ici,

4. *EE* p. 86. Novarina parle ici de *L’Acte inconnu* mais la même situation se produit dans *L’Espace furieux*.

5. Nous pouvons aussi lire sous le titre « jeudi », dans *La Scène*, une référence au jeûne qui précède la Pâque.

6. Cette citation fait clairement le lien entre le Christ de la Cène pascale et le Dieu de la Genèse qui œuvre pour « faire » le monde.

7. « Je suis ton hostie » (AI, p. 172).

8. Voir aussi « Nous prions l’agneau » (EF, p. 110).

■ VALÈRE NOVARINA

la nourriture, le corps et l'esprit (ou la vie) sont volontairement confondus. Novarina prend ces récits bibliques à la lettre, composant des témoignages qui empruntent les mêmes termes tout en mettant en scène des personnages qui parlent au lieu de manger. Les paroles renvoient plutôt au Verbe qu'à la personne en chair du Christ. C'est l'acte de les dire qui devient donc salutaire.

La référence au souvenir est aussi un élément capital de la Cène biblique que l'on retrouve dans ces trois cènes novarinianes. Dans l'Évangile de Luc, comme dans la première lettre aux Corinthiens, après avoir bénii et rompu le pain, Jésus dit : « Ceci est mon corps, qui est donné pour vous ; faites ceci en mémoire de moi » (Lc, 22,19, 1 Co, 11,24). Ce verset fonde le rite chrétien de la communion où le pain et le vin sont partagés par une communauté de fidèles et acquièrent, par le principe de la transsubstantiation, un pouvoir transformatif. Alors que les personnages de Novarina « mangent » eux aussi en communion, ils revendiquent également le souvenir. Dans *La Scène*, les personnages prononcent une suite de prières à Dieu, en le suppliant de se souvenir d'eux, comme Jésus l'a fait auparavant avec ses disciples : « Souviens-toi, Seigneur, de ton fils Michel, pécheur,... de ton fils Jean-Quentin,... de ta fille Agnès, [...] » (S, p. 79). Les acteurs deviennent chacun, le temps de l'énonciation, le Christ en vie qui attend sa mort. C'est après tout le principe de la transsubstantiation que le Christ (et donc la vie) viennent habiter le corps de celui qui le mange. Or, le Christ ici n'est pas l'objet du souvenir mais celui qui doit perpétuer la mémoire de l'acteur qui parle. Ainsi l'acteur affirme sa vie le temps de l'énonciation⁹. Cependant, l'acteur par définition s'engage aussi dans le rituel de la remémoration. Novarina nous dit : « L'acteur s'incorpore le texte : il y a manducation. Répétition. Ingestion. Rabâchage. Nourriture. Il l'incorpore par la manducation de la mémoire¹⁰. » Manger et se souvenir sont assimilés¹¹ et littéralement *mis en cène*.

Les récits de la Cène dans la Bible contiennent à la fois la connaissance de la mort du Christ et la prévision d'une rétrospection à venir. Jésus annonce qu'il mourra le lendemain et il annonce la nécessité de comprendre ce sacrifice prochain, mais aussi la nécessité de regarder en arrière tout en se projetant dans un souvenir futur, et tout cela à travers le moment présent (la manducation de son corps et de son sang). Marco Baschera explique que cette concentration du temps se perpétue dans l'acte de la transsubstantiation : « Passé, avenir et présent, toute l'histoire sacrée se concentre en un seul instant sous forme d'un différentiel temporel dans l'acte de la transsubstantiation¹². » Novarina postule aussi le rôle de la cène

9. L'acteur utilise même son propre prénom au lieu du nom de son personnage.

10. « Mains de singe » dans le programme de *L'Espace furieux*, La Comédie-Française, 2006.

11. La Femme spirale : « Mangeons pour nous souvenir de tout » (AI, p. 169).

12. Marco Baschera, « La transsubstantiation et le théâtre », in Enikö Sepsi (dir.), *op. cit.*, p. 59.

LE RITUEL DE LA (S)CÈNE DANS QUELQUES PIÈCES DE VALÈRE NOVARINA ■

comme scène condensée de la pièce. Dans « Mains de singe », texte qui porte sur *L'Espace furieux*¹³, Novarina écrit « au milieu, “table des matières” et résumé du tout par un repas¹⁴. » La table des matières est à la fois la table de la cène (du repas) et la scène qui contient toutes les autres scènes en matière condensée. La seule différence avec une table des matières classique, c'est qu'elle se trouve au milieu de la pièce (et non au début ou à la fin) et qu'elle se concrétise – la table en bois sur scène est la matière de la scène qui invite aux réminiscences et aux pensées exprimées en paroles par les personnages¹⁵. La cène, réunissant tous les personnages et célébrant la parole humaine, résume ainsi la pièce entière.

Pour terminer notre analyse du rôle du souvenir – qui confère de la densité (de sens) au repas – arrêtons-nous quelques instants sur l'apparition dans *L'Acte inconnu* de Daniel Znyk¹⁶. Grand acteur mort subitement un an auparavant, Znyk se présente sur scène dans le souvenir collectif des acteurs et du public. Un spectre qui danse et célèbre la vie s'érite littéralement sur scène juste avant le repas final. Ce repas ne peut pas être pensé sans la mémoire de Znyk qui s'y promène ressuscité dans le souvenir de tous. Une cène fortement affirmative suit victorieusement le cri « Mort à la mort ! » (AI, p. 161) de Raymond de la matière. La mémoire triomphe et fait (re)vivre¹⁷.

II. LOGOPHAGIE

La mise en scène de la Cène nous conduit évidemment à nous interroger sur le rapport entre les deux scènes. À quoi sert un tel transfert ? Quelle force ce rituel peut-il avoir en dehors de son contexte liturgique ? Alors que Novarina emprunte certains traits à la Cène biblique, il les rend à sa façon, les détourne (les parodie souvent¹⁸), les développe beaucoup. On se demande parfois s'il s'exerce à l'exégèse de la Bible ou à une réécriture de celle-ci. Les contradictions qui parsèment son écriture empêchent d'arriver à des conclusions définitives sur le sujet. Novarina nous livre néanmoins les constats suivants : 1) « la parole est une nourriture, un corps » (PM, p. 112)¹⁹ ; 2) la parole est le messie (DP, p. 34), elle nous délivre de la

13. Programme de la Comédie-Française, 2006.

14. Voir aussi « table rase » dans *Lumières du corps* (LC, p. 67).

15. La planche de bois qui sert de table (référence à la vie) chez Novarina rappelle aussi la croix et le cercueil (références au sacrifice et à la mort) engendrant le dédoublement de la mort et de la vie.

16. Mise en scène de Valère Novarina en 2007.

17. « La force du théâtre vient de ce que les choses s'y organisent selon une cosmographie du souvenir. Par strates et par resurgissements. “Dans le souvenir est le secret de la rédemption”, dit le Baal Chem Tov » (paroles de Novarina recueillies par Olivier Duboulez, *Paysage parlé*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011, p. 100).

18. Voir les travaux de Ramat et de Thoulze cités plus haut.

19. « Le Verbe a été fait chair » (Jn, 1,14).

■ VALÈRE NOVARINA

mort (*PM*, p. 78) ; 3) le messie est le vide : « je suis la voie, la vie, le vide » (*AI*, p. 60)²⁰ ; et 4) le vide, c'est Dieu²¹ (*EE*, p. 125). On est dans une suite d'équivalences contradictoires. La parole = le corps du Christ = la vie = le vide. La parole selon Novarina embrasse donc la Trinité. Elle réunit Dieu, Jésus-Christ et le Saint-Esprit.

Le repas implique le passage de la nourriture à travers le corps, mais les cènes de Novarina mettent l'accent sur le passage d'une nourriture un peu particulière : « Nous mangeons la vie » (*S*, p. 76). Le mot *pessa'h*, l'hébreu pour la pâque juive, désigne la fête qui célèbre le passage du peuple juif à travers la Mer rouge pour sortir d'Égypte (Ex, 14,1-31). Il désigne donc la délivrance de la souffrance (de l'esclavage). Cette notion de délivrance vient aussi caractériser la Cène chrétienne qui a lieu lors de la fête de *Pessa'h* puisque la Cène annonce la délivrance prochaine de ceux qui mangent le corps et le sang de Jésus. Il s'agit chez Novarina d'une délivrance des limites de l'existence corporelle. Novarina s'est saisi de cette belle concordance qui se trouve entre *pessa'h* et *passage* pour développer ses notions sur la rencontre de la parole (la vie) et du corps²². Or Novarina cherche constamment à briser cette dualité classique du corps/esprit, et il le fait à travers une amplification de l'union du corps et du divin qui fonde la Cène. Le terme *logophagie*²³ désigne ce rite pratiqué dans le théâtre de Novarina, selon lequel les acteurs « mangent » les mots ; autrement dit, ils font place à la parole, se laissant traverser par elle et ouvrant la voie à l'expression de Dieu (du *Logos*)²⁴ en eux (les acteurs). En fin de compte, peu importe ce que les personnages mangent (ou s'ils mangent). Ce qui compte, c'est qu'ils parlent. Leurs bouches ouvrent le passage aux paroles qui deviennent nourriture.

Le concept de la transsubstantiation consiste à suggérer que Dieu s'incarne dans la personne qui le mange. Cependant, le problème avec ce concept pour Novarina, et selon son interprétation de Dieu comme « vide », c'est que celui qui mange le corps de Dieu devient *personne* (mot fétiche de Novarina). Il s'efface. Il laisse la place au vide. Ce vide qui appelle la présence est un paradoxe récurrent dans l'œuvre de Novarina. Aussi faut-il éclairer le rôle de l'acteur. Les textes théoriques de Novarina élaborent la notion d'un retrait de l'acteur. L'acteur n'agit pas mais la parole agit sur lui. L'action est le domaine des paroles (en mouvement, en cours d'énonciation), et la passivité, provenant de la même racine que *passion*, devient la charge

20. « Je suis la voie, la vérité et la vie » (Jn, 14,6).

21. Novarina insiste sur le lien étroit entre les deux mots, Dieu étant l'anagramme de Vide.

22. Voir le commentaire de Novarina sur l'intérêt du « passage » par rapport à *L'Acte inconnu* (*EE* p. 81).

23. Voir *R*, p. 40 et p. 51 par exemple.

24. Voir l'analogie biblique entre le divin et le verbe : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu » (Jn, 1,1).

LE RITUEL DE LA (S)CÈNE DANS QUELQUES PIÈCES DE VALÈRE NOVARINA ■

de l'acteur²⁵. Marco Baschera assimile l'acteur et le prêtre dans le rituel. Le prêtre aussi s'efface au moment d'officier le rite de la communion. Tous deux, (acteur et prêtre) laissent passer la parole. Si le prêtre s'efface pour que le croyant puisse s'unir avec le Christ en mangeant le pain tandis que le prêtre prononce les paroles du Christ, il y a un dédoublement du Christ : il est à la fois corps dans le pain et parole dans la voix du prêtre²⁶. Pourtant, l'acteur novarinien est à la fois la voix sans personne *et* la personne qui « mange ». L'acteur se dédouble : il est tantôt corps tantôt passage (ou trou). L'acteur devient donc la figure du Christ. Cette équivalence se renforce dans les aphorismes tels que « L'acteur marche sur les eaux » (*PM*, p. 14) qui dépeint le point d'équilibre que l'acteur recherche, ou dans les références concernant la passion de l'acteur. C'est à travers l'acteur que Novarina opère l'union paradoxale du divin et de l'humain, la « mise-en-corps » de la parole.

L'acteur/le personnage demeure le lieu de passage. Dans *L'Espace furieux*, L'Enfant traversant évoque son propre rôle : « Je suis le théâtre de Dieu : le lieu du drame de sa parole que nous entendons ! » (*EF*, p. 71) et puis plus loin « je suis ici sa brève scène, si brièvement sa brève scène » (*EF*, p. 72)²⁷. Novarina fait l'analogie entre le corps et la scène également lorsqu'il rapproche *skènè* (grec pour « demeure fragile ») et *Shekhina* (hébreu pour « présence divine ») pour assimiler corps, scène et présence divine (*DP*, p. 107-110)²⁸. La scène prend une nouvelle signification, non de plateau de théâtre, mais de lieu fragile d'une présence divine passagère. C'est le concept même de la Cène pascale. Le corps devient la demeure temporaire du divin par la manducation²⁹. On trouve une autre exposition de cette notion dans *Pendant la matière* : « *Mortels*, nous ne sommes pas seulement des acteurs de passage sur la scène du monde, des ombres sur sa scène fragile, *mortels*, nous sommes aussi la scène de la présence sans fin. C'est en nous qu'elle se joue ; c'est nous, son théâtre » (*PM*, p. 46)³⁰. Novarina détourne la formule shakespearienne, selon laquelle « le monde entier est un théâtre, /Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs³¹. » Lorsque

25. « L'acteur agit un acte passif. Il agit à l'envers ; il entre dans la passion du langage » (Valère Novarina, « Lire à trois cents yeux », *Littérature*, n° 138 (juin 2005), p. 15).

26. Baschera, art. cit., p. 59.

27. « Ici, l'acteur est devenu le théâtre des paroles » (*PM*, p. 120).

28. Le corps est la demeure fragile (*DP*, p. 110).

29. Cette perception du corps de l'acteur comme scène laisse voir l'influence du protestantisme genevois et de l'idée du Dieu immanent dans l'œuvre de Valère Novarina. Selon Calvin « chaque chrétien est le temple du Saint-Esprit » (Jean Calvin, *Sermon sur le Deutéronome* 16, 13-17, cité dans Christian Grosse, *Les Rituels de la cène : le culte eucharistique réformé à Genève (XVIe – XVIIe siècles)*, Genève, Droz, 2008, p. 242). L'église en tant que structure et espace perd son importance dans le protestantisme.

30. « Les mortels ne sont pas sur le théâtre du monde comme ils le croient : eux-mêmes sont des scènes » (*JS*, p. 78).

31. William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, trad. Jean-Jacques Mayoux, Paris, Aubier Montaigne, 1956, acte 2, sc. 7.

■ VALÈRE NOVARINA

les êtres humains deviennent non pas les acteurs, mais la scène d'action, ce sont les paroles qui font leurs entrées et sorties, qui traversent la scène et deviennent les acteurs sur scène. Cette dernière citation de Novarina va plus loin que les précédentes car elle implique non seulement les acteurs, mais tout le monde (« Mortels, nous sommes... »). Elle contient également la contradiction entre « mortel » et « présence sans fin » qui hante le mariage du divin et de l'humain dans le rituel de la Cène.

L'engagement de tous les êtres humains dans cette communion théâtrale nous mène à nous interroger sur la place des spectateurs. La notion d'une sortie de soi ou de l'extase vient engager le public dans le rite novarinaire. Dieu n'est pas une entité absolue selon la lecture de la Bible que fait Novarina. Dieu en tant que parole passe d'un personnage à l'autre dans ses pièces, les animant de façon transitoire. Il entre et sort – Novarina insiste sur le double mouvement d'intériorisation et d'extériorisation. L'entrée de la parole dans le corps provoque un état d'extase de l'acteur³². Mais cette entrée peut se faire aussi par les oreilles (tous les orifices s'y prêtent). Le flux de paroles dans les pièces de Novarina devient incantation et induit un état de transe ou d'extase chez les spectateurs. Cette expérience suscite un sentiment d'euphorie et d'émerveillement chez le spectateur comme dans le rite religieux. Le théâtre de Novarina, malgré ses composants philosophiques et intellectuels, est aussi un théâtre populaire, voulu comme rite pour les masses. La densité intellectuelle et la *logophagie* (logorrhée) prêtent un enchantement ritualiste aux spectacles qui ne nous laissent pas le temps de nous arrêter sur chaque phrase.

Dans *Paysage parlé*, Novarina parle du même effet d'émerveillement du spectateur face aux fresques de Gaudenzio Ferrari dans les Chapelles à Varallo. « C'est incroyable ce que le marcheur rencontre comme paradoxes, tournoiements, renversements, en quelques centaines de mètres ! [...] Il semble que l'on puisse, en un seul coup d'œil, se souvenir de la Bible tout entière³³. » C'est le pouvoir d'une image habitée par « un entassement de significations³⁴ » qui semble intéresser Novarina, et ce même processus opère dans ses pièces. Novarina déclare son intention de pousser son théâtre « parfois jusqu'à la stérilité rituelle » (*DP*, p. 58) faisant surgir quelque chose au-delà de la signification des mots. On a souvent dit que Novarina cherchait à rivaliser avec la Bible (Novarina lui-même l'affirme : « J'ai voulu concurrencer la Bible³⁵ »). Il s'approprie les mythes de la Bible pour développer sa propre religion du langage. Le Christ devient métaphore de la

32. Lors de la scène du repas dans *L'Acte inconnu*, Raymond de la matière supplie « Seigneur, départage mon trou à erreur, vis en moi et mets-moi hors de moi » (*AI*, p. 172).

33. V. Novarina et O. Duboulez, *op. cit.* p. 130, 131.

34. *Ibid.*, p. 131.

35. Propos recueillis par Gilles Costaz (« Valère Novarina : “J'ai voulu concurrencer la Bible” », *Magazine littéraire* 448, 2005, p. 59).

LE RITUEL DE LA (S)CÈNE DANS QUELQUES PIÈCES DE VALÈRE NOVARINA ■

parole, et la Cène, une métaphore de l’acte théâtral : la rencontre du corps et de la parole donne force de vie.

Le concept de « logaèdre » inventé par Novarina (*DP*, p. 61) exprime la notion contradictoire de l’incarnation de la parole. Le « logaèdre » applique la notion de forme aux mots (qui posséderaient des faces ou des plans, *-èdre* provenant du grec pour la face d’une forme géométrique), mais cette forme nous échappe parce que ses faces sont indéterminées en forme et en nombre³⁶. Il défie la notion de finalité ou d’absolu. Le « logaèdre » ne saurait être appréhendé que par le mouvement : « La frontière des mots est toujours bougée. [...] C’est en zébrant et fulgurant, chutant, que la parole émet le mouvement » (*DP*, p. 163). Ainsi, le « logaèdre », la parole, s’approche de l’idée d’un Dieu insaisissable et illusoire tel que Novarina le présente : « La parole serait la matière divine s’il y en avait une » (*DP*, p. 166). Le théâtre où la parole se met continuellement en scène offre la possibilité d’un passage et d’un mouvement continu de la parole, sans qu’elle se fige. C’est le lieu où l’on tend incessamment vers l’incarnation de la parole. Cependant, le « logaèdre » novarinien résiste aux contraintes formelles des Idées platoniciennes si tenaces dans la pensée occidentale. En tant que parole en mouvement sur une scène mobile, le « logaèdre » défie l’opposition matérialité/immatérialité et représente l’intangibilité de la (s) scène novarinienne qui se veut à la fois totalisante et ineffable.

CONCLUSION

Il reste encore beaucoup d’exemples de cènes et de repas à explorer dans l’œuvre de Novarina. Nous nous sommes limités ici à trois scènes de repas sur une période restreinte dans son travail d’écriture alors que des pièces tout entières pourraient faire office de cène d’un point de vue thématique. Ce qui nous a intéressé, c’est le rôle que ces scènes de repas pouvaient jouer en tant que point de croisement ou pivot irradiant du sens dans le reste de la pièce et même dans une optique plus large, de pièce en pièce. Les cènes chez Novarina sont comme ses rosaces, ce sont des points de densité et de volume. Comme dans la Bible, la cène devient chez Novarina partie intégrante d’une histoire plus grande, l’histoire du pouvoir transformatif et créatif de la parole humaine. Elle se lie à une vision vaste de l’humanité et de sa raison d’être. Novarina explique cette richesse de la Bible qu’il renouvelle dans ses propres écrits : « Partout dans la Bible il y a ce volume, ce dépli, ce dépliement. C’est un livre qui se dédouble, qui rime, qui miroite et reflète toutes les images, multiplie ses échos jusqu’au profond du corps. On touche à la joie du pluriel ; on comprend que le pluriel n’est pas

36. Le « logaèdre » adopte donc la forme « informelle » du « chaosmos », un concept deleuzien (emprunté à Joyce) touchant à l’indétermination de la langue et de Dieu.

■ VALÈRE NOVARINA

incohérence mais joie³⁷. » Cette même esthétique du pluriel vient marquer les textes de Valère Novarina non seulement par rapport à la richesse de la référence biblique, mais aussi par rapport aux points de rencontre entre ses scènes de repas et d’autres représentations littéraires du repas – chez Platon, Rabelais et Rousseau, par exemple. Leurs textes aussi dialoguent avec la Cène biblique.

Enfin, le travail de Novarina sur la langue s’inspire de Cènes dans l’art visuel, et en particulier des fresques religieuses qui sont, d’après Novarina, saisies sur le vif, « dans le frais³⁸ ». La « littérature pariétale³⁹ » dont il parle souvent, ne serait-elle pas une littérature qui tend vers la fresque, vers l’esquisse du Tout, tout en échappant à sa finalité formelle ? À travers les scènes de la cène, Novarina esquisse des tableaux exposant sa philosophie de la parole. Cette cène novarinienne – sans cesse renouvelée, remaniée, « rabâchée » – n’est autre que la célébration de la scène du théâtre où le grand festin des mots se poursuit.

37. Novarina et Dubouclez, *Paysage parlé*, *op. cit.*, p. 131.

38. Entretien avec Pascal Paradou, Conférence de presse du 6 juillet 2007, Avignon, *theatre-contemporain. net*. URL : <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-6-juillet-2007-1023>

39. Novarina utilise ces termes dans un entretien avec Mediapart à propos du *Vrai sang*, vidéo, 15 janvier, 2011, URL : <http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/130111/valere-novarina-le-langage-est-offensif>

■ **FLORE GARCIN-MARROU**, UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE, PARIS IV

La mise en scène de l'état de grâce dans le théâtre de Valère Novarina

N'y a-t-il pas un paradoxe à associer l'état de grâce et l'idée d'une mise en scène ? L'état de grâce indique une disposition physique et psychologique d'un homme qui a reçu un don qui n'arrive que par le seul décret de Dieu, sans aucune sollicitation ni préparation de celui qui le reçoit. Comment donc parler d'une « mise en scène de l'état de grâce » puisque l'idée de « mise en scène » renvoie à un programme qui développe une technique, un processus dans un effort concerté en vue d'un but ? Comment l'état de grâce pourrait-il être la finalité d'un dispositif prévu par l'homme ? Qu'est-ce que l'homme serait en mesure d'orchestrer, de dramatiser pour faire advenir un état singulier, gracieux, sur lequel il n'a, par définition, aucune prise ? C'est une question théologique essentielle qui a donné lieu aux controverses que l'on connaît sur la grâce et la liberté. Mais c'est aussi une question fondamentale au théâtre : le comédien, saisi, sur scène, par la grâce, l'est-il seulement grâce à Dieu, ou si l'on se situe dans un monde sans dieu, l'est-il grâce au hasard, grâce à la contingence ? Ou peut-il prétendre à une préparation physique et psychologique qui favoriserait un état de grâce « cultivé », c'est-à-dire artificiellement provoqué ? De plus, à quel moment est-on capable de déceler un état de grâce au théâtre ? Sa caractérisation pose problème. Comment le reconnaître ? Quels critères peut-on employer ? On entend cet état soit comme un synonyme de performance hors norme, soit comme une parfaite maîtrise du corps (on est alors proche de la performance sportive), soit comme un moment insaisissable d'intense présence où le réel est transfiguré, soit comme un état de grâce mystique tel qu'on peut en découvrir dans les œuvres d'Ignace de Loyola, Thérèse d'Avila, Jean de la Croix. Tous trois affirment que la grâce ne peut s'acquérir, ni par industrie, ni par effort, mais que l'on peut toutefois « s'y disposer » par une série d'exercices spirituels¹.

Même si Valère Novarina a pu écrire que la mystique « sent la pharmacie » ou « la spécialité² », il en est un grand lecteur, des textes eux-mêmes (particulièrement ceux de Madame Guyon qui témoignent d'une mystique

1. Voir Flore Garcin-Marrou, « La mise en scène de l'état de grâce : pour un théâtre mystique », mémoire de philosophie, sous la direction de Françoise Bonardel, Université Paris Panthéon-Sorbonne, 2003.

2. « Valère Novarina, poète comique », entretien de V. Novarina avec Hadrien Laroche, *Java*, n° 8, été 1992.

■ VALÈRE NOVARINA

de la simplicité, de la petitesse, de la pauvreté³), mais aussi de la littérature critique : celle de Michel de Certeau et Jean-Noël Vuarnet. À la fois héritier de ces pensées, Novarina n'hésite cependant pas à proposer au fil de ses textes théoriques, de ses pièces, de ses mises en scène, une dramatisation de l'état de grâce singulière, dont nous allons ici cerner les caractéristiques et évaluer les enjeux, qui ne sont pas seulement théologiques mais aussi dramatiques, puisqu'ils questionnent l'événement théâtral et le jeu de l'acteur.

LA GRÂCE ANTI-SPECTACULAIRE

Au théâtre, l'état de grâce peut se manifester de différentes façons. Il peut être spectaculaire ou anti-spectaculaire, possession ou dépossession. Par exemple, Meyerhold souhaite que l'acteur, grâce à la biomécanique, « s'enflamme aux yeux de tous dans l'extase de la création⁴ ». Artaud, dans *Le Théâtre et son double*, affirme que « c'est [...] parce que l'homme sort de lui-même et se croit transformé que commence le drame⁵ ». Différemment, le metteur en scène Grotowski travaille dans le sens d'« un sacré laïque au théâtre⁶ ». Des méthodes psycho-physiques sont expérimentées afin de mettre l'acteur-saint dans un état de « translumination⁷ » qui se vit comme une expiation, un auto-sacrifice. Par un travail sur la voix, la respiration, des résonances⁸, l'acteur est disposé spirituellement et corporellement : il fait état d'une « disponibilité passive », d'un « état d'oisiveté », d'une « humilité », véritable *via negativa*⁹ mystique. Alors que le *drama* pousse étymologiquement l'acteur à s'engager dans une activité, la grâce le force à une déprise afin qu'il délaisse l'action volontaire pour l'action passive. L'envers de l'acte dramatique devient une passion où l'acteur cesse d'agir mais est agi (« le bon danseur est dansé » [TP², p. 198]), permettant au rite théâtral de s'accomplir. C'est davantage vers ce type de grâce anti-spectaculaire que se tourne Valère Novarina.

Dans le texte *Pour Louis de Funès*, l'auteur dramatique écrit que le théâtre y est une affaire d'obscurité (« Je voudrais qu'on éteigne la lumière sur le théâtre maintenant et que tous ceux qui savent, qui croient savoir,

3. On sait que Jean-Noël Vuarnet a fait découvrir à Novarina les textes de Madame Guyon. L'auteur y fait allusion dans *Pour Louis de Funès*, en cite un poème dans *Devant la parole*, et signe l'ouverture du colloque qui est consacré à la mystique en 1997. De son côté, Vuarnet a dédicacé à Valère Novarina un chapitre de son ouvrage *Le Dieu des femmes* consacré aux « saintes folies » de Madame Guyon.

4. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, t. 1, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Th. 20, 1973, p. 73.

5. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 266.

6. Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 84.

7. *Ibid.*, p. 14.

8. « Dans ce processus spécial de discipline et d'auto-sacrifice, l'acteur qui n'a pas peur d'aller au-delà de toutes les limites normalement acceptables, atteint à une espèce d'harmonie autre et de paix », *ibid.*, p. 44.

9. *Ibid.*, p. 15, 33.

LA MISE EN SCÈNE DE L’ÉTAT DE GRÂCE ■

reviennent au théâtre dans le noir, non pour encore et toujours regarder mais pour y prendre une leçon d’obscurité, boire la pénombre »). Ce théâtre nous invite à nous engager sur une « voie négative » (*TP²*, p. 163, 184, 193). Mais concrètement, que sommes-nous en mesure de voir ? Ni plus ni moins que la « représentation d’un trou » qui ne cherche pas à se remplir de lumières, de figures, de décors. Comment donc l’acteur peut-il habiter ce vide scénique ? Doit-il en faire trop ? Doit-il manifester exagérément sa présence, s’agiter, saturer la parole ? Doit-il avoir pour modèle Louis de Funès, paradigme de l’acteur paroxystique, connu pour « aller au-delà de ses forces », surjouant son personnage et son texte ? Pourtant, on ne peut nier que Louis de Funès soit un expérimentateur du plein. Mais pour cette même raison, il est tout autant maître du vide : la crise aiguë n’est possible que si elle enflé calmement avant la tempête. L’acteur paroxystique apprivoise le vide, chute tous les soirs, fore des trous dans le langage. L’entrée sur scène ne le *constitue* pas, mais le *destitue* de lui-même, anéantit sa personnalité qu’il porte au quotidien. L’acteur joue à disparaître, plus qu’à paraître. Sa qualité est d’être sans qualité. Il ne « joue pas à »... Il ne fait pas « comme si ». Il ne fait pas illusion. Il ne remplit pas la scène de gestes, de mots, d’intentions. Il n’affirme rien. Il ne fait, au contraire, que (se) nier : il parle en niant, il se déplace en chutant. C’est ainsi qu’il est « dépossédé », « dénudé », « anéanti », « transfiguré », « délivré de l’espace », ou qu’il est un « miracle d’apparition », une « présence miraculeuse » (*TP²*, p. 170-172). Lorsque l’acteur est « passé à néant », « bien détruit », « bien anéanti », alors son corps peut s’illuminer de la grâce qui n’est pas une lumière extérieure au corps qui viendrait artificiellement des cintres par exemple, mais bien une lumière dont la source est interne au corps transluminé, venant de la matière même (*Lumières du corps*). L’acteur est comme Madame Guyon : « Je voudrais être précipitée de nouveau dans des abîmes plus profonds, afin qu’il ne me restât d’autres traces qu’une personne qui n’a plus de figure humaine et à laquelle il ne reste qu’un effroyable débris de ce qu’elle a été et de ce qu’elle n’est plus. L’on veut se perdre et se conserver tout entier [...]. Non, non, il faut savoir périr et être véritablement perdu¹⁰ ». Cette lumière ne participe plus d’un mouvement du haut vers le bas, d’une représentation métaphorique d’une transcendance venant récompenser le corps de l’acteur. Elle participe davantage d’une horizontalité littérale où la lumière de la grâce provient de la matière, de la vie. Il y a donc une redistribution des espaces symboliques de la scène : ce qui tient de la grâce n’est plus signifié par ce qui est en haut, mais par ce qui est en bas. La scène est une planche d’appui, une piste, un fil : « la scène n’est jamais que l’endroit où a lieu le rapt de l’acteur : éclairé à l’intérieur par une lumière de dedans qui vient de ce que son corps le remercie de l’avoir bien détruit » (*TP²*, p. 206). Il y

10. Madame Guyon, *Correspondance secrète avec Fénelon*, cité par Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, Paris, Hatier, coll. « Littérature », 1991, p. 90.

■ VALÈRE NOVARINA

a rapt, mais rapt inversé : l'acteur « est toujours en bas, beaucoup plus bas, plus bas que terre, dans la fosse, avec les bêtes, dans les dessous », la scène étant alors le « sommet d'un fond », le « faîte d'un trou » (*TP²*, p. 209).

L'acteur joue au-dessus d'un fonds, plus brut, cruel ou primordial, ressuscitant la matière physique du texte plutôt que son sens. L'acteur ne joue pas le mot, mais « montre la sortie d'un mot par [son] corps ». La passion de l'acteur consiste à « sortir du corps », sortir du donné, sortir de ses habitudes, des gestes du métier. Le sportif excède son corps lorsqu'il réalise un exploit hors du commun. L'acteur excède son corps lorsqu'il n'est plus identifiable à du connu, lorsqu'il est au-delà de la différenciation des sexes, de son personnage, du langage. Il ne joue pas le personnage mais le « brise par tous côtés ». Il n'est ni celui-ci, ni celui-là, ni ceci, ni cela. Dans *La Montée du Carmel* de Jean de la Croix, le chemin de la dépossession de soi que l'homme emprunte pour accéder au Mont Carmel est bordé de « ni ceci », de « ni cela ». Cette psycho-géographie dramatisant le sentier de la perfection évoluant au milieu du renoncement figure aussi bien l'acteur novarinien au bord du vide, soumis à une exigence ascétique, négative, apophatique. Cette grâce anti-spectaculaire de Jean de la Croix que l'on peut rapprocher des hypothèses dramaturgiques de Novarina s'oppose nettement à celle que Thérèse d'Avila présente dans *Le Château de l'âme* : les sept degrés d'ascension sont autant de salles à traverser, autant de coulisses qui précèdent l'entrée en scène flamboyante du mystique qui « crève littéralement le plafond », s'unit avec Dieu, aspiré par une force ascensionnelle. Les « extases [...] ne se ressemblent pas¹¹ » écrit l'ami de Novarina, Jean-Noël Vuarnet, dans son ouvrage *Extases féminines* : euphoriques ou vouées à la déréliction, dirigées vers une transcendance ou vers un abîme, histrioniques – théâtres qui donnent à voir et à entendre des rugissements, des évanouissements, des vapeurs, des ivresses¹² –, ou plus intérieures comme chez Hadewijch ou Tauler. L'extase y est alors un dépouillement, un « gouffre clair¹³ », qui est celui, comme le dit Maître Eckhart, de la *Gelassenheit*, et que Ruysbroeck appelle « l'abîme sans modes de Dieu ». L'âme anéantie du mystique découvre alors sa « nescience abyssale¹⁴ ». L'extase de Ruysbroeck est une extase des ténèbres, un engouement aux « antipodes de tout histrionisme ». C'est une « ivresse sans transe », une « jouissance sans râle¹⁵ ». Ruysbroeck n'a pas de mal à localiser *en bas*, ce que les mystiques spectaculaires trouvent *en haut* : « L'amour est

11. Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, *op. cit.*, p. 16.

12. Angèle de Foligno est possédée, Catherine de Sienne s'élève dans les airs sur une musique d'orgue, Catherine des fous est une mystique brûlante dont l'ardeur va jusqu'à la lévitation et l'hyperthermie...

13. Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, *op. cit.*, p. 56. Vuarnet cite la *Cantate de la nudité* de Johannes Tauler : « La pureté réelle est vide de pensée/la pensée, elle, doit se tenir, à l'écart/C'est ainsi, moi, que j'ai perdu ce qui est à moi./Je suis réduit à rien ».

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 61.

LA MISE EN SCÈNE DE L’ÉTAT DE GRÂCE ■

un abîme et le fond de l’abîme n’existe pas¹⁶ ». Jouer au fond du trou, être en dessous de son corps, entrer en scène comme on « passe dessous » (*TP²*, p. 175) : voilà des expressions qui reviennent sans cesse dans *Pour Louis de Funès*. Une dramaturgie de la grâce « du dessous », un infra-drame, une infra-scène, un infra-acteur (infracteur pourrait-on dire) qui se revendique davantage comme un « négateur » (*TP²*, p. 180) plutôt que comme un créateur, « troublant l’espace », parlant les mots qu’il ne faut pas, renversant l’ordre du drame, vidant l’espace, opérant une « désaction » (*TP²*, p. 181) : ne jouant rien mais tenant « toutes choses à leur naissance », autrement dit, travaillant à l’émergence des choses. Le miracle du théâtre tient alors à la naissance, à l’émergence, à la source, au jaillissement d’un « instant », d’un « trait » (*TP²*, p. 184) dont on garde intensément le souvenir.

BÊTES DE SCÈNE

Cette anti- et cette infra-spectacularité prêtent au corps de l’acteur d’autres singularités. Revêtant un « costume animalesque » à la place de ses « vêtements coutumiers », l’acteur est celui qui vient, dépossédé de lui-même, avançant sur scène en « bête bien anéantie » (*TP²*, p. 168, 169, 170). Il est vrai que déjà, Heinrich von Kleist, dans son essai « Sur le théâtre de marionnettes », identifiait trois figures capables d’accueillir la grâce : celle de la marionnette, du dieu omnipotent et celle de la bête (précisément l’ours escrimeur capable de parer tous les coups grâce à une intuition imparable). Et déjà, Pascal, dans ses *Pensées*, notait que « qui veut faire l’ange, fait la bête¹⁷ ». La tentation de l’acteur de jouer avec sa bêtise contribue à repousser au second plan l’intelligence, le calcul, la capacité d’anticipation qui sont des ennemis de la grâce (« L’acteur qui entre, je ne veux pas qu’il soit un algébriste télégraphié par quelqu’un d’autre qui m’énumère les vingt-trois stations mécaniques d’un alphabet d’emprunt » [*TP²*, p. 182]). Jouer en sympathie avec des animaux (« N’entre pas sans tes animaux ! Prends toujours le théâtre pour quelque chose que tu dois ouvrir aux animaux » [*TP²*, p. 187]), parler animal (*Le Discours aux animaux*), parler des « langues sortant de terre » (*TP²*, p. 200) – tout cela permet de côtoyer la grâce alors même que l’acteur n’est pas un acteur-saint. Cette chute dans l’animalité est renversée, de sorte que la sainteté est réalisable dans l’animalité. Cette catastrophe dans la « bêtise » ou dans l’hapax (parole idiote puisqu’elle ne se répète pas) ou dans ce corps de chair opère une liaison singulière de la grâce et du burlesque, où l’acteur de *Pouic Pouic, Hibernatus* ou de l’adaptation télévisée de *L’Avare* devient paradigmique d’une grâce inversée. C’est une manière de réinvestir la grâce par la chair, et

71

16. *Ibid.*

17. Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, fragment 572 (Br. 358, Laf. 678), p. 370.

■ VALÈRE NOVARINA

que l'émergence de la parole puisse se faire d'un corps innocent : là a lieu alors le « drame comique » (*TP²*, p. 190). Louis de Funès est ainsi la figure de la « transfiguration comique » (*TP²*, p. 196), sorte de « gloire déchirée ». Le comique du théâtre de Novarina déjoue le culte ou la liturgie, en lui opposant une « messe pour marionnettes¹⁸ », où le divin est délogé de sa hauteur et vient habiter l'horizontal. Ce qui est parodié est apparemment dévalué, vidé de son signifiant principal, dénaturé, creusé. Or la dépossession du sens des mots, de soi constitue une dramatisation propre au clown, à l'acteur comique, au mystique qui va dans le sens d'un éloge du *Grund* tel que Maître Eckhart le conçoit, à savoir un éloge de ce que nous avons de profond et d'irréductible, de la matière qui nous constitue et nous environne (la « passion de la viande ») (*TP²*, p. 206).

C'est là l'originalité de la grâce dans le théâtre novarinien : faire de l'état de grâce, un état qui n'est pas vécu par un corps supplicié, mais un « corps comique, descendant, tête en bas, inversé » (*TP²*, p. 195) : un corps à la fois très saint et « très singe », très animal. « L'acteur comique est transfiguré, transverbé, percé de musique de part en part, transmué, transnudé, en sueur, transverbigéré par tous les sons qu'il pousse, traversant les sexes, travestissant les destructions et prononçant disparition sur disparition » (*TP²*, p. 196). L'acteur comique tient de l'artiste de cirque, du trapéziste ou de l'homme-canon : c'est de leurs entraînements sportifs, de leurs exercices d'agilité, de leur apprivoisement du vide, de leur « volonté et abandon¹⁹ » que l'acteur doit s'inspirer pour s'entraîner à son tour. Mais ce sont aussi des métiers qui ont incarné dans la littérature des métaphores de l'état de grâce : le funambule de Genet, la trapéziste chez Wedekind, l'homme-canon chez Novarina. Ce n'est d'ailleurs pas seulement de ces athlètes-artistes que Louis de Funès est invité à s'inspirer mais aussi des « grands expérimentateurs », des « champions de la dépense », des « grands techniciens de la dépense » qu'il est à même de comprendre au plus profond de sa chair : les mystiques Eckhart, Tauler, Jean de la Croix, Jeanne Guyon. Novarina ajoute que Louis de Funès les pratique déjà « tous les jours secrètement » (*TP²*, p. 207)... Les écrits mystiques deviendraient ainsi des exercices physiques, des entraînements nécessaires pour se préparer aux sauts périlleux de l'âme. Des exercices qui se pratiquent en face-à-face avec la mort, ou dans l'espoir

18. Valère Novarina, Olivier Duboulez, *Paysage parlé*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011, p. 70. La parodie déchoit la transcendance, sans l'annihiler, mais en faisant en sorte que les hommes se la réapproprient : ce qui est sacrifié revient par l'énergie comique. La parodie acquiert alors une dimension performative.

19. «... dans tout art, toute pensée, l'aventure passe par le vouloir et le renoncement, par volonté et abandon, par exercices de défaussement. Ceux du cirque le savent très bien. Les mystiques l'ont vu en vrai : leurs écrits nous montrent de près ce que le trapéziste, l'antipodiste voient dans l'instant du saut, ce dont l'acteur fait l'expérience sans mot, [...] pour peu qu'il sache être parfait, c'est-à-dire vraiment nul... » (*TP²*, p. 198).

LA MISE EN SCÈNE DE L’ÉTAT DE GRÂCE ■

d’une vie éternelle. La métaphore sportive de la grâce à laquelle on se prépare physiquement fait écho également aux *Exercices spirituels* d’Ignace de Loyola qui proposent des exercices d’assouplissement et d’entraînement, une gymnastique spirituelle, un art de prier. Il propose une méthode : chaque début de semaine, il faut organiser l’espace dans lequel l’exerçant – celui qui se prête aux exercices – se tient pour méditer, afin qu’il puisse mettre en scène, dans son imaginaire, une suite de 51 mystères de la vie de Jésus. Il ne s’agit pas, pour lui, d’en avoir une représentation mentale, mais de les réactualiser, bel et bien, en les incarnant dans sa propre chair. Là est la grâce. Il ne s’agit pas simplement d’une imitation du Christ, une *imitatio Christi* mais d’une *Sequela Christi* : un suivi, une suite (*sequela* vient du verbe latin *sequor*, suivre). Loyola invite donc l’exerçant à se servir de son corps pour marcher dans les pas du Christ. L’état de grâce peut donc être une pratique sportive, au premier degré lorsqu’elle est religieuse, au second degré lorsqu’elle est pratiquée au théâtre.

LE CORPS DISPOSÉ DE L’ACTEUR

Des conditions singulières peuvent donc être réunies pour que l’acteur soit « disposé » à recevoir la grâce. Dans la mise en scène du *Vrai sang*, au Théâtre de l’Odéon en 2011, plusieurs stratégies de disposition sont mises en œuvre. La cage de scène est restructurée par trois triangles : deux descendants et un, ascendant, suggérant des ascensions comme des chutes possibles. La surface noire du sol est réfléchissante : on a une image des acteurs par en dessous qui donne l’impression qu’ils flottent légèrement au-dessus du sol. Manuel le Lièvre dans « Le danseur en perdition » effectue tous les pas de danse existants pour flotter au-dessus du sol. Le chantre joué par Myrto Procopiou est souvent éclairé par les cintres, par des lumières en douche, qui suggèrent un éclairage divin. Le corps de l’acteur qui joue « La Personne creuse » révèle le trou béant qu’est le corps de l’homme. « Les anti-personnes » sont peut-être des corps en état de grâce²⁰, puisque ce sont des corps déconstruits, dé-représentés, en creux, qui sont devenus des seuls opérateurs de langage, de même que les corps des funambules mystiques : le célèbre duo de « La Femme en déséquilibre » et de « L’Homme hors de lui »... Assurément, il y a de multiples corps qui sont disposés à la grâce. Une impression d’autant plus forte que l’enchaînement des épisodes s’effectue comme une succession d’états presque chimiques, des évanouissements, des apparitions et des destructions soudaines.

Dominique Pinon et sa « présence irradiante » dans *Pour Louis de Funès*, Daniel Znyk ou bien André Marcon ont été des corps d’acteur,

73

20. « Mais cela n’a lieu que lorsque l’acteur a, par sa respiration et sa danse inverse qu’il danse pour ne pas tomber, par sa presque chute, par sa dissémination et son débat avec l’espace, profondément oeuvré à la défaite de la représentation » (LC, p. 128).

■ VALÈRE NOVARINA

visités par le souffle, troués par le vide, habitant les dessous de la scène novarienne. Les articles de presse chroniquant *Le Monologue d'Adramélech*, joué par André Marcon, mis en scène par Christian Rist, créé en 1984, repris en 1985 et 1986, décrivent l'acteur ainsi : Marcon est un « acteur délié²¹ », un « animal sacré²² », un « acteur possédé²³ », un « acteur suspendu²⁴ ». Il semble avoir atteint pour ces critiques une sorte d'extase, d'état de grâce. Annie Gay, dans la revue *Théâtre/public* (1985), décrit l'acteur en ses termes : « Il entre, la tête levée, en état d'apesanteur. Il danse un pas qui ne se poserait pas. Il danse une marche sur les eaux, il lévite un peu comme si, à l'intérieur du costume, les muscles avaient disparu, comme si s'était évanoui l'infime présence électrique nécessaire à leur tonus. Puis il se pose doucement²⁵ » et se met à parler au public. Son corps est « vidé », traversé physiquement par le verbe. Une « Parole qui semble bien lui tomber d'en haut », Dieu lui empruntant « sa bouche pour l'appeler et lui répondre ». Annie Gay voit alors dans la performance d'André Marcon la figure de « l'acteur novarinien », l'acteur « du drame de la vie » qui vide son corps pour accueillir le texte. Mais il est à noter que la grâce ne se révèle pas dans une épiphanie, mais au contraire, *dans un moment de chute, de plaquage au sol du corps délié*. « André Marcon touche [...] l'ultime palier de son intensité dans une danse accélérée, tournoyante et terrible, entravée par le poids du manteau dont l'étoffe lourde [...] semble rabattre au sol son impossible envol échappatoire. » La grâce d'André Marcon est une conjonction entre une immatérialité, une apesanteur de la danse, un indicible, et une matière humaine et un verbe : une voix, un souffle, des muscles, des nerfs, de la sueur et l'énergie de la révolte. La grâce naît d'une conjonction entre un théâtre spirituel et un théâtre anatomique : pour Adramélech – un Adam chassé du Paradis –, le temps n'est plus celui de l'éternité, mais celui d'un homme en révolte, qui parle par les « parties poussantes » de son corps. Comme le dit Novarina dans la « Lettre aux acteurs » : « C'est le corps de l'intérieur, c'est le corps à organes, c'est le corps féminin [qui jouent]. Tous les grands acteurs sont des femmes » (*TP*², p. 33). Ce que nous retenons, c'est la singularité de la grâce de l'acteur novarinien, qui chute plutôt qu'il ne lévite, qui mobilise un corps de la cruauté, intensif, anatomique, mais également féminin. Novarina affirme que les grands acteurs sont des femmes, de la même façon que Jean-Noël Vuarnet souligne la féminité de l'extase mystique et la féminité de Ruysbroeck, rare mystique masculin, dont Novarina s'inspire fréquemment. Or Marcon, Pinon, Znyk sont des hommes. Novarina s'amuse peut-être encore là à renverser l'état entendu

LA MISE EN SCÈNE DE L’ÉTAT DE GRÂCE ■

des choses. Nous avons explicité principalement la mise à disposition du corps. Quel rôle la parole a-t-elle dans la stratégie de disposition ?

LA DIMENSION PERFORMATIVE DE LA GRÂCE

L’approche mystique de l’acteur engage une mobilisation physique de l’acteur. Toutefois le corps mystique de l’acteur permet d’expérimenter un nouvel équilibre entre texte et corps. Le texte (qui n’est plus dans une position régaliennne) contribue, autant que le corps, à faire théâtre. De plus, le texte dispose autant que le corps est disposé à recevoir l’état de grâce. C’est ce qui fait d’ailleurs la particularité de la fable mystique, telle que Michel de Certeau l’a si bien synthétisée : elle articule le *mot* au *corps* sur une *scène* de l’énonciation. Le corps mystique est celui de l’incarnation du verbe. Le corps incarne le discours théologique, donne lieu à sa vérité. C’est une conception radicalement différente de celle des dogmes de l’Église qui, par tradition platonicienne, dévaluent le corps au profit de l’esprit pur. La mystique considère le corps comme la chair de l’esprit, une habitation, un être-là, un lieu nécessaire pour que s’opère l’union mystique. Mais il ne s’agit pas du corps commun mais d’un autre corps qui se constitue « à partir de la parole ». Un corps différent qui s’institue, dans le contexte chrétien, sur la perte du corps de Jésus. Une disparition fondatrice qui permet le surgissement d’un corps mystique. Quelles sont ces spécificités ? Le corps reçoit une fonction scripturaire : c’est-à-dire qu’« il s’installe dans le champ du langage », qu’il est investi par une « manière de parler », un « *modus loquendi* », un langage pragmatique qui n’est pas l’agent d’une représentation d’un monde spirituel, mais qui relève plutôt d’une opération : il s’agit de fabriquer du langage : donner corps au verbe et « faire du verbe son propre corps ». Michel de Certeau nous dit que le mystique « fabrique de l’autre, mais dans un champ qui n’est pas davantage le sien et où il n’a aucun droit d’auteur²⁶ », ce qui n’est pas sans rappeler le corps de l’acteur qui accueille les mots de l’auteur.

Novarina, en puisant dans la mystique, réinvestit une physique de l’acteur alliée à une production énonciative. Il s’agit de souligner la dimension performative de l’état de grâce qui établit un lien entre mystique et performance qui prône elle aussi une anti-logique, un laisser-parler, un continuum entre l’art et la vie. Michel de Certeau, dans *L’Invention du quotidien*, insiste sur l’écart entre la représentation offerte par la production dominante et celle que s’approprie son utilisateur, distinguant la « performance » de la « compétence » pour l’analyse des pratiques quotidiennes (ici, on étend l’analyse à la pratique théâtrale). La pratique de la langue n’est pas réductible à sa

75

26. Michel de Certeau, *La Fable mystique*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 110 ; 139 ; 157 ; 164.

■ VALÈRE NOVARINA

connaissance, mais est travail d’appropriation et de *réappropriation*. La langue acquiert une dimension concrète, habitant le présent de son élocution de sorte que l’émergence de la langue tient à un faisceau de circonstances, d’expressions, de dispositifs qui redistribuent les logiques discursives et les quadrillages spatiaux venant remettre en cause les espaces et les appareils de pouvoir dominants. Ce que Michel de Certeau met en lumière, ce sont les micro-mouvements qui viennent *tourner* les équilibres dominants, des micro-processus qui viennent proposer d’autres mises en ordre scéniques. Il privilégie l’*acte de faire* et l’*acte de parler* à l’action et à l’énonciation, faisant de la langue et de l’acte une opération à compléter, une disposition qui tend vers son accomplissement. C’est cette sortie nécessaire du donné, cet accomplissement ou cette réappropriation qui constituent l’état de grâce : une activité qui se métamorphose, une improvisation qui dépasse les significations induites, de sorte que l’acteur et le spectateur « performent » le texte, en se « réappropriant le texte de l’autre²⁷ ». Lorsque l’action théâtrale devient une réinvention, du texte par l’acteur, du jeu de l’acteur par le spectateur, voilà ce qui constitue l’état de grâce. Avec Michel de Certeau et Valère Novarina, il nous apparaît que la grâce n’est plus une réception passive de ce que l’on ne maîtrisera pas, mais bien une activité d’appropriation de quelque chose que l’on fait advenir.

Une grâce qui se perçoit par le spectateur, non dans un moment d’adhésion mais lors d’un sentiment de désadhérence : Novarina refuse de créer une ambiance, une atmosphère où le spectateur serait fasciné, de construire un décor qui viendrait « nous nimmer de vapeurs, nous noyer dans les fumigènes ». « Je suis un adversaire résolu de l’agglutination : je veux du théâtre désadhérant²⁸ » répète Novarina, cherchant non à hypnotiser, mais à garder un contact brut et littéral avec l’épiphanie scénique. La lumière non plus ne participe pas à la « glu de l’émotion adhérente²⁹ », mais doit éclairer avec cruauté les apparitions. L’état de grâce relève d’une expérience empirique qui présenterait toutes les caractéristiques d’un matérialisme : la grâce est alors un accident qui fait surgir quelque chose du chaos de la matière... Si Dostoïevski inverse le mouvement d’élévation pour plonger ses personnages dans le nihilisme, Novarina les plonge dans la matière et la vie, dans le matérialisme et le vitalisme, où le mouvement qui, par tradition est une aspiration vers le haut, se révèle ancré dans le sol de la scène, comme au cirque où les trapézistes qui bravent les lois de l’attraction apprennent d’abord à prendre les bons appuis au sol. Comme Madame Guyon, il ne s’agit pas de s’extraire du monde, mais de s’y enfoncer toujours plus profondément « dans des abîmes plus profonds³⁰ ».

27. Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien*, t. 1, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1990, p. 49.

28. Valère Novarina, Olivier Duboulez, *Paysage parlé*, op. cit., p. 48.

29. *Ibid.*, p. 51-54.

30. Madame Guyon, *Correspondance secrète avec Fénelon*, cité par Jean-Noël Vuarnet, *Le Dieu des femmes*, Paris, L’Herne, coll. « Méandres », 1989, p. 90.

■ ISABELLE BARBÉRIS, UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT – PARIS VII

Histrions novariniens : performer dans l'absence de dieu

« Seigneur, pardonne aux acteurs qui n'ont pas agi ».

Valère NOVARINA (AI, p. 181)

« Le dramaturge est le premier comédien de la comédie : l'auteur joue au Créateur ; la comédie qui commence avec lui est l'imitation d'une Divine Comédie. »

Henri GOUHIER, *L'Essence du théâtre*

La confrontation du théâtre et de la théologie est déjà présente dans l'œuvre de Valère Novarina. L'analyse du rapport entre ces deux dimensions pourrait commencer par une escale dans la pensée du philosophe et théoricien du théâtre Henri Gouhier, qui a tenté de faire coïncider cette double dynamique de l'incarnation, théâtrale et spirituelle, en établissant une analogie entre eschatologie chrétienne et interprétation actoriale. Sa conception des arts « à deux temps » met en effet à profit ce qu'Hegel qualifiait de « positivité de la religion chrétienne », à savoir l'unité du sujet avec son objet à l'intérieur de la religion incarnée¹. En faisant « adhérer » (un vocable novarinien comme nous le verrons) théologie et théâtre, l'œuvre dramatique de Novarina pourrait ressembler à une sorte de mise en pratique du recouplement de ces deux dimensions, réalisant le rêve de Gouhier pour qui « la misère même du théâtre dit sa grandeur² » : ce théâtre de la *matière* (un concept important chez Novarina³) est proche d'une conception réaliste et incarnée de la théologie : « Le corps est à outrance », écrit par exemple Novarina (AI, p. 113).

Ce rapprochement entre l'esthétique novarienne et la philosophie de Gouhier se trouve cependant assez vite remis en question, au regard de ce que l'on a pu appeler la « théologie négative » de Valère Novarina (qui joue avec les initiales de son nom, V.N. = Voie Négative), et qui désigne

77

1. G. W. F. Hegel, *Leçons sur la Philosophie de la religion*, Troisième partie, *La religion accomplie*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

2. Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002, p. 192.

3. On trouve aussi « matière humaine », « matière d'homme »...

■ VALÈRE NOVARINA

au sens théologique une démonstration de l’existence de Dieu passant par l’abstraction, le creusement⁴ (au lieu de l’ajout) de qualités et de prédictats – la négation contribuant paradoxalement à une définition du divin, dont il ne doit plus rien rester pour qu’il soit : « Descendons aux figures humaines et décrivons ces cadavres avec le respect dû à leurs restes. Que reste-t-il de l’homme une fois que nous l’avons prononcé ? Un soupir sur sa bouche » (*AI*, p. 17), explicite presque Novarina. Ce paradoxe, me semble-t-il, est la cause directe d’un *effet* strictement théâtral qui, chez Novarina, serait le renforcement de la pesanteur, voire de la gravité scéniques. La scène vaut comme processus d’abstraction plus que d’incarnation, du reste du monde, et en premier lieu la parole scénique qui évide le divin et amène ainsi avec elle la « catastrophe » (*AI*, p. 11), qu’il faut entendre comme révélation : « Dans notre langue (si tu veux bien, comme les Latins, ne pas distinguer le *u* du *v*), il y a une anagramme du mot DIEU, c’est le mot VIDE » (*AI*, p. 146). L’évidement de Dieu, au lieu de produire un théâtre abstrait, produit un théâtre du « *rebus* » (*AI*, p. 159) où s’amoncellent les restes d’un divin qui n’est pas, contrairement au précepte nietzschéen, mort, mais plutôt nié ou *rabolé*, *élimé*, *raclé*. La matérialité appuyée du plateau novarinien suggère, par compensation, la désincarnation et la négativité du divin. Le théâtre multiplie en effet les qualités de l’acteur sémaphore qui se trouve *chargé* (souvent physiquement) de signes et de symboles. Les effets de présence s’en trouvent *empesés* ; l’acteur comme enraciné sur la scène. Oblitéré, le hors-scène se trouve quant à lui tout entier ramené dans la mondanité du théâtre qui avale, « *ingurgite* »⁵ et *mime* tout (*pantomime*) et cela, dans un processus sans fin (*AI*, p. 65), par un effet de retournement où la mimésis retranche au divin tout ce qui se trouve éperdument imité. La définition et la condamnation platoniciennes de l’imitation cèdent la place à une exacerbation de cette dernière puisque tout ce qui se voit mimé, en creusant le divin, vient en cerner et à en définir les contours. La théologie négative de Novarina ne se résume donc pas à une pataphysique jargonnante et burlesque, bien que cet aspect y soit présent : elle reproduit sur scène un état de ré-orientation heuristique (inversion, renversement pour reprendre le vocabulaire de l’auteur...) que Deleuze considérait comme le point de départ de la phénoménologie : en son sein, la mimésis persiste, mais le sens de l’imitation est perdu, tout du moins remis en question. Le travail de l’acteur novarinien consiste en effet à « *désimiter l’homme* » (*AI*, p. 161). Cette désorientation mimétique pourrait servir de point de départ pour penser l’histrion novarinien « vaporisé » (Charles Baudelaire) dans son « autoprocessus » (*AI*, p. 65) ou « autologie » (*AI*, p. 112) éperdus.

4. Se reporter à la répétition du « creux » et de ses dérivations lexicales.

5. Par exemple, occurrence de ce verbe caractéristique du « novarinien » dans *L’Acte Inconnu* (p. 19).

HISTRIONS NOVARINIENS : PERFORMER DANS L'ABSENCE DE DIEU ■

L'hystérisation de la parole, souvent sous le mode de l'interrogation, de l'exclamation, de l'interjection surgissant des bouches des acteurs, recherche désespérément, dans le vide du théâtre, une réponse. L'acteur et les accessoires qu'il met en jeu (minimalistes, souvent triviaux et dérisoires dans leur tentative même d'expression) apparaissent dans la pauvreté matérielle et « positive » (Hegel) qui est la leur. Corps dérisoires, ils sont d'abord les sujets et les objets d'une agitation de la matière, c'est-à-dire d'une mise en mouvement qui fait office de théâtralisation du vide et de l'absence, et qui nous ramène à la dynamique fondamentale de l'imitation aristotélicienne : celle d'une mimésis du mouvement plus que d'une mimésis référentielle. Le théâtre se donne comme une parenthèse au milieu du Rien, un espace « concave », pour citer Novarina : grotte ou grotte, où s'agissent les représentations et les fantaisies de ses passagers. Il montre bien moins des personnages qu'il ne *démontre* leur condition désorientée d'acteur... ne sachant plus *quoi* imiter. Les passagers de ce théâtre se trouvent ramenés à leur condition d'histrion, c'est-à-dire, au sens premier, de comédien, conséquence d'une dialectique entre fatalité de la matérialité scénique et fatalité de l'inexistence apophatique du hors-scène. L'acteur devient dès lors le lieu d'une incarnation manquée, à l'origine de la force tragi-comique de la dramaturgie novarinienne et de son *tourment* (*torqueo*, tordre). Porteur de lumière (*theatron* : ce qui intercepte le regard et place la chose sous l'œil du spectateur), l'acteur est simultanément déchu (image, là encore, du « *rebus* » novarinien, un terme où la syllepse de sens est facilement détectable) et condamné à une impossible traduction, pris au piège d'une parole histrionique au sens lacanien : d'une rhétorique s'évitant au sein d'une *opsis* relevant de « l'usage inversé de la perspective »⁶, sur une scène concave où s'expose la déchéance matérielle des concepts à l'intérieur du corps verbeux de l'histrion. En attente d'incarnation, l'histrion joue d'un état de potentialisation du jeu. Comme figure « *infra* » ou informe, il correspond au moment où l'acteur est « matière à jouer » et *imitante* plus que personnage *imité*, agitateur d'un théâtre *temporel* (au sens de « religion temporelle ») tel que le définit Patrice Pavis au sujet du théâtre de la parole de Peter Handke, du théâtre de voix de Marguerite Duras ou encore du théâtre « bavard » de Michel Vinaver. Comparant ces différentes écritures, Pavis élargit son raisonnement pour voir dans ces théâtres de la parole des précurseurs des formes performatives, c'est-à-dire d'un théâtre où les états de présence correspondent à une rupture du pacte mimétique allant de pair avec l'absence du hors-scène. Pavis avance l'hypothèse éclairante d'une « présence narrative du performer » utile pour penser le théâtre novarinien des paroles. L'originalité de ce raisonnement tient à ce que la performance est souvent associée à un théâtre du geste, de l'action ou encore de l'événement ce que ne nie pas Pavis, mais qu'il vient

6. Il faudrait développer les nombreuses intersections du verbe novarinien avec le verbe mathématique et géométrique.

■ VALÈRE NOVARINA

à complexifier : « le succès actuel des performances s’explique par cette redécouverte de l’aspect événementiel, temporel et unique du théâtre » ; « le performer s’avoue être un être fugitif et insaisissable, disposé seulement à faire “un bout de chemin” avec le spectateur⁷ ». L’histrion novarinien revêt ainsi tous les traits du performer omniprésent dans les nouvelles formes scéniques qui ont abandonné l’espoir d’une mimésis entre le personnage et Dieu, d’une échelle stable entre le royaume de la scène et celui des Cieux. Chez Novarina, la scène reste bien « au présent d’apparition », affirmant des états de présence et de surgissement moins incarnés que ne le voudrait Gouhier, mais ménageant, sans doute plus que chez Beckett, la possibilité ou l’espoir d’une « arrivance » – un concept néologique propre à la conception de l’événement et de la visitation chez Jacques Derrida⁸ lorsqu’il définit l’arrivante messianique comme une attente sans contenu, sans certitude, nécessitant une hospitalité absolue – un espace utopique qui pourrait ouvrir sur la *cour des miracles* novarinienne.

LE TROU ET LE CLOU : L’ HISTRION STIGMATISÉ

La devise novarinienne « la vie est une planche ! » (*AI*, p. 41) instaure une analogie entre la vie et les planches du théâtre, et la vie et la Passion : « Plancher, pourquoi tu nous supportes ? » (*AI*, p. 16) ; « Je suis la parole portant une planche » (*AI*, p. 48) ; etc. Le parallélisme est caractéristique de la *temporalité* de la théologie novarinienne qui, par exemple, justifie une autre « adhérence » (vocabulaire qui fait résonner, par paronomase, le nom d’Adam⁹) entre les « cintres » auxquels pendent les rideaux et les décors du théâtre, et la figure inversée du pendu emblématique de la mimésis sens dessus dessous de l’auteur. Procédant d’une adhérence analogue, le stigmate s’entend au sens temporel de « pointe » aussi bien qu’au sens religieux. Dans *L’Acte inconnu*, le « stigmate » (par exemple *AI*, p. 41, p. 98) représente avant tout le trou de la parole, lui-même enroulé dans le « trou de mémoire » (*AI*, p. 63). Ce trou, porté par La Machine à dire beaucoup, se voit paradoxalement cloué (ou « épingle », [*AI*, p. 40]) sur les « planches » du théâtre. La superposition étrange du clou et du trou correspond à une adhérence de la chose et de son vide¹⁰ très fréquente chez Novarina :

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 clourer !

80

7. Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007 (quatrième édition), p. 165.

8. Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision*, Paris, Galilée, 1997.

9. « Adam est un adhérent : tout lui va bien » (*AI*, p. 58).

10. « Chaque chose doit être comparée au trou de la chose laissé par son vide (...) » (*AI*, p. 69).

HISTRIONS NOVARINIENS : PERFORMER DANS L'ABSENCE DE DIEU ■

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'oncques je cludurusse : qu'on-je eus-je clésu ce que qu'j'veloclusus 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 deuilli la déleu, je dédoluâmes à jamais. Je deuilli la déleu, je deuillerou leu délédéleu. (AI, p. 74-75)

La récitation glossolalique s'achève sur la concaténation des mots « clou » et « Jésus » dans le néologisme très évocateur de « clésu ». L'indistinction du clou et du cloué (qui, dans cette tirade, « fait tache » sur les verbes « croire » et « croître », et plus loin dans le texte, contamine la conjugaison des verbes « coudre » et « éclore » ainsi que les substantifs « cœur », « sécrétion », etc. [AI, p. 77 et suivantes]) vient alors former une nouvelle entité, scellée entre le marteau et la planche (objet aussi bien biblique que théâtral) qui adhèrent l'une à l'autre. Le « clésu » est un avatar de l'histrion novarinien, à la fois clouant et cloué, bourreau et victime, figure trouée et trouante – autrement dit, pointe et trou : stigmate.

Le terme de stigmate, utilisé aussi en botanique et en zoologie, désigne en effet originellement la pointe, puis, par un processus de retournement sémantique assez fréquent (adhérence de la cause et de l'effet), il finit par renvoyer à la piqûre, à l'ouverture, à la trachée produite par cette pointe. En médecine, il devient cicatrice et symptôme, cela avant que le terme ne prenne le sens de « marque d'infamie » et de « signe dégradant » dans les domaines judiciaire, religieux et militaire. Il s'agit alors de la marque que l'on faisait au bras des soldats et des esclaves romains, au fer rouge, au bras ou sur le front. Cette signification péjorative et accusatoire, reprenant celle de « marque durable et profonde, creusée dans la peau » (TLF) sera utilisée par Erving Goffman dans son célèbre ouvrage *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* (1963), outre qu'elle trouvait bien avant un développement littéraire dans *La Colonie pénitentiaire* qui décrivait les mécanismes d'inscription, dans la chair du condamné, des termes de la sentence : « On inscrit avec la herse, sur le corps du condamné, le commandement qu'il a enfreint¹¹ ». La sentence se présente comme un signe concave venant éviter le corps, lui-même élément d'une écriture *ablative* et *charnelle* qui évoque la passion de l'acteur novarinien dans sa double dimension paradoxale, à la fois charnelle et abstraite, corporelle et linguistique. Le stigmate formé de lettres que Pilate rédige (ou ordonne de rédiger) sur une pancarte érigée au sommet de la croix et mentionnant en trois langues (araméen, grec, latin)

11. Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire et autres textes*, Paris, Flammarion, 1991, p. 92.

■ VALÈRE NOVARINA

« Jésus Nazoréen Roi des Juifs » – trois langues afin que le stigmate « Roi des Juifs » interpelle les trois communautés de Galilée – combine tout autant la puissance abstraite de la lettre et celle, charnelle, du supplice. Ce geste judiciaire, politique, et enfin symbolique, d’inscription (en particulier dans le cas du prédicat « nazoréen », à la place de « de Nazareth », que l’on trouve dans les synoptiques) donne lieu à des querelles exégétiques très nombreuses dont je ne saurais rendre compte, mais j’en retiens le sens ironique : le stigmate « roi des Juifs » procède du mécanisme goffmanien de « retournement du stigmate en identité » qui vient renverser le chef d’accusation en identité positive – un mécanisme sémantique contenu dans l’inscription *INRI*, dont la dénotation est ironiquement connotée, ce que reprend la chanson de Raymond de la Matière dans *L’Acte inconnu* :

Qui qui mit l’chapeau d’épines
À midi
Attaché à la colonne-e
Et moqué-hé hé hé hé hé
D’être un homme-e
Se coiffa d’*INRI*
L’vendredi. (*AI*, p. 147)

Il y a donc au départ de l’écriture, une déchirure entre le sens ironique, négatif et le sens positif, affirmé : « roi des Juifs », affirmant et niant tout à la fois. Cette manière d’empêcher tout dualisme entre négation et affirmation du divin est présente dans l’esthétique novarienne, et en premier lieu dans son utilisation de la langue. Dans *Je suis* le personnage de Jean Singulier *est* personne. Novarina joue à remplacer la sentence nietzschéenne « Dieu est mort » par « Dieu est personne » ou encore : « Moi est mort. L’acteur le sait ». Le retournement de la négation en formule positive sonne de manière absurde, tout autant que le titre *Je suis*, qui est construit suivant le même procédé que la formule *I would prefer not to* : une proposition transitive tronquée, sans prédicat ni objet, qui ouvre sur l’abstraction mais aussi la radicalité d’une singularité. Le titre de Novarina, du fait de la syllepse de sens proche de l’oxymoron (être *vs* suivre) laisse simultanément entendre les conjugaisons homonymes des verbes « être » et « suivre » – et d’autre dérivations de *sequor*, comme le terme récurrent de « séquence » qui se substitue aux actes et aux scènes – ouvrant ainsi sur une lecture paradoxale du texte : celui qui *suit*, du verbe *suivre*, est dépourvu de toute singularité puisqu’il n’est que la voiture-balai, la lanterne rouge de l’être. Ce qui *est* égalant ce qui *suit*, ce qui *est* correspond aussi à ce qui *n’est rien*. Il *suit* et il *est* en portant devant lui la parole et donc en la suivant. Suiveur précédé par un langage déjà dit, un mot déjà inscrit, l’acteur singulier porte en même temps tous les stigmates de son absence de singularité.

Ce titre qui sectionne le vers biblique « je suis celui qui suis/est » (suivant les traductions en effet, la conjugaison varie) et omet la prédication,

HISTRIONS NOVARINIENS : PERFORMER DANS L'ABSENCE DE DIEU ■

ouvre sur un univers ouvert de figures – listes, cortèges, séquences, défilés des processions novariniennes où pleureurs et joyeux drilles accumulent les prédicats, c'est-à-dire les tares, les atavismes, les cicatrices. Panique de la prédication grammaticale, récitation insensée : tous les attributs de l'être échouent dans la glossolalie novarienne.

PORTE LE THÉÂTRE COMME UNE CROIX : STIGMATE ET PRÉDICATION DANS L'ACTE INCONNU

L'Acte inconnu semble, dans sa dramaturgie, « ingurgiter » les pièces précédentes suivant un processus d'autophagie caractéristique d'une écriture luttant contre le déchet et en perpétuel mouvement. Composée de quatre « actes », définis par Novarina comme les quatre phases d'une « transfiguration » (titre un temps envisagé), l'œuvre actualise un leitmotiv novariniens, celui du théâtre se nommant et s'autonomisant. Les pièces *Le Drame de la vie* ou encore *La Scène* sont d'autres exemples de cette autologie du théâtre se nommant lui-même, à l'intérieur duquel les figures se perdent dans les vertiges de l'autodéfinition (l'« autologie » déjà mentionnée). *L'Acte inconnu* reprend la structure enchâssée du défilé de sketches venant s'augmenter par séquences et par séries telle une « rosace », ou encore une « rose limace » (AI, p. 97) s'épanchant depuis un centre vide – autres métaphores novariniennes relevant de cette métapoétique du vide et de l'accumulation : la « grappe », « l'entassement » (AI, p. 47), le « pullulement » (AI, p. 43), la « troupe » (AI, p. 165) ou l'« essaim d'hommes en grappes » (AI, p. 22)¹². Ces images se rassemblent elles-mêmes, à la fin de la pièce, dans un imaginaire pavillonnaire de petites maisons juxtaposées les unes contre les autres. Dans *La Chair de l'homme*, la fameuse liste des 300 définitions de Dieu se trouvait déjà comparée à une « rosace », image que Novarina utilise aussi bien comme métaphore de la société des écrans. Il déplace d'un cran supplémentaire la prophétie hugolienne « ceci tuera cela » (le livre et l'imprimé se substitueront à la forêt d'anciens signes qu'est la cathédrale) en comparant les médias à une nouvelle cathédrale :

Une fenêtre ouverte en vrai sur le monde en vrai [...], à celui-là l'écran apparaît vite, derrière sa petite vitre, comme dans sa petite rosace rectangulaire, comme une peinture sur verre et un vitrail pour les gens d'aujourd'hui. Ces images nous enseignent et nous réunissent : chacun solitaire devant son petit autel domestique, tous cependant rassemblés comme dans une grande architecture invisible. La télévision est la cathédrale du XX^e siècle¹³.

Le cortège faisant office d'exposition est exemplaire de la manière dont s'augmente, s'accumule, comme une multiplicité de *mansions* du théâtre

83

12. À noter dans ces figures de la « somme » et de l'agrégat, la géométrie de l'éventail (AI, p. 109).

13. Valère Novarina, « Notre parole », *Libération*, 27 juillet 1988.

■ VALÈRE NOVARINA

médiéval, l'espace-temps théâtral novarinien suivant un mécanisme de surenchère de prédicats et de figures répétitives telles que : antépiphere, polyptote, épanorthose, anaphore, épanadiplose, épiphore, etc. Au-delà des procédés stylistiques, la langue novarienne procède d'une amplification de la prédication grammaticale, qui revient à accolter à un sujet vide (la « personne » : masque, acteur, *histrion*) une multiplicité d'attributs arbitraires. La première procession/récitation de *L'Acte inconnu*, prononcée par le Déséquilibriste, « endiable » l'acte de prédication en se livrant à la présentation/nomination des acteurs du drame : « LE MANGIRIER OLAMÉ » ; « LA MACHINE À DIRE OUI » ; « L'HOMME DE SOUS LA TERRE » ; « LE BONHOMME CENTUPLE », etc. La caractérisation opère le plus souvent par classification, parodiant les lignages bibliques, et faisant « dériver » les êtres à l'intérieur d'une seule et même grande phrase démiurgique. La machine à prédicats, la machine génétique « à classer les êtres » fonctionne à haut régime. La prédication ouvre sur une polysémie où coexistent sens théologique, sens linguistique et sens littéral puisque « prédiquer » signifie « dire devant », « porter devant les signes » et être sémaphore, à l'instar de l'acteur qui fait « offrande » (*AI*, p. 66)¹⁴.

La nomination annule en même temps qu'elle affirme à l'instar de la poétique mallarméenne à laquelle il est loisible de penser : une abolition de la chose, chez Novarina dans la *matière* du langage. L'auteur joue bien entendu de l'homonymie entre le substantif « nom » et la négation « non » : « Que reste-t-il de l'homme une fois que nous l'avons prononcé ? » (*AI* p. 17). Cette prédication éperdue aboutit à la *monstration* de l'histrion, l'infinie diversité faisant ressortir le « nu » du « un » (*AI*, p. 20) comme l'indique le palindrome. Chaque prédicat énoncé par le Grand nominateur commun, le « Cruciverbiste » (*AI*, p. 16) ou encore le « théanthrope » (littéralement, celui qui se prend pour Dieu [*AI*, p. 9]) qu'est le Déséquilibriste, cloue l'acteur au plateau du théâtre. La première figure à entrer formule d'ailleurs la fonction prédicatrice qui est la sienne au sein de ce théâtre des paroles : « j'adhère au sujet verbe complément » (*AI*, p. 56).

MULTIPLIER STIGMATES ET PRÉDICATS... JUSQU'À L'INVISIBILITÉ ?

La prédication novarinienne *enfonce le clou*. Elle martèle les noms (cf. la répétition des occurrences des verbes « frapper », « cogner », « clouer ») : « Le Déséquilibriste – Voici ma redanse de joie ! Allez les marteaux ! » (*AI*, p. 61). Ce martèlement, bien entendu connoté par l'imaginaire de la croix, revêt une autre fonction, musicale et rythmique. Le son endiable du marteau

HISTRIONS NOVARINIENS : PERFORMER DANS L'ABSENCE DE DIEU ■

contre les murs du théâtre résonne comme une invite à entrer dans la danse. Il permet de trouver l’« ut » (AI, p. 18), c’est-à-dire aussi, dans le miroir du palindrome novarinien, le « tu » (le silence). Le marteau novarinien est chaotique, moins systématique que celui de Nietzsche. Tout aussi iconoclaste, il invite à trouver ce « ut » qui serait peut-être « la quatrième personne du singulier »¹⁵: « Au milieu du temps, l’homme à la bouche de cuivre vient au milieu de l’espace pousser le son *ut* » (AI, p. 18)¹⁶.

Souvent comparés à des coups, à des cris ou encore à des clous, les mots novariens, projectiles lancés par des histrions-catapultes, construisent des énoncés proches de la stychomythie tragique (un mot = un coup ; un mot = un trou). Ils nourrissent une poétique iconoclaste où les coups de marteau résonnent contre les planches de la scène : « Le théâtre nous offre un très vivifiant jeu de massacre où toute représentation se brise, est mise en pièces » (LC, p. 137). C’est le martèlement d’un langage désorienté sans « Mire » ni « Pire », un langage malade mais encore très vivant, celui d’un Occident désorienté : « L’Europe ergoteuse, sans naissance et sans orient » (PM, p. 119). L’iconoclasme novarinien achève la logique du stigmate qui trouve l’idole et la fait disparaître (« Dieu est personne, Dieu est tu » [PM, p. 45]). Il s’agit là d’un iconoclasme réinventé, qui rejette les images mais utilise la matérialité abstraite des signes : un iconoclasme qui n’apprécie guère ceux qui haïssent les signes, autrement dit les « sématophobes ».

Déployer une logorrhée pour dire l’être, telle est la logique de la parole novarinienne qui multiplie les prédicats et les stigmates jusqu’à l’invisibilité et jusqu’au vide, renversant la fonction de *reconnaissance* qu’Aristote attribut au poème dramatique. Chez Novarina, la stigmatisation parvient à l’invisibilisation du divin. Cette dramaturgie ne déploie aucune positivité de l’incarnation. L’acharnement du stigmate rejoint la logique « zélée » (par référence au zélote Caïn) de l’écriture novarinienne, comme le rappelle le personnage de Caïn du *Tube*. Le nom propre Caïn relève en effet du même étymon que « zèle », signifiant à la fois « jalouse » et « destruc-tion »¹⁷. L’empressement de la parole est un empressement destructeur et iconoclaste, comme le montre la propension suicidaire de nombreux personnages qui aspirent à se pendre aux cintres du théâtre, à se pendre par les pieds et à s’inverser... Ce zèle correspond à une énergie alternative où les phases d’enthousiasme et les phases dépressives se succèdent sans tarir de mots : « Il faut que je me suicide avant d’arriver à la fin de la pièce » (AI, p. 51). Le désir de disparaître s’exprime aussitôt qu’il y a eu apparition et théâtre. Novarina renverse ici le précepte wittgensteinien en posant l’hypothèse qu’il vaut mieux dire ce qu’il faut faire, parler des tares et parler du « nul » et adopter « le parti pris d’en parler » (AI, p. 71) – expression

85

15. Valère Novarina, *La Quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012.

16. Voir *Le Drame dans la langue française*, in *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.

17. Il existe des discussions pour savoir si Jésus était un zélote (Jésus Barabas l’était).

■ VALÈRE NOVARINA

qui procède d'une intéressante concaténation des préceptes wittgensteiniens et pongiens. La langue de Novarina accepte de se prendre au piège de la démonstration fumiste, de la corvée du langage. Les figures histrioniques, ainsi « défaites », exténuées par la compétition verbale, expriment à un moment donné le besoin du « trou », du nul et de l'oubli. Elles suivent une trajectoire « défigurative » (« L'acteur sacrifiant ») et descendante, une résurrection par le bas d'où, chez Novarina, émane la lumière.

CONCLUSION : DU SACRIFIÉ AU « SACRIFIANT »

Le théâtre de Valère Novarina pose l'inséparabilité du corps et du langage et montre ainsi l'histrion. L'opposition du visible et de l'invisible est remise en cause par un processus infini de prédication à bien des égards comparable à un processus de stigmatisation : affirmation simultanée, non dualiste, paradoxale, de la pointe et du trou, de la chair et du signe, du concret et de l'abstrait, de Dieu et du vide. Ajoutons, pour quitter le terrain théologique et indiquer la direction d'une réflexion plus sociopolitique, il n'y a, dans le théâtre de Novarina, aucune place pour la normalité ni le normal, ce qui explique la peur (cf. le sentiment de paranoïa qui précipite le dénouement [AI, p. 120]) de « ne pas être conforme ». Cela a lieu dans un espace déchiré, celui du théâtre, au sein duquel il n'y a plus de cohésion possible, mais juste une fragmentation des « uns » et des « nus ». Le cortège, la procession, la structure par « séquences et raps » opposent à la circularité de la *choreia* platonicienne un modèle linéaire et sériel, propre à Novarina, dans lequel on perçoit des liens avec le sketch des cénacles fumistes ou bien encore le numéro de clown. Les figures y développent un histrionisme caractéristique, pour Goffman, de l'individu stigmatisé qui aura tendance à se sentir en représentation, surveillé, évalué (et ainsi incité à « se surjouer », produisant ainsi ce que le sociologue nomme des « interactions angoissées »). La figure novarinienne ne peut trouver refuge dans le groupe, qui n'est qu'une juxtaposition superlative et infinie de noms. Elle n'est que son propre porte-parole. La dépersonnification (Novarina parle d'« impersonnalisme ») et le creusement paradoxal de la figure surviennent au bout de cette logique d'autodéfinition histrionique, héroïcomique, et cela que les signes généalogiques soient fièrement portés ou honteusement dissimulés. Les figures errantes portent leurs contradictions comme la farce du destin au sein d'un « cirque des maladroits ». Dans « L'acteur sacrifiant », Novarina opère le passage du sacrifié au sacrifiant, suivant son usage vitaliste des gérondifs : il invite l'acteur à être ce « comique mutant », « trans-sexuel », « trans-vivant » doté de toutes les anormalités, afin de nier les négations.

HISTRIONS NOVARINIENS : PERFORMER DANS L'ABSENCE DE DIEU ■

afin d'affirmer. L'acteur histrionique engendre un espace infini de potentialités avortées. Écartelé (entre le dire et le faire) comme la danseuse de barata-natyam, l'histrion novarinien est « environnemental » : il donne à voir l'espace qu'il agite et qui l'agit ; il démultiplie et étoile, étale les axes de la croix. Il nous apporte son calvaire sur un plateau.

■ **ÉVELYNE GROSSMAN**, UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT – PARIS VII

Artovarina : un théâtre résurrectionnel

« *Du profond du théâtre, l'acteur nous apporte – dans sa bouche – l'inhumanité du langage.* »

Valère NOVARINA, (LC, p. 95)

ARTOVARINA – NOVARINARTO

Hasard objectif d'une rencontre, une autre, entre Antonin Artaud et Valère Novarina : juin 2010, colloque universitaire franco-espagnol organisé autour du recueil *Suppôts et Supplications* d'Antonin Artaud au très beau centre culturel, Arts Santa Mònica, de Barcelone. Au même moment était présentée dans la salle d'exposition du centre, une exposition de dessins de Valère Novarina, « Théâtre de dessins : 2587 personnages et 311 définitions de Dieu¹ ». Dans le catalogue de l'exposition, Brigitte Rambaud rappelle l'origine de cette performance (dans tous les sens du terme), entre pictographie et dramaturgie de l'extrême : les 5 et 6 juillet 1983, dans la grande salle de la tour Saint-Nicolas à La Rochelle, pendant vingt-quatre heures, Valère Novarina exécuta à l'encre noire et au crayon rouge 2587 personnages. Elle raconte : « Le dessinateur se saisit d'un bambou et d'une feuille, les acteurs éparpillés à l'intérieur et à l'extérieur de la tour, dans des alcôves, sur le chemin de ronde, dans les escaliers commencent leur lecture des 2587 noms du *Drame de la Vie* pendant que Valère Novarina leur donne vie sur le papier. Je récupérerai toute la journée les dessins terminés et secs en attente sur sa table et les passerai aux accrocheurs². » Le spectacle *Le Drame de la Vie* sera créé en 1986 à Avignon.

Résonances croisées, donc, de scénographies corporelles et psychiques : *Artovarina* ou *Novarinarto* sur la scène de Barcelone. Dessinateurs et dramaturges, acteurs en langues plutôt qu'écrivains, chercheurs d'infini élèvent une commune protestation contre le carcan étiqueté du corps humain, inventant un nouveau langage au plus près des rythmes corporels et vocaux :

1. Le catalogue en français et catalan, précédé d'une préface de Vicenç Altaió, fut publié sous le même titre : *Valère Novarina, Teatre de dibuixos : 2587 personatges i 311 definicions de Déu*, Barcelone, Arts Santa Mònica, Eumo Editorial, 2010 [désormais abrégé en Catalogue Arts Santa Mònica].

2. Brigitte Rambaud, « Deux mille cinq cent quatre-vingt-sept », Catalogue Arts Santa Mònica, *op. cit.*, p. 6.

ARTOVARINA : UN THÉÂTRE RÉSURRECTIONNEL ■

Faire des livres, ça ne m'intéresse pas. C'est l'expérience, l'épreuve, l'exercice que je cherche. [...] Mais ce n'est pas du tout de la littérature de recherche, de laboratoire, [...] mais une expérience biologique sur soi, une intervention sur notre corps vivant [...]. J'entends la matière comique, j'entends les langues circuler autrement, j'invente un corps nouveau, je détruis mon image d'homme, je deviens un corps de langue, un comique mutant³...

Valère Novarina rappelle volontiers qu'il a autrefois écrit sur Antonin Artaud : « 1964 : Études de Lettres, à la Sorbonne. Écrit un mémoire sur *Antonin Artaud, théoricien du théâtre*. ». Le mémoire, Diplôme d'Études Supérieures soutenu à l'Institut d'Études Théâtrales de l'ancienne Sorbonne est toujours répertorié à la Bibliothèque Gaston Baty de l'université Paris 3. En 1964, beaucoup de textes d'Artaud étaient encore dispersés dans des revues, et singulièrement ceux rédigés durant ses séjours asilaires entre 1937 et 1946. Le premier tome de ses *Oeuvres complètes* n'était paru chez Gallimard qu'en 1956, après bien des aléas et querelles *post mortem* avec les héritiers. En 1964, Paule Thévenin, la première éditrice des œuvres, faisait paraître le tome V (« Autour du Théâtre et son double et des Cenci »). Plus d'une vingtaine d'autres volumes suivraient jusqu'en 1994 ; *Suppôts et Supplications*, recueil posthume patiemment recomposé par Paule Thévenin, ne parut qu'en 1978. La plupart des grands textes d'Artaud sur le théâtre étaient donc déjà rassemblés à l'époque où le jeune Novarina travaille sur l'œuvre mais les derniers écrits sur le « nouveau Théâtre de la Cruauté » et les commentaires des dessins n'étaient pas aisés à trouver, si ce n'est en bibliothèque. Il y travailla beaucoup.

QU'Y A-T-IL DANS UN NOM... ?

Valère Novarina dit n'être plus, depuis lors, revenu à Artaud mais Artaud revient ça et là dans l'œuvre de Novarina, en légers signes complices sans qu'il soit besoin d'autre preuve de proximité. Ceci n'est pas une histoire de famille, d'influence ou de filiation, mais de commune inquiétude – une interrogation partagée de l'inhumanité de la langue.

Des citations, des allusions à Artaud, on peut s'amuser à en relever quelques-unes dans les textes de Novarina. Par exemple ceci, presque au hasard :

– Dans *L'Acte inconnu*, la « Machine à faire l'homme » évoque « Sotteville-lès-Rouen » (AI², p. 91), nom de la ville où se trouvait l'hôpital psychiatrique départemental des Quatre-Mares dans lequel Artaud fut interné sous placement d'office en octobre 1937 à la suite de son séjour en Irlande. Il y adresse la seule lettre de lui connue de ses premiers enfermements, « au ministre plénipotentiaire d'Irlande à Paris », lui réclamant sa

3. « Le théâtre séparé », Réponse de Valère Novarina à quatre questions de Philippe di Meo, *Furor* n° 5, Lausanne, janvier 1982.

■ VALÈRE NOVARINA

libération immédiate. Début d'une longue série d'enfermements asilaires qui vont durer 9 ans. Plus loin, à nouveau la « Machine à faire l'homme » fait allusion à une « brillante consœur des Nouvelles Révélations de l'Être » (*AI²*, p. 118). Titre parodique d'un journal imaginaire, du type « Les Dernières Nouvelles d'Alsace » ou « La Nouvelle République des Pyrénées », certes, mais *Les Nouvelles Révélations de l'Être* sont aussi comme l'on sait le titre d'une étrange plaquette d'Artaud, imprimée en 1937 quelques mois avant sa plongée dans la psychose et qu'il signa « Le Révélé », effaçant ainsi son nom.

– Dans *Le Discours aux animaux*, alors que l'homme est sommé de dire son nom (« Dis ton nom, crâne sans nom ! »), s'élève une longue litanie des mi-hommes mi-animaux, « omnimaux », « omniriens », « amnimaux » hors noms, hors lignée : « Jean des Réseaux des animaux, [...] son chien par alliance, son cheval par les femmes, Jean du Tombe Long, [...] Jean Paul de Bref, mon fils mon père ma mère et moi qui sortent habillés d'terre et teints en vrac » (*DA*, p. 316). On reconnaît au passage le début de *Ci-Gît* : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, et moi ; niveleur du périple imbécile où s'enferre l'engendrement, le périple papa-maman et l'enfant... ». C'est dire que l'homme animal n'entre pas si tranquillement dans une généalogie linéaire ; «... j'ai senti, moi, à quel point je ne supportais pas le végétal, ni le minéral, ni l'animal, ni l'ominal⁴ », écrit aussi Artaud. Énoncé psychotique ? Ou plutôt, comme l'énonce Novarina, « s'affranchir de l'identité humaine » (*DP²*, p. 44) ? L'acteur, chez Novarina, « transhomme ».

EXPULSION – PROJECTION

À propos de sa pièce *Le Vrai sang*, Valère Novarina évoque un « théâtre de carnaval, en ce sens que les acteurs à la fois incarnent et quittent la chair, sortent d'homme, deviennent des figures qui passent sur les murs, des animaux peints, des signaux humains disséminés dans l'espace [...]. Le langage vient ici nous ouvrir, opérer devant nous le *théâtre de la cruauté comique*⁵. » Le Théâtre de la Cruauté, comme il le souligne à juste titre, c'est en effet des signes disséminés dans l'espace : « machine de souffle », dit Artaud, poésie-force, incantation, rythme, « poésie dans l'espace » (c'est cela qu'Artaud appelle théâtre et qui revivra sur les pages de ses cahiers d'écolier à la fin de sa vie), mouvement des syllabes proférées, expectorées – corps animé des mots.

ARTOVARINA : UN THÉÂTRE RÉSURRECTIONNEL ■

De l’un à l’autre, on pourrait ainsi tisser les échos d’une recherche obstinément réitérée. « Théâtralité respiratoire de la page », écrit Novarina (*TP²*, p. 140) ; « musculature affective » des souffles, « répétitions rythmiques de syllabes », renchérit Artaud. « Cruauté articulatoire, carnage langagier », reprend Novarina (*TP²*, p. 12) ; l’acteur doit travailler son corps « dans l’centre [...] ; Dans les muscles du ventre. [...] Là d’où s’expulse la langue qui sort, dans l’endroit d’éjection, dans l’endroit d’expulsion d’la parole, là d’où elle secoue le corps entier » (*TP²*, p. 23).

Expulsion – éjection, redit Novarina.

Déjection – projection, répète Artaud.

Ce que cherche Artaud, il le souligne dans ses derniers textes, c’est à incarner dans son corps d’écriture le corps infini de la langue. C’est du corps mortel qu’il faut sans relâche sortir, pour dresser, dans le théâtre de l’écriture, la scène infiniment reprise où se refait le corps de langue, « un corps en érection, en état d’éjection, de trépidation perpétuelle⁶ ». Que signifie être « en état d’éjection », sinon être ce suspens tendu, cette tension entre *éjection* et *déjection*. Je m’éjecte constamment de mon corps d’homme, ce corps voué à la mort, ce corps déchet, jeté à la naissance, et je fais du déchet, de la déjection, un projectile, un corps *en éjection*, en perpétuelle sortie de lui-même. Nous défaire de l’homme, dit Novarina, le mettre « hors de lui » (*LC*, p. 78). Sortie de soi donc, ou comme le formule Mallarmé, « souci d’extravaguer du corps⁷ ».

LA SCÈNE DU COUP DE DÉS

À l’origine, toujours, chez l’un et l’autre, Mallarmé : « A l’âge de 18 ans, déclare Novarina dans un entretien, j’ai eu une sorte de bizarre illumination en feuilletant dans tous les sens une grosse thèse très mystérieuse écrite sur *Un coup de dés* de Mallarmé [...] soudain, dans la bibliothèque Sainte-Geneviève, je me suis cru placé à la croisée du drame du corps et de la parole. Au croisement des contraires : la page plate du livre et la page charnelle du théâtre, en volume. » C’est ainsi que sur la scène de théâtre les acteurs tracent dans l’air des lettres, émettent des signes ; les mots sont des trajets, des souffles : « L’acteur lance ses anthropoglyphes, émet et sème des lettres dans l’espace⁸. » Et de même, chez Artaud, les acteurs du théâtre balinais, modèles du théâtre dont il rêve, sont des « hiéroglyphes animés » :

6. Artaud, « Histoire vécue d’Artaud Momo », *Œuvres complètes*, édition de Paule Thévenin, tome XXVI, Paris, Gallimard, 1994, p. 158.

7. Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. H. Mondor, p. 369.

8. Valère Novarina, « L’homme hors de lui », entretien avec Jean-Marie Thomasseau, revue *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, respectivement p. 166 et 171.

■ VALÈRE NOVARINA

Cet espace d’air intellectuel, ce jeu psychique, ce silence pétri de pensées qui existe entre les membres d’une phrase écrite, ici, est tracé dans l’air scénique, entre les membres, l’air, et les perspectives d’un certain nombre de cris, de couleurs et de mouvements. (*Q*, 541)

Que les mots donc, redeviennent vivants et vibrants, matière sonore et visuelle, qu’ils se déplient comme des gestes physiques et concrets dans toutes les dimensions de la scène : idéogrammes, hiéroglyphes, anthropoglyphes. Alors la diction que l’acteur imprime au langage proféré, projeté sur la scène, se mue en force répétitive qui déstabilise l’ordre linéaire : vibrations, échos de bruits, modulation des voix, force de projection des syllabes dans l’air, mise en acte d’une parole-matière, indistinctement visuelle et sonore.

RÉSURRECTION - INSURRECTION

Mallarmé, toujours. Dans un article intitulé « Notre parole », publié dans le journal *Libération* en 1988, Novarina reprenait la métaphore mallarméenne récusant l’échange des mots comme échange de monnaie⁹ : « Parler n’est pas échanger des choses, communiquer des mots, sonnants et trébuchants... » Bien au contraire, souligne-t-il : « Celui qui parle ne s’exprime pas, il renaît. Parler respire et la pensée délie. Toute vraie parole est résurrectionnelle » (*TP*², p. 233).

On sait que Novarina est un lecteur des Pères de l’Église, eux qui précisément postulèrent dans l’être humain un double corps, l’un mortel voué à la putréfaction, et l’autre inorganique, spirituel et glorieux, promis à la résurrection. Ainsi saint Augustin, dans le dernier livre de la *Cité de Dieu*, explore avec une minutieuse gravité la forme que prendra après la mort le nouveau corps spirituel : « Si les enfants ressusciteront avec le même corps qu’ils avaient à l’âge où ils sont morts » (chapitre XIV) ; « Si la taille de Jésus-Christ sera le modèle de la taille de tous les hommes, lors de la résurrection » (chapitre XV) ; « Si les femmes, en ressuscitant, garderont leur sexe » (chapitre XVII).

C’est à ce corps « glorieux » (« sempiternel », dit Artaud) que bien des écrivains et penseurs modernes confrontent leur corps d’écriture. De Blanchot à Derrida, de Deleuze à Beckett, peu d’entre eux pourtant l’ont fait de façon aussi obstinée et rigoureuse que Valère Novarina, lui qui affirme qu’il n’y a pas de différence entre la linguistique et la théologie (ou Artaud, lui qui, du fond de sa psychose lumineuse, déclare finalement : « Dieu, de son vrai nom, s’appelle Antonin Artaud »).

9. Mallarmé, on s’en souvient, critique cet emploi élémentaire du discours qui consisterait « à mettre ou à prendre dans la main d’autrui en silence une pièce de monnaie ». Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 368.

ARTOVARINA : UN THÉÂTRE RÉSURRECTIONNEL ■

Sans cesse, donc, ouvrir l’homme ; car la question n’est guère de savoir si l’un et l’autre croient en cette résurrection chrétienne des corps. Sans doute pas plus que nous, « athées névrosés », comme dit Novarina. Bien plutôt, ils en explorent inlassablement la logique, en appellent à l’*insurrection* de la lettre, à sa surrection, à sa levée... en corps.

« L’âme est un suppôt, écrit Artaud, non un dépôt mais un suppôt, ce qui toujours se relève et se soulève de ce qui d’autrefois a voulu subsister, je voudrais dire rémaner, demeurer pour réémaner, émaner en gardant tout son reste, être le reste qui va remonter » (*Q*, 1061). Le suppôt est soulèvement de l’être, insurrection du corps, l’inverse de la chute des corps humains dans le monde phénoménal des organismes séparés. Seule la force de l’écriture théâtrale en acte, qui sans fin relance le mouvement des lettres-corpuscules peut empêcher le corps de s’anatomiser.

Et Novarina élève un culte à l’acteur Louis de Funès, « figure de la transfiguration comique » :

« L’acteur est aujourd’hui, plus que tout humanologue, programmaliste, sociologueur, recteur légiste, celui qui en sait le plus sur la pratique mentale pure, [...] la combustion du corps et de l’esprit, la renaissance psychique, le rêve et les records de résurrection, sur la chute, la gloire, la rechute [...] » (*TP*², p. 165).

Chez eux, comme chez Beckett, le clown-acteur, Vladimir ou Estragon, choisit et se relève... Le début de la surrection, c’est la chute : chute des corps, re-surrection¹⁰. Non plus seulement donc la résurrection des corps (version christique ou théologique) mais le soulèvement de l’être, l’insurrection du « corps animé » des lettres comme force et projection de souffle, explosion de matière. « La force du corps lui-même, dit Artaud, latent en train de s’élèver [...] l’épaisseur du corps en tapulte, en catapulte projeté... » (*Suppôts et Supplications*).

« Parce que les tombes des acteurs sont profondes très peu. Un simple rideau de terre leur suffit. Pour qu’ils soient les premiers à toujours resurgir. Avec leurs corps légers, libres, volcaniens » (*TP*², p. 204).

Artovarina, corps-théâtre toujours en voie de surrection. « Le théâtre doit devenir le lieu d’un *lyrisme sans moi*. Le *je y est* un assemblage », écrit Novarina (*LC*, p. 32).

10. Version plus sérieuse, mais c’est la même, dans *Lumières du corps* : « Le texte revient de la mort. En grec moderne, le texte se dit : *keimeno*, κείμενο. *Keimeno*, c’est-à-dire, littéralement, le *gisant* : celui qui est couché et que l’acteur relève, ce qui est mort et que l’acteur ressuscite. L’acteur est un homme debout qui relève celui qui gisait. Il change les lettres en parole. Par le corps de l’acteur, la lettre vit ; par le don du souffle, le texte ressuscite. Seul l’acteur, par son souffle, son offre d’oxygène – par son pouvoir d’inversion et de renversement –, fait que le texte se relève et *tient debout* » (*LC*, p. 107).

■ VALÈRE NOVARINA

DE L' ANTI-HUMANISME

Lorsque Lyotard publie *L'inhumain* en 1988, cela fait bien longtemps que la notion d'humanisme a été remise en question, historicisée. En France, c'est dans les années soixante que se dessine ce qu'on appellera plus tard la querelle de l'humanisme autour du structuralisme (Lévi-Strauss), de la psychanalyse (Lacan), de la sémiologie (Barthes), de la philosophie (Foucault, Althusser et d'autres...) de la littérature (le *Nouveau Roman*, puis Blanchot, Beckett, entre autres). Dans un entretien de 1966 intitulé « L'homme est-il mort ? », Michel Foucault résume ce qu'il développe dans *Les Mots et les choses*, à savoir ceci : l'humanisme est un mirage, une illusion rétrospective de nos cultures occidentales : « Nous imaginons que l'humanisme a été la grande force qui animait notre développement historique et qu'il est finalement la récompense de ce développement [...]. Ce qui nous émerveille dans notre culture actuelle, c'est qu'elle puisse avoir le souci de l'humain. Et si l'on parle de barbarie contemporaine, c'est dans la mesure où les machines, ou certaines institutions nous apparaissent comme non humaines¹¹ ».

Or tout cela, précise Foucault, n'est pas exact. Le mouvement humaniste date de la fin du XIX^e siècle. C'est parce qu'on a construit l'être humain comme objet d'un savoir possible que se sont ensuite développés tous les thèmes moraux de l'humanisme contemporain, et en particulier, ces « humanismes mous » que furent en France Camus, Saint-Exupéry ou Teilhard de Chardin. En fait, conclut-il, « l'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine ». On connaît la métaphore célèbre du visage humain s'effaçant sur le sable... Que l'humanisme ait été, dès l'origine, une théologie inversée mettant l'homme à la place de Dieu, bien des philosophes le diront. Foucault insiste : la culture nouvelle qui apparaît au XX^e siècle a commencé avec Nietzsche, lorsqu'il a montré que la mort de Dieu n'était pas l'apparition mais la disparition de l'homme, que Dieu étant mort l'homme n'a pas pu ne pas disparaître en même temps.

Cette question de la mort, avec celle de Dieu, d'un certain humanisme occidental et sa vision d'un sujet « centré, intentionnel et conscient », comme le dit Derrida, est au cœur, comme l'on sait, de bien des écritures littéraires et philosophiques du XX^e siècle. De là sans doute, leur exploration constante et méthodique, de l'inhumain. L'hypothèse que reprend Lyotard n'est pas nouvelle : le « propre » de l'homme est qu'il est habité par de l'inhumain ; il est hanté par un hôte familier qui le fait délivrer mais aussi penser¹².

ARTOVARINA : UN THÉÂTRE RÉSURRECTIONNEL ■

Au-delà même de ce que suggère Lyotard, je verrais volontiers dans cette exploration contemporaine de la mystique, qu'elle avoue ou non son nom (je pense à Blanchot, Bataille, Artaud, Derrida, Deleuze, Duras, Michaux, Merleau-Ponty, Novarina, etc.), un désir de réinventer l'inhumanité de l'homme : ce qui « passe infiniment l'homme », comme disait Pascal, la sortie des limites humaines ; à entendre aussi bien comme la part d'animalité que comme la part de divin, le risque de la folie, de la démesure, de la barbarie. La question actuelle pourrait alors être celle-ci : comment, à partir de la mort de cette figure traditionnelle de l'homme (celle, des humanismes « mous » de Foucault, qui n'ont guère su résister aux vagues déferlantes des barbaries des XX^e et XXI^e siècles), comment réinventer un autre humanisme qui prenne en compte l'inhumain, qui ne le refoule pas, ne les dénie pas, mais en inclue les potentialités terrifiantes, afin de les affronter en connaissance de cause ?

Question annexe : pourquoi rencontrons-nous au cœur de cette interrogation une étonnante proximité des écrivains et des philosophes ? Je ferais l'hypothèse que c'est parce qu'il y a eu au XX^e siècle une véritable *divinisation* du langage. Ainsi, lisant Blanchot, Foucault affirme-t-il que seule la littérature, à cause de l'expérience de l'infini du langage qui est la sienne, son expérience de l'être du langage, peut constituer, une « expérience de pensée radicale¹³ ».

Or qu'est-ce que le langage désormais ? Non plus « le propre de l'homme », ce qui le sépare irréductiblement des animaux, pour ne rien dire des pierres... Au contraire, la découverte du XX^e siècle, c'est que le langage c'est *l'essence inhumaine de l'homme*, ce qui le divise et le rend autre à lui-même (Freud, Lacan), ce qu'il ne possédera jamais « en propre », auquel il demeure toujours étranger (Derrida, Deleuze), cet infini dont l'éternel murmure menace de le rendre fou (Blanchot, Levinas, Artaud...).

L'AHOMME¹⁴

Valère Novarina, le répète : « 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. [...] L'art de l'acteur est un inhumanisme militant pratiqué au grand jour » (*LC*, p. 28). Dans l'entretien avec Jean-Marie Thomasseau que je citais plus haut, à la question « le novarinisme est-il un humanisme ? », il répond ceci : « Pas du tout. [...] Humaniste non. Je sors d'homme. [...] Il faut sur les planches, fabriquer une antipersonne, un anti-homme expérimental. Pousser

13. Michel Foucault, « La pensée du dehors » [1966], *Dits et Écrits I, op. cit.*, p. 546-567.

14. « L'acteur est le décomposeur de l'homme. [...] Il représente l'homme *arraché à lui*, enlevé d'ici, décorporé, défaît, *antipersonne* ; il représente l'homme asomatique, apathique, et en antipsychie. *L'ahomme.* » (*LC*, 150-151)

■ VALÈRE NOVARINA

l’homme hors de lui, lui faire porter son langage dehors. L’homme soudain furieux, forcené, jeté hors du langage. C’est un exercice *exanthropique*¹⁵. »

On connaît la condamnation par Artaud de l’humanisme occidental. Sans relâche il interroge les systèmes symboliques, religieux ou philosophiques dans lesquels l’individu prend sens de se dissoudre dans une subjectivité qui l’absorbe et le dépasse. Il écrit par exemple ceci dans une lettre : « [...] ce que les hommes appellent aujourd’hui l’*humain*, c’est le *châtrage* de la partie surhumaine de l’homme. » L’homme selon Artaud, c’est cette part d’inhumain qui nous rattache à l’illimité, c’est la folie que la rationalité occidentale a châtrée. C’est précisément cet « homme psychologique » que le théâtre doit dissoudre afin de retrouver les véritables dimensions du corps et de la langue : sans limites. Dans un texte rédigé en commentaire de l’un de ses dessins, *Le visage humain*, il écrit ceci : « J’ai fait venir parfois, à côté des têtes humaines, des objets, des arbres ou des animaux parce que je ne suis pas encore sûr des limites auxquelles le corps du moi humain peut s’arrêter » (*Q*, 1535).

En ce sens, et pour reprendre une formule (nietzschéenne) de Gilles Deleuze, l’homme en fin de compte n’aura peut-être été qu’une manière d’emprisonner la vie. Une autre forme sans doute est en train de naître, qui n’est pas nécessairement une forme humaine : « ce pourra être une forme animale dont l’homme sera seulement un avatar, une forme divine dont il sera le reflet [...] Aujourd’hui l’homme entre en rapport avec d’autres forces encore (le cosmos dans l’espace, les particules dans la matière, le silicium dans la machine...) : une nouvelle forme en naît, qui n’est déjà plus celle de l’homme¹⁶ ». En d’autres termes : humain *versus* inhumain, ce ne sera plus vraiment la question mais plutôt celle d’une puissance de vie non organique dont l’homme n’aura été qu’une forme provisoire.

« *L’homme*, dit Valère Novarina, il faut le représenter à nouveau trouvé par Dieu ou en animal. Ou muet comme les pierres » (*LC*, p. 77).

■ JOHN IRELAND, UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO

Terreur et théologie : Paulhan, Scarry, Novarina

À la mémoire de Michel Beaujour.

Terreur et théologie, comment conjuguer des termes aussi éloignés apparemment l'un de l'autre, si on donne au mot « terreur » l'acception particulière qu'il revêt chez Jean Paulhan ? Et pourquoi d'ailleurs rapprocher Paulhan – pour qui la théologie, à la différence du sacré, n'est pas une préoccupation majeure – de Valère Novarina ? Il y a tout d'abord leur *excentricité* analogue, leurs prises de positions décentrées par rapport à leurs contemporains dont la pratique littéraire supposait avant tout la mise en scène des grands problèmes sociaux et politiques de leur époque. Le projet de Novarina de dissoudre l'époque et tous ses référents dans une recherche linguistique inédite m'a fait penser à Paulhan, l'ancien ethno-poéticien de la génération précédente dont la recherche ethnologique à Madagascar l'avait conduit à plaider en faveur d'une conscience linguistique et rhétorique à une époque où l'enjeu idéologique des discours en concurrence était à son apogée. Le livre le plus connu de Paulhan, publié en pleine Occupation allemande, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*¹, a surtout connu une existence souterraine, étouffée presque aussitôt par les thèses sartriennes sur la littérature que son livre prévoyait et dont il était d'emblée l'adversaire discret².

J'ai pensé à cet aspect de l'entreprise de Paulhan (qui en dépit de toutes ses fonctions et tout son pouvoir à la NRF n'allait jamais tout à fait se remettre de ses insuccès en librairie) en essayant d'imaginer le jeune Novarina à ses débuts, aux prises avec une écriture tellement à contre-courant, à rebours d'une décennie où de la guerre d'Algérie à Mai 68, de Mai 68 à l'Union de la gauche, l'époque a de nouveau été saturée de discours idéologiques dont la place débordante décourageait la réception d'autres saisies du langage. Certes, comme l'a démontré Julie Sermon, les premières œuvres de Novarina, *L'Atelier volant* et *Le Babil des classes dangereuses*, qui susciteront déjà l'incompréhension ou l'indifférence du

1. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941.
2. Paulhan donna d'ailleurs aux *Temps Modernes* dont il avait soutenu la création (et le directeur) un article intitulé : « La rhétorique était une société secrète » (*Les Temps Modernes*, n° 6, mars 1946, p. 961-984), geste paradoxal qu'il éclaircit en se retirant discrètement du comité de rédaction de la revue de Sartre peu de temps après. Voir à ce sujet l'article de Jacques Lecarme : « Le Succès et l'insuccès : Sartre et Paulhan » in Ingrid Galster (dir.), *La Naissance du phénomène Sartre : raisons d'un succès 1938-1945*, Paris, Gallimard, 2001, p. 238-261.

■ VALÈRE NOVARINA

public, proposaient entre autres des versions parodiques de la lutte des classes, mais les commentaires de l'auteur sur sa poétique théâtrale, publiés en même temps que ces pièces, ont tôt fait de préciser les enjeux de ces textes, très éloignés de toute pensée marxiste³.

PAULHAN ET NOVARINA, TERREUR ET RHÉTORIQUE

C'est la portée textuelle de cette situation parallèle que je voudrais interroger davantage car il me semble que le livre de Paulhan éclaire à sa manière une partie de la recherche rhétorique de Novarina, celle précisément qui alimente la théologie originale du *Drame de la vie* et qui s'étend par la suite au reste de son œuvre. Ce qui a motivé *Les Fleurs de Tarbes*, c'est une réaction contre le triomphe, que Paulhan constate partout, de ce qu'il appelle une littérature « terroriste », formule volontairement hyperbolique pour caractériser les écrits qui veulent avant tout imposer à la littérature des impératifs étrangers à l'art littéraire. Ces impératifs, qui sont le plus souvent idéologiques ou politiques privilégient le message au détriment du code ; la pensée l'emporte sur la formulation, l'idée sur le mot. Avec une pointe d'ironie, Paulhan a recours à un néologisme pour caractériser les auteurs de cette littérature : « La définition la plus simple que l'on puisse donner du Terroriste, c'est qu'il est *misologue*⁴ ». Les écrivains de la Terreur, affirme Paulhan, se méfient du langage, veulent écarter le voile des mots. En voulant « changer le monde », ou plus modestement en promettant « une tranche de vie » ou « le fonctionnement réel de la pensée » l'écrivain terroriste est saisi, selon Michel Beaujour, « par le vieux mythe de Pygmalion : à force de se colleter avec un matériau apparemment mal adapté à son projet mimétique, l'artiste rêve que ce matériau se mue en la chose qu'il imite, en un dédoublement du monde dans l'identité⁵. »

Où situer Novarina par rapport à cette « terreur » littéraire ? D'abord une évidence : Je ne connais aucune œuvre moins « misologue » que celle de Novarina. Il y a non seulement l'immensité du lexique français et toute l'invention ludique mais savante de ses néologismes, mais il faut y ajouter tous les noms propres et surnoms savoyards, franco-provençaux et autres, amoureusement, copieusement alignés par Novarina dans *La Chair de l'homme* mais aussi dans l'ouverture de *La Quatrième Personne du singulier*; alors qu'il nous expose les particularités des patois et des dialectes qui ont nourri son enfance et accompagné son évolution. À la fois dépayssé et émerveillé

3. Voir Julie Sermon, « Slogan, inventaire, information : de la politique dans l'œuvre de Valère Novarina », *Écritures contemporaines 11. Valère Novarina : le langage en scène*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 159-179.

4. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, op. cit., p. 71-72.

5. Michel Beaujour, *Terreur et Rhétorique, Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. Autour du surréalisme*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 13.

TERREUR ET THÉOLOGIE : PAULHAN, SCARRY, NOVARINA ■

devant ces termes, tentant de voir plus clair dans leur composition et leur étymologie, j’ai pensé de nouveau à Paulhan qui devait en partie sa conscience linguistique et rhétorique à sa recherche ethno-poétique à Madagascar : ses perspectives sur la langue et la poétique françaises sont en partie le produit d’un exil culturel qui transforme l’ethnologue, après un séjour conséquent sur le « terrain » de la poésie malgache, en un observateur particulièrement lucide parmi les siens. De même, les textes de Novarina nous procurent un dépassement analogue, provoqué et nourri par ses excursions dans des domaines et des disciplines perçus comme extérieurs à tout ce que le théâtre nous a proposé jusqu’ici. Est-ce un hasard si c’est un sculpteur, Jean Dubuffet, qui a proposé une préface au *Drame de la vie* célébrant une œuvre dont, d’après lui, la première qualité est précisément le dépassement⁶ ? C’est aussi l’apport des nombreuses découvertes musicales qui provoquent – par un paradoxe caractéristique chez Novarina – un renouvellement de la vue, alors qu’il perçoit ses aventures dans le dessin et la peinture avant tout comme une atteinte au langage. Au cœur de son entreprise poétique, il y a un dérèglement intellectuel et sensoriel, une confusion liée à la synesthésie qu’il appelle en jubilant « panique dans la matière⁷ ».

C’est ici d’ailleurs qu’il faut signaler une limite claire à tout rapprochement avec Paulhan dont l’inspiration, sur le plan culturel, me semble nettement plus conservatrice. L’une des visées de Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes* c’est une réhabilitation du lieu commun, du langage courant des proverbes populaires – ce qui n’entre nullement dans les intentions de Novarina. Au contraire, celui-ci affiche depuis toujours l’ambition de « renverser des idoles mortes », d’en finir avec les idées sclérosées, de « brûler les fétiches *faits par nous-mêmes*⁸ », bref de s’engager dans une entreprise iconoclaste qui le rapprocherait précisément des écrivains de la Terreur à l’image d’un Bataille ou d’un Artaud pour qui la rhétorique, assimilée à un réservoir épuisé et dilapidé, dégradé par la répétition, sert de repoussoir. La littérature de la Terreur, contestataire, refuse, d’après Michel Beaujour, les principes de composition méthodique au profit d’une expérience inédite informée par une quête surtout existentielle dont l’élément de *risque* l’affirmerait comme un *agon*, lui conférant à son tour une *authenticité* refusée aux belles-lettres inféodés⁹. Elle se caractérise aussi par un goût de la rupture, une angoisse d’affiliation (ce que Harold Bloom a nommé « an anxiety

6. Après avoir déploré que la littérature encore plus que la peinture se soit empêtrée dans « d’insipides normes », Dubuffet fait l’éloge d’une œuvre suscitant avant tout l’étonnement : « Les clients des librairies attendent-ils comme moi qu’une œuvre les dépayse, culbute les cadres habituels de la sensibilité, entraîne la pensée à des positions toutes nouvelles ? » (*Le Drame de la vie*, Paris, Gallimard, 2003, p. 419)

7. « L’homme hors de lui », *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 168.

8. « Quadrature : Entretien avec Valère Novarina », *Scherzo*, n° 11, octobre 2000, p. 5.

9. Voir le chapitre « Rhétorique et littérature » dans *Terreur et rhétorique*, *op. cit.*, surtout p. 224-227.

■ VALÈRE NOVARINA

of influence¹⁰ »). Nous touchons ici à l'une des particularités de Novarina. Alors qu'il a profondément renouvelé l'expérience théâtrale contemporaine, je ne décèle chez lui aucune angoisse d'affiliation. Au contraire.

À mon sens, Novarina est venu investir d'une manière fascinante et ambiguë le partage mis en évidence dans *Les Fleurs de Tarbes* en déployant une stratégie d'invention dont la rhétorique et la théologie conjuguées forment un axe constitutif. Alors que, comme l'ont montré très précisément des études récentes, l'œuvre de Novarina peut être rapprochée des gestes iconoclastes de Bataille ou d'Artaud¹¹ (et Novarina reste à coup sûr l'un de nos commentateurs les plus fins de ce dernier), il me semble significatif que Novarina ait insisté dans l'une de ses interviews : « Il y a longtemps que j'ai abandonné Nietzsche-Artaud-Bataille pour Jean Scot Érigène, Rupert de Deutz, Aboulafia, Jeanne Guyon [...] »¹² Avec l'antiquité tardive, les Pères grecs et *La Divine comédie* de Dante, Novarina rappelle l'importance de ces œuvres issues d'époques et de traditions poétiques très éloignées de la Terreur, formées à l'école de la rhétorique autour d'un axe théologique fondamental, « qui cachent des trésors de forces vives pour les modernes¹³ ». L'un des traits marquants de Novarina, c'est de faire coexister dans la même impulsion créatrice un acte iconoclaste et un geste de révérence pour tout ce qui, à l'origine, contribue à la composition de ces œuvres fondatrices de la culture occidentale.

À l'instar de Paulhan, Novarina puise dans une recherche particulière nourrie d'éléments importants qui relèvent de la rhétorique classique – c'est-à-dire celle qui ne se limite pas à *l'elocutio*, assimilée aux questions de style, de tropes, de figures, etc., mais qui privilégie *l'inventio* dont se préoccupe en premier lieu la rhétorique ancienne, source pour Novarina d'une matière langagière conçue de manière à rendre certaines opérations possibles. La litanie est un exemple particulièrement éclatant où Novarina exploite, fidèle aux traditions rhétoriques de la *copia* et du *genus*, des procédés qui relèvent de la rhétorique classique permettant à son texte d'incarner l'engendrement qu'il célèbre en se constituant comme une véritable machine d'auto-propagation. Cette stratégie poétique n'est pas limitée à la litanie : on la voit aussi par exemple dans les fragments qui s'organisent à partir de la répétition de la figure ou de l'aphorisme « La lumière nuit » dans *Pendant la matière* (PM, p. 55-57), ou dans les multiples configurations des éléments : espace, intérieur/extérieur et le pronom « tu » de *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*. Mais la litanie permet de rendre le procédé particulièrement

10. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

11. Voir entre autres l'étude de Désirée Lorenz et Tatiana Weiser, « Poétique de la transgression, de Georges Bataille à Valère Novarina, *Écritures Contemporaines 11. Valère Novarina : le langage en scène*, op. cit., p. 65-83.

12. « Quadrature », op. cit., p. 16.

13. *Ibid.*

TERREUR ET THÉOLOGIE : PAULHAN, SCARRY, NOVARINA ■

saillant. Dans sa belle étude sur l’onomastique, Olivier Duboulez, commentant *Le Drame de la vie* nous a donné un exemple plus sophistiqué de la méthode génératrice de Novarina : « Ces omnidés ne sont pas des hommes mais ceux qui, succédant à Adam, constituent la diffraction poétique du mot homme, qu’elle soit explicite, sous la forme l’Homme de x, ou implicite, sous la forme de racines reprises ici et là : andr-, le sap- de sapiens, le hum- de humain¹⁴. » Se détachant de tout référent, ces préfixes linguistiquement, étymologiquement chargés se constituent en matrices langagières permettant à ces listes de se propager indéfiniment et de manière autonome.

Cette préférence extrême de Novarina pour cette potentialité génératrice de la rhétorique est confirmée par d’autres aspects de sa poétique. On relève partout dans son œuvre le goût du latin et des néologismes latinisants, toute l’invention nouvelle à partir de la langue du savoir et de la culture classique, langue aussi du classement (notamment des organismes, des espèces), son goût de la composition méthodique, la forme aussi de certaines compositions. Si l’on fait abstraction du titre et du contenu de *Pendant la matière*, ce genre de compilation – des méditations, des aphorismes rassemblés à des fins d’édification et d’enseignement – a des racines très profondes dans notre culture occidentale.

D’un côté, Novarina, dramaturge et homme de théâtre nous offre des *performances*, des mises-en-acte de son écriture ; d’un autre, l’écrivain s’acharne aussi à mettre en lumière les virtualités d’une *compétence*, c’est-à-dire que son travail vise également à fonder, à nous rendre conscients des conditions de la grammaire de sa pratique. Si Novarina a une place à part, me semble-t-il, dans le théâtre contemporain, c’est que sa création est inséparable d’une réflexion époustouflante qui l’irrigue en permanence et qu’il tient – à la différence d’un Beckett, par exemple – à nous transmettre aussi. L’élaboration simultanée de textes poétiques et de réflexions, de carnets de travail divers repris de manière très méthodique délimite un champ de travail immense, ouvrant des passages souterrains vers toutes les époques et tous les domaines de la création artistique. Ce corpus total – œuvres théâtrales, essais et réflexions, cahiers et sans doute ses dessins et peintures – renferme l’un des arts poétiques les plus élaborés et saisissants de notre époque.

LE DRAME DE LA VIE ET LA GENÈSE

Propulsé et soutenu par une rhétorique génératrice, cet art poétique comporte une composante théologique essentielle qui découle d’une de ses ambiguïtés fondatrices. L’œuvre de Novarina est-elle d’abord textuelle

14. Olivier Duboulez, « Nom de personne. L’écriture des noms propres chez Valère Novarina », *Écritures Contemporaines 11*, *op. cit.*, p. 144-145.

■ VALÈRE NOVARINA

ou théâtrale ? Lui-même devant le partage entre livre et scène peut insister sur une homologie fondamentale des deux¹⁵. Il peut, au contraire, les séparer radicalement : « Le livre et la scène sont deux espaces hétérogènes, d'une autre matière [...] La scène n'est pas du tout le lieu concret où s'achève le livre – mais où il chute [...] Le corps est une chose nouvelle¹⁶. » C'est cette association constante voire même obsessionnelle chez Novarina entre le corps en scène et la chute, à très forte résonance théologique qui m'intéresse, d'autant plus qu'elle se rattache, par-delà la question de la nouveauté à celle de la naissance, de l'origine. Si l'œuvre de Novarina, comme l'a très bien montré Christine Ramat entre autres¹⁷, est saturée de références bibliques, cette question de l'engendrement, déjà fondamentale sur le plan rhétorique, et le rôle primordial de la litanie confèrent une place à part au premier livre biblique. Non seulement *Le Drame de la vie* affiche assez ouvertement son ambition de se constituer en avatar de la Genèse mais d'une certaine manière, une bonne partie de l'œuvre ultérieure en découle, ne serait-ce que sur le plan formel. C'est d'ailleurs une expérience assez curieuse que de relire la Genèse après un bain prolongé dans des textes de Novarina. On s'étonne un peu de retrouver ce qui se présente en effet comme un dispositif novarinien dans la célébration de la naissance d'un peuple, c'est-à-dire une alternance de chapitres qui ne sont que des litanies de noms (tout le chapitre 5, tout le chapitre 10, presque tout le chapitre 36, une partie des chapitres 11, 35, l'essentiel des chapitres 36 et 49 – tout ce qui dans le premier livre biblique annonce les six cent un mille sept cent trente individus répertoriés plus tard dans le double recensement du chapitre 26 du Livre des Nombres), entrecoupés de séquences mettant en scène des drames individuels qui sous-tendent ces questions primordiales de l'engendrement et de la disparition. Mais déjà dans cette généalogie fondatrice, cette multiplication massive à partir d'une origine précise : « Adam connaît Ève » –, il y a un sens progressif de triomphe et de jubilation de plus en plus perceptible – et très novarinien – alors que la litanie, gagnant en ampleur et en confiance, envahit le texte.

C'est ce parallèle que je voudrais interroger plus spécifiquement en adaptant certaines analyses de l'étude magistrale d'Elaine Scarry : *The Body in Pain*¹⁸ (*Le corps souffrant*). Dans la partie de son livre consacrée à la théologie judéo-chrétienne, moins connue et beaucoup moins citée,

15. C'est notamment le cas lors de l'entretien avec Jean-Marie Thomasseau où Novarina déclare d'emblée : « Il n'y a pas à opposer la scène au livre [...] Entre le livre et le lecteur, il y a incarnation, combat physique, croisement respiratoire – comme au théâtre ». Voir « L'homme hors de lui », *op. cit.*, p. 162.

16. « Quadrature », *op. cit.*, p. 9-10.

17. Christine Ramat, « Opérette théologique, théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle », *La Bouche théâtrale : études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, 2005, p. 87-99.

18. Elaine Scarry, *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*, London, Oxford University Press, 1985. Je suis étonné que ce livre attende toujours une traduction française.

TERREUR ET THÉOLOGIE : PAULHAN, SCARRY, NOVARINA ■

Scarry propose quelques réflexions sur l'engendrement dans la Genèse qui permettent de revenir sur des détails de la composition biblique trop souvent survolés qui illuminent à mon sens la recherche poétique de Novarina.

Dans ses premiers écrits théoriques, à une époque qui s'y prêtait peu, Novarina a opéré une révolution très particulière et tout à fait paradoxale ; il a intronisé l'acteur en lui enlevant tout ce qui auparavant avait guidé sa formation et fondé son prestige. L'acteur, dit Novarina, n'est pas un interprète, son corps n'est pas un instrument au service d'un cerveau habile qui traduit des pensées subtiles en signes corporels. Il est d'abord chair animale, il est ce « vieux sac moche » (DA, p. 170), un vulgaire contenant de viscères et d'organes, composantes défaillantes de son corps contingent, vulnérable et mortel. L'acteur fêté par Novarina est d'abord de la matière organique déchue. À tous ceux qui voudraient prêter leurs corps à ses textes dramatiques, il rappelle la physiologie humaine qui lie la bouche à l'anus, l'orifice des anges à ceux des animaux, il rappelle que chez l'homme un souffle analogue passe par les deux côtés : « Ce sont les mêmes muscles du ventre qui, pressant boyaux ou poumons, nous servent à déféquer ou à accentuer la parole. » (TP², p. 11). Les mots sont voisins des rots et des pets. Cette *Umwertung* étonnante, ce renversement de valeurs et de perspective allie une chute symbolique et la mise en valeur de l'ignoble bas du corps mais souligne avant tout la réalité du corps comme organisme dans toute sa matérialité périssable, mortelle. La conscience de cette mortalité est fondamentale. Dans *Vous qui habitez le temps*, L'Enfant des Cendres résume et assume sa condition humaine : « Moi aussi, j'ai dû être en mort pour avoir un corps ; si j'étais en esprit je ne serais pas d'ici » (VHT, p. 25).

La polarité esquissée par L'Enfant des Cendres figure le point de départ de la démonstration biblique de Scarry. D'un côté l'esprit créateur, Dieu, Elohim ou Iahvé : une voix désincarnée et toute-puissante ; de l'autre, l'homme, une incarnation matérielle, vulnérable et mortelle. Insaisissable, indéfinissable, Dieu ne cherche ni sa matérialisation ni la confirmation de sa puissance autrement qu'en agissant sur sa création, l'être matériel et mortel qu'il modifie directement ou indirectement à travers l'environnement qui le soutient comme organisme. Toujours attentive au traitement du corps, il faut relever l'extrême attention accordée dans la Genèse non seulement à l'intérieur du corps humain, mais au passage de l'intérieur corporel à la forme extérieure de l'être humain. En toute logique, cette attention est d'abord braquée sur le processus de l'engendrement lui-même. C'est ici que Dieu se manifeste d'abord par rapport à l'intérieur du corps humain ; le texte biblique souligne sans cesse la fragilité et la vulnérabilité de ce dernier, les difficultés de la reproduction. Dieu se confirme, il se rend présent d'abord en conférant et en retirant la fertilité, en ouvrant et en fermant les matrices féminines. La Genèse ne prend jamais pour acquise la question cruciale de l'engendrement. C'est une des raisons de la jubilation qui se rattache à la

■ VALÈRE NOVARINA

litanie qui triomphe, par l'extrême condensé de la formule « fils de... », de tous les problèmes explorés dans les drames individuels qui constituent le texte par ailleurs. Divers commentateurs de Novarina ont évoqué Courbet et son tableau célèbre, *L'Origine du monde*¹⁹, mais la Genèse met vraiment en relief et en valeur ce titre et le passage corporel qu'il suppose, comme en témoignent en particulier certains exemples plus élaborés. Considérons de plus près l'exemple célèbre de la naissance des jumeaux, Esaü et Jacob. Rappelons tout d'abord que le père, Isaac avait dû prier Iahvé en faveur de sa femme Rebecca, âgée et stérile. Iahvé exauça cette prière et Rebecca conçut : « Quand furent accomplis les jours pour son enfantement, voici qu'il y avait des jumeaux dans son ventre ! Le premier sortit, il était roux, tout semblable à un manteau de poils. On l'appela du nom d'Esaü. Après cela sortit son frère. Sa main tenait le talon d'Esaü et on l'appela du nom de Jacob²⁰. » Cette attention prêtée à l'intérieur féminin, à l'origine rouge qui laisse ses traces réelles et symboliques chez Esaü est emblématique de l'importance centrale de l'événement fondateur et périlleux qui inaugure l'existence terrestre de l'espèce humaine.

Scarry poursuit sa démonstration en liant le processus et la structure de l'enfantement à deux créations ultérieures qu'elle voit comme des avatars symboliques de l'engendrement initial. La première, c'est le puits. L'évocation fréquente des puits dans le premier livre de l'Ancien Testament peut à première vue se passer de commentaires. Pour le maintien de toute communauté humaine, une source d'eau est une nécessité absolue. Mais Scarry veut y voir un avatar plus immédiat de la matrice féminine et c'est ce lien que certains enchaînements du texte biblique semblent particulièrement suggérer. Si on revient à l'histoire d'Isaac, c'est au chapitre 25 que Rebecca conçoit les jumeaux. Au chapitre 26, l'histoire de la famille reprend : le texte évoque une famine qui sévit alors qu'Isaac et sa famille se trouvent à Gerar chez Abimélech, roi des Philistins, qui veut les chasser de ses territoires :

Isaac se remit à creuser les puits d'eau qu'on avait creusés aux jours d'Abraham, son père, et qu'avaient bouchés les Philistins après la mort d'Abraham. Il les appela des mêmes noms que ceux dont les avait appelés son père. Puis les serviteurs d'Isaac creusèrent dans le torrent et y trouvèrent un puits d'eaux vives. Les pasteurs de Gerar se querellèrent avec les pasteurs d'Isaac. Il partit de là et creusa un autre puits. Ils ne se querellèrent plus à son sujet. Il l'appela donc du nom de Rehoboth et dit : « C'est maintenant que Iahvé nous a mis au large, nous fructifierons dans le pays »²¹.

La présence insistante des puits dans ces paysages qui doivent soutenir la vie assurée par l'engendrement initial atteste un projet humain qui mime le processus divin à l'origine de son propre enfantement. Comme le ventre

19. Entre autres, voir Nicolas Tremblay, « Des morts à l'origine : analyse du *Discours aux animaux* », *La Bouche théâtrale*, op. cit., p. 125-135.

20. *La Bible : L'Ancien Testament I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p. 80.

21. *Ibid.*, p. 83.

TERREUR ET THÉOLOGIE : PAULHAN, SCARRY, NOVARINA ■

féminin, le puits reproduit dans sa structure de contenant l'épiderme qui renferme la source vitale (et d'autres passages bibliques rappellent que l'eau est souvent transportée dans des contenants faits de peaux) et figure à ce titre une possibilité de vie, voire même une promesse d'abondance (« nous fructifierons dans le pays »). Je relève aussi que ces puits sont nommés (« Il les appela des mêmes noms que ceux dont les avait appelés son père ») ce qui les rapproche encore davantage des textes de la propagation, des litanies de noms assurant la naissance d'un peuple.

La suite du texte introduit l'autre création mise en relief par Scarry ; il s'agit de l'autel : « Il [Isaac] monta de là à Bersabée. Iahvé lui apparut en cette nuit-là et dit : “Je suis le Dieu d'Abraham ton père : ne crains rien, car je suis avec toi, je te bénirai et je multiplierai ta race à cause d'Abraham”. Il bâtit là un autel et invoqua le nom de Iahvé [...]»²²

Par rapport au thème qui nous intéresse ici, la valorisation extrême de l'intérieur du corps humain, l'autel – tout aussi présent que le puits qu'il côtoie très souvent comme dans ce passage – opère un retournement décisif. Il reproduit sous une forme inversée ce que le puits avait figuré de manière mimétique. La transition de l'intérieur de la femme, de la matrice féminine à la structure du puits souligne la forme analogue de ce dernier, avatar direct de sa contrepartie biologique. C'est la forme du contenant avec le même rapport intérieur/extérieur qui renferme le principe vital intérieur. L'autel inverse ce rapport et cette hiérarchie. Il figure l'intérieur du corps extériorisé en rendant cette intériorité vulnérable visible dans les scènes de sacrifice où le sang est versé et coule sur une surface sacrée conçue et construite précisément pour l'exposer. Il permet à l'homme croyant de proposer en offrande le plus précieux de lui-même, ce que le ventre maternel et par extension les puits étaient conçus pour enfermer et protéger. À ce titre, l'autel figure pour Scarry le point culminant d'un mouvement qui a ses origines dans la matrice féminine pour fonder la croyance – qui est évidemment le problème central des premiers livres bibliques – par rapport à l'intérieur du corps humain. C'est à travers le corps humain, conclut-elle en toute simplicité, que la croyance s'établit²³. D'où le statut exemplaire du sacrifice interrompu d'Isaac par Abraham, emblématique du mystère de la croyance judéo-chrétienne : son récit dévoile la structure de la croyance elle-même, le sacrifice, l'offrande de l'intérieur corporel à une entité non matérielle extérieure. La construction de l'autel correspond à un projet d'imagination et de construction extraordinaire qui confère à la matière façonnée la possibilité de rendre concrète et visible dans le monde matériel l'extériorisation de la sensibilité, la vulnérabilité organique cachée. Faisant

22. *Ibid.*, p. 83-84.

23. Ce lien est très perceptible aussi chez Novarina, notamment lorsqu'il rappelle le rapport fondamental pour lui entre l'esprit et le souffle, ou quand il évoque la base physique de la prière. Voir « Quadrature », *op. cit.*, p. 14.

■ VALÈRE NOVARINA

abstraction de toute évaluation empirique et phénoménale, Isaac cède à Abraham, Abraham cède à Dieu et bien évidemment en fin de compte, le lecteur, le fidèle, cède au récit²⁴.

Pourquoi ce long détour biblique ? Après tout, à l’opposé de la Genèse, le problème de la croyance est tout au plus accessoire chez Novarina. Et pourtant, ce premier livre biblique, à la fois *Urszene* et matrice originale, renferme une problématique du corps mortel qui de l’engendrement au sacrifice structure l’ensemble de son œuvre. Avec même, par moments, l’évocation d’un puits ou d’un avatar de puits, par exemple dans la courte séquence au début de *L’Origine rouge* intitulée « Auprès de la fontaine des géniteurs »²⁵. Mais plus important encore, la Genèse renferme une démonstration valorisant l’intérieur du corps humain qui, transposée d’un registre existentiel sur un plan esthétique, sous-tend l’ensemble des écrits sur l’acteur chez Novarina. À présent, nous pouvons mieux saisir le nouvel éclairage conféré par cette démonstration à certains textes célèbres sur le jeu de l’acteur, notamment la *Lettre aux acteurs* : « [...] jouer c’est avoir sous l’enveloppe de peau, l’pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanguin, invisible, irrigué [...] » (*TP²*, p. 29). Jouer c’est précisément s’efforcer de rendre visible et mettre en valeur l’intérieur caché du corps. Et en toute logique, les grands acteurs sont des femmes : « C’est le corps pas visible, c’est le corps pas nommé qui joue, c’est le corps d’l’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 » (*TP²*, p. 33). Le parti pris esthétique de Novarina intègre d’une manière particulièrement insistante (« Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d’l’utérus [...] », *TP²*, p. 33) un principe de création calqué sur l’engendrement féminin et le mouvement vers l’extérieur que suppose la naissance.

Mais en même temps que l’autel permet de saisir l’humilité implicite dans l’offrande du corps humain dans la pleine conscience de sa vulnérabilité

24. En toute logique, ce récit de sacrifice emblématique de la soumission exemplaire scellant la croyance trouve son corollaire dans un récit complémentaire : la délivrance du peuple israélite de l’Égypte. Le texte biblique oppose la consécration des corps israélites offerts dans la soumission, marqués par les signes de leur obéissance comme la circoncision, au refus du pharaon, traduit par un « durcissement » du corps (« [...] le cœur de Pharaon s’endurcit ; il ne les écouta pas », *Exode*, 7, 22), vainc tentative de résistance corporelle à la force divine qui souligne son ascendance sur l’espèce qu’elle a créée. Le châtiment ultime des Égyptiens, la mort provoquée des premiers-nés dans tout le royaume, est la contrepartie exacte des naissances permises et fêtées dans la Genèse.

25. Cette séquence met particulièrement en évidence les éléments de la naissance et du sacrifice suggérés par le titre de la pièce et les relie en outre à la problématique de la nomination : UNE FEMME À LA FENÊTRE. – *Mais où sont nos géniteurs ? PANTHÉE. – Nos géniteurs sont nos noms (OR*, p. 14).

TERREUR ET THÉOLOGIE : PAULHAN, SCARRY, NOVARINA ■

extrême, il intègre par la même occasion l'énonciation qui accompagne la pratique sacrificielle. Il est le lieu par excellence de la prière, énonciation au cœur des préoccupations esthétiques de Novarina, car il marque le moment où la polarité séparant l'espèce de son créateur est assumée sous sa forme la plus radicale. Le moment du sacrifice ouvre la conscience humaine à la distance qui sépare l'être mortel de la divinité, le plonge au plus bas, le renvoie au sol, le constraint d'avoir « à nouveau le goût de la terre, de l'humus, de l'*humilité humaine* dans la bouche²⁶ ». Le récit mythique et anthropologique de la Genèse aide à établir, à fixer un autre point origininaire, le degré zéro, en quelque sorte, de l'énonciation novarinienne. Il rappelle que c'est devant un autel que la « Viande » parle et que d'une certaine manière, tous ses énoncés se formulent « au lieu » de la prière, par rapport à la prière, qu'elle soit assumée, ou au contraire reniée, refoulée, détournée, parodiée. C'est aussi dans ce sens que la question théologique se pose chez Novarina, non en termes de croyance mais en situations de parole soulevées par une interrogation dramatique des textes et de la pensée formés par le réseau encyclopédique de la tradition théologique.

Dans ces conditions, comment ne pas voir que la recherche poétique de Novarina apporte un volet capital à l'une des figures les plus anciennes de la rhétorique, celle du *theatrum mundi* précisément, au carrefour de la rhétorique et de la théologie ? Au IV^e siècle, Prudence proposait déjà dans un poème épique, la *Psychomachie*, un dispositif théâtral qui ouvrait l'homme pour faire de son âme la scène d'une bataille entre les forces du Bien et celles du Mal. Chez Novarina, le même dispositif est toujours actif. Comme chez Prudence, le personnage est « un faux atome », il est « la scène d'un drame », non plus du Bien et du Mal, mais il figure « le théâtre du langage²⁷ », un lieu de sacrifice et de naissance : « [...] il y a des personnages en vrai qui souffrent » et quelque chose qui « serait à deux doigts d'apparaître, par déchirement²⁸ ». Réduit au support d'une énonciation dont il n'est nullement le sujet, l'organisme vulnérable et défaillant de l'acteur novarinien profère dans toute sa faiblesse une parole investie toutefois d'une puissance créatrice vaste et imprévisible. Cristallisant le rapport de sa pratique théâtrale à la Genèse, Novarina griffonne deux brèves notes qui se succèdent dans *Pendant la matière* :

CXXXI

Le cri que le monde poussa en naissant, il s'entend encore quand on écoute à l'intérieur de nous.

CXXXII

Au théâtre, on pourrait presque voir la naissance du monde (PM, p. 39).

26. « Quadrature », *op. cit.*, p. 8.

27. « L'homme hors de lui », *op. cit.*, p. 165.

28. « Quadrature », *op. cit.*, p. 7.

■ **ALISON JAMES,** UNIVERSITY OF CHICAGO

Distension et dispersion : temporalités dans le théâtre de Valère Novarina

I. L' ANIMAL DU TEMPS

Dans le théâtre de Valère Novarina, l'homme est l'animal qui à la fois habite et n'habite pas le temps. Habité, mangé par le temps, il est aussi mangeur et *renverseur* du temps¹. Il se présente sur une scène qui est toujours « au présent d'apparition » et où « [t]outes les actions sont tirées de force au présent » (*PM*, p. 7, p. 60). Sur la scène novarinienne, le temps est toujours *ici et maintenant* – et il n'est nulle part.

Passeur de parole, l'homme est aussi l'animal du temps², composé de temps, divisé par sa triple relation au passé, au présent, et à l'avenir : « Le passé m'a trompé, le présent me tourmente, l'avenir m'épouvante » (*DV*², p. 34 ; *OR*, p. 187 ; *EF*², p. 47 ; *VS*, p. 238)³. Devenue leitmotiv dans le théâtre de Novarina, cette phrase se fait tantôt comique, tantôt tragique – parole de chanson en hexasyllabes ou alexandrin et demi. À la fois banale et profonde, la formule propose un découpage tripartite tout en renvoyant à la continuité affective qui unit les trois aspects de la présence du temps pour l'esprit humain. Les trois modalités de l'expérience du temps engagent les facultés sensorielles et intellectuelles : jugement porté sur le passé, douleur physique ou morale liée au temps présent, prévision orientée vers l'avenir.

Le théâtre novarinien rencontre ainsi la célèbre question formulée par saint Augustin dans le livre XI des *Confessions* : « Qu'est-ce donc que le temps⁴ ? » Augustin critique l'usage qui nous fait parler de trois temps : le

1. « Le temps les mange tout » (*DV*², p. 233) ; « Temps, sois mangé ! » (*VS*, p. 122).

2. Nom de personnage dans plus d'une pièce de Novarina (*Je suis, Le Drame de la vie*), *L'Animal du temps* est aussi le titre de l'adaptation pour la scène du *Discours aux animaux* (créée par André Marcon au théâtre des Bouffes du Nord le 19 septembre 1986 ; publiée en 1993).

3. Dans *Le Vrai sang*, il s'agit d'une phrase tatouée – inscription-cicatrice – sur le dos d'un personnage : selon Valère Novarina cet épisode avait son origine dans une histoire vraie, lue ou entendue. Valère Novarina, Entretien avec Mediapart à propos du *Vrai sang*, vidéo, 15 janvier 2011, URL : <http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/130111/valere-novarina-le-langage-est-offensif>.

4. Saint Augustin, *Les Confessions*, in *Œuvres*, I, trad. Patrice Cambonne, éd. Lucien Jephagnon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, XI, xiv, 17 (désormais abrégé en *Conf.*). Le texte latin est cité de *Confessiones*, éd. James J. O'Donnell, Oxford, Oxford University Press, 1992, URL : <http://www.stoa.org/hippo/>.

DISTENSION ET DISPERSION ■

passé, le présent, et le futur. Or le passé et le futur ne « sont » pas, « puisque le passé n'est plus, et que le futur n'est pas encore » (*Conf. XI*, xiv, 17). Quant au présent, « s'il restait toujours présent sans se transformer en passé, il cesserait d'être "temps" pour être "éternité". Si donc le présent, pour être temps, doit se transformer en passé, comment pouvons-nous dire qu'il "est", puisque son unique raison d'être, c'est de ne plus être – si bien que, en fait nous ne pouvons parler de l'être du temps que parce qu'il s'achemine vers le non-être ? » (*Conf. XI*, xiv, 17).

S'il y a bien trois modalités du temps, affirme Augustin, celles-ci constituent en réalité trois modalités du présent, « le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur » : « Le présent du passé, c'est la mémoire [*memoria*] ; le présent du présent, c'est la vision directe [*contuitus*] ; le présent du futur, c'est l'attente [*expectatio*] » (*Conf. XI*, xx, 26).

Novarina reprend et transpose ce questionnement dans des termes qui restent parfois très proches de ceux des *Confessions*, notamment dans les dialogues philosophiques de *Je suis* :

LE DOCTEUR PLEINIER

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 *i* de ici ? (JS, p. 78-79)

À la tripartition augustinienne de la mémoire, l'attention, et l'attente, Novarina substitue souvent le trio déception, souffrance, terreur – mémoire amère, présent intolérable, avenir effrayant. Atteint d'une atrophie d'idéation et d'imagination, le personnage novarinien ne voit dans le passé et l'avenir que le prolongement d'une expérience angoissante du présent. Il est pris dans un présent perpétuel sans pour autant pouvoir fixer, ou *cloquer* le temps :

LE CONTRESUJET & L'ILLOGICIEN

« Fixons le présent au clou de l'instant !
Oublions le passé qui nous a trompés !
Restons *aujourd'hui* : car il est *ici* ! »
Action de cloquer (OR, p. 182)

Aujourd'hui est *ici* ; et pourtant : « À quoi bon parler du temps quand il est jamais là ? » (OR, p. 182). L'homme se contente alors de mimer le rituel absurde d'une capture du temps⁵, se voyant pris entre un temps qui ne prend jamais fin et un temps qui, selon le personnage du « Mort » dans *Le Drame de la vie*, « n'existe pas » (DV², p. 31). C'est cette aporie de l'être et du non-être du temps que je tenterai d'élucider à partir du livre XI des *Confessions* d'Augustin. Il s'agira ensuite d'interroger, à partir de cette mise

109

5. Voir aussi DV², p. 287 : « Assistez à la capture du temps ».

■ VALÈRE NOVARINA

en relation, le rapport entretemps vécu et temps dramatique dans le théâtre de Novarina.

II. TEMPS ET PAROLE

La réflexion augustinienne sur le temps s’élabore à partir d’un questionnement sur la parole divine. Augustin distingue « le verbe sonnant et fugitif » des créatures – paroles qui sont formées pour un temps et résonnent dans le temps – du Verbe éternel de Dieu (*Conf. XI, vi, 8*). Ce *logos* divin crée le temps sans le précéder temporellement car il se situe hors du temps humain – parole sans commencement ni fin qui *est* le commencement de tout ; parole non énoncée, silencieuse, qui résonne pourtant dans la chair de l’homme grâce à l’Incarnation (*Conf. XI, viii, 10*). Les paroles des créatures « ne “sont” même pas, n’étant que fuite et passage, alors que le Verbe de Dieu demeure, au-dessus de moi, pour l’éternité » (*Conf. XI, vi, 8*). La pensée d’Augustin s’inscrit dans la lignée néo-platonicienne où le principe suprême de l’Un reste hors du temps et inaccessible au langage.

Cette temporalité ambiguë du Verbe sous-tend les drames novariniens, où ne cessent de se confronter la passion du Un et la démultiplication à l’infini des êtres et des nombres. « Nombreuse passion du un » selon la formulation de Novarina (*PM*, p. 18) ; ou encore, dans un autre aphorisme paradoxal : « Notre passion des chiffres, à nous qui sommes la passion du un » (*PM*, p. 134). Comme le fait remarquer Étienne Rabaté, « le nombre est le médium privilégié pour avoir accès à la totalité. Mais c’est aussi l’instrument même de l’échec, car pour ressaisir l’unité perdue, il faut la compter jusqu’au bout, il faut compter et nommer tout⁶ ». *L’Origine rouge* de Novarina évoque de manière comique cette impossible quête du Un : « Si je rencontre un jour le Un, je lui dirai : “Dites, le Un, avez-vous été heureux d’être tout seul parmi les nombres ?” » (*OR*, p. 83). La question du Un rejoint également le problème de la temporalité du mot *Dieu* dans l’œuvre de Novarina : « Le mot Dieu renferme deux sons qui ne sont qu’une seule syllabe parce qu’ils ne se font entendre que d’un seul instant : Dieu ! » (*JS*, p. 25). Aussi Novarina propose-t-il dans *Lumières du corps* de considérer *Dieu* comme un « mot de silence [...] un rien qui permet le jeu du langage » (*LC*, p. 52). Pourtant, ce mot paradoxal de Dieu ne correspond pas chez Novarina, comme c’était le cas chez Augustin, à la « stabilité de l’être qui *est* » (*DP*, p. 126). Il s’agit plutôt de « la présence soudaine de la plénitude du temps », de ce que Novarina appelle « le un pluriel⁷ ». La « passion du

6. Étienne Rabaté, « Le Nombre vain de Novarina, », in Alain Berset (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, 2001, p. 49.

7. Valère Novarina, « Lettre à Enikő Sepsy », in Enikő Sepsy (dir.), *Le Théâtre et le sacré : autour de l’œuvre de Valère Novarina*, actes de la Journée d’études internationale du Collégium Eötvös, le 25 avril 2009, Budapest, Ráció Kiadó/Eötvös Collégium, 2009, p. 148.

DISTENSION ET DISPERSION ■

un » répond chez Novarina aux souffrances de la durée. Mais comment mesurer la durée si l'on est « L'Homme de un » qui un peu plus loin dans *Le Drame de la vie* discute avec « L'Homme de nu » – juste avant que celui-ci soit découpé – au sujet du calcul du nombre d'hommes nés depuis Adam (*DV²*, p. 35) ? Cet Homme de nu découpé renvoie-t-il à la nudité de la créature séparée à jamais du Un ? On se souvient que Valère Novarina associe, par un renversement à la fois conceptuel et linguistique, le mot *DIEU* à son anagramme *VIDE* (*LC*, p. 52) et la personne à la négation « personne » (*DP*, p. 34, p. 45). Le Un, qui se retourne en *nu*, renvoie aussi à l'auteur lui-même par la chaîne de substitution *UN, VN, Valère Novarina, vue négative, voie négative, voix négative* (*PM*, p. 55, p. 117). Dans ces gestes de renversement, de négation et de substitution, la *via negativa* théologique croise la quête novarinienne d'un « art lyrique sans moi » (*DP*, p. 64)⁸.

La passion du un nous pousse à nier le temps : « Le mouvement n'est qu'apparent. / Futur-passé-présent : / Pourtant n'sont d'un seul tenant ! » (*OR*, p. 185). Cependant, la parole créatrice du théâtre novarinien traverse les corps et l'espace, en perpétuel devenir ; l'instabilité est l'essence même de la parole pour « nous les animaux instables, les *parlants* » (*LC*, p. 62). Novarina s'écarte de la perspective platonicienne d'Augustin en faveur d'une temporalité du divin qui remonte à l'Ancien Testament, se résumant par la phrase « Je suis qui je suis ». Ce mouvement différentiel de l'être relève selon Novarina d'« une sorte de futur *là*, de présent advenant. La Bible ne dit pas que Dieu *est* mais qu'il *devient* » (*DP*, p. 125). On connaît la méfiance novarinienne envers le verbe *être*, même lorsqu'il est question non de parole mais d'image : « Aucune image n'est – du verbe être, qui est un verbe *stable* et de *stabulation*. Tout est mouvement, énergie. Attraction, gravitation⁹ ». La peinture et l'écriture de Novarina proposent « une expérience du temps [...] jamais de saisie¹⁰ ».

III. DISTENSION DE L'ÂME ET SUPPLICE DU TEMPS

Ce temps dont nous faisons l'expérience n'est pas une force extérieure qui agit sur nous, mais une expérience intérieure qui est projetée dans l'espace de la scène par le déploiement de la parole. Dans le texte « Demeure fragile », qui constitue la quatrième partie de *Devant la parole*, Novarina précise cette conception du temps : « Il n'y a pas d'autre matière du temps

8. Voir, sur ce point, l'article de Christine Ramat, « “Je suis personne” ou la voix lyrique sans sujet », in Pierre Jourde (dir.), *La Voix de Valère Novarina*, Actes du colloque de Valence, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 43-55.

9. Valère Novarina et Olivier Duboulez, *Paysage parlé*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011, p. 45.

10. *Ibid.*

■ VALÈRE NOVARINA

que *nous les hommes* et c'est pourquoi Louis de Funès disait que la parole est notre saignement dans l'espace » (*DP*, p. 174). Nous retrouvons encore la perspective augustinienne selon laquelle la matière du temps n'est autre que l'âme humaine. Revenons au livre XI des *Confessions*, où la réflexion sur les trois présents, loin de résoudre la question du temps, nous confronte à l'éénigme de la mesure du temps. D'un côté, dit Augustin, on ne peut mesurer ce qui n'est pas (c'est-à-dire le passé et le futur). Mais comment mesurer le présent qui n'a pas d'extension, et d'où peut-on le mesurer (*Conf. XI*, xxi, 27) ? Et pourtant on mesure le temps chaque fois que l'on pose la question « Combien de temps ? », chaque fois que l'on compare les syllabes longues et les syllabes brèves (*Conf. XI*, xxii, 28).

Augustin examine ensuite la possibilité de définir le temps en soi comme étant le mouvement (*Conf. XI*, xxiii, 29). Mais ce n'est pas le mouvement des astres, comme le proposent certains, car les corps célestes pourraient s'immobiliser sans que le temps s'arrête (*Conf. XI*, xxiv, 31). Le temps n'est pas non plus « le mouvement d'un corps », même si c'est par le temps que nous mesurons la durée du mouvement ou de l'immobilité d'une chose (*ibid.*). Augustin s'écarte également de la définition aristotélicienne du temps comme mesure du mouvement ; car en mesurant la durée du mouvement, c'est en fait l'écoulement du temps que l'on mesure. Le temps n'est donc pas nombre du mouvement mais distension, et son étendue se situe dans l'esprit : « De là il m'est apparu que le temps n'est rien d'autre qu'une distension ; mais de quoi, je ne sais. Il serait étonnant que ce ne fût pas de l'esprit lui-même » (*Conf. XI*, xxvi, 33). C'est par l'âme ou par l'esprit que l'on mesure le temps, en mesurant « l'impression que fait le défilé des choses sur toi et qui y demeure » (*Conf. XI*, xxvii, 36). Le temps est donc une activité et une tension intérieure de l'esprit : « Le son déjà passé a résonné ; le son restant va résonner, et se dérouler jusqu'au bout, cependant que la tension interne de mon esprit dans le présent [*praesens intentio*] fait passer le futur vers le passé – qui s'accroît de tout ce que perd le futur –, jusqu'à tant que, par l'épuisement du futur, tout ne soit plus que du passé » (*Conf. XI*, xxx, 40). Cependant le salut chrétien peut transformer cette distension de la vie humaine en *tension en avant* – l'homme sauvé ne sera plus distendu [*non distentus sed extensus*] car son âme ne tendra plus du présent vers le futur mais du Multiple vers l'Un (*Conf. XI*, xxix, 39).

Valère Novarina, de son côté, évoque tout le tragique de la *distentio animi* augustinienne, distension devenue dans son théâtre écartèlement de l'âme, souffrance perpétuelle de nous mortels qui habitons le temps – si tant est que le temps soit habitable. L'auteur mentionne dans un entretien l'incertitude philologique qui permet de passer de la phrase biblique « vous qui habitez le monde » (Ps 49 ; Is 18, 3), à « vous qui habitez le temps », et enfin – d'après une traduction possible de l'hébreu – « vous qui êtes debout

DISTENSION ET DISPERSION ■

dans le suspens¹¹ ». Cette dernière formule décrit à la fois notre condition à tous et la fonction déstabilisante du théâtre : « Le théâtre est le lieu où s'étonner de parler dans l'espace, d'habiter le temps, d'être debout dans le suspens » (*PM*, p. 68). Si nous habitons le temps, celui-ci ne peut donc constituer qu'une *demeure fragile*, et c'est justement dans le texte de ce titre que Novarina présente une réflexion soutenue sur notre *suspension* dans le temps :

Nous demeurons debout dans son suspens ; 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 règle par dépli sans limite. Le temps est l'acteur de l'espace. C'est lui qui est venu déployer la matière. Et dans cette profonde croisée respiratoire – où l'espace est plurifié par le temps – il va dans tous les sens par tous les sens, en tous les flots – non d'un seul cours. C'est pour ça que le temps est *devant* et que nous sommes ses témoins, ses sujets-assujettis à lui mais aussi ceux qui l'attendent. (« *Demeure fragile* », *DP*, p. 171)

Le théâtre rend sensible la densité du temps qui est « impréhensible, *impris*, inappréhendable et si impensable qu'il nous a toujours fallu une figure pour nous le représenter » (*DP*, p. 170). Cette figure ne doit pas être « la ligne préparée et tempérée du temps *chronique* », mais la figure d'un mouvement de traversée, « en volume » (*DP*, p. 176). La *distentio animi* de Novarina est une distension à plusieurs dimensions, une multiplication de l'espace par le temps – selon une formule qui superpose le signe de multiplication mathématique à l'icône du supplice de la croix (*DP*, p. 104, p. 168).

Le temps est une étrange demeure qui ne nous est jamais familière : « nous sommes *étrangers* au temps et cependant, par le langage, croisés, tissés à lui » (*DP*, p. 46) ; « Construits en temps, nous sommes étrangers à lui » (*PM*, p. 89). Nous sommes donc des « prisonniers du temps » (*DP*, p. 31), « des animaux malades du temps » (*PM*, p. 78), distendus jusqu'au point du déchirement. Mais cette force qui nous écartèle est *en nous* : « nous sommes à l'Hôpital Dedans des malades de temps » (*DV²*, p. 246). Cependant, sur la scène novarinienne le temps supplice devient aussi temps supplicié, « cloué » à la croix, écarté dans l'espace : « Le temps, écarté-perplexe, paradoxal, à quatre, s'ouvre dans son supplice comique. Il est mis en croix perceptive » (*DP*, p. 175).

11. « Valère Novarina et la surprise du théâtre », rencontre à l'Odéon – Théâtre de l'Europe le 17 janvier 2011. <http://www.theatre-video.net/video/Valere-Novarina-Qu-attendez-vous-du-public-scenographie-3-3, 2:00>.

■ VALÈRE NOVARINA

IV. DISPERSION ET CHRONOMACHIE : LE TEMPS MORCELÉ

Cette violence dirigée contre le temps par l'espace de la scène exprime la volonté de briser la continuité d'un présent distendue et sans fin, de sortir du temps qui nous compose. Ainsi, dans le théâtre de Novarina, la distension du temps se double d'un mouvement de dispersion, de dissémination. D'où ce qu'Olivier Duboulez appelle la « chronophagie » du théâtre de Novarina : « En effet, si l'action est la matière même de la “personne”, c'est une matière dont les références spatio-temporelles – singulièrement la temporalité – font l'objet d'une active dissémination linguistique¹² ». Le théâtre participe d'une lutte perpétuelle contre le temps, comme dans la « chronomachie » qui conclut *L'Origine rouge*, par la projection du temps dans l'espace par la parole. Cette dispersion temporelle porte un autre ensemble de paradoxes, comme le suggère l'échange suivant :

LA VOIX D'UNE FEMME PAR LA FENÊTRE

Je tuerais volontiers le temps en morceaux si j'avais eu le temps de lui montrer qu'il n'est qu'une suite d'écriteaux détruits.

JEAN TERRIEN

... il forme cependant une suite de récipients épars contenant chacun la totalité du temps – vous ne trouvez pas ? (OR, p. 57-58).

Nous voudrions morceler un temps qui est pourtant déjà fragmentaire. Cependant, ce temps scindé et éparpillé se recompose sans cesse en unité ; chacun de ses morceaux le contient en sa totalité. Dans ce mouvement de distension-dispersion nous retrouvons sous une autre forme le cercle du Un et du Multiple – le mouvement de dénombrement et de segmentation faisant tomber le Un dans le Multiple, le Multiple tendant toujours vers l'unité du Un. Nous croisons aussi les paradoxes de Zénon, qui abolissent le mouvement par une division à l'infini de l'espace et du temps. Le présent qui n'est en apparence qu'un point dans le temps peut en effet se diviser en un nombre infini d'intervalles : « J'examine le présent humain pour voir s'il est bien. Chaque jour, une heure durant, prenant mon temps entre les dents, j'en examine tous les segments. Pourquoi la parole parle en nous ? » (VHT, p. 14-15).

L'énigme de la parole, de sa présence en nous et de son déploiement dans le temps, est inséparable du problème du présent, de notre ici et maintenant que nous n'arrivons pas à concevoir même si, comme Le Docteur pleinier de *Je suis*, nous réduisons *ici* au seul phonème *i* (JS, p. 78-79). Citons encore Augustin : l'heure présente se compose de « parcelles fugitives » ; par contre, « si l'on conçoit un point du temps, indivisible en particules si minimes soit-elles, celui-là seul mériterait le nom de “présent” ;

DISTENSION ET DISPERSION ■

et pourtant il s’envole si rapidement du futur vers le passé qu’il est dépourvu de toute extension de durée » (*Conf.* XI, xv, 20). Le temps devient une perpétuelle fuite de points séparés : la vie morcelée. Mais chez Novarina qui a « horreur de la ligne droite » (*TP*, p. 44) cette fuite n’est plus la progression linéaire, chronique, qui tire le futur vers le passé de manière continue. La distension de l’âme devient dispersion extrême. Augustin avait distingué trois modalités du temps qui ne sont plus que des aspects du présent, ou trois orientations de l’esprit qui se distend ; Novarina démultiplie encore les temps en fonction des divers aspects de notre vision des choses :

Seize temps sont quand il en est encore temps : le présent lointain, le futur avancé, l’inactif présent, le désactif passé, le plus que présent, son projectif passé, le passé postérieur, le pire que passé, le jamais possible, le futur achevé, le passé terminé, le possible antérieur, le futur postérieur, le plus que perdu, l’achevatif, l’attentatif. (*VHT*, p. 19)

Ou encore « le roboratif ! le désolatif ! le moins que présent, le pire que passé ! le plus qu’attendu ! le presque perdu ! » (*OR*, p. 184). On notera à cet égard la presque impossibilité pour les personnages novariniens d’énoncer un *passé simple* ; dans des formes telles que *je naqûs, je mangea, je m’étouffa*, la dispersion temporelle de la scène contamine les conjugaisons et perturbe le lien entretemps, verbe et personne.

V. TEMPS ET RÉCIT : LA VIE À L’ENVERS

Ces perturbations grammaticales locales vont de pair avec un mouvement de dispersion et d’éparpillement au niveau de la construction dramatique. Or, le rapprochement avec le Livre XI des *Confessions* permet aussi de confronter le théâtre novarinien à certaines approches théoriques du temps littéraire, notamment *Temps et récit* de Paul Ricœur. À partir d’une mise en dialogue des *Confessions* d’Augustin et de la *Poétique* d’Aristote, Ricœur trouve dans la *mimésis* narrative, et plus particulièrement dans la notion de *mythos* (mise en intrigue), un principe de concordance qui constitue une réplique à la *distentio animi* d’Augustin¹³. En transformant la pensée aristotélicienne de l’action tragique en théorie du récit, Ricœur laisse de côté ce qui fait la spécificité de l’expérience théâtrale du temps, c’est-à-dire, pour citer la « Lettre aux acteurs » de Novarina, le fait qu’un spectacle est « une durée, une dure épreuve des sens » (*TP*, p. 17-18). En outre, la solution narrative aux apories de l’expérience temporelle ne convient guère au théâtre profondément anti-aristotélicien de Novarina. Celui-ci refuse la Représentation au nom de l’Action (*DV*², p. 277), et critique toute « la vieille économie du théâtre » qui veut « tenir le compte exact de tout ce qui rentre et sort,

115

13. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. L’Ordre philosophique, 1983-1985, vol. 1, p. 55.

■ VALÈRE NOVARINA

alors que ça devrait défiler perpétuellement dans la scène noire du monde » (*TP*, p. 34).

La temporalité du théâtre novarinien, si elle évite la ligne droite, n'est pas pour autant un enchaînement au hasard d'épisodes et de paroles. Ce théâtre part de l'*ordre* que nous entendons dans le temps (*DP*, p. 36) pour exécuter un travail complexe sur le temps et l'espace :

Le temps est la matière du théâtre, l'étoffe à travailler : tissée par les acteurs, par leurs paroles, leurs silences, leurs syncopes, leur retour et leurs sauts, leurs éclipses, leur ralenti et leur précipité. Le temps est une étoffe qu'il faut travailler, coudre et découdre ; il faut aller profond dedans, avec les mains, l'aérer, la renverser et l'ouvrir ; y percer de nouveaux raccourcis, y tracer de nouvelles ambulations, de nouveaux passages non vus... Il y a sur le théâtre un nouveau lieu à voir sur la terre, une autre maison, une autre façon d'habiter ici. (*LC*, p. 9)

Si, selon Ricoeur, le récit est le « pro-position d'un monde susceptible d'être habité¹⁴ », le théâtre de Novarina construit une autre forme de demeure fragile en passant par le sacrifice ou par le *niement* du temps¹⁵ : passage par le négatif qui procède non de manière aléatoire mais en zigzag, dans un ordre « analogique, réversible, mystérieux, dicté et cependant d'un seul tenant » (*LC*, p. 11).

Si l'agencement des éléments du drame novarinien ne correspond pas au modèle narratif de concordance-discordance que propose Ricoeur, on peut néanmoins parler d'un mouvement de configuration et de défiguration du temps qui passe parfois par certaines formes de narrativité. La structure des pièces de Novarina a été analysée en termes de figures géométriques et de parole arithmétique¹⁶, ou en faisant appel à la notion d'ordre rythmique¹⁷. Il me semble également possible d'identifier plusieurs modes de configuration temporelle dans ce théâtre. La modalité la plus proche de la narrativité est sans doute le récit de vie disloqué dont nous trouvons un exemple important dans *Le Discours aux animaux*. Ce pseudo-récit maintient certains éléments d'une construction chronologique familière (« le lendemain », « puis », « ensuite ») tout en déformant les marqueurs temporels à travers des dates telles que « Nuit du 37 janvier au 60 octobre » (*DA*, p. 35) ou des formes grammaticales comme « J'ai nacu » (*DA*, p. 14). L'ordre narratif combine

14. *Ibid.*, vol. 2, p. 150.

15. « Ne pas oublier, n'oublier jamais le *niement* du temps. Le temps pulsif, réversible, pulsant, spasmé, discontinu, le temps *contre toute attente* : il peut se retourner sur lui et aller à l'envers, sauter les marches ; le temps quittant la mesure, sautant les degrés. Le temps par-dessus les chiffres. Le spectateur au théâtre attend ça : qu'on lui *démésure* le temps ; il attend le temps salvateur, *salutif*, exultant : le temps du retournement de la mort à la vie. » Novarina, « Lettre à Enikő Sepsi », art. cit., p. 145-46.

16. Céline Hersant, « Je cherche la quadrature du langage » : Novarina géomètre », in Jourde (dir.), *op. cit.*, p. 15-32.

17. Enikő Sepsi, « L'ordre rythmique de la parole jetée dans l'espace ou le cérémonial novarinien », in Sepsi (dir.), *op. cit.*, p. 9-18.

DISTENSION ET DISPERSION ■

renversement chronologique et contradiction logique : « Exécuté et acquitté, je fus saisi neuf mois plus tard, jugé et libéré, pendu et présumé enfant » (*DA*, p. 21).

La deuxième configuration principale est celle du temps cyclique, itératif, qui gouverne dans *Le Drame de la vie* la frénésie des naissances, des engendrements et des décès, des entrées et des sorties. Le temps s'y voit pulvérisé, mais aussi rythmé par une logique de répétition et de retour poussée jusqu'au point de l'absurde. Cette temporalité cyclique est aussi celle de la cérémonie, du rituel répété. En ce sens elle se rapproche de la litanie, même si celle-ci s'apparente aussi à la troisième configuration que je voudrais relever, celle de l'énumération ou de la liste.

La liste combine une volonté d'épuisement et la possibilité de prolifération infinie. Il peut s'agir de l'énumération d'une classe, comme pour la liste des 1111 oiseaux qui conclut *Le Discours aux animaux* (*DA*, p. 321-328), ou la liste des définitions de Dieu dans *La Chair de l'homme* (*CH*, p. 382-402) ; dans ce dernier cas l'ordre achronologique de la liste aplatis l'histoire de la théologie afin de souligner la multiplicité des conceptions. Dans le monologue de L'Infini romancier dans *L'Opérette imaginaire*, la liste fonctionne de manière anti-narrative : au déroulement syntagmatique du récit s'oppose le déploiement du paradigme « parler » (*OP*, p. 164-173). Pour citer un dernier exemple, Le Veilleur dans la deuxième scène de *Vous qui habitez le temps* offre un relevé de choses vues et lues à Paris, liste qui comprend « une quatre Renault citron-bleu-vert » et « une femme parfois poussant caddy » (*VHT*, p. 11). Si ce texte apparaît comme une parodie de l'écriture de l'« infra-ordinaire » de Georges Perec – description en « temps réel » du passage des êtres et des choses¹⁸ – l'inventaire de Novarina vire au surréel (« un homme massif, suivi de la Femme au pantalon mort »). Le temps dérape, en se projetant dans un espace qui n'est plus celui du quotidien, et Le Veilleur tombe de son promontoire.

Une quatrième configuration apparaît dans le dialogue, forme d'échange orienté vers un *telos* épistémologique. La succession temporelle de la parole est supposée correspondre ici à une progression logique ; pourtant le fil thématique et argumentatif est sans cesse rompu par des sauts et des renversements qui sont aussi une forme du comique.

Cette brève typologie n'épuise pas les formes de temporalité qui déterminent la construction du drame chez Novarina. Mais elle montre bien la logique d'éclatement et de renversement qui gouverne cette présentation du temps, dont la phrase « Passé adviens ! futur revenez ! » (*OR*, p. 183) pourrait servir d'emblème. Dans son traitement du temps Novarina reste fidèle à sa vocation de *renverseur profond* (*PM*, p. 82).

18. Voir Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982.

■ VALÈRE NOVARINA

CONCLUSION : LE TEMPS SAUVEUR ?

La réponse de Valère Novarina aux apories de l’expérience du temps, à la *distentio animi* augustinienne, consiste à opérer une dispersion extrême du temps, un éclatement joyeux qui libère la scène et le spectateur du temps chronologique (*chronique*, comme le dit Novarina). Les dernières pages de *Devant la parole* développent ainsi la notion du « salut par le temps » (*DP*, p. 170), l’idée du temps sauveur qui « vient libérer la matière en la consumant » (*DP*, p. 169). Le théâtre de Novarina nous offre ainsi une expérience du temps qui est à la fois agonistique et extatique, destructeur et délivreur, et dont la forte tension tourne en dispersion extatique et tourbillon joyeux. C’est la joie perpétuelle de Panthée dans *L’Origine rouge* :

L’espace et le temps me semblent à *trous* et à *tourbillons* : je puis disparaître en chaque instant du temps ; à chaque pas, sombrer dans l’espace, disparaître en chaque point à tout instant : ce qui me cause une joie perpétuelle dont je n’aurais pas dû te parler. (*OR*, p. 76)

Cette vision du temps renverseur et libérateur permet d’éclairer la phrase énigmatique de la banderole qui marque la fin de *L’Origine rouge*, « LE TEMPS NOUS TUE PAR AMOUR » (*OR*, p. 204). C’est dans et par le temps que les choses et les paroles s’aimantent et s’attirent dans « un mouvement amoureux » (*LC*, p. 58). Le théâtre nous révèle la possibilité d’habiter ce temps qui nous emporte, nous divise et nous accueille.

■ OLIVIER DUBOUCLEZ, UNIVERSITÉ DE LIÈGE, BOURSE
MARIE-CURIE COFUND

Comment finir ou la prière faite au théâtre (Novarina et Augustin)

I. PALIMPSESTE

À propos de la théologie, il est écrit dans *L'Envers de l'esprit* :

La théologie se construit sous nos yeux comme une cathédrale qui n'enferme rien. Elle est l'*œuvre* de la raison — mais aussi le *don*, l'*offrande* de la raison, elle sait qu'elle ne saura que d'ignorance. Architecture de paroles, périlleuse cathédrale raisonnée, la théologie vient à la fin offrir le langage. Comme un *coup de dés*, si l'on veut bien entendre *donné* dans *dé*, comme s'en souvient l'italien *dado*. (EE, p. 149)

Ce texte est un véritable palimpseste. La théologie, en effet, y est décrite avec des mots, des expressions et des images qui sont fréquemment mobilisés par Novarina pour dire le théâtre. Le spectacle n'est-il pas lui aussi une « cathédrale animale » (LC, p. 101), une « cathédrale de souffles » (EE, p. 25), une « architecture pour la pensée » (LC, p. 169)¹ ? Le péril de l'acrobatie (*ibid.*, p. 139-140)², « l'offrande du langage » (*ibid.*, p. 86), le « coup de dés » (*ibid.*, p. 96) n'ont-ils pas eux aussi leur place dans la méditation sur l'acteur et son jeu ? Novarina va plus loin encore et n'hésite pas à faire de Dieu « le théâtre du langage » tandis que la théologie est décrite comme un spectacle où « se voit le drame du *logos* » (EE, p. 151). Quel est le sens de cette superposition placée sous le signe de la métaphore architecturale ?

Pour y répondre, il faut prendre en compte un autre aspect de la déclaration de Novarina : « La théologie vient à la fin offrir le langage³ ». La question de la fin et de l'événement de la fin est récurrente lorsque le dramaturge évoque ses propres pièces⁴. « À la fin » (LC, p. 124), « tout à la fin » (EE, p. 24) quelque chose arrive ou doit arriver : comme si tout l'enjeu du spectacle, par un étonnant déséquilibre, se trouvait concentré dans les ultimes mots, dans les dernières répliques dont Novarina aime rappeler qu'elles ouvrent un passage vers autre chose. Comme si toute la force du

1. Voir aussi EE, p. 27, ainsi que QS, p. 86-87.

2. Voir aussi TP, p. 148, p. 150.

3. Nous soulignons.

4. Voir par exemple EE, p. 47-48 ou p. 64 (sur la litanie). Voir aussi QS, p. 25 (« à la fin de l'*acte entier de la phrase* ») et p. 143, ou encore LC, p. 124, p. 126, p. 135 et PP, p. 110.

■ VALÈRE NOVARINA

drame devenait effective à cet instant qui a conservé, malgré la destruction du drame classique, une vitalité intacte : le « dénouement ».

Or c'est sur ce point aussi que convergent théâtre et théologie. Dans l'*opus theologicum*, la fin est un événement marqué par l'ouverture. Ce qui le suggère sous la plume de Novarina, c'est la substitution de « l'offrande » à l'« œuvre » : le texte théologique, produit de la raison, devient une « offrande » à cet instant même où le savoir qu'il renferme se dévoile comme ignorance, comme ce qui précisément « n'enferme rien ». *L'Envers de l'esprit* y insiste : la théologie est ouverte parce qu'elle est toujours en manque d'une compréhension totale de ce qu'elle étudie ; de par son objet, elle est irrémédiablement affectée d'une indétermination. Cette ouverture commande la manière dont l'œuvre théologique se termine ou échoue à se terminer : « à la fin » quelque chose arrive, un don qui n'est pas le résultat d'une démonstration ou d'un cheminement rationnel mais est bien, comme le suggère l'image du « coup de dés », en excès par rapport au déploiement du discours, semblable au chiffre imprévisible que le hasard révèle sur le tapis vert.

Cette idée est assez déconcertante. La théologie serait une construction monumentale qui n'aurait ni conclusion ni clôture. Par le truchement d'un palimpseste, *L'Envers de l'esprit* nous rappelle que la pièce de théâtre possède elle aussi une structure de ce genre, avec une fin en forme d'ouverture, un achèvement qui est en réalité un inachèvement.

II. L'INACHÈVEMENT DU *DE TRINITATE*

Les exemples choisis par Novarina vont nous éclairer. Ce qu'il dit de la théologie s'applique d'abord à l'œuvre de Joseph de Maistre auquel est consacré l'essai « La Rivière Enverse » dont est tirée la citation que nous venons de commenter. Novarina rappelle que « chez Maistre, la clé de voûte est cachée, le point de fuite invisible, l'unité dérobée » (*EE*, p. 149), que son œuvre à la fois est et n'est pas une « somme » (*ibid.*). Mais il est un autre bâtisseur de cathédrale auquel s'applique ce constat. Abordant les rapports entre théologie et mystique, Novarina écrivait un peu plus haut :

Souvenons-nous aussi du dernier paragraphe du *De Trinitate* qui s'achève par une sorte d'eboulement, d'échouement de toutes les phrases du livre d'Augustin dans le balbutiement de la prière. Presque l'aphasie. (*Ibid.*, p. 148)

L'édifice augustinien trouverait son terme dans un accident linguistique, dans l'expérience physique d'une parole qui bégaiet et se défait, tout près de s'annuler. C'est une chute dans la confusion que le grand monument intellectuel du *De Trinitate* connaît « à la fin ». Si l'on se reporte à l'ultime paragraphe de son livre XV, on sera en effet frappé par la situation de crise dans laquelle se trouve plongé l'évêque d'Hippone. Il semble tout à

COMMENT FINIR OU LA PRIÈRE FAITE AU THÉÂTRE (NOVARINA ET AUGUSTIN) ■

coup terrassé par la conscience d'une faute, effrayé par l'ampleur et la vanité de son projet, et cite le *Livre des Proverbes* : « L'abondance des paroles ne va pas sans péché (*In multiloquio non effugies peccatum*)⁵. » Si l'on parle abondamment, le péché est inévitable parce que l'on s'éloigne alors du « silence » que le *Livre des Proverbes* attribue à « l'homme raisonnable » (Prov 11, 12). C'est de ce *multiloquium* qu'Augustin prie Dieu de le défaire :

Délivre-moi, Seigneur, de l'abondance de paroles (*a multiloquio*) dont je souffre à l'intérieur de mon âme, qui n'est que misère devant ton regard, mais qui se réfugie dans ta miséricorde⁶.

Augustin semble même victime d'un « emballement » de sa pensée qu'il ne contrôle plus et dont il implore Dieu de le délivrer : « Car ma pensée ne se tait point lors même que ma bouche se tait⁷ ». C'est sa propre prolixité qu'il déplore comme si l'œuvre théologique, loin d'être une totalité sacrée et divine, était réflexivement perçue comme un bavardage incapable d'atteindre ce qu'il vise. Augustin met en cause la raison théologique elle-même : l'abondance du *De Trinitate* est suspecte parce que loin de s'en tenir à la « prédication » et à la « louange »⁸, le traité y outrepasse, de par l'ambition même du geste théorique, ce qui est précisément « nécessaire ».

Cette incrimination du *multiloquium* touche à l'essence de la création intellectuelle et littéraire. Elle ne renvoie pas seulement à l'œuvre théologique d'Augustin. Par un nouveau jeu de miroirs, elle nous ramène à l'œuvre de Novarina qui est une expression particulièrement radicale de cette abondance, de cette « effusion des langues » (*LC*, p. 163) mobilisant tout « l'océan du vocabulaire humain » (*ibid.*, p. 171). Qu'est-ce que l'abondance du langage sinon ce qui se dit, depuis les fondateurs de la rhétorique romaine, par l'image élémentaire d'un flot — la fameuse *lactea ubertas* de Quintilien — et que Novarina ne cesse de comparer à une rivière, à des vagues, à un fleuve débordant, mais aussi à la houle, au courant, au flux (*ibid.*, p. 101-103) ? Ce rapprochement est d'autant plus naturel que l'idée augustinienne du *multiloquium* se retrouve dans chaque œuvre novarinaire : on y découvre une « infinie démultiplication » de phrases et de personnages qui ne sont rien d'autre en leur principe qu'un grand chantier fragmentaire s'assemblant et se désassemblant (*ibid.*, p. 126). Le dialogue s'efface au profit de ce qu'il faudrait appeler un « multilogue » dont il n'est pas sûr, quoi qu'en dise son auteur, qu'il se réduise jamais à l'unité d'un chœur ou à l'harmonie d'une « polyphonie » (*EE*, p. 96). Rhapsodie de fragments se répondant, mais aussi en constante rupture les uns avec les autres :

5. Prov 10, 19. Augustin, *La Trinité. Livres VIII-XV*, texte de l'édition bénédictine, trad. P. Agaësse, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1997, p. 566.

6. *Ibid.*, p. 567.

7. *Ibid.*

8. « Puissé-je seulement parler pour prêcher ta parole et dire tes louanges ! » (*Ibid.*, p. 565)

■ VALÈRE NOVARINA

« multilogue » donc, au sens d'un dialogue indéfiniment ramifié, d'un verbe « hyperlogal » (*DP*, p. 81).

De Novarina à la théologie, de la théologie à Novarina, la même question revient avec insistance. Du côté d'Augustin d'abord : comment s'unifie ce discours qui, du fait même de son objet incompréhensible et transcendant, semble « à la fin » perdre sa consistance ? Du côté de Novarina ensuite : comment s'unifie ce qui, de par sa folle multiplicité, refuse toute vraisemblance et toute unité logique où se contiendrait le mouvement inventif de la parole ?

III. L'ÉTERNEL RETOUR DU UN

Une solution se profile dans le dernier paragraphe du *De Trinitate* grâce à une nouvelle citation des Écritures, empruntée cette fois au Siracide :

Nous multiplions les paroles (*multa dicimus*) et nous ne l'atteignons pas, et la somme parfaite de tous nos discours (*consummatio sermonum universa*), c'est lui-même (*est ipse*)⁹.

Ce que nous visons par les mots nous échappe, en dépit de nos tentatives réitérées pour approcher Dieu. Mais la seconde partie du verset renverse cette situation : c'est, peut-on gloser, la « somme » même de nos discours, de ces discours impertinents et vaniteux qui échouent pourtant à dire ce qu'ils visent, qui est Dieu. Notre parole rate Dieu mais la totalité de nos échecs ne constitue pas un échec, loin de là : Dieu est lui-même, en personne, cette *consummatio*. Le terme désigne en effet chez les théologiens l'accomplissement, l'acte de « parvenir à la fin»¹⁰. Il renvoie plus particulièrement à « la fin des temps » chez saint Paul où l'on trouve l'idée de la « *consummatio saeculi* » (Heb 9, 26). Cette « consommation » ne signifie pas alors la destruction de ce qui a été mais l'achèvement de ce qui est dans l'advenue d'un monde nouveau. « À la fin » donc tout notre discours se sommera et s'unifiera en Dieu, même si pendant le déploiement du *multiloquium* nous avons si souvent parlé à tort et à travers :

Quand nous t'aurons atteint, cesseront ces paroles que nous multiplions sans t'atteindre : tu demeureras seul tout en tous (*et manebis unus omnia in omnibus*) (I Cor., XV, 28) : nous ne dirons sans fin qu'un seul mot, te louant d'un seul mouvement et ne faisant nous aussi qu'un seul tout en toi (*et sine fine dicemus unum laudantes te in unum, et in te facti etiam nos unum*)¹¹.

9. *La Trinité*, p. 567. « Nous pourrions dire bien des choses sans arriver au bout, / le point final de nos discours, c'est : il est le tout » (Sir, 43, 27 ; *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Bibli'œ-Le Cerf, 2004, p. 1360).

10. La *consummatio* est très exactement définie comme *perventio ad finem* chez Thomas d'Aquin (Voir *Somme théologique*, Ia IIæ, q. 113, art. 6, resp.).

11. *La Trinité*, p. 567.

COMMENT FINIR OU LA PRIÈRE FAITE AU THÉÂTRE (NOVARINA ET AUGUSTIN) ■

Le traité augustinien formule l'espoir d'un achèvement ; il envisage l'unité qu'il pourrait finalement recevoir, unité qui ne serait pas celle d'un livre puisqu'une telle somme, limitée dans son extension et sa portée, n'aurait plus lieu d'être, mais celle de toutes choses en Dieu. Cependant, cette unité ne saurait advenir sans un don de celui-ci, et c'est tout le sens de la prière finale du *De Trinitate* que d'implorer ce don tandis que l'*opus theologicum* reste doublement inachevé : puisque sa multiplicité n'est pas reconduite par le théologien à l'unité d'un traité ; puisque son ultime parole, la prière, implique l'attente d'une réponse dont l'initiative ne lui appartient pas. L'achèvement de ce que je dis est au-dehors, dans cet Autre qui m'écoute.

Un tel achèvement toutefois n'est pas si inaccessible que le théologien ne puisse en dire quelque chose. Que sera cette unité si elle arrive ? Sera-t-elle silencieuse ? Non. Elle sera, selon Augustin, l'unité manifestée par la répétition sans fin d'un seul mot. De quel mot s'agit-il ? Il y a là sans doute une ambiguïté, mais il semble bien que ce soit le mot *unum* lui-même qui fera objet d'une telle répétition¹². Il est en effet répété trois fois dans la citation d'Augustin : pour désigner le mot répété (*dicemus unum*), pour désigner l'unité du discours de louange par opposition au *multiloquium* qui implique nécessairement la dispersion (*in unum*) ; pour désigner l'unisson de la communauté des croyants (*nos unum*). Il y a une raison essentielle à ce que le mot *unum* soit ainsi repris : il exprime l'incompréhensibilité du Dieu chrétien dont Augustin vient de déployer la Trinité dans la multiplicité de ses images. Le théologien l'indique clairement à la ligne suivant notre citation : il en appelle au « Dieu seul et unique, [au] Dieu Trinité (*Domine Deus une, Deus Trinitas*)¹³ ». Prononcer indéfiniment le un, ce serait donc avoir saisi l'unité du Dieu trinitaire : non pas l'avoir comprise puisqu'elle est au-delà de toute compréhension, mais s'être élevé de la compréhension de la Trinité en ses images à l'incompréhensibilité de l'unité trinitaire. Cet acte de saisie consisterait en même temps à être compris en Dieu : la profération du un impliquerait de faire « un seul tout » avec Dieu, de ne plus parler *de* lui, mais d'être enfin *en* lui¹⁴.

12. Le mot *unum* dans *et sine fine dicemus unum* doit-il être traduit par « un seul mot », sous-entendu donc *unum verbum* ou par « un » ? Est-ce un mot quelconque ou un autre mot qui sera répété ou bien le mot « un » lui-même ? Un argument théologique et scripturaire parle en faveur de la seconde interprétation, à savoir la « déclaration d'unicité » de Jahvé en Deut 6, 4 (Voir P. Ricœur, « *Fides querens intellectum* : antécédents bibliques ? » in *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994, p. 335) qu'Augustin cite juste avant le passage que nous commentons (*La Trinité*, p. 565). Voir en particulier le commentaire de Rachi qui cite Soph 3,9 : « Alors je changerai la langue des peuples en une langue pure pour qu'ils invoquent tous le Nom du Seigneur » et Zach 14, 9 : « En ce jour-là, le Seigneur sera Un et son Nom sera Un » (cité par P. Ricœur, *art. cit.*, p. 336, note 1).

13. *La Trinité*, p. 567.

14. On trouve ce renversement dans la « théologie » novarinienne : « Équation folle du dieu un, mouvement irreprésentable et *roue d'amour incompréhensible parce qu'elle nous comprend.* » (*EE*, p. 148. Nous soulignons)

■ VALÈRE NOVARINA

Il est un dernier point à souligner à cet égard. Si l’unité du traité est en suspens, s’il est un édifice vacillant et fragile, cette unité n’est pas totalement absente puisqu’elle est *déjà amorcée* par la prière qui l’appelle. Le *unum* a *déjà* commencé à se répéter dans le texte augustinien pour désigner l’unité du mot, du mouvement de la louange, de la communauté de ceux qui parlent, puis une quatrième fois pour désigner l’unité de Dieu même. La prière appelle et ce qu’elle appelle elle l’initie par sa pulsation¹⁵, en attendant sa pleine réalisation, c’est-à-dire sa répétition « sans fin ».

IV. DU DRAME À LA LITANIE

Tournons-nous maintenant vers Novarina pour voir comment ce dispositif théologique peut éclairer l’œuvre théâtrale. Deux choses s’y retrouvent manifestement : le recours final à la prière et la répétition du un.

Comment par exemple ne pas entendre dans les mots du « Pauvre » à la fin de *La Scène* un écho d’Augustin ? La prière sert à dénoncer le vide de la parole surabondante, le néant de la suractivité : « Pardonne, Seigneur qui nous vois, pardonne nos silences et nos actions inutiles, nos paroles inertes, nos paroles de trop — pardonne, Seigneur public ! » (*LS*, p. 196). On trouve la même obsécration à la fin de *L’Opérette imaginaire* (*OI*, p. 170) ou dans la « kyrielle » finale de *L’Acte inconnu* (*AI*, p. 185). Dans *L’Origine rouge*, ce n’est plus Dieu qui est invoqué, mais le temps à qui est faite la prière de l’achèvement : « Ô temps : achève-nous ! » (*OR*, p. 204). À la fin du *Vrai Sang* on trouve juste avant la litanie conclusive une prière à Dieu : « Dieu, s’il vous plaît ! que rien n’ait plus lieu que le lieu ! Dieu ! fais que tout ait lieu » (*VS*, p. 253). Notons une particularité de tous ces textes : la prière finale est adresse à la fois à une puissance transcendante et au public ; elle est un acte théologique (prier Dieu) auquel se superpose une opération métadramatique (parler au public). S’explique avec elle l’implicite fondamental du spectacle, à savoir que tout ce qui a été dit l’a été à *un spectateur silencieux*. Mais c’est plus généralement l’essence du discours qui se dévoile : la prière, comme y insiste Levinas, est la condition même de la parole puisqu’à chaque mot que nous prononçons nous prions d’être entendu par un autre, présent ou absent¹⁶. En ce sens, le recours à la prière

15. *Pulsare* est le verbe qu’emploie Augustin pour dire la prière à la fin des *Confessions* (« A te petatur, in te queratur, ad te pulsetur : sic, si accipietur, sic invenietur, sic aperietur », Augustin, *Confessionum libri XIII*, éd. M. Skutella, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1996, p. 371) mais aussi dans sa *Lettre à Proba* (*Oeuvres complètes de Saint Augustin*, V, Vivès, 1870, ch. X, p. 140). De même que la recherche est déjà une découverte chez Augustin, la prière est déjà une entrée dans la joie, une réalisation de ce qu’elle demande (Voir J.-L. Chrétien, *Saint Augustin et les actes de parole*, Paris, PUF, 2002, p. 184).

16. « La relation avec autrui n’est donc pas ontologie. Ce lien avec autrui qui ne se réduit pas à la représentation d’autrui, mais à son invocation, et où l’invocation n’est pas précédée d’une compréhension, nous l’appelons religion. L’essence du discours est prière. Ce qui distingue la pensée visant un objet d’un lien avec une personne, c’est que dans celui-ci s’articule un vocatif :

COMMENT FINIR OU LA PRIÈRE FAITE AU THÉÂTRE (NOVARINA ET AUGUSTIN) ■

vient conclure le spectacle novarinien mais sans le clôturer puisqu’elle consiste en une demande faite à autrui d’achever ce qui ne l’est pas encore.

À côté de cet usage de l’adresse, on trouve un autre type de prière, la « litanie », qui est littéralement une « supplication¹⁷ ». *Pendant la matière* la décrit d’ailleurs comme un « cantique raté¹⁸ ». La litanie est un autre dispositif pour mettre un terme au spectacle, même si parler de « terme » est évidemment inadéquat. Loin d’être une récapitulation, la litanie, comme y insiste Novarina dans *L’Envers de l’esprit*, fait passer de « l’hétérogène » qui caractérise le drame à « un point d’orgue » (EE, p. 64). La liste des noms propres qui conclut *Le Drame de la vie* n’est pas seulement une reprise qui achèverait synthétiquement le drame, mais comme dans *Le Discours aux animaux* dont la litanie des 1111 noms d’oiseaux est « bégaiement du un » (DP, p. 69), l’affirmation compulsive de l’unité que le drame, quoique « terminé » (DV, p. 296), ne saurait atteindre. Car cette scansion du un vise en réalité une prolongation, elle met en branle un rythme qui ne doit pas finir. *Devant la parole* insiste sur le fait que chaque fin est un « vol sans fin » (DP, p. 69). « J’ai toujours fini par énumérer sans fin », écrit encore Novarina (PM, p. 18). Il s’agit là aussi de passer du *multiloquium* à l’unité du nom propre qui éclate tout au bout de la longue entropie dramatique (EE, p. 49). Il y aurait donc chez Novarina un dispositif comparable à ce que l’on trouve à la fin du *De Trinitate* : une demande faite à un autre qu’il unifie, qu’il achève ce qui a été dit et en même temps une utopie de l’unité s’accomplissant déjà dans la litanie.

Un exemple est particulièrement frappant de ce passage du *multiloquium* à la prière : l’Acte I de *L’Acte inconnu* intitulé « L’Ordre rythmique ». Après la litanie d’ouverture (« Le vivier des noms ») et l’introduction du thème qui structure la pièce, celui du retour attendu de Yoryk, commence avec la scène 3 le grand remue-ménage de la vie humaine qui prendra toute son ampleur dès la scène 6 (« Les séquences chaotiques »). On assiste alors au déploiement de « l’histoire de la Déshumanité » (AI², p. 59) où s’accumulent « turpitude sur turpitude » (*ibid.*, p. 70). Nous passons ensuite dans la scène 7 de l’histoire des peuples à celle des « maisons », des « vies minuscules », accumulant de nouveaux récits brisés jusqu’à cet ultime constat : « La coupe du temps est pleine » (*ibid.*, p. 77). On assiste alors un nouveau commencement signalé par les « trois coups » tandis que revient Le Déséquilibriste qui avait ouvert le drame. Tout le flot des paroles, toute l’Histoire humaine et son désordre guerrier viennent s’échouer sur la prière

ce qui est nommé est, en même temps ce qui est appelé » (E. Levinas, *Entre nous. Essai sur le penser-à-l’autre*, Paris, Le livre de poche, 1993, p. 49).

17. De *litaneuin*, « supplier », venant lui-même de *lissomai*, « demander à un dieu » (A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006, vol. II, p. 2038).

18. « 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 » (PM, p. 19. Nous soulignons).

■ VALÈRE NOVARINA

que Le Bonhomme Nihil adresse « au public » dans la très brève scène 10. On y retrouve la superposition de l'adresse théologique, « à Dieu » et de l'énonciation théâtrale, « au public » :

Je ne comprends pas ce que tu veux. Je m'interroge sur ton existence. Tu me laisses dans la panade. Je ne comprends pas ce que tu veux dire. Mon cercueil resterait vide autant que faire se peut ? (*Ibid.*, p. 80)

La « panade », c'est le *multiloquium* et l'angoisse qui lui est attachée. Comment réussir devant quelqu'un qui reste muet ? Comment agir dans l'ignorance de son désir ? Comment finir sans son approbation ou même son désaccord ? Le contenu de la prière proférée ici, même si elle ne contient aucune demande explicite, est clair : parle ! dis quelque chose ! L'unité fragile que la prière, dernière pierre du discours, donne à l'édifice, est en manque d'une unité réelle et définitive qui se trouve au-delà de lui et qu'à la fin de chaque pièce de Novarina un personnage vient implorer.

V. L'ESCHATOLOGIE DU SPECTACLE

Cette fonction de la prière est d'autant moins contestable que Novarina ne cesse de rapprocher prière et attente, prière et appel. La prière n'est pas l'incarnation dans les mots de quelque chose qui lui préexisterait, mais cette visée d'autre chose qui qualifie en général la parole des hommes : « Il y a un appel dans la parole humaine et une attente dans la pensée. Tout ce dont nous disons le nom manque. » On va par le langage « à la lisière des mots », jusqu'au « seuil » de quelque chose qui s'échappe (*DP*, p. 25). *Devant la parole* le dit très fortement : « La parole est toujours comme une danse d'attente qui attendrait la parole » (*ibid.*, p. 26) comme si la parole ne pouvait s'achever, se sommer elle-même, débordant toujours sur autre chose, comme s'il y avait une parole au-delà des mots prononcés. Cette idée prend la forme d'un principe métaphysique chez Novarina : 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, d'une parole venue du monde, d'une réponse à sa prière. La prière vient donc « à la fin » ouvrir le drame parce qu'elle porte en elle l'essence même de la parole qui est d'ouvrir à une altérité radicale. Peut-on préciser le statut de cette altérité et la nature de l'accomplissement qu'elle réserve ?

126

Revenons à Augustin. Dans *Les Confessions*, Augustin se contente de dire qu'à la fin une porte « s'ouvrira ». Dans le *De Trinitate*, il en dit un peu plus sur l'événement de la fin. La réponse de Dieu à son oraison finale semble introduire une rupture dans le temps ordinaire, celui de la vie présente et du *multiloquium* : nous serons au-delà de la fin de l'œuvre, dans

COMMENT FINIR OU LA PRIÈRE FAITE AU THÉÂTRE (NOVARINA ET AUGUSTIN) ■

un temps où la parole connaîtra un tout autre régime qu’ici-bas. Comme nous l’avons déjà suggéré, il n’y aura plus de *De Trinitate* ni d’œuvre théologique, puisque tout sera « en Dieu ». On retrouve ici l’eschatologie du temps chrétien sur laquelle Novarina insiste aussi dans certains passages de *La Quatrième Personne du singulier* : il y a une consommation (*QPS*, p. 39), une combustion du réel (*ibid.*, p. 143) qui ouvre sur le « don d’un temps autre que la chronologie » (*ibid.*, p. 72), sur un « temps illinéaire » (*ibid.*, p. 143) dont notre temps prépare l’avènement : « Le messie est le temps déployé... Le messie c’est la parole — qui ouvre et déploie le temps entier » (*ibid.*, p. 127). La prière tend donc de toute sa force vers un *changement de temps* : vers une réponse de Dieu, impossible et miraculeuse du point de vue de notre temps et qui, en en révélant le sens, viendrait le déchirer. Mais quel lien avec le théâtre de Novarina ? Pourquoi ce dernier insiste-t-il si fortement sur la prière que l’acteur fait au spectateur ?

À la fin de l’acte I de *L’Acte inconnu*, Le Bonhomme Nihil pose une question « au public » auquel ce dernier, bien sûr, ne répond pas, et auquel il ne peut répondre puisque telle est l’exigence essentielle du spectacle qu’il se taise tant que durera la représentation. Le théâtre moderne repose sur cette loi d’airain : l’interdiction de parler faite à celui qui assiste au spectacle. Il est à la lettre impossible que le spectateur se lève et se mette à répondre à ce qui est dit sur scène. Si cela se produit ce spectateur indélicat, peu au fait des conventions sociales, sera vite remis à sa place ou expulsé du théâtre ; de toute façon, sa réponse n’en sera pas une, ce que confirme la plus sommaire analyse de ce qu’il est convenu d’appeler « l’illusion théâtrale » : l’acteur, incarnant tel ou tel personnage, ne s’adresse pas à moi « en vrai » et, réciproquement, je ne puis lui répondre ni interagir avec lui. Autrement dit, si le public répondait au Bonhomme Nihil, nous ne serions plus dans le temps du spectacle, mais hors de lui, retombés dans la réalité la plus banale. Il semble que nous touchions ici un point important : le théâtre est le lieu où triomphe la parole, mais une parole qui ne triomphe que dans la mesure où ceux qui la reçoivent ne parlent pas. Le théâtre est le lieu où se joue *dramatiquement* la séparation entre l’auteur et le lecteur parce qu’il y va d’une séparation *en présence* et, plus encore, d’une *scission ontologique* entre l’acteur et le spectateur, entre la scène et la salle. On pourrait donc comprendre la prière finale chez Novarina comme l’acte par lequel le drame se place tout au bord d’un événement utopique : *l’avènement de la parole du spectateur*. Car le théâtre, insiste Novarina, n’est pas du tout un lieu où l’on vient seulement se taire et écouter. C’est un endroit où « les autres nous font don de leur silence », où « tous se taisent » (*DP*, p. 82), mais pour qu’ait lieu une « prophétie ». La voix « est ouverte comme une mangue dont l’intérieur est retourné pour l’offrir au mangeur » (*ibid.*) : l’acteur ouvre la parole pour la mettre dans notre bouche. Au théâtre notre souffle « nous annonce [quelque chose] *de nouveau en nous* » (*EE*, p. 25) car il s’y produit

■ VALÈRE NOVARINA

« quelque chose d’irréversible et de libérateur et qui entraîne le public » (*ibid.*, p. 50). La prière de l’acteur viendrait donc à la fin exprimer le désir d’entendre, non pas Dieu, mais le spectateur ; elle laisserait le drame dans un état d’irrésolution, gros d’une parole encore à venir, celle de celui qui se tait.

Mais en quoi consisterait cette parole utopique ? L’analogie avec le *De Trinitate* suggère que la litanie est le prototype de cette parole d’après. *Devant la parole* ne dit-il pas que la litanie doit permettre de « sortir du temps » (*DP*, p. 69) ? La litanie produit un discours en constante variation, énumérant sans fin des noms uns, en rupture avec les noms communs et les termes galvaudés qui peuplent les jargons et les paroles médiatiques. La litanie est en elle-même une rénovation de la langue : elle nomme toujours en propre et toujours en inventant, dans une perpétuelle réanimation du signifiant. On retrouve ces deux aspects dans ce que *La Quatrième Personne du singulier* appelle la « langue à un » : parole inventive et bricoleuse, toujours en décalage, pleine de sobriquets et d’expressions inouïes, incarnée par les paysans du Chablais et de Savoie qui à la fois partagent un « paysage parlé » et jouent singulièrement des possibilités poétiques et créatrices ouvertes par lui (*QPS*, p. 26-27). N’est-ce pas ce sur quoi ouvre le théâtre novarinien ? La « scène de l’autre langue » (*PM*, p. 72), le dévoilement d’un « autre langage sous le langage » (*ibid.*, p. 71) ? La litanie n’est-elle pas l’amorce dynamique de cette autre parole lorsqu’elle nous emporte, spectateurs silencieux, dans sa « jubilation¹⁹ » ? Il s’agit donc de faire droit à l’effet le plus concret du théâtre novarinien, le rire uni au désir de parler, mais en le replaçant dans la structure temporelle de l’eschatologie. En un sens, chaque spectacle est une hyperréminiscence qui nous ramène à une enfance dont nous n’avons aucun souvenir, celle du babil, lorsque pour la première fois nous avons joué avec les sons de notre langue.

La lecture de la fin du *De Trinitate* et l’analyse de l’usage novarinien de la prière convergent vers un même résultat : si le drame ne se construit jamais chez Novarina comme un récit téléologiquement orienté, il possède bien une structure que l’on pourrait dire « eschatologique »²⁰. « L’offrande du langage », dont *L’Envers de l’esprit* explique qu’elle conclut les œuvres des théologiens, serait à comprendre comme ce don d’une parole totale : au théologien d’une part qui parle toujours inadéquatement de Dieu, au spectateur d’autre part qui « ne parle pas » et assiste au déploiement du drame. Le détour par la théologie permettrait donc de mettre en lumière cette *utopie* dont le texte novarinien dépend quant à son achèvement, au plus intime du spectateur, et dont nous connaissons peut-être le prélude lorsque la parole inventive, par un curieux débordement de joie, nous incline à parler avec elle.

19. Sur cette notion profondément théologique, voir J.-L. Chrétien (*op. cit.*, p. 263) : la jubilation est un « dire au-delà du dire » lorsque « la source de la parole déborde notre voix ».

20. « Les acteurs savent que toute la pièce tend vers le salut » (Voir *PM*, p. 69).

Quentin Meillassoux

Le Nombre et la sirène. Un déchiffrage du Coup de dés de Mallarmé

Paris, Fayard, 2011, 249 p.

Un coup de dés de Mallarmé est en quelque façon la relève, dans un monde désormais sans Dieu, du pari de Pascal. Pascal pariait sur Dieu, en gageant la probabilité du gain infini que serait une vie en Dieu sur le « rien » d'une vie humaine réduite à elle-même. Il était impossible de *ne pas* parier, disait Pascal ; mais il n'y avait en vérité « rien » à perdre, contre un « infini » possible à gagner. L'homme-Mallarmé est non moins « embarqué » que l'homme pascalien. Lui aussi *doit* parier. Mais, puisque la mort du « vieux et méchant plumage¹ » est désormais l'horizon constitutif de la condition de l'homme moderne, celui-ci, en tirant son sort aux dés, confie cette fois sa vie tout entière – et la possibilité de son sens –, non plus à Dieu, mais au Hasard. La figure des dés est d'ailleurs investie d'un symbolisme particulier dans les représentations de la Passion du Christ : une fois l'Homme-Dieu mort, sa tunique est tirée au sort, – signe d'une humanité abandonnée au Néant, – signe aussi, dirait Mallarmé en reprenant une image biblique, d'une « inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure² ». *Un coup de dés* déchire donc le voile, et le Néant, jadis découvert « en creusant le vers », se manifeste cette fois sous la forme du Hasard triomphant, – qui demeure encore au fondement du Nombre dès lors que celui-ci n'advent que par lui. Mais, s'il est en effet un pari de Mallarmé, c'est que ce Nombre, même issu du Hasard et ne l'abolissant pas, puisse encore faire sens : un sens qui, quoique toujours mystérieux, ne serait plus gagé sur quelque transcendance que ce soit, – un sens tout d'immanence, « humain, trop humain », dirait Nietzsche : l'émission sidérante d'une pensée qui ne vaut plus désormais que de s'arracher au risque, en elle, de la folie³.

1. Lettre à Henri Cazalis, 14 mai 1867, OC I, p. 714. [L'abréviation OC suivie du numéro du tome renvoie à Mallarmé, *Oeuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, t. II, 2003.]

2. *Divagations*, « Crise de vers », OC II, p. 205. Voir Matthieu, 27, 51 : « Et voici que le voile du Sanctuaire se déchira en deux du haut en bas » ; Luc, 23, 45 : « Alors le voile du sanctuaire se déchira par le milieu ; Jésus poussa un grand cri ; il dit : “Père, entre tes mains je remets mon esprit.” Et, sur ces mots, il expira. »

3. « Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démentie ? » aurait dit Mallarmé du *Coup de dés*, selon les propos que rapporte Paul Valéry, dans, *Variété*, « *Le Coup de dés*. Lettre au directeur des *Marges* », in *Oeuvres*, t. I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 625.

■ NOTE DE LECTURE

Quentin Meillassoux part donc de l’hypothèse que, puisque « toute pensée émet un coup de dés » et puisque ce poème est lui-même la « figure d’une pensée⁴ », il doit y avoir *effectivement* un Nombre dans *Un coup de dés*, – et que ce Nombre doit y être crypté et codé, – se voyant ainsi proposé au déchiffrement d’un hypothétique lecteur.

L’hypothèse d’un codage numérique du poème – Quentin Meillassoux le rappelle – n’est pas nouvelle. En 1980, Mitsou Ronat⁵ avait fait reposer *Un coup de dés* sur le nombre 12, – symbole de l’alexandrin, – mais d’un alexandrin dont le chiffre, faute de ne plus pouvoir mesurer le vers au moment de son « exquise crise, fondamentale⁶ », aurait été disséminé dans ses marges, – disparaissant du compte des syllabes, – pour réapparaître ailleurs, dans la matérialité jusque-là non remarquée du livre : le nombre de ses feuillets, – le format de ses pages, – le calcul de ses lignes, ou la taille des caractères. Proche de l’Oulipo, Mitsou Ronat faisait ainsi reposer *Un coup de dés* sur une contrainte numérique cachée, – dont « l’ancien calcul » était encore repérable dans la ligne alexandrine qui, à la Page IV⁷, nommait précisément le Nombre : « L’unique Nombre qui / ne peut pas être un autre ». Proche de Jacques Roubaud, Mitsou Ronat faisait en outre de ce poème du Nombre un poème « métamétrique », censé mettre en scène la mort de l’Alexandrin, – le naufrage tout à la fois du Maître et du Mètre. *Un coup de dés* serait ainsi la réponse *poétique* à la réflexion *théorique* que Mallarmé avait conduite dans *Crise de vers*, de telle façon que, dans ce « grand texte mutant⁸ » de notre littérature, Mallarmé se serait attaché à concilier la dissolution du « nombre officiel⁹ » et sa recomposition ou sa *revenance* dans les *entours* du texte, – là où, déterminant, il n’opérerait cependant que discrètement, *fantomatiquement*, dans les marges. Le Nombre restait donc constitutif de l’idée de Poésie ; mais, cette idée se voyant elle-même déconstruite, le Nombre se trouvait impliqué autrement dans le poème, disséminé en lui, selon une nouvelle intrication de la règle numérique dans le libre jeu de la parole.

La thèse de Mitsou Ronat fut en partie récusée quand l’examen du manuscrit du *Coup de dés*, en permettant de mieux comprendre la genèse du poème, fit apparaître une certaine part d’empiricité dans

4. Paul Valéry, *ibid.*, p. 624.

5. *Un coup de dés jamais n’abolira le Hasard*, édition mise en œuvre et présentée par Mitsou Ronat, réalisée par Tibor Papp, Paris, Change errant/d’atelier, 1980.

6. Mallarmé, *Divagations*, « Crise de vers », OC II, p. 204.

7. Pour la numérotation des Pages (chaque Page valant une double page), nous suivons la numérotation de Quentin Meillassoux, qui reproduit le poème à la fin de son livre.

8. Cf. Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, tome III, *Livres, textes, entretiens. 1968-1971*, édition Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1017 : « Depuis Mallarmé, il n’y a pas eu de grands textes mutants dans la littérature française ».

9. Mallarmé, *Divagations*, « Crise de vers », OC II, p. 207.

NOTE DE LECTURE ■

la mise en forme du texte, où le nombre douze, avec ses diviseurs et ses multiples, n'avait pas, quelle que soit sa valeur symbolique, la systématicité que lui prêtait Mitsou Ronat.

Dans l'histoire de la réception du *Coup de dés* – que rappelle Quentin Meillassoux¹⁰ – cette infirmation, par la philologie, de l'idée d'un codage du poème a été accueillie avec un certain soulagement. Après tout, un code est une chose puérile, et la recherche d'une clé est une chose ridicule. D'autant qu'en vérité l'hermétisme de Mallarmé, dans un univers sans Dieu, ne peut que se résoudre dans la *simplicité* toute objective du déchiffrement de quelques signes noirs sur la page blanche : à la « virginité » de celle-ci doit répondre « l'ingénuité » de la lecture, qui n'est pas un acte de divination, mais une « pratique¹¹ », toute empirique et productive d'un sens qu'il s'agit de déployer, « pli selon pli¹² », selon l'évidence musicale du poème.

De ce point de vue, si l'on songe à l'obsession calculatoire qui se manifeste dans les *Notes en vue du Livre* (où maints calculs régissent aussi bien l'organisation matérielle du Livre que l'organisation de sa lecture), *Un coup de dés* apparaît, non comme un échantillon réalisé du Livre, mais plutôt comme son Tombeau, – à la fois la conséquence de son échec et la mise en scène de son naufrage.

Un tel raisonnement n'est-il cependant pas trop hâtif ? Et ne faut-il pas considérer que quelque chose du Nombre puisse en effet passer du Livre au *Coup de dés* : non pas bien sûr un Nombre *exogène*, – reste encore non critiqué des anciens secrets magiques ou religieux ; – mais un Nombre *endogène*, immanent au jeu du texte, advenant dans et par le poème, qui pourrait cependant aussi le réfléchir en abyme : un Nombre ainsi « allégorique de lui-même¹³ », qui soit la condition du sens et qui soit capable, en s'apparaissant, de se signifier lui-même.

Tel est en tout cas le *pari* de Quentin Meillassoux.

*

Que les dés soient effectivement lancés dans *Un coup de dés* et que donc il doive y avoir effectivement un Nombre dans le poème, – cela distingue *Un coup de dés* du conte d'*Igitur* et résout l'aporie où ce texte, inachevé, s'enfermait.

10. Voir aussi Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, éditions Classiques Garnier, 2010.

11. Mallarmé, *Divagations*, « Le Mystère dans les lettres », OC II, p. 234 : « Lire — / Cette pratique — / Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité [...] ».

12. Mallarmé, *Poésies*, « Remémoration d'amis belges », OC I, p. 32. « Pli selon pli » donne le titre d'une œuvre de Pierre Boulez, pour soprano et orchestre, composée de 1957 à 1962 et conçue comme un « portrait de Mallarmé ».

13. « Sonnet allégorique de lui-même » est le titre de la première version du « Sonnet en yx », adressée à Cazalis en juillet 1868, OC I, p. 131.

■ NOTE DE LECTURE

Igitur, en effet, ne jette pas les dés. Il s'allonge sur la tombe de ses ancêtres, secoue les dés dans son poing fermé, mais il ne les lance pas¹⁴. L'acte est suspendu, et si le poing fermé d'Igitur contient ainsi virtuellement tous les possibles du Nombre, cet infini des possibles selon le Hasard, en ne s'incarnant pas dans *un* Nombre, demeure un *mauvais infini*. En mourant sans jeter les dés, Igitur renonce à perpétuer ses ancêtres, – c'est-à-dire qu'il renonce à transmettre « l'instrument héréditaire¹⁵ », – soit l'alexandrin français : le nombre parfait, mais vain car il aurait été lui-même obtenu par hasard, d'un double six tiré aux dés. Ce que Paul Claudel appelle la *Catastrophe d'Igitur* contient ainsi, dans l'analyse qu'en fait Quentin Meillassoux, les deux tentations nihilistes qui seront celles de la modernité littéraire du XX^e siècle : d'un côté, une *littérature de l'épuisement*, ressassant sa propre impossibilité ; de l'autre, une *littérature de l'absurde*, où même l'éventuelle réussite d'une œuvre ne « rémunère » pas la gratuité de l'acte qui la supporte.

Un coup de dés reprend les données d'*Igitur* ; mais il donne à ce drame – et à travers lui à la crise métaphysique de Tournon telle qu'elle fut vécue par Mallarmé – une autre issue. Cette fois, le Maître, au moment de naufrage, parie ; et, même en pensée – « en hypothèse » –, il lance les dés, – s'en remettant aux valeurs possiblement signifiantes du Hasard. Un Nombre en résulte, qui, même hanté par tous les autres nombres qui auraient pu être à sa place, est lui-même unique.

Cet « unique Nombre qui ne peut pas être un autre », quel est-il ? Il avait trait au 12 selon Mitsou Ronat. Il a trait au 7 selon Quentin Meillassoux, – non pas parce que Quentin Meillassoux aurait eu recours à quelque herméneutique plus savante, – mais parce que, nous dit-il, il a découvert ce code *par hasard*, – et parce qu'en vérité (nous y reviendrons) il ne pouvait le découvrir *que* par hasard.

Quentin Meillassoux s'avise en effet que la dernière phrase du poème – « Toute Pensée émet un Coup de Dés » – comporte 7 mots. Clairement séparée du reste du poème, cette phrase a une fonction à part : elle donne à la fois le *chiffre* du texte, soit le 7, et la *clef* du déchiffrement du Nombre, – lequel s'obtient en comptant, non les syllabes comme dans le système métrique traditionnel, mais, « hors d'anciens calculs¹⁶ », en comptant les mots comme autant d'unités indivisibles. Or, selon cette nouvelle « métrique », le poème – si l'on admet que la phrase « Toute Pensée émet un Coup de dés » doit rester à part

14. *Igitur ou la Folie d'Elbehnon*, OC I, p. 477 : « Salle du tombeau/Igitur secoue simplement les dés — mouvement, avant d'aller rejoindre les cendres, atomes de ses ancêtres : le mouvement qui est en lui est absous. On comprend ce que signifie son ambiguïté. »

15. *Divagations*, « Crise de vers », OC II, p. 206.

16. Page IV.

NOTE DE LECTURE ■

du compte précisément parce qu’elle donne le code – contient 707 mots, jusqu’au mot « sacre » : « avant de s’arrêter // à quelque point dernier qui le sacre ». Bref, les mots sont jetés sur la page comme des dés ; et, roulant de page en page, de ligne en ligne et d’un mot à l’autre, ils dessinent « un compte total en formation¹⁷ », lequel s’arrête enfin au dernier mot, – le mot « sacre », qui revêt donc une dimension performative, « sacrant » en effet le Nombre en lui donnant un terme. « Évidence de la somme pour peu qu’une », lisait-on déjà à la Page IX évoquant précisément « LE NOMBRE ».

La découverte du 7 comme chiffre du poème, et du 707 comme son Nombre, met en mouvement une dialectique toute mallarméenne du hasard et de la nécessité. Issus d’un coup de dés, ni le 7 ni le 707 n’abolissent le Hasard ; mais comme, dans l’œuvre, le Hasard « ne peut être que feint », ainsi que l’écrit Mallarmé à propos du *Corbeau* d’Edgar Poe et de son « démontage » dans la *Philosophie de la composition*¹⁸, le 7 et le 707, en se réfléchissant dans l’espace propre de la Fiction, font leur « preuve¹⁹ », et inventent là une nécessité, qui n’est sans doute pas de nature ontologique, mais qui est proprement *poétique*, – valant, pour le dire avec Emmanuel Lévinas, *au-delà de l’essence*.

Dans l’ordre, absurde et tautologique, de l’Être (« où rien / n’aura eu lieu / que le lieu²⁰ »), le chiffre 7 est celui, jadis sacré, d’une constellation (« le Septentrion aussi Nord²¹ »), qui s’indique, au ciel, « lumineusement sur champ d’ombre », écrit Mallarmé ; mais, dans l’ordre de la Fiction, cet « alphabet des astres » se réfléchit « noir sur blanc », en une constellation de mots sur la page²². Si donc, comme l’écrit Paul Valéry, Mallarmé est parvenu dans *Un coup de dés* à « éléver enfin une page à la puissance du ciel étoilé²³ », il le fait de telle façon que le poème, en réfléchissant le ciel, en soit aussi la figure *inverse* : soit *sa profanation*, – sa *révélation* négative, – sa *révélation a-théologique*. Ces reflets réciproques du ciel et de la page font d’*Un coup de dés* un poème *chaosmogonique*, où le Nombre « en formation » des mots dans l’espace du poème réfléchit un univers lui-même en expansion,

17. Page XI.

18. *Les Poèmes d’Edgar Poe*, « Le Corbeau », OC II, p. 772.

19. Cf. Lettre à Camille Mauclair, OC I, p. 818 : « [...] je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l’objet qu’elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l’esprit, un peu de l’attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi *sa preuve* : pas d’autre raison d’écrire sur du papier. »

20. Page X.

21. Page XI.

22. *Divagations, Quant au Livre*, « L’Action restreinte », OC II, p. 215 : « Tu remarquas, on n’écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l’alphabet des astres, seul, ainsi s’indique, ébauché ou interrompu ; l’homme poursuit noir sur blanc. »

23. Paul Valéry, *Variété*, « *Le Coup de dés*. Lettre au directeur des *Marges* », édition citée, p. 626.

■ NOTE DE LECTURE

— quelque « sphère infinie » pascalienne, « dont le centre est partout, la circonférence nulle part ». La métaphore de la navigation est également significative du geste si profondément *a-théologique* qu’accomplit Mallarmé : comme les 7 étoiles du « Septentrion » indiquaient jadis au pilote le Nord et lui permettaient de trouver le *sens* de sa navigation, au risque de maints naufrages, les 7 mots qui donnent le *chiffre* du poème *orientent* la lecture, en indiquent le *sens* possible, qui ne vaut cependant que d’être arraché à cet autre naufrage qu’est, dans le langage humain, le risque du non-sens de mots jetés au Hasard.

Quant au 707, qui serait le Nombre du poème, s’il est gratuit selon le jeu du Hasard, tout au contraire le confirme selon le jeu de la Fiction, où il se signifie par mille tours. Cette capacité du Nombre à « faire sa preuve » en se réfléchissant est évidente, aux yeux de Quentin Meillassoux, à la Page VI. Celle-ci, qui est située à « l’hémistique » du poème puisque le poème comporte 12 Pages (si l’on ajoute aux 11 Pages la page de titre et la 4^e de couverture), commence et finit par un « *COMME SI* » écrit en italiques et en petites capitales ; et, comme le poème dans son ensemble commence et finit lui-même par « Un Coup de Dés », la structure générale du texte est la suivante : « Un Coup de Dés » — « Comme si » // « Comme si » — « un Coup de Dés ». Or le syntagme « *COMME SI* » auquel s’arriment donc les deux moitiés du poème est polysémique : — « *SI* » est d’abord la conjonction du conditionnel, mot-clé d’un poème où « tout se passe, par raccourci, en hypothèse²⁴ » ; — mais « *SI* » est aussi la *septième* note de la gamme, dans un poème conçu comme une « partition²⁵ », qui reprend à la musique son bien ; — or la septième note de la gamme a pour étymologie *Sancte Ioannes*, si bien que « *SI* » est aussi le *chiffre* de saint Jean, et « *COMME SI* » peut donc signifier : « comme saint Jean ». Quentin Meillassoux parvient ainsi à greffer *Un coup de dés* sur le scénario mallarméen des *Noces d’Hérodiade* et du *Cantique de saint Jean* : à la *coupe* du poème (à son « hémistique »), comme au moment exact de la *décapitation* du saint, un sens nouveau s’annonce, dont la prophétie n’est cependant plus théologique, mais profane, visant à son propre accomplissement dans le langage humain. Plus encore, au centre de la Page médiane entourée des deux « *COMME SI* », Quentin Meillassoux repère une figuration possible du Néant sous les traits d’un « tourbillon d’hilarité et d’horreur ». Voici donc le 707, d’abord issu du Hasard, réfléchi et fondé dans la Fiction, — et résumant là tout l’itinéraire poétique et spirituel de Mallarmé : le 7 de l’ancienne divinité, — nié par le 0 qui, au moment du naufrage, ajoute à la mer sa

NOTE DE LECTURE ■

« goutte de Néant²⁶ », – puis réaffirmé en un nouveau 7, reflet profane de la divinité, soit le chiffre de la Beauté prenant conscience d'elle-même dans la fiction critique du poème. On ne s'étonnera plus de voir cette dialectique elle-même mise en abyme dans un groupement de mots accompagnant l'évocation du Nombre à la Page IX : « sourdant que nié et clos quand apparu ». 7/0/7 : Dieu/le Néant/la Beauté.

En outre, dans la méditation poétique de Mallarmé, *Un coup de dés* n'est pas conçu comme un *hapax*, illustrant une fois une règle qui, si savamment calculée, ne devrait valoir que pour lui ; le poème a l'ambition de fonder, au-delà de lui-même, un genre : « Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie », écrit Mallarmé dans l'« observation » liminaire qui précède la publication du texte dans la revue *Cosmopolis*²⁷. Quentin Meillassoux en conclut logiquement que le « Mètre » nouveau ici trouvé – un « Mètre » de 7 mots – doit se retrouver dans des poèmes contemporains du *Coup de dés* et participant de son inspiration. C'est le cas de « *Salut* » au seuil du recueil des *Poésies* qui comporte 77 mots ; et c'est le cas de l'avant dernier poème du recueil, « *À la nue accablante tu* », qui, évoquant un naufrage, en comporte 70. Ces nombres, en codant les poèmes, surdéterminent leur sens par en dessous : le double 7 dans les 77 mots de « *Salut* » semble signaler l'« ivresse belle » d'un départ poétique confiant dans les possibilités de beauté que recèle le langage humain ; l'accouplement du 7 et du 0 dans les 70 mots d'« *À la nue accablante* [...] » indique au contraire le risque intrinsèque du naufrage, et le moment nécessaire du négatif dans toute progression dialectique.

On ajoutera que Quentin Meillassoux ne néglige pas non plus la preuve par la philologie. En retracant la genèse du texte de l'édition de la revue *Cosmopolis* au manuscrit et aux épreuves successives de l'édition (fantôme) d'Ambroise Vollard, il remarque, non seulement le peu de variantes, mais surtout que ces variantes s'annulent l'une l'autre quant à la somme globale des mots, qui, elle, – même si Mallarmé tâtonne –, demeure inchangée, pour aboutir à 707 mots.

*

Une fois admis le codage du poème et une fois démontrée la réalité du Nombre, il reste à comprendre la valeur d'une telle opération.

Cette valeur, pour Quentin Meillassoux, engage la portée *religieuse* du Livre selon Mallarmé.

Or le Livre, pour être l'équivalent profane de la Bible, doit emprunter à la religion, ou plus précisément à l'office catholique de la Messe, « son

135

26. *Igitur ou la Folie d'Elbehnon*, OC I, p. 478.
27. OC I, p. 392.

■ NOTE DE LECTURE

secret intime ignoré²⁸ ». Ce secret consiste en ceci que la Messe n'est pas une *représentation* du Divin – à quoi s'en tenait le théâtre grec et comme peut l'être encore le drame wagnérien –, mais sa *présentation*. Cette présentation du Divin est en réalité une présentation paradoxale, puisqu'il s'agit d'une présentification de l'absence : la manifestation, à travers l'élévation de l'hostie, d'une présence invisible, qui – « sous une apparence fausse de présent », dirait Mallarmé²⁹ – est à la fois la commémoration du passé historique de la Passion et l'espérance en l'avenir eschatologique du Salut, – passé et futur se rejoignant dans la *présence réelle* (et non pas *symbolique*) du Christ, donnée dans l'eucharistie, – selon du moins la liturgie catholique.

Or *Un coup de dés* incarne à sa façon la présence réelle de ce Dieu moderne qu'est le Hasard ; et il accomplit cette nouvelle Incarnation dans et par sa propre dimension performative, c'est-à-dire en impliquant *réellement* en lui le Nombre même qu'il joue aux dés dans le calcul des mots qui le composent.

Cette présence réelle du Nombre dans le poème se fait au prix d'un sacrifice considérable : la non re-présentation du Nombre fait courir à celui-ci le risque de son invisibilité et de son inintelligibilité. Quentin Meillassoux y insiste : il aurait pu, tout aussi bien, ne pas trouver le code ; et, ne le trouvant que par hasard, il aurait pu, tout aussi bien, ne pas le comprendre. Sa performance de lecteur – que chacun dira pourtant si singulière – n'ajoute rien à l'affaire. Le Nombre, présent mais non représenté, est impliqué mais non expliqué par le poème : bref, dans *Un coup de dés*, pourtant en tout point réflexif, il n'y a pas de position métapoétique possible, – comme il n'y a pas de métalangage dans l'inconscient selon Lacan. C'est à ce prix que la liturgie moderne du Poème équivaut à l'office ancien de la Messe ; et c'est à ce prix que le Poème dans l'espace de la Fiction, comme jadis le Verbe dans le champ de l'Être, peut faire victorieusement contrepoids au Néant.

Mais pour que le Nombre dans la Fiction soit l'équivalent profane de la présence réelle de la Divinité dans l'Être, encore faut-il qu'il réunisse les caractéristiques contradictoires de l'Incarnation : encore faut-il qu'il soit, en lui-même, *à la fois fini et infini*.

Or, en quoi les 707 mots comptés dans le poème pourraient-ils avoir ce privilège ? En quoi, alors qu'ils sont issus d'un décodage au fond tout prosaïque, pourraient-ils recéler pareil « mystère » ?

La réponse est contenue dans la phrase principale du poème. Entre le Nombre et le Hasard, un tremblé perpétuel s'insinue, qui trouble le

NOTE DE LECTURE ■

résultat. Ce tremblé fait que le Nombre, déjà hanté par les possibles mêmes qu'il a écartés, est encore, une fois advenu, à la fois lui-même et un autre, dès lors que, à bien compter et recompter, on s'aperçoit que les 707 mots du poème font en réalité *presque* 707. Un principe d'incertitude régit le Nombre, qui fait d'*Un coup de dés* une sorte de *fiction quantique* avant la lettre.

L'incertitude – la *relativité* – dans le calcul du Nombre tient à la décision subjective que tel lecteur, plutôt que tel autre, doit prendre pour compter les mots composés : « *par-delà* » comptera-t-il pour 1 ou pour 2 dans « *par delà l'inutile tête* » à la Page V ? « *au-delà* » comptera-t-il pour 1 ou pour 2 dans « *aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà* » à la Page XI ? Les dictionnaires ne sont ici d'aucun secours, car ils ne sanctionnent qu'un usage, lui-même fluctuant, au sein d'une langue que Mallarmé, en bon linguiste, sait « *imparfaite* » en cela qu'elle est obligée de composer avec l'arbitraire du signifiant. Pour décider de la règle de son calcul, Quentin Meillassoux choisit donc de préférence un critère immanent au poème : il s'en remet à la valeur du blanc que Mallarmé reprend à l'ancien poème versifié, mais qu'il « *disperse*³⁰ » autrement dans la disposition typographique nouvelle d'*Un coup de dés*. Ainsi, « *par-delà* » comme « *au-delà* », écrits tous deux sans trait d'union sur le manuscrit³¹ et faisant donc jouer la « *brisure*³² » du blanc, compteront chacun pour 2, – alors que « *PEUT-ÊTRE* », écrit avec trait d'union à la Page XI, comptera pour 1 : le trait d'union – enjambant le blanc comme le possible relie l'être et le néant – réalisant ici le plus beau « *PEUT-ÊTRE* » qu'ait jamais énoncé un poème.

Par cette règle empiriquement établie, Quentin Meillassoux retrouve bien les 707 mots qui font, selon lui, le Nombre du poème : mais, une fois insinué, le doute quant au résultat subsiste, et le Nombre, parce qu'il résulte d'un calcul relatif, demeure *infiniment tremblé*.

30. « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », OC I, p. 391 : « Les “blancs”, en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alement, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement *la disperse*. »

31. On peut voir la reproduction du manuscrit dans *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Manuscrit et épreuves, Édition et Observations de Françoise Morel, Paris, La Table Ronde, 2007. L'édition de la Bibliothèque de la Pléiade normalise la graphie et transcrit « *par-delà* » et « *au-delà* », en ajoutant donc un trait d'union qui ne se trouve pas ni dans l'édition *Cosmopolis*, ni sur le manuscrit et les épreuves de l'édition fantôme d'Ambroise Vollard qui devait être illustrée par Odilon Redon.

32. Cf. *Divagations*, « Le mystère dans les lettres », OC II, p. 234 : « et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revint, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence — ».

■ NOTE DE LECTURE

Car ce tremblement ajoute précisément au Nombre l’infinité qui lui manquait. Que, dans *Un coup de dés*, il y ait, *à jamais, presque* 707 mots ne fait pas s’évanouir le Nombre dans quelque « inférieur clapotis quelconque³³ », même si un tel risque, évoqué dans le poème, est bien réel lui aussi : en inscrivant le Hasard dans le Nombre, le Nombre tremblé devient l’équivalent d’une Incarnation, – le trouble d’une Chair revêtant le Verbe, – quelque nouveau *sfumato* ajouté au Nombre d’or de la Beauté moderne.

On remarquera que l’extrême modernité de Mallarmé n’est ici encore qu’une manière de recommencer, en toute conscience, ce que la poésie traditionnelle comportait en elle-même, inconsciemment. Car, dans la poésie versifiée, un principe d’incertitude régissait déjà le jeu nombré de la parole. En témoigne, dans la prosodie française, le traitement du « e » muet, auquel Mallarmé accorde la plus grande importance³⁴, car, jusque dans le vers compté, il insinue la liberté relative d’un *phrasé*, desserrant déjà le « mécanisme rigide et puéril de sa mesure » : même dans l’ancienne prosodie, le Nombre est relativement incertain, et son calcul, dans les plus beaux vers, se fait hors d’un « compteur factice », jouant, plus ou moins, de la possibilité de quelque « délicieux à peu près³⁵ ». D’où la position de Mallarmé par rapport aux vers-libristes de son temps : pour Mallarmé, le vers compté inclut la possibilité du vers libre, qui n’est lui-même que le développement d’une marge d’incertitude déjà contenue dans le « nombre officiel ». Quentin Meillassoux voit même le « e » muet, si essentiel à la loi du vers, se figurer dans une séquence de mots à la Page VIII : « soucieux / expiatoire et pubère / **muet** / rire / que / *SI* », – où un « rire » révèle à la fois la règle, sa transgression et son inanité, – dès lors que le « e » muet introduit une part d’aléatoire dans le calcul des syllabes, – comme le trait d’union ou la « brisure » des blancs introduisent une part d’aléatoire dans le calcul des mots.

Cette part de Hasard qui continue à faire trembler le Nombre même quand celui-ci semble fixé est elle-même figurée dans le poème, sous les traits de la « sirène », évoquée à la page VIII, comme l’ombre portée de la plume qui ornait le couvre-chef du Maître, elle-même associée à la plume du couvre-chef d’Hamlet. Dans cette page, un « *SI* » en italiques et petites capitales donne le ton, et fait en sorte que

33. Page X.

34. Quentin Meillassoux cite la lettre à Camille Mauclair, 9 octobre 1897, OC I, p. 818 : « J’ai toujours pensé que l’*e* muet était un moyen fondamental du vers et même j’en tirais cette conclusion en faveur du vers régulier, que cette syllabe à volonté, omise ou perçue, autorisait l’apparence du nombre fixe, lequel frappé uniformément et réel devient insupportable autrement que dans les grandes occasions. »

35. *Divagations*, « Crise de vers », OC II, p. 206.

NOTE DE LECTURE ■

l’incertitude d’Hamlet – « le seigneur latent qui ne peut devenir³⁶ » – quitte le domaine de l’ontologie pour se propager, sous la figure du flottement d’une plume (« plume solitaire éperdue³⁷ »), dans le champ de l’écriture, – laquelle à son tour, dans les marges du Nombre, accueille en elle le chant plus mystérieux d’une « sirène » née du naufrage.

*

Arrivé au terme de la lecture proposée par Quentin Meillassoux, il nous faut « ressasser » – selon le terme de Nietzsche – ce « legs en la disparition³⁸ » que Mallarmé, dans ce poème qui réécrit *La Bouteille à la mer* de Vigny, transmet à la postérité.

Il nous faut « ressasser » ce sacrifice par lequel Mallarmé laisse son propre texte à ce point sans auteur ni autorité, que, face à l’évidence du Nombre et face au mystère de son tremblé, nous restons, nous lecteurs, tour à tour crédules et incrédules, demandant à compter et recompter encore, – et comme à *toucher pour croire*.

Le Livre reprend ainsi à la religion son bien, mais de telle façon que cette sorte de *Passion selon Mallarmé* que met en acte le poème s’accomplit ici selon un athéisme strict.

La modernité a eu lieu, et nous ne le savions pas.

Cette relève profane du religieux dans le poétique situe sans doute Mallarmé dans son temps, où lui-même mi « prêtre » mi « danseuse », selon Rodenbach³⁹, tient à égale distance et la sacralité kitsch des Mages symbolistes, et le désenchantement ironique des « fumistes » fin de siècle.

Mais Quentin Meillassoux fait diffuser ce « moment Mallarmé » au-delà de lui-même ; et il nous donne à recevoir *Un coup de dés* comme quelque *hostie profane*, – un « *Christal* de Néant », écrit-il – qui maintient, sans dieu, la possibilité du sens, et, qui nous invite encore, nous « modernes », à parier, avec ferveur, sur quelque possibilité inédite de beauté.

Jean-Nicolas Illouz

36. *Divagations, Crayonné au théâtre*, « Hamlet », OC II, p. 167.

37. Page VII.

38. Page V.

39. Georges Rodenbach, « Stéphane Mallarmé », *Le Figaro*, 13 septembre 1898, – cité par Peter Hambly, *Mallarmé devant ses contemporains*, University of Adelaide Press, 2011, p. 115.

Amador Vega

Valère Novarina : une théologie de la brèche

Les textes théoriques de Valère Novarina non seulement nous offrent un point de vue synthétique sur les multiples aspects d'une dramaturgie de l'âme humaine aujourd'hui, mais visent aussi à établir un dialogue avec la tradition théologique biblique. Dans ces textes, l'image de la « brèche » nous aide à entamer un dialogue avec certains auteurs de la tradition mystique médiévale européenne, comme Maître Eckhart.

Valère Novarina : A Theology of the Breach

Valère Novarina's theoretical texts not only offer a synthetic perspective on the multifaceted dramaturgy of the human soul today, but also aim to establish a dialogue with the Biblical theological tradition. In these texts, the image of the “breach” allows us to enter into dialogue with authors of the European medieval mystical tradition, such as Meister Eckhart.

Christine Ramat

La théomania comique de Valère Novarina

L'œuvre de Novarina est étrangement spirituelle. Elle exacerbe une dimension théologique, érige la parole au rang d'un mystère incompréhensible, mais dans un singulier mélange de mystique et d'idiote, de parodie biblique aussi bien que médiatique. Comment interpréter cette théomania bouffonne ? Novarina est-il le prophète d'un christianisme comique ou l'apôtre facétieux d'une a-théologie iconoclaste ? Il s'agira d'explorer ici les voies dramaturgiques d'une spiritualité comique.

Valère Novarina's Comic Theomania

Novarina's work is strangely spiritual. It intensifies a theological dimension and elevates the spoken word to the level of incomprehensible mystery, but does so in a singular mixture of mysticism and idiocy, of biblical and media parody. How should we interpret this slapstick theomania ? Is Novarina the prophet of a comic Christianity or the facetious apostle of an iconoclastic a-theology ? This article explores Novarina's dramaturgical paths to a form of comic spirituality.

RÉSUMÉS/SUMMARIES ■

Nathalie Dupont

Valère Novarina – *opus incertum*

La parenté qui s'affiche entre exégèse biblique et parole poétique chez Novarina se recommande moins des modèles prédictifs en quête d'un sens sacré qu'elle ne cherche à en ébranler les assises. En effet, le recours aux préceptes énoncés dans le Grand Livre assure moins en cette œuvre les attributs de Dieu que leur renversement. Fondant son *ars poetica* sur la sublime humilité du Créateur (sa kénose), l'auteur érige son œuvre à flanc d'inquiétude – *opus incertum* –, à la gageure du déséquilibre et de l'effondrement, et motive l'écriture d'une impulsion nouvelle capable de mener, à force de détours et retournements, dans l'excès du désœuvrement.

Valère Novarina – *opus incertum*

The ways biblical exegesis and poetic language intersect in the works of Novarina do not so much signal an authorial intention to replicate the predicative models in search of the Sacred, as they question their foundations. Indeed, the author's preoccupation with theological dogma and doctrines leaves his characters (thus his readers) less assured of God's attributes, than of their inevitable reversal. In fact, the precarious linguistic and syntactic constructions in his works resemble that of an *opus incertum*, as opposed to an *Opus magnum*, the Work of God. This in turn explains the many detours, disequilibrium, and falls depicted in Novarina's *ars poetica* as highly evocative of the Creator's sublime humility (His kenosis).

Leigh Allen

Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina

À partir de trois scènes de cènes dans trois pièces rapprochées de Valère Novarina, cet article s'interroge sur le rapport que Novarina établit entre la Cène de la Bible et la scène du théâtre. Dans ses allusions à la Cène biblique, Novarina substitue au Christ la parole comme source de vie. Les acteurs s'animent en « mangeant » les mots et ce repas vient représenter l'acte de théâtre lui-même. Comme dans la Bible, la scène devient chez Novarina une partie intégrée d'une histoire plus grande, une histoire du pouvoir transformatif et créatif de la parole humaine.

The Ritual of the Last Supper in Some Works by Valère Novarina

Examining three scenes of suppers in three plays by Valère Novarina, this article explores the relationship Novarina establishes between the Last Supper of the Bible and theatre. In his allusions to the biblical Last Supper, Novarina substitutes the word for Christ as the source of life. Actors are animated by eating words and the meal comes to represent the act of theatre itself. As in the Bible, Novarina's supper becomes an integral part of a larger story, a story of the transformative and creative power of the human word.

■ VALÈRE NOVARINA

Flore Garcin-Marrou

La mise en scène de l'état de grâce dans le théâtre de Valère Novarina

N'y a-t-il pas un paradoxe à associer l'état de grâce et l'idée d'une mise en scène ? L'état de grâce n'arrive sans aucune sollicitation de celui qui la reçoit. Néanmoins, l'acteur sur scène peut s'y disposer. Grand lecteur des mystiques, Valère Novarina propose une dramatisation de l'état de grâce singulière, questionnant à la fois la théologie, l'événement théâtral et le jeu de l'acteur.

Staging the State of Grace in the Theatre of Valère Novarina

It might seem paradoxical to associate the state of grace with the idea of staging. The state of grace does not appear on demand. Nevertheless, the actor on stage may prepare himself to receive it. As a great reader of the mystics, Valère Novarina proposes a dramatization of the singular state of grace, simultaneously questioning theology, the theatrical event, and the performance of the actor.

Isabelle Barbéris

Histrions novariniens : performer dans l'absence de dieu

L'œuvre dramatique de Valère Novarina présente une intersection originale entre théâtre et performance, qui se laisse envisager sous l'angle de la question de l'incarnation. La figure de l'histrion, acteur d'une incarnation manquée, d'une mimésis sans maître, se situe au centre d'une problématique du passage entre théâtre de texte et théâtre de l'action émancipée. La voie négative de Valère Novarina nous aide à penser la scène non pas après la mort de Dieu, mais après l'évidement et l'éloignement de sa place.

Novarinian Histrions : Performing in the Absence of God

Valère Novarina's dramatic work presents an original intersection between theatre and performance, which can be envisioned from the point of view of the question of incarnation. The figure of the *histrion* – the agent of a failed incarnation, of a masterless mimesis – is at the heart of the question of the transition between a theatre of the text and a theatre of emancipated action. Valère Novarina's negative path allows us to conceive of a stage that exists not after the death of God, but after the hollowing out and removal of his place.

Évelyne Grossman

Artovarina : un théâtre résurrectionnel

La rencontre Novarina/Artaud eut lieu plus d'une fois. On ne racontera pas ici une histoire de famille, d'influence ou de filiation, mais une commune inquiétude – une interrogation partagée de l'inhumanité de la langue. Du

RÉSUMÉS/SUMMARIES ■

coup de dés mallarméen aux anthropoglyphes-hiéroglyphes levés sur la page, se décale une commune traversée de l’inhumain : *Artovarina*, corps-théâtre toujours en voie de surrection.

Artovarina : A Resurrectional Theatre

There are multiple points of contact between Novarina and Artaud. We will not tell a tale of family, influence, or derivation, but one of common concern – a shared questioning of the inhumanity of language. From Mallarmé’s *coup de dés* to the anthropoglyphs-hieroglyphs that arise on the page, a common crossing of the inhuman is revealed : *Artovarina*, a body-theatre always in the process of upheaval or “surrection”.

John Ireland

Terreur et théologie : Paulhan, Scarry, Novarina

Valère Novarina occupe par rapport à Jean Paulhan et sa notion de « terreur » dans les lettres une position très particulière : d’un côté des ambitions iconoclastes, son désir de brûler les idoles de la tradition ; de l’autre, une conscience rhétorique et une vénération pour les œuvres de siècles passés où rhétorique et théologie sont inextricablement mêlées. De cette conjoncture naît une fascination pour l’engendrement, l’auto-propagation linguistique qui trouve son corollaire dans une théologie originale où le premier livre biblique occupe une position primordiale. Adaptant la démonstration d’Elaine Scarry sur la problématique du corps et de la croyance dans la Genèse, cet article montre comment ses analyses illuminent l’esthétique dramatique de Novarina.

Terror and Theology : Paulhan, Scarry, Novarina

Valère Novarina occupies an unusual position with respect to Jean Paulhan and his concept of literary “terror”. On the one hand, the aim of his poetics is innovative and iconoclastic ; on the other, he venerates a rhetorical tradition dating back to the ancients in which rhetoric and theology are inextricably interwoven. The result is a fascination with different formal techniques of linguistic propagation and a corresponding theology of creation modelled on the first book of the bible. Adapting Elaine Scarry’s commentary linking the body and belief in Genesis, this article shows how her analyses illuminate Novarina’s theatrical aesthetics.

Alison James

Distension et dispersion : temporalités dans le théâtre de V. Novarina

Le théâtre de Valère Novarina reprend à sa manière la réflexion d’Augustin sur le temps comme distension de l’âme. Se confrontant à l’aporie de l’être et du non-être du temps, il projette sur l’espace de la scène, par le déploiement de la parole, cette expérience intérieure de l’esprit écartelé. Renverseur

143

LITTÉRATURE
N° 176 – DÉCEMBRE 2014

■ VALÈRE NOVARINA

du temps, Novarina opère aussi une dispersion de temporalités multiples, un éclatement joyeux qui libère la scène et le spectateur de notre maladie *chronique*, et qui permet de rendre habitable le temps qui nous habite.

Distention and Dispersion : Temporalities in the Theatre of Valère Novarina

Valère Novarina’s theatre takes up and transforms Augustine’s reflection on time as a distension of the soul. Confronting the aporia of time’s being and non-being, it projects the inner experience of the stretched-out mind onto the space of the stage through the unfolding of speech. This theatre is also the site of a struggle with time ; Novarina’s dispersion of multiple temporalities produces a joyful explosion that liberates stage and spectator from our *chronic* illness, and transforms the time that inhabits us into an inhabitable space.

Olivier Dubouclez

Comment finir ou la prière faite au théâtre (Novarina et Augustin)

Rapprocher théologie et théâtre permet de comprendre en quoi consiste chez Novarina l’unité d’un drame dont le discours est profondément rhapsodique et l’achèvement à chaque fois mystérieux. En prenant pour fil conducteur ce que Novarina dit de cette cathédrale à ciel ouvert qu’est la théologie et singulièrement de la dernière page du *De Trinitate* d’Augustin, cette étude fait apparaître le sens eschatologique du théâtre novarinien et le rôle structurel qu’y joue la prière.

How to Finish, or Prayer in the Theatre (Novarina and Augustin)

Bringing together theology and theatre allows us to understand what constitutes, in Novarina’s work, the unity of a drama whose discourse is profoundly rhapsodic and whose completion is always mysterious. Taking as a guiding thread Novarina’s account of the open-air cathedral of theology, in particular the last page of Augustine’s *De Trinitate*, this study reveals the eschatological meaning of Novarinian theatre and the structural role that prayer plays in this work.