

Olivier Dubouclez

« L'Enfant de Destruction »

L'iconoclasme
dans le théâtre de Valère Novarina

Mémoire de DEA de littérature française

Sous la direction de
M. le Professeur Denis Guénoun

Université de Paris IV-Sorbonne

Juin 2002

*Remerciements à Valère Novarina
pour ses conseils et ses lumières, pour la qualité de son écoute
et sa parole généreuse*

« L'ENFANT DE DESTRUCTION »
L'ICONOCLASME
DANS LE THEATRE DE VALERE NOVARINA

Pratiquer comme un fou furieux,
passer aux actes chaque fois encore une foi et changer tout, signer :
L'Enfant de Destruction.

Pendant la Matière, , CDLVII

INTRODUCTION

Représentation et Dépré-sentation

I. DESTRUCTION

La légitimité esthétique du concept d'ic-onoclasme

Si l'ic-onoclasme désigne avant tout la crise religieuse et théologique qui a éclaté au début du VIIIème siècle et s'est propagée rapidement dans tout l'empire byzantin, on peut, à la suite d'Alain Besançon¹, y voir un concept essentiel de l'histoire de l'art et comprendre alors l'impératif théologique de la destruction physique des images comme une mise en question générale du rapport de l'homme à la représentation. La notion d'ic-onoclasme, de ce point de vue, reçoit une double légitimité :

1. Comme concept transhistorique inscrivant la négation au cœur même de l'histoire des œuvres. La question est alors la suivante : comment l'art se construit-il dialectiquement sur la base d'une critique de ses concepts fondamentaux : représentation, image, picturalité ?

2. Comme concept spécifique caractérisant le XXème siècle, apogée de cette histoire négative — ainsi le suprématis-me de Malevitch selon Besançon — et modèle historico-philosophique d'une destruction radicale alimentant l'imaginaire contemporain². L'art d'après-guerre a accentué ce paradoxe d'une œuvre intériorisant sa propre négativité dans une réduplication infinie du désastre³.

L'ic-onoclasme apparaît donc à la fois comme l'accomplissement d'une entreprise spéculative remettant en cause la validité des codes de la représentation, et comme une protestation esthétique devant l'événement tragique de la destruction conduisant, notamment, à une crise de l'humanisme⁴.

Qu'est-ce qui toutefois nous permet de recourir à la notion d'ic-onoclasme pour qualifier le théâtre de Valère Novarina ? La seule crise de la

¹ *L'image interdite, Une histoire intellectuelle de l'ic-onoclasme*, Paris, Fayard, 1994.

² On peut renvoyer sur ce point à l'étude que Georges Didi-Huberman a donnée de l'œuvre de Claudio Parmiggiani, notamment dans son rapport à la catastrophe d'Hiroshima (*Génie du non-lieu, Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 24-25).

³ La *Delocazione* de Parmiggiani est le paradigme d'une telle esthétique des ruines : " Les *Delocazioni* ont été pour moi des travaux vraiment ic-onoclastes. J'avais enlevé de la galerie les toiles elles-mêmes, ne présentant que leur absence (*presentando solo la loro asseza*), des ombres de poussière et de fumée " (G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 53).

⁴ L'œuvre de Novarina est elle-même concernée par cette réflexion sur l'humanisme et par l'événement moderne de la destruction : le nucléaire est un " drame de la matière ", déclare Jean-François dans *Le Drame de la vie*, puis ajoutant : " Un jour l'homme mangera sa matière et prendra fin " (*DDLV*, p. 100). Voir aussi la déclaration de l'Homme de Sapornéol, p. 100-101.

représentation dont elle est, dans le droit fil du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, une manifestation virulente suffit-elle à justifier cet emploi ? En quoi cette crise est-elle originale chez Novarina et pourquoi le terme théologiquement connoté d'*iconoclasme* doit-il être introduit ?

Les trois critères de l'iconoclasme

Il nous semble que trois éléments sont indéfectiblement liés au concept d'iconoclasme :

(1) *L'iconoclasme est une destruction physique des images, une violence effective, qui n'a rien à voir avec une simple confiscation, dissimulation, ou indicialisation*⁵.

(2) *L'iconoclasme s'exerce toujours sur une image préexistante, il est de nature essentiellement réactive.* L'iconoclasme en tant que négation suppose le maintien résolu de ce qu'il nie. Il n'est pas l'absence de l'image, mais au contraire l'exhibition de sa mise en pièces. Paradoxe d'une image — dont il faudra préciser le statut — de la destruction des images.

(3) *L'iconoclasme est une entreprise de théorisation fondée sur les notions de transcendance et de sacré.* L'iconoclasme n'est pas une destruction déraisonnable ou accidentelle de l'image, mais une action volontaire et métaphysiquement motivée par la conscience de l'insuffisance de celle-ci et du danger de sa fétichisation.

La rencontre de la problématique dramaturgique de la représentation et de la problématique théologique de l'image se fait chez Novarina sur la base de ces trois critères : violence d'un " livre qui aura passé au travers d'une destruction, qui reviendra d'une destruction " (*Théâtre des paroles*, p. 103), exhibition spectaculaire de l'acteur émettant ses " figures négatives " (*TDP*, p. 121), théorisation explicite d'une lutte contre les " idoles " à travers une réflexion permanente sur la fonction de l'écriture et du théâtre⁶.

Un iconoclasme novarinien ?

Pourtant, le terme d'iconoclasme, du moins jusqu'ici, est absent des textes de notre auteur. Même lorsque Novarina décrit la fonction du théâtre et de l'écriture et qu'il fournit le programme de cet iconoclasme, il n'emploie pas le terme, introduisant seulement son corrélat, l'idolâtrie. De nombreux textes

⁵ Sur la notion d'indice, voir Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, notamment p. 20, sur l'indicialité et l'icônicité. L'iconoclasme s'oppose, de ce point de vue, à la théologie négative qui, dans le domaine pictural, procède par indicialisation de la représentation, c'est-à-dire par *construction* d'image.

⁶ On se reportera notamment aux trois principaux recueils consignant les réflexions de Novarina sur le théâtre : *Le Théâtre des paroles (TDP)*, Paris, POL, 1989 ; *Pendant la matière (PLM)*, Paris, POL, 1991 ; *Devant la parole (DLP)*, Paris, POL, 1999.

semblent pourtant aller dans le sens de ce rapprochement ; on peut citer notamment le paragraphe CCLXXI de *Pendant la matière*, p. 66 :

“ ... il nous faut toujours renaître à nouveau, être sans nom et protester contre toutes les manières dont nous sommes représentés, protester contre la figure humaine, contre toute science de l'homme, contre tout ce qui prétend être une science de l'homme, détruire toutes les idoles, briser sans cesse les images qu'on veut faire de nous, protester contre toutes les images de l'homme, contre toutes les cartes, les schémas de notre dehors et dedans, refuser toujours de porter notre nom. Parce que nous sommes au-delà de nos noms, au-delà de nos images, non pas parlant mais renversant nos langues, traversant nos mots, en travers, en traversée, dans une forêt de langue, dans une foule de paroles, dans une ville d'inscriptions, ceux qui passent, ceux qui traversent ”

Ce texte affiche clairement l'ambition novarienne : “ *détruire* toutes les idoles, briser sans cesse les images ”. L'idole y est clairement désignée : c'est la “ figure humaine ”, et cette désignation est d'autant plus importante que le texte s'articule autour de l'opposition entre “ nous ”, les hommes que nous sommes, et l'image de l'homme, c'est-à-dire la représentation de l'humain. Cette opposition montre que l'idole est comprise dans sa rigueur théologique : l'idole, c'est l'image *hypostasiée* et prenant en elle-même une consistance telle qu'elle devient une divinité. Le reproche que les iconoclastes faisaient aux iconodules n'était pas d'adorer Dieu à travers des images, mais d'adorer des images qui étaient par définition incapables d'ouvrir le chemin vers Dieu. Ainsi la représentation aboutit à un échec : le caractère représentationnel de l'image s'efface au profit d'un pur et simple fétiche. La fin du texte va d'ailleurs donner la contrepartie de cette critique ; il y a bien *transcendance* de la chose représentée par rapport à la puissance propre de l'image : “ nous sommes au-delà de nos noms, au-delà de nos images ”⁷. La structure iconoclaste est donc ici bien en place : *invitation à la destruction d'une image hypostasiée et déficiente par rapport à une réalité transcendante dont la représentation est impossible*.

*L'anthropoclasme*⁸

⁷ Il est important de signaler que cet extrait de *Pendant la matière* est en fait la reprise d'une déclaration de Jean Sapien, dans *Le Drame de la vie (DDLV)*, Paris, POL, 1984, p. 213 : “ Je suis l'homme qui ne peut pas se voir sortir. Nous sommes parce que nous sommes. Au-delà de nos noms, au-delà de nos images, non pas parlant mais renversant nos langues, traversant nos noms, en travers, en traversée, dans une forêt de langues, dans une ville d'inscription, ceux qui passent, ceux qui traversent. c'est pourquoi, moi d'ici, Jean Sapien, je me suis répété chaque matin que ce monde-ci n'existe pas ”

⁸ Ce terme est dérivé du nom d'un personnage de *L'Origine rouge*, Paris, POL, 2000, l'“ Anthropoclaste ” dont la première parole est : “ Non sum ” (p. 9).

Toutefois, il ne faut pas s'arrêter à ce dispositif, à cette présence formelle de l'iconoclasme. Il faut entrer plus avant dans l'étude de l'iconoclasme novarinien et de sa spécificité.

Premier déplacement par rapport à l'iconoclasme traditionnel : *l'objet de cet iconoclasme n'est pas une image de Dieu mais une image de l'homme*, si bien qu'à défaut d'une théologie négative, il faudrait plutôt parler d'une anthropologie négative, en faisant porter la négativité aussi bien sur l'idée de *logos* ; c'est non seulement l'homme, mais toute " science de l'homme " qui fait, dans notre texte, l'objet de la protestation. On trouve confirmation de ce déplacement dans de nombreux textes ; *le problème, ce n'est pas l'impossible représentation du divin, mais l'effective saturation du monde moderne par les images de l'homme* : " Quand il y a trop d'images de l'homme partout, trop d'idées sur l'homme, trop de centres d'études de l'homme, trop de sciences de l'homme, il doit se taire, effacer sa tête, enlever son image, défaire son visage, reprendre à zéro, se délier de ce qu'il croit savoir de lui, et revenir au théâtre " (TDP, p. 132).

Le théâtre est le lieu privilégié d'une déliaison et d'une mise à distance des savoirs compris comme sciences humaines. L'image de l'homme, c'est la science de l'homme par l'homme, " le fétiche humain : l'homme fait de main d'homme " ⁹, qui s'oppose à la définition de l'acteur comme " l'homme sans l'homme " (DLP, p. 80). L'anthropoclasme a donc ceci de particulier qu'il dissout un cercle, une réflexion où l'homme transparaît non seulement dans une icône déficiente, mais encore comme l'objet unique de la pensée. *Cette critique de l'humanisme est conduite par Novarina sous la forme d'un drame de la langue, d'une destruction verbale* : " La langue a toujours été respectée par l'homme, c'est l'hue-nanisme, le hunanisme, l'unanisme des unanistes " (TDP, p. 48). Critique de l'humanisme ¹⁰ qui est au cœur de l'acteur, et qui motive la déstructuration radicale du personnage qui, dans sa conception commune, est toujours une certaine image de l'homme ¹¹, participant à la fois, comme on pourra le voir, du respect de la structure et de l' " onanisme " humaniste.

Renverser les langues

Ce dernier point nous permet d'apercevoir une seconde originalité novarinienne, là encore signalée par le texte de *Pendant la matière* (" refuser de porter notre nom ") : si l'iconoclasme, loin d'être originellement théologique,

⁹ " Quadrature. Entretien avec Valère Novarina ", *Scherzo* n°11, Paris, PUF, octobre 2000, p. 7.

¹⁰ Sur cette crise de l'humanisme, son rapport à la destruction à l'époque post-moderne, voir Gianni Vattimo, *La fin de la modernité, Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Trad. C. Alunni, Paris, 1987, Chapitres 2 et 3.

¹¹ Sur ce point voir Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, chapitre III, " Figures d'Hommes ".

est un anthropoclasme, la définition de l'humanisme comme respect de la langue, qui a pris dans notre texte la forme d'une idolâtrie des mots, doit signifier que l'icône est moins image que " nom ", c'est-à-dire image linguistique. *L'anthropoclasme doit être une destruction des langues, puisque l'homme à détruire se construit dans cette image verbale qu'il respecte et communique.*

Le début de *Devant la parole* est explicite sur ce point ; c'est la langue figée par l'humanisme, la " langue française ", qu'il s'agit de mettre en mouvement pour en faire un drame à part entière, au lieu d'en accepter la réduction instrumentaliste : " Voici que les mots s'échangent comme des idoles invisibles, ne s'en forgeant plus qu'une monnaie ..." (DLP, p. 13). Le propre de la conception moderne de la langue c'est qu'elle est un outil de communication qui est pure représentation, c'est-à-dire qui s'abolit dans la présentation de la chose nommée. L'idolâtrie n'est donc pas en fin de compte une fascination pour l'image, mais pour la chose qui se cache derrière elle et qui justifie ce règne de l'image ; c'est une méconnaissance de l'essence du langage comme lieu poétique et prophétique. L'idolâtrie est l'amour de l'homme comme respect d'une langue asservie au matérialisme, c'est-à-dire à " l'hypnose de l'objet " (DLP, p. 14). *Le règne de l'image, c'est le règne de l'objet. C'est le règne d'une image qui est présentation médiatique de l'objet.* On trouve chez Novarina une constante dénonciation des jargons, et notamment des verbiages journalistiques dans *l'Opérette imaginaire* et *l'Origine rouge*, où les journalistes sont des " Machines à Dire Voici ", c'est-à-dire paroles où le *dire* n'est plus qu'une mécanique s'abolissant dans l'intentionnalité d'un déictique (" voici "). Effet paradoxal de cette machinerie : la transparence de la représentation, présumé de toute communication, reconduit à un jargon opaque, pétrification linguistique qui est la conséquence de l'instrumentalisation du langage¹².

La mise en crise de la représentation de l'homme passe par la remise en cause de la structure normale de la communication, c'est-à-dire par le sacrifice des perspectives ordinaires de la transmission des messages. Pour atteindre notre humanité, pour en briser l'image, il faut dérégler le " boléro réaliste " (TDP, p. 119) de la représentation. Toute notre humanité est dans l'image, dans cette mimésis qui nous rapporte toujours au monde et à l'objet en une répétition à peine modifiée (le boléro). Il y aura dès lors une déformation, une asymétrie au cœur du texte théâtral qui rendra problématique son actualisation

¹² Voir notamment *L'Origine rouge*, p. 31-32.

scénique : c'est selon nous l'aspect fondamental de ce que Novarina appelle " Déprésentation ".

On constate la solidarité organique du théâtre au sens propre et du théâtre intérieur à la langue : *la critique dramaturgique de la représentation est fondée sur la critique linguistique de la structure du signe*. Le théâtre détruit l'homme en se détruisant lui-même, c'est-à-dire en détruisant le réalisme et le naturalisme qui le soutiennent, par le moyen d'une *réduction de la signification à la signifiante*.

II. DEPRÉSENTATION

La déprésentation comme exhibition

" Le théâtre fête la Déprésentation humaine, nous lave de toutes figures " (DLP, p. 80). Par le terme de " Déprésentation ", il ne s'agit pas de dépasser la représentation, mais de procéder à un démontage de celle-ci, " déconstruction "¹³ d'une totalité. La représentation est le point de départ, l'origine nécessaire d'une telle entreprise. L'iconoclasme n'est pas un dépassement de l'image, rappelons-le, c'est l'acceptation première de l'image comme totalité à désunir. La présence de l'homme et la structure de la représentation sont donc les présupposés d'un théâtre *négatif* : " La négation fut ma Béatrice ", écrit Novarina (PLM, p. 117). La Déprésentation est donc la reconduction progressive de la présence humaine à son absence totale : l'homme est toujours en scène, l'image est toujours présente sous les coups du marteau. *La déprésentation dit le devenir méticuleux de l'éclatement et de la défiguration d'une figure humaine que les personnes novariniennes portent encore, équivoquement, sur elles, comme d'infimes fragments de l'être premier.*

Le langage comme négation

Corrélat de la thèse de la Déprésentation : *le langage est essentiellement négatif et a la charge d'accomplir l'altération de l'image donnée*. Le langage comme négation est la condition de cette invention de l'absence : " Si la parole vient briser ce qui était devant nous, si elle frappe le monde extérieur comme un fouet, ce n'est pas simplement, naturellement — comme une arme, un outil —, mais après s'être renversée et retournée contre elle-même en suivant son chemin négatif " (DLP, p. 24). La définition du langage comme négation s'oppose diamétralement à son interprétation instrumentaliste : le mot n'est

¹³ " Les mouvements de déconstruction ne sollicitent pas les structures du dehors. Ils ne sont possibles et efficaces, ils n'ajustent leurs coups qu'en habitant ces structures (...). Opérant nécessairement de l'intérieur, empruntant à la structure ancienne toutes les ressources stratégiques et économiques de la subversion, les lui empruntant structurellement, c'est-à-dire dire sans pouvoir en isoler des éléments et des atomes, l'entreprise de déconstruction est toujours d'une certaine manière emportée par son propre travail (Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 39. Nous soulignons).

pas un outil destiné à apporter le réel à l'esprit, mais il est au contraire l'absence de la chose, son effacement radical. On retrouve ici une conception du langage comme négation, proche de la conception d'inspiration hégélienne soutenue par Blanchot dans " La littérature et le droit à la mort " ; le mot est destruction de l'objectivité : " Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création ". Ou encore : " Mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction ; il est à tout moment une allusion résolue à un tel événement "¹⁴.

Mais Novarina se situe encore à un autre niveau puisque, chez lui, c'est le fonctionnement représentatif du signe qui est remis en cause. Le mot détruit moins la chose en la spiritualisant qu'il ne s'émancipe du signifié pour " faire monde à part " et s'incarner radicalement dans une matière. Le contraire de la conception instrumentale du langage, à laquelle Blanchot est encore fidèle, c'est de *dramatiser la distinction du signifiant et du signifié*. Ainsi Novarina serait, de ce point de vue, plus proche des *Ecrits bruts* dont Michel Thévoz analyse la logique intrinsèque¹⁵ : celui-ci oppose la " dénégation poétique de l'arbitraire du signe linguistique " et l'émancipation résolue du signifiant à la conception genettienne d'une poéticité fondée sur l'illusoire surmontement de l'arbitraire fondamental¹⁶. L'iconoclasme novarinien s'inscrit selon nous dans cette conception d'un signifiant s'affirmant dans son irréductibilité à toute traduction, à toute transposition, et niant le réel jusqu'à être " antimatière " (*DLP*, p. 22). D'où la récurrence de la thèse métaphysique : " Le monde n'existe pas. Phrase à se répéter tous les matins " (*TDP*, p. 104). *L'inexistence du monde est le corrélat nécessaire d'une libération des langues*.

*Le Drame de la vie*¹⁷ fournit le paradigme de cette " Déprésentation " comprise comme travail de négation, au sens où nous venons de le préciser. On y passe d'une figure emblématique de l'humain, Adam, à une défiguration multiple de son humanité. Dans ce passage, s'effectue plus essentiellement le *passage de la logique dramaturgique de la représentation à un théâtre du verbe* .

Adam

¹⁴ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 313-314.

¹⁵ Michel Thévoz, *Le langage de la rupture*, Paris, Minuit, 1979.

¹⁶ " Langage poétique et poétique du langage ", in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, en particulier p. 146 *sqq.*

¹⁷ Il y aurait beaucoup à dire sur les rapports entre *Le Drame novarinien* et *Le Drame de la vie* de Restif de la Bretonne, " contenant un homme tout entier ", auquel Novarina avoue avoir emprunté son titre (" Travailler pour l'incertain... ", Entretien avec Valère Novarina, *L'Infini*, été 1987). Qu'on se reporte seulement à l' " Avis " du *Drame* de Restif : " On y verra la machine humaine démontée et mise sous verre pour être examinée, considérée, scrutée par tous les philosophes et par tous les lecteurs " (*Le Drame de la vie*, Paris, Imprimerie Nationales, 1991, p. 31).

“ Le théâtre est vide. Entre Adam ” (DDLV, p. 9). L'ouverture du *Drame* est remarquable :

1. Elle nous présente l'humanité objective d'Adam, premier homme, vérité de l'homme, et s'installe dans une ferme intertextualité. Elle respecte un certain code littéraire : le jeu de l'intertexte et la logique dramaturgique minimale où la didascalie fonctionne sur le mode représentatif, comme *indication*.

2. Puis, l'homme de l'origine pose lui-même la question de l'origine, met en question sa propre consistance, interrogeant la parole tout en parlant, interrogeant l'origine tout en étant à l'origine¹⁸ : “ D'où vient qu'on parle ? Que la Viande s'exprime ? ” Cet acte de parole a tout d'un péché originel : il fait signe vers un savoir, vers une vérité qui manque, qui, dans la rigueur vétéro-testamentaire, est la cause de la Chute.

3. Adam quitte le théâtre et laisse la place à une humanité déformée qui échappe à la loi de la représentation. En effet, si le personnage d'Adam peut encore trouver sa place dans une dramaturgie réaliste où les actions sont distinctement énoncées, où la mise en scène du texte semble presque aller de soi, la litanie qui s'ouvre immédiatement bouscule les règles de la dramaturgie dans une *conversion poétique du texte théâtral* : “ Il sort. Entrent l'Homme de Pontalambin, l'Homme de Lambi, Jean Membret, Sapolin, l'Homme de Saporléolimasse, Bandru, l'Homme de Pontagre, Bomberre, l'Homme de l'Hostie, Bandre, le Jeune de Bombière... ”

Les “ Ominidiens ”, “ des hommes faits en autre chose qu'en homme, en d'autres matières que de chair et de sang. Liste des hommes faits en esprit ” (TDP, p. 92) qui succèdent à l'Homme constituent en fait un texte, une matière verbale, une humanité dite et déclinée qui nous place aux limites du théâtre. Si on reste dans une logique dramaturgique réaliste, la didascalie nous demande de faire entrer ces personnages ; mais cette entrée est non seulement matériellement irréalisable, elle n'a en plus pas le moindre sens : ces personnages sont des *noms à dire* qu'une *mise en scène* ferait disparaître. La didascalie a perdu son caractère strictement représentatif. Il faut dire la didascalie qui n'en est plus une, mais fait partie intégrante du texte.

Il semble d'autant plus clair de comprendre que les “ Ominidiens ” sont l'éclatement d'Adam, qu'il reviendra à celui-ci, à la fin de la pièce de procéder à la grande récapitulation, reprenant lui-même dans sa bouche cette humanité nommée. Nous proposons donc de lire le *Drame de la vie* selon une certaine

¹⁸ On retrouve souvent chez Novarina ce thème de la réflexivité comme affirmation de l'impossibilité de penser. Les personnages sont pris dans une *hyperréflexion*, dans un constant retour sur soi qui les met en face du drame de leur être. Le second Societ : “ J'ai voulu accoucher de l'être qui m'a fait ” (DDLV, p. 82), ou Jean Séparé : “ Je suis mort d'avoir voulu regarder dans mon cerveau le trou émetteur ” (DDLV, p. 73).

économie structurale qui fait d'Adam la figure anthropomorphique par excellence et du drame accompli, entre sa sortie originaire et son retour final¹⁹, la performance sublime de sa Déprésentation.

La poétisation de la fonction

Le texte était théâtre, il devient soudain poésie : la fonction, essentielle au processus de la représentation, est poétisée. Nous commençons par lire un texte théâtral, c'est-à-dire directement transposable sur scène, puis la didascalie se déforme, le texte tout entier devient une sorte d'anneau de Möbius où le réel cesse d'être un modèle pour laisser la place à une écriture de la déviance. *La Déprésentation, c'est le passage de l'image, où le texte se plie à une mimésis par l'intermédiaire d'un langage encore instrumental, à un signifiant autonomisé, qui rompt le régime mimétique pour ne laisser subsister que sa propre image.* C'est le passage d'un Adam incarnable, c'est-à-dire un rôle que peut assumer un acteur, à une réalité verbale, " l'Homme de Pontalambin, l'Homme de Lambi... ", qui est comme la *diffraction poétique* du personnage originaire. La structure théâtrale n'est ensuite rétablie qu'en apparence : les figures parlantes se succèdent sur un mode génératif (Les " Générations " de la Bible) et refusent à leur parole toute portée représentationnelle, soit que le récit soit systématiquement brisé de sorte qu'il ne se laisse ni comprendre ni imaginer²⁰, soit que l'altération du signifiant brise encore plus originairement la possibilité d'un sens.

L'altération linguistique

Cette diffraction que nous avons caractérisée comme une *poétisation de la fonction* est confirmée par *l'altération linguistique* que subit le texte prononcé un peu plus loin par la " Voix de l'Infirmier Tuban ". Les coordonnées du drame, normalement données dans la didascalie, moyen-terme entre le texte de théâtre et son actualisation réelle, ne sont plus qu'un signifiant en décomposition :

" L'action a lieu dans l'Usine Kuhlman, dans l'Ugine Coulement, dans l'Ugrine Ulema, dans l'Usline Culema. L'action a lieu dans un Stade d'Action. L'action a lieu dans un mélodrome de cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres. C'est le trente-six seize mille huit cent-

¹⁹ C'est-à-dire entre la déclaration de " Valère " : " Ici commence le drame de la vie " (*DDLV*, p. 35) , après que l'Animal du temps a annoncé le nombre des personnages qui lui succéderont (" Deux mille cinq cent quatre-vingt-six "), et la seconde déclaration de " Valère " : " Le drame de la vie est arrivé " (*DDLV*, p. 296). La présence d'Adam est donc *hors-drame*.

²⁰ Sur l'altération du récit, voir notamment Ivan Darrault-Harris, " Evidement de la parole, évitement du narratif ", in *Valère Novarina, Théâtres du verbe*, Paris, Corti, 2001, p. 123-131. Nous reviendrons sur le problème du récit.

cinquante-huit mille mille huit cent dix-huit mille sept cent trois mille huit cent trente-neuf de onze de dix-huit mille cent trente-sept de douze de douze de douze de douze, c'est le quatorze octobre mille neuf cent soixante-dix-neuf, c'est le quinze octobre mille neuf cent soixante-dix-neuf, c'est le trente-sept d'octobre mille neuf cent soixante-dix-neuf virgule quatre " (DDLV, p. 11).

1. Le lieu se décompose linguistiquement, dans une altération progressive qui nous donne à voir toutes les étapes de la mutation, de l'" Usine ", nom conventionnel de la chose, à l'" Upline ", signifiant à la fois émancipé et encore maintenu dans un rapport de ressemblance à l'expression première.

2. Ensuite, le lieu est soumis à une itération de ses dimensions naturelles qui en fait un *cube à six dimensions* : passage d'une mesure objective destinée à nous renseigner à un bégaiement sans mesure destiné à nous étourdir. Destruction symbolique de l'espace naturel.

3. Enfin, le temps est lui-même défiguré jusqu'à l'absurdité de la virgule finale (" virgule quatre ").

Il semble que Novarina aille très loin dans la déstructuration de la didascalie : il ne s'agit pas seulement d'autonomiser celle-ci comme texte poétique à part entière, mais de poser un continuum entre didascalie et texte dialogique. *Il ne s'agit pas seulement d'indications irréalisables, il s'agit de la remise en cause du principe de réalité inhérent à la didascalie.* Le protocole théâtral est massacré dans une " déconfiture " du signifiant, devenir-fou de la langue que confirment l'entrée d' " une homme qui vieillit à vue d'œil " (DDLV, p. 12) et la parole du " Mort " : " Le monde entre en fusion, le monde entre en confusion " (*Ibid.*).

La Déprésentation est donc le sacrifice exhibé d'une représentation à la fois présente et altérée. L'iconoclasme fonctionne à plein comme double destruction du signe saussurien et du drame réaliste dont la condition de possibilité est désormais absente, au profit d'une pure mastication verbale.

Novarina et son double

Mais c'est sans doute sur ce point que la critique novarinienne de la représentation, qui selon nous se fonde dans la déconstruction du signe et dans l'émancipation du signifiant, s'écarte le plus nettement de tout théâtre de la cruauté. Il est clair que l'écriture novarinienne doit beaucoup à Artaud, qui a souhaité lui-même pour le théâtre " un langage dont il semble que nous n'ayons plus la clef "²¹, " langage sous la forme de l'Incantation " (TESD, p. 69)

²¹ *Le théâtre et son double (TESD)*, Paris, Gallimard, 1964, folio-essais, p. 87.

qui ne vaut que comme parole vive dans le moment de sa profération (TESD, p. 117). Novarina se sépare toutefois d'Artaud sur trois points :

1. Il présente son théâtre comme un sacrifice de la représentation, qui suppose donc, comme nous avons essayé de le montrer, le *maintien dialectique de la structure normale*. Il ne s'agit pas d'aller au-delà de la représentation mais d'en présenter joyeusement la crise et l'écartèlement. Le théâtre novarinien, s'il est cérémonial, atteint notre humanité, non pas dans une transe qui convoquerait les énergies psychiques du spectateur, mais dans un sacrifice visible des codes. Il n'est pas une pure *glossopoièse*, c'est-à-dire dépassement du mot dans un chant syllabique, il est au contraire une *torture des mots*, et par là une *affirmation résolue du primat du texte*. On n'atteint pas à cette positivité fondamentale de la cruauté, à ce que Jacques Derrida nomme " représentation originaire ", " représentation comme auto-présentation du visible et même du sensible purs "²², ou encore " re-présentation qui soit présence pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort "²³. Le théâtre novarinien est un théâtre du double, et par là un théâtre de la mort.

2. C'est le second point qui nous semble le plus frappant : *la mort de l'auteur exigée par Artaud semble accomplie par Novarina comme une mort du sens qui a pour corrélat l'excroissance de l'écrit*. Novarina met non seulement le mot au centre du théâtre, mais aussi et avant tout le *théâtre au centre du mot*, de telle sorte que l'écriture soit en elle-même théâtrale. " J'établis mon théâtre dans la langue " (TDP, p. 44), ce qui conduit donc à un complet renversement. *S'il y a un primat de la scène, c'est un primat de la scène interne à la parole*. Artaud n'accomplit qu'une demi-révolution : il délivre le théâtre de la représentation et le langage du sens, mais il soumet ce langage à la scène comme lieu originaire, au lieu d'extraire la théâtralité réelle de la théâtralité verbale comme le fait Novarina.

3. C'est en effet la troisième différence significative entre Artaud et Novarina : *chez Artaud, l'écriture se théâtralise pour se fondre dans l'événement théâtral, mais chez Novarina, l'écriture théâtrale s'oppose à l'événement du théâtre, à la représentation comprise comme spectacle*. C'est le paradoxe d'un théâtre qui est *essentiellement injouable, réfractaire à la scène*, cette impossibilité étant une conséquence naturelle de la mort de la représentation. Un théâtre non-représentatif est un théâtre qui doit accepter sa propre nuit. Il y a dans l'écriture de Novarina une déferlante théâtrale qui renonce au théâtre comme lieu du monde et comme pratique bien connue. *La représentation est brisée non seulement comme structure de la dramaturgie, mais comme événement spectaculaire*.

²² " Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation " in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 349.

²³ *Op. cit.*, p. 364.

Le livre acquiert chez Novarina une autonomie, un hermétisme radical ; le livre est une “ utopie ” (TDP, p. 78) , il ne pense pas son rapport au monde et sa mise en scène, non pas parce qu'il s'agirait là d'un pur et simple *nihilisme théâtral*, mais parce qu'il s'agit d'une extension du théâtre à la “ scène de l'écriture ”, pour reprendre un titre derridien.

La critique de la représentation, après Artaud, se radicalise donc paradoxalement dans le sens d'un renforcement du primat textuel, auquel s'adosse la Déprésentation humaine souhaitée par Novarina.

La Déprésentation, nerf de l'iconoclasme novarinien, nous semble, au terme de ce parcours, pouvoir être triplement caractérisée :

1. *Rituel de déconstruction et d'éclatement.*
2. *Anamorphose poétique de la signification.*
3. *Utopie d'un théâtre du verbe.*

III. DRAME

Un nihilisme théâtral ?

Le problème immanent à la déprésentation novarinienne, c'est que, niant la représentation, elle se refuse à devenir spectacle et représentation concrète. On peut bien refuser de parler de nihilisme théâtral, les conséquences pratiques de la Déprésentation sont proches de celles d'un tel nihilisme. L'iconoclasme novarinien dont nous avons tenté d'éclaircir la nature ne renonce-t-il pas finalement à sa propre image, à sa propre exhibition, pour se réfugier dans la Bible du livre ? À quoi sert un théâtre verbal qui ruine le théâtre réel ? S'agit-il ici d'un dualisme ? L'un des problèmes majeurs que nous aurons à examiner est le rapport à la réalité d'une œuvre théâtrale procédant à la critique radicale du réalisme.

Le retour du drame

Il ne suffit pas, pour surmonter ce dualisme, de constater le fait indiscutable du spectacle novarinien et d'en référer à la double fonction de l'auteur qui est aussi bien son propre metteur en scène. Il ne suffit pas d'opposer, d'une part, le constat d'un iconoclasme dont il nous semble avoir isolé les aspects les plus opératoires, et, d'autre part, l'événement d'une représentation qui contrevient en quelque manière à la logique déprésentative elle-même. Il faut tout au contraire remettre en cause l'iconoclasme novarinien, à travers la double surprise d'un *retour du drame* :

1. Retour du drame qui est d'abord un retour *textuel* : Novarina recourt très volontiers à cette notion qu'il semble même investir d'une puissance nouvelle.

Nous avons insisté sur l'effectivité du drame dans le *Drame de la vie*, à la fois annoncé par " Valère " et constaté par le même à la fin de la pièce. Nous pouvons aussi insister sur la prégnance de la notion dans les aphorismes de *Pendant la matière* sur lesquels nous reviendrons. On peut faire cette remarque : *Novarina, menant à son terme la critique de la représentation, c'est-à-dire mettant en question la possibilité même du spectacle, ne renonce jamais à penser le théâtre comme drame.*

2. Retour du drame qui est ensuite un retour *structurel* : Novarina procède régulièrement à la réécriture de ces pièces, à leur " adaptation pour la scène ", procédant notamment à une réhabilitation de l'identité du personnage, comme nous le verrons de manière très significative dans le mouvement qui nous fait passer de la première partie de la *Chair de l'homme* au *Repas*. Ne faut-il pas voir là une concession à la réalité théâtrale, et en particulier à *l'humanité de l'acteur* ? Novarina n'avoue-t-il pas, par là, que la Déprésentation est véritablement une utopie, et que certaines lois de la représentation sont humainement indépassables ?

Comment expliquer ce retour du drame et la présence de cette *dynamique reconstructrice* ? L'iconoclasme novarinien trouve-t-il ici ses limites ? Faut-il y voir un renoncement ultime destiné à surmonter un dualisme radical, ou bien faut-il comprendre que ce *retour du drame* est une possibilité inhérente à ce que nous avons donné comme l'instrument privilégié de la destruction, à savoir l'invention d'un *théâtre du verbe*, et que c'est dans ce drame retrouvé qu'est constituée l'unité du théâtre novarinien ? Autrement dit : la *négativité* de l'iconoclasme ne reconduit-elle pas à une *positivité* essentielle ?

Un théâtre de la renaissance ?

*La question de ce renversement, c'est la question même du comique novarinien. On a l'habitude de penser le comique du point de vue d'une négativité et d'une mise à mort, thèse que semble rendre nécessaire l'idée d'un iconoclasme. Mais ne s'agit-il pas d'autre chose chez Novarina suivant la surprenante déclaration de " Gisèle de V " dans le *Drame de la vie* : " J'ai vécu une expérience mystique. J'ai vécu une expérience comique " (p. 104) ? La comique novarinien joue de cette ambiguïté fondamentale qui traverse toute l'œuvre, pulsion négatrice et communion étrange, destruction des langues et cantique effréné. Le comique novarinien semble dévoiler l'essence réelle d'une négativité dont la musique propre est un " rire baptismal ", un rituel de refondation et de renouvellement.*

Nous voudrions donc montrer comment la Déprésentation novarinienne génère ses propres limites, ou plutôt comment l'iconoclasme doit acquérir le

sens d'une expérience entièrement positive : *Le théâtre de la destruction ne doit-il pas ultimement s'effacer devant un théâtre de la renaissance ?*

Nous procéderons en trois temps, (I) examinant d'abord le thème fondamental — parce que fondateur du drame novarinien lui-même —, de la destruction du langage, (II) puis le drame et sa signification chez Novarina, dans sa double portée déconstructive et reconstructive, (III) avant de nous intéresser aux rapports entre monde, réalité et théâtre : d'une crise du réel à la construction d'un ailleurs, dont le comique participe par sa puissance mystique.

PLAN GENERAL

Première partie La destruction du langage chez Novarina

Il s'agit de montrer comment Novarina procède à la destruction de la langue française, comprise comme système structuré et normalisé dans sa double perversion communicationnelle et littéraire (*Chaos, TDP*, p. 54). On s'appuie en particulier sur *Le Drame dans la langue française* et *Chaos*.

I. GEOLOGIE DE LA LANGUE

Comment Novarina comprend la langue française, à partir d'une métaphore géologique (motif *alpin* récurrent dans l'œuvre).

1. L'histoire de la langue

— *Strates* : *DDLLF*, p. 38-39. La langue n'est pas mise en perspective comme structure horizontale mais comme produit d'une élaboration historique, d'une stratification.

— *Histoire des langues* : insister sur cette perception historiciste de la langue qui est sous-jacente à l'image géologique, idée d'un " roman philologique " et ouverture de l'écriture à un *plurilinguisme* (analyse de son utilisation du latin dans ses écrits, de son recours aux langues étrangères, cf. litanie latine du *DDL*V). *Le troglodyte est nécessairement polyglotte* : celui qui descend dans la langue découvre une pluralité ; le latin comme *inconscient philologique*, l'italien comme *inconscient rythmique* du français (Analyse du début de *L'Origine rouge*).

— *Naissance du français* : considérer la position novarinienne à l'égard de la langue française par rapport au mouvement historique de constitution de la langue française ; Novarina renverse l'histoire pour remonter à la pluralité qui précède sa constitution en langue officielle.

2. L'altération de la langue

— *Un programme de subversion* : " Ça mène à : 1— Plus du tout écrire le françon, 2— Plus le comprendre qu'un peu. 3 — Plus le parler comme l'on " (*DDLLF*, p. 39).

— *L'image acoustique* : mobilisme de Novarina qui consiste à ne saisir de la langue que son image sonore, et à écrire par les oreilles. Toute altération est

fondée sur la pure sonorisation du signe d'une part (Destruction du mot français à analyser au cœur même de son *Drame dans la langue française* : " l'âge de la mysancène et du métheurancène " (*Id.*, p. 31)) et d'autre part sur une accélération du devenir historique chez Novarina (volonté d'anticipation, *DDLLF*, p. 62). Il y a une *temporalité du signe*, et l'image du signe porte cette temporalité, soit que Novarina vieillisse le mot (latin...) soit qu'il le *futurise* (emprunts au vocabulaire scientifique, chimique...).

— *Le drame linguistique* : le paradigme de l'historicité de la langue laisse la place à celui de la théâtralité de la langue. La langue comme lieu d'une action permanente. La langue comme *actrice*.

3. La langue de l'origine

— *Éloge de la langue française dans Chaos* : montrer que Novarina ne se contente pas de détruire la langue française, mais qu'il en fait plutôt la condition fondamentale de l'écriture comme " professeur d'inconnu " (*TDP*, p. 102). La langue française comme totalisation de toutes les langues, le *plurilinguisme* interne au français lui-même.

— *Présence de Rabelais chez Novarina*, ou le retour à une langue antérieure à la normalisation grammaticale de l'âge classique.

— *Le modèle biblique* : la langue la plus originaire comme modèle travaillant l'écriture novarinienne dans sa dimension architecturale et dans sa dimension stylistique.

— *L'écriture numérale* : critique radicale de la langue qui laisse la place à la récitation de listes de chiffres.

II. BIOLOGIE DE L'ECRITURE

La conception géologique de la langue française fonde une pratique biologique de l'écriture, que l'on trouve en particulier dans " Le Débat avec l'espace ". Ce chapitre doit donner de la destruction de langue une analyse plus technique.

1. Arborescence : la méthode novarinienne

— *Germination et hybridation* : présence de la métaphore biologique et explicitation de la méthode novarinienne qui progresse moins linéairement que *par le dedans*, par épanouissement d'un premier matériau qui est souvent pris dans un livre précédent (*Débat*, p. 56). Écriture par germination et jardinage : " Le livre pousse comme une végétation " (*Id.*, p. 58).

— *Scissiparité* : de l'écriture novarinienne (thème de la scissiparité, *TDP*, p. 98) à la métaphysique (la scissiparité travaille le monde novarinien, notion de

séparation, *TDP*, p. 130-131). La métaphore biologique est présente sur ces deux fronts.

— *Croissance et excroissance* : deux exemples de ce mouvement, l'un dans le mot lui-même (altération linguistique de " l'Usine Kuhlman ", *DDLV*, p. 11), l'autre dans la phrase elle-même (la *variation aphoristique* dans la première partie de *La Chair de l'homme*). Un autre exemple dans la construction des noms propres : le retour des racines (*andr-*, en particulier, qui est diffraction de l'humain), les altérations à partir de noms réels (" Sapoléon ").

2. Le monstre écrit

— *Les monstres de la langue* : le vitalisme du langage induit une théorie du monstre. Voir l'essai de Christian Prigent, *La langue et ses monstres*, Cadex, 1989. Le néologisme novarinien.

— *Le multiple dans l'un* : Réflexion sur l'économie créatrice de la litanie novarinienne qui contient à la fois un *mouvement critique de fragmentation* qui tend vers l'infime (simplification maximale de la grammaire jusqu'à la juxtaposition de mots, d'atomes de langage) et un *mouvement d'infinitisation*, d'élongation du texte : destruction de la langue par excès de texte. La textualité s'émancipe de la signification.

— *La germination critique* : la déformation des discours contemporains, en particulier journalistiques, par *maximalisation du jargon*, par accélération biologique de leur décadence. Autre point stylistique fondamental chez Novarina : le travail sur les préfixes et les suffixes comme symptômes de la normalisation d'une langue (" Changer tous les terminements des radicales : l'évacuation, le tombement, le parlement, le chutat, le macabiat, le saccabiam ", *DDLLF*, p. 33). Commentaire du jargon journalistique dans *L'Opérette imaginaire*.

III. LA CRISE DU LANGAGE

L'écriture ne fait pas seulement l'objet d'une genèse positive, cette dernière repose sur une critique plus radicale de la soumission de la langue à un *dispositif logique* — narrativité, impératif de cohérence — aussi bien qu'à la *structure du signe*.

1. La destruction logique du discours :

— *Une mise en crise interne* : analyse de la récurrence chez Novarina de déclarations circulaires, *primat du réflexif* chez le personnage novarinien qui le conduit à une *rhétorique de l'impossible*, aux impasses du réflexif : " J'avais

voulu accoucher de l'être qui m'a fait ", (DDLV, p. 82), " Je suis mort d'avoir voulu regarder dans mon cerveau le trou émetteur " (DDLV, p. 73)...

— *Une mise en crise externe* : la segmentation aphoristique et le modèle philosophique comme critique de toute narrativité. La perte du sens et de toute construction. L'aphorisme comme concentration d'un sens absurde, et comme refus d'une discursivité.

2. Crise du langage et crise des genres

— *L'infini romancier ou le roman éclaté* : la subversion des genres traduit bien la crise novarinienne du langage, le roman de " L'infini romancier " est un roman qui ne raconte rien, qui est bloqué dans la répétition indéfinie d'un " dit-il ". Rapport entre crise de la langue et critique du roman. *La mort du genre procède naturellement de son infinitisation, de la négation de la forme close*. Problème du statut du *Discours aux animaux*, qui a un statut quasi-romanesque.

3. Le nom propre ou la crise du signe

Réflexion sur ce qui semble être l'un des points nodaux de la crise novarinienne, à savoir la *prolifération du nom propre*, et le renversement de la structure saussurienne du signe. Illustration de notre thèse : *la crise de la représentation est fondée sur la crise du signe, l'iconoclasme a pour condition l'altération du signe*. Horizons théoriques : Michel Thévoz, *Les langages de la rupture*, et la thématique de la " passion de l'arbitraire du signe " que l'on trouve chez Christian Prigent. On peut s'appuyer notamment sur des analyses logiques et grammaticales.

a. *Le nom propre comme degré zéro de la communication*. Thèse philosophique et logique (J. S. Mill, Russel) selon laquelle le nom propre n'a pas de sens. Pure dénotation, il n'a qu'une fonction déictique.

b. *Le nom propre et la pragmatique de l'appel* : la conception novarinienne du langage dans *Devant la parole* semble trouver son illustration pratique dans cette poésie du nom propre.

c. *Le nom propre comme hapax* : la destruction du signe saussurien qui est fondé sur la répétition, sur son retour alors que le nom propre ne revient pas. Le nom propre comme *signifiant in-signifiant*.

d. *Le sens oblique du nom propre et le halo connotatif* : le nom propre ne connote que de façon oblique, poésie maximale, il évoque et travaille l'imaginaire. Rêverie du sens. Il n'est donc pas absolument vide de signification mais transmet le sens par d'autres moyens (Onomastique).

Conclusion : *de la langue française au babil*, ou comment la destruction de l'image anthropologique véhiculée par la langue normale et la conception structuraliste du signe renvoie plus profondément à la mise à jour de la dynamique positive du langage. Voir notamment le livre de Michel Pierssens, *La tour de Babil*, Paris, Minuit, 1976.

* * *

Deuxième partie

Le drame dans le théâtre de Valère Novarina²⁴

I. DRAME ET DESTRUCTION

1. L'indétermination contemporaine du drame

L'inadaptation de la forme dramatique

La dissémination du drame

Le pathos des Ominidiens

2. Drame et cosmos

Platon : une problématique de la destruction

Aristote : une problématique de la construction

“ Outside and beyond the words ”

3. L'anthropocentrisme du drame moderne

Du macrocosme au microcosme

La fragilité du drame moderne

II. LA DESTRUCTION NOVARINIENNE DU DRAME

1. Le dialogue

Le dialogue philosophique : un dialogue exemplaire ?

L'unilatéralité du dialogue

Du dialogue à la polyphonie

“ Une voix dans le noir ”

2. La didascalie

La fonction rythmique de la didascalie

La litanie

²⁴ Nous ne développons pas ici les titres proposés puisqu'ils font l'objet de la seconde partie de notre travail. Pour toute précision, se reporter à notre étude du drame.

Le renvoi à l'action
" Il le fait "
L'action poétique

3. Le récit

Le je du personnage
L'égoïsme du récit
La déconfiture du récit
Le suspens de l'action
Une poésie en action

III. LE RETOUR DU DRAME : LE DRAME DE LA PAROLE

Le spectacle novarinien
La réécriture du drame

1. L'affirmation du drame dans *Le Drame de la vie*

La drame a eu lieu
Agitation et apparition
La réduction de l'action à la nomination

2. Le drame de parler

Le drame dans la parole
La nécessité du théâtre
L'espace
Boucot et la physique de la parole

3. La réécriture du drame

La littérature novarinienne : une passion de la répétition
Un retour de l'icône ?
La réécriture à l'épreuve de l'humain
L'opérette ou le retour de la forme dramatique
Le Oui et le Non : sur L'Origine rouge
Reculer pour mieux sauter dans la parole

Conclusion : l'unité du drame

* * *

Troisième partie

Aspects de l'autre monde chez Novarina

Cette partie doit poursuivre le mouvement de reconstruction entamé dans la précédente. S'il y a destruction des images et des structures qui ramènent au monde existant, la radicalisation de cette destruction aboutit à la construction d'un *ailleurs*, d'un monde autre. Nous étudions par là une triple relation au monde : refus de l'image, construction d'un autre monde, intrusion du réel dans le monde fictif.

I. LE REALISME DE NOVARINA

1. La crise du réalisme

— “ *Le monde n'existe pas* ” : Bilan de la déconstruction novarinienne développée dans les parties précédentes jusqu'à l'affirmation de l'inexistence du monde. La langue constitue un monde qui nie le monde réel : “ Il pensait habiter, vivre, non dans un monde mais dans une langue ” (*TDP*, p. 80). Refus du réel à la fin de *L'Opérette imaginaire* : “ Qui parmi vous sont des adeptes qui sont du réel ? ” (*OI*, p. 168).

— *La réalité du signe* : comment Novarina montre que le réalisme est un certain type de discours, une certaine langue qu'il s'est employé à détruire. La réalité n'est donc accessible comme telle qu'à partir de la présupposition d'une certaine essence du signe. Le signe est donc le plus réel. Voir Prigent : “ Ce à quoi visent des Guyotat, des Verheggen, des Novarina (etc.), c'est un réalisme ” (*Ceux qui merdRent*, p. 259).

— *Le réalisme de Novarina* : une écriture du fragment, le monde en miettes dans un langage en miettes. Recherche du réel comme ce qui est continuellement offusqué par les langages normaux et par le dogme du réalisme. L'iconoclasme peut s'interpréter comme une telle recherche du réel.

2. La présence du réel

Si le théâtre novarinien détruit le réel d'un côté, le cherche de l'autre, il est remarquable que le réel du monde surgisse au cœur de l'écriture, de façon problématique.

— “ *Valère en réflexion dans le tableau* ” : le problème de la portée autobiographique de l'œuvre, et de la présence affichée de l'auteur dans la plupart des textes, en particulier *Le Drame de la vie*, ou *Le Discours aux animaux*.

— *Louis de Funès* : problème de la reprise au sein des litanies novariniennes de noms réels (“ Patrick Henry ” dans *Le Drame* écrit en 1984, présence de l'actualité), et plus encore, emprunt au réel d'un personnage, Louis de Funès, à

qui sont attribués des propos fictifs. *Surgissement du réel dans la fiction, puis de la fiction dans le réel*. Mouvement de quête du réel, réalisme profond qui surmonte la dualité du vrai et du faux.

— *Le nom de l'acteur* : même phénomène à la fin de *Je suis* où les personnages ne sont autres que les acteurs eux-mêmes (“ Laurence Mayor “, “ Michel Baudinat ” ...). *La critique radicale du réalisme chez Novarina induit une présence directe du réel dans l'œuvre* : on est à l'opposé du réalisme classique puisque ce réalisme ne repose pas sur la médiation de la représentation. La critique la plus radicale du réalisme, c'est l'appel *direct* du réel.

3. L'acteur

Il nous semble que le réalisme novarinien s'illustre finalement dans le primat accordé à l'acteur.

— *La mort du personnage* : la mort du personnage est moins une mort par déstructuration, comme nous l'avons étudiée, que la conséquence d'une transformation des niveaux de sens et de la critique du signe. Le personnage s'efface devant le réel de l'acteur. Étudier la superposition des discours sur le personnage et sur l'acteur.

— *Un mort qui danse* : la conception novarinienne de l'acteur et la construction du *soi* de l'acteur. Focalisation du spectacle sur l'événement du corps de l'acteur²⁵.

— *La réalité de l'acteur* : l'acteur comme homme de chair et comme finitude, analyse des *supplices* de l'acteur novarinien. *Le texte novarinien est moins élaboration d'une figure fictionnelle, le personnage, que visée de la chair de l'acteur, que visée de la passion du corps de l'acteur*. Relevé des impossibilités humaines du texte novarinien : la litanie, les listes de chiffre, les mots imprononçables...

II. LA DEMIURGIE NOVARINIENNE

Mettre en lumière tous les procédés qui témoignent, non plus de la destruction de ce monde-ci, mais de l'édification d'un autre monde.

1. Le nouveau monde

— *Genèse* : prédominance du modèle biblique, étude du *Drame de la vie* comme construction d'un monde autre à partir du retour à la figure d'Adam. À la critique novarinienne de l'Humain se superpose le retour au premier homme, comme lieu de l'élaboration d'un nouveau monde.

²⁵ Ce point est développé dans l'*Appendice* qui suit la conclusion de notre travail.

— *Hermétisme* : indications sur la double relation de cette tentative, d'une part, à l'ambition théologique de construction et, d'autre part, à la tendance autistique de l'enfermement. Voir les analyses de Michel Thévoz. *La notion de monde renvoie équivoquement à l'œuvre divine et au délire individuel*. Construction "totalitaire" chez Novarina : la démiurgie a-t-elle elle-même une signification ironique ou critique ?

— *La chanson* : la chanson comme forme privilégiée dans *L'Opérette Imaginaire*. Étude des contenus des textes chantés, et mise à jour de la nature affranchissante de la musique. Le monde chanté est le lieu de désignation d'un autre monde. Rapports à Schopenhauer. La chanson comme *cellule de paix* par opposition aux guerres de la première partie de *L'Opérette*.

2. L'utopie novarinienne

— *Novarina en grande Garabagne* : étude des rapports entre Novarina et Michaux. Voir la préface du *Voyage* : trois types de relations caractérisent l'utopie ; c'est un *ailleurs radical* qui ne pense pas la transition entre lui et le monde réel ; pourtant la construction de cet ailleurs radical dessine une *critique de ce monde* (" Il traduit aussi le Monde, celui qui voulait s'en échapper ", *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1967, p. 7) ; enfin elle représente un possible absolu, un *monde non humain* par excellence. On pourrait penser aussi aux contes philosophiques de Voltaire et à la thématique classique de l'utopie.

3. Au-delà : la place de la théologie

— *La place de Dieu* : la construction du monde novarinien est construction d'un monde qui est explicitement aux limites d'un autre. Problème de la situation de Dieu dans ce théâtre qui est à la fois omniprésent et toujours absent. " Dieu est la quatrième personne du singulier ", ce qui le place au delà du langage, " Il " qui n'appartient pas au régime de la langue normale.

— *Les définitions de Dieu dans La Chair de l'homme* : la présence d'une théologie négative chez Novarina et la conversion de la destruction massive en discours orienté vers une désignation supérieure.

— *La sortie* : le lieu théâtral est un passage. Éphémère personnage chez Novarina qui ne fait que passer, ouverture radicale vers une transcendance. Problème concomitant du silence chez Novarina.

III. LE RIRE DE L'ORIGINE

Il s'agit de se demander si le comique novarinien n'intériorise pas le renversement qui nous mène de la destruction radicale à l'atteinte d'une pleine positivité. Le comique est-il nécessairement le fait d'une négation ? Le rire

comme renaissance du monde. Distinction entre l'humour et le comique dans *Europe*, sept. 2002, à paraître. Vers un " rire baptismal ? "

1. Comique de la négation

— *Le comique novarinien* : l'irréductibilité du comique de Novarina aux modèles courant du comique rencontrés au théâtre, comique de situation, comique de l'absurde, comique du jeu de mots... Refus du jeu de langage.

— *L'ambiguïté du comique* : étude de l'emploi du mot comique chez Novarina, en particulier dans *Impératifs*. On voit que le comique est pris en différentes parts, quelquefois comme pure négation, cruauté, d'autres fois comme lieu d'un élan mystique.

— *Le rire du sacrifice* : mise à jour de ce comique comme comique de la destruction des langages, du sacrifice des normes, de l'atomisation de toutes les contraintes. Problème de cette conception : elle fait de ce rire un rire encore complètement tourné vers le réel, vers l'immanence, rire de revanche plutôt que rire de libération.

2. Le comique et le mystique.

— *Le comique du mot* : hypothèse selon laquelle il y aurait plus qu'un rire de la destruction du langage normal, une jouissance dans la construction d'un autre langage. " Tous les mots sont comiques ", écrit Novarina. *Comique de formation* : comique du mot qui est dans sa prononciation, dans sa manipulation sensible, plaisir de la prononciation des mots chez l'enfant. On peut se demander si le comique novarinien ne joue pas sur cette *régression à un plaisir oral*.

— *La portée cosmique du comique* : l'idée d'une réjuvénation des énergies primordiales qui trouve son origine dans une tradition très importante, notamment dans la comédie-ballet au XVII^{ème} siècle.

— *Dieu et le comique* : en quoi le comique peut-il constituer une positivité qui place l'individu dans un rapport direct à la transcendance ? En quoi le comique est-il mystique ?

* * *

Le drame dans le théâtre de Valère Novarina

Notre réflexion va se développer en trois moments, suivant le protocole méthodologique que l'étude de la notion d'iconoclasme nous a permis de définir : à savoir en prenant son départ dans *l'image historique du drame* dont Novarina hérite et qu'il va activement dissoudre (I), avant de mettre à jour *les instruments et les implications de cette destruction* quant au statut du dialogue, de la didascalie ou encore du personnage (II). Enfin, nous nous intéresserons aux limites de l'iconoclasme novarinien et à la *dynamique reconstructrice* qui semble animer son approche du drame (III). Nous tenterons de penser la possibilité de la mise en scène d'un texte aussi délibérément enclin à rompre toute attache avec le réel. Nous déterminerons la place de ce que Novarina a appelé le "drame de la parole" dans ce processus reconstructeur, et la nécessité qui lie ce drame verbal à la représentation effective.

I. DRAME ET DESTRUCTION

Nous voudrions définir la notion de drame à travers ses modèles historiques successifs en partant de son *indétermination contemporaine*, qu'on retrouve chez Novarina, et en mettant en évidence l'opposition radicale entre les critères traditionnels du drame et le théâtre novarinien fondé sur une telle indétermination.

1. L'indétermination contemporaine du drame

La notion de drame semble, aux origines de la réflexion théorique sur l'œuvre théâtrale, sinon s'identifier avec celle-ci, du moins en fournir le critère le plus sûr. Aristote dans un passage célèbre de la *Poétique* explique comment l'expression "*dramata*" — qui n'est pas une invention aristotélicienne, mais, comme souvent chez le Stagirite, une référence aux pratiques ordinairement reçues — définit l'essence du théâtre, par opposition au genre épique, comme

une imitation d'actions ; il en tire même l'unité de la tragédie et de la comédie, Aristophane et Sophocle écrivant tous deux des " drames " : " Ils imitent tous deux des gens qui agissent et font quelque chose [*drôntas*]. Voilà pourquoi, selon certains, ces œuvres sont aussi appelées drames [*dramata*] : elles imitent des gens qui font quelque chose [*drôntas*] " (1448 a 28-29). Le drame n'est pas d'abord forme ou genre théâtral : il est le théâtre même en tant qu'il se définit par un *agir* et ne s'en distingue pas.

Pourtant, l'histoire du drame à l'époque moderne n'a été que le long processus par lequel celui-ci s'est dépris de cette *identification* première pour, à la faveur de modifications successives de son sens et de crises répétées, n'apparaître plus que comme une forme détruite, refusée, étrangère au théâtre lui-même. Le théâtre de Novarina surgit à l'époque de cette déroute finale du drame pour en rappeler encore les insuffisances, mais aussi et surtout, nous semble-t-il, pour substituer à un concept ancien, et donc nécessairement insatisfaisant, une *notion renouvelée*, appelée à jouer un rôle central dans l'élaboration de son iconoclasme dramaturgique.

Nous voudrions étudier dans cette optique la contemporanéité du drame pour mettre en valeur ses trois aspects essentiels : tout d'abord, l'affirmation de l'*inadaptation* théâtrale de la forme dramatique, ensuite la *dissémination* linguistique du drame, et enfin l'existence d'un *pathos* novarinien, d'une *dramatique existentielle* où s'actualise l'équivocité contemporaine de la notion.

L'inadaptation de la forme dramatique

Toute l'entreprise du théâtre contemporain semble se confondre avec la volonté de " se défaire de l'*a priori* du dramatique "²⁶ et ainsi de libérer le théâtre de la dictature des genres pour en faire un lieu de multiplication, de subversion et de composition *rhapsodique* des formes. C'est en tout cas l'orientation générale de l'analyse de Jean-Pierre Sarrazac qui constate l'essentielle *inadaptation* de la " forme dramatique ", inadaptation qui n'est pas strictement interne à la réflexion dramaturgique, mais qui se fonde sur la considération du rapport du théâtre au monde contemporain : " Si la forme dramatique est récusée, c'est qu'elle n'est plus à la mesure de notre époque, qu'elle ne paraît plus susceptible de rendre compte, sur une scène, de la place de l'homme dans le monde ". L'insuffisance du drame est liée à une évolution historique qui en fait, en tant que forme, un concept du passé. En outre, le critère de la validité du drame est explicitement formulé : c'est sa capacité, non à représenter, mais à " rendre compte ", de la place de l'homme dans le

²⁶Article " Drame " de l'*Encyclopædia Universalis*, version électronique.

monde. Le drame fait donc l'objet d'une double projection, historique et cosmologique : *le théâtre doit se mesurer au monde, et le drame, pour être effectif, suppose un monde qu'il puisse expliquer, éclairer, embrasser en quelque manière sur la scène*. Ce présupposé de la déclaration de Jean-Pierre Sarrazac — celui d'un rapport fondateur entre monde et théâtre, et plus précisément entre monde et “ forme dramatique ” — est décisif : il nous renvoie aussi bien à la construction aristotélicienne du drame, comme un “ tout bien agencé ” prenant en ce sens modèle sur l'organisation du *cosmos*, qu'à la crise du drame moderne tentant de reconstruire un “ microcosme dramatique ” dont Sarrazac rappelle l'échec final un peu plus tôt dans son article.

L'hypothèse que nous voudrions formuler à partir de ces remarques est la suivante : la pérennité du drame comme “ forme dramatique ” renvoie à l'existence d'un monde dont elle peut *mimer* l'unité et la cohérence, que ce monde soit théologiquement qualifié ou humainement défini. L'inadaptation du drame est peut-être liée aujourd'hui à la remise en cause de ces cosmologies et à l'absence d'un monde entendu en ce sens. Si la perspective de Sarrazac est la bonne, nous pourrions formuler cette question : la forme dramatique est inadaptée au monde, mais la notion de drame n'est-elle pas paradoxalement devenue l'un des moyens privilégiés pour *dire le monde en ses destructions* ? *Y a-t-il un rapport entre l'inadaptation constatée de la forme dramatique et l'apparente labilité sémantique du mot “ drame ” ?*

La dissémination du drame

Une enquête qui a pour but de penser la notion de drame au début du XXI^{ème} siècle, ne peut pas en effet ne pas noter la double détermination de la notion : d'une part, l'affaiblissement de son sens technique traditionnel comme qualificatif d'une réalité théâtrale ; et d'autre part la *vitalité* de son sens métaphorique — mais dans quelle mesure s'agit-il là d'une métaphore ? — en tant que désignation d'un événement du monde réel. Le théâtre est un réservoir inépuisable de concepts qui, alors qu'on les pourrait croire marqués par le sceau de l'illusion et donc de l'inadaptation au réel, fonctionnent à plein dans le champ des discours sur le monde. La notion de *comédie* — au contraire de la tragédie²⁷ — participe à un moindre niveau à ce transfert des catégories théâtrales, comme si elle devait définir un *propre* du théâtre, mieux : comme si

²⁷ *La mort de la tragédie* de Georges Steiner s'ouvre significativement sur ce constat : “ Tous les hommes savent ce qu'est la tragédie dans la vie. Mais la tragédie en tant que forme dramatique n'est pas une notion universelle ” (*La mort de la tragédie*, traduction de Rose Celli, Paris, Seuil, 1965, 1961 pour l'édition originale, p. 7).

la comédie était une réponse possible aux drames du monde, selon les suggestions de Christian Prigent²⁸.

Le drame, en ce sens, dit le cours brisé des choses : catastrophe, naufrage, destruction majeure, événement qui, loin d'être replacé dans la rationalité d'un devenir historique, introduit une rupture pour affirmer sa présence pathétique et son rapport immédiat aux affects humains. Le drame définit prioritairement la négativité du réel lui-même, l'expérience tragique d'un monde abandonné à la destruction et au désastre. L'inadéquation du drame au monde serait, en ce sens, inadéquation de la forme dramatique au " drame " lui-même, c'est-à-dire à l'expérience humaine d'un monde qui n'offre plus la moindre stabilité. Il faudrait reconnaître l'intrinsécité du tragique et du drame au réel lui-même, dans la mesure où, à cette " époque " dont parle Sarrazac, le monde ne se manifeste plus comme source d'ordre, mais comme puissance cèle de désordre et de chute²⁹.

On retrouve plusieurs de ces éléments chez Novarina. *La dramaticité du drame y outrepassa sa simple compréhension comme forme dramatique*. Bien plus, le drame participe à la grande analogie du monde et du théâtre : le drame dit l'action et la respiration, le devenir et la chute, c'est-à-dire tout processus marquant le passage d'un état à un autre état. C'est ce que suggère la cosmologie qui ouvre *L'Origine rouge* : " Pour remplir l'étendue, la nature doit répéter à l'infini chacune de ses combinaisons originales : toujours et partout le même drame, le même décor, sur la même scène étroite " (OR, p. 9). *Le Drame de la vie*, titre éloquent, n'intériorise-t-il pas cette oscillation entre drame et drame, dans la double entente de son génitif ? Objective : de la vie il est un fait un drame, une œuvre théâtrale, et subjective : la vie en elle-même est un drame. Constat de la quasi-identité entre vie et drame qui n'a rien de fortuit : le drame novarinien est une *physis* qui nous jette dans un devenir fou, dans un précipité de choses et de pensées. Le drame est " drome ", champ de course, expression qui rappelle le " Stade d'Action " du *Drame de la vie*. Si le drame revient au théâtre, c'est à travers ce mouvement premier de dissémination, drame du monde où se dit la chute originelle de l'homme.

²⁸ " Il y a dans cette œuvre [celle de Novarina] un sens aigu du tragique moderne et de son traitement (inéductible ?) par le comique " (*Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991, " La démiurgie comique de Valère Novarina ", p. 295). Nous reviendrons sur cette " démiurgie " dans notre troisième partie.

²⁹ Voir les réflexions de Hannah Arendt sur l'irrationalité de l'action humaine et la fragilisation du monde, en particulier " Le concept d'histoire antique et moderne " in *La crise de la culture*, Paris, folio-essais, Gallimard, 1972, p. 58-120. Voir aussi Maurice Blanchot, pour lequel le désastre, comme rupture cosmique, induit sa propre fatalité : " Si le désastre signifie être séparé de l'étoile (le déclin qui marque l'égarement lorsque s'est interrompu le rapport avec le hasard d'en haut), il indique la chute sous la nécessité désastreuse " (*L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 9).

En tant que retour vers cet *agir* premier, le drame inaugure une négativité : le drame dit le monde lui-même comme devenir *physique*, comme action pure et sans limites. La pièce novarinienne sera la révélation de cette dynamique interne, c'est-à-dire que le drame, comme événement théâtral, exemplifiera ce travail infini d'altération provoqué par le drame, compris comme théâtralité immanente au réel. L'iconoclasme trouve dès lors toute sa pertinence : la destruction de la "forme dramatique" n'est-elle pas la seule possibilité pour retrouver l'adéquation perdue au monde, et pour réinvestir le spectacle théâtral de sa dramaticité fondatrice ? Détruire le drame, n'est-ce pas donner au théâtre une "non-forme dramatique" à travers laquelle l'adaptation au monde soit enfin retrouvée et ainsi préservé le modèle cosmologique³⁰ suggéré par Sarrazac : *un drame détruit pour un monde en ruines* ? Le drame n'est donc plus prioritairement "forme dramatique", mais manifestation de l'*in-forme* de l'expérience humaine.

Le pathos des Ominidiens

Éclat d'humanité, le personnage novarinien est voué à l'*extase*. Il est l'instance dramatique par excellence en ce qu'il *subit* le drame, dans l'infinie division de lui-même, et en *exprime* le situationnel : *drame d'être*, difficulté de l'existence, mal profond que traduit un *pathos* omniprésent, non pas simagrée psychologique, mais *démangeaison métaphysique*. Le théâtre n'est plus le lieu des *dramata*, mais d'un *trauma*³¹, d'une paralysie émotionnelle où le déchaînement du verbe prend la place de l'action physique. La parole du "Mort" au début du "Prologue" du *Drame de la vie* est tout à fait symptomatique de ces plaintes qui traversent le théâtre de Novarina : "J'ai mal au fond, je ne veux plus travailler à aucun rythme, j'ai malaufond" (*DDLV*, p. 12). "Horreur d'être" (*Id.*, p. 153), "maladie d'action" (*Id.*, p. 227), "maladie du pion humain" (*L'Opérette imaginaire*, p. 21) qui scande la prose inquiète des Ominidiens ; "j'ai mal" qui dit l'inscription souffrante de l'homme dans le temps chronométré de l'époque moderne : "J'ai mal à mon cavèdre depuis que le temps chanta le temps clepsydien" (*Id.*, p. 20).

³⁰ W. Benjamin suggère dans un texte de 1931, "Le caractère destructeur", que la destruction, dans sa radicalité, fonde une harmonie nouvelle, un *cosmos* négatif : "Tout ce qui existe se trouve ainsi harmonieusement entouré d'un immense ruban. C'est là une vue qui procure au caractère destructeur un spectacle de la plus profonde harmonie" (*Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, Paris, folio-essais, 2000, p. 331). Il y a dans la compréhension novarinienne une ambiguïté : la dramatique comme devenir qui brise les structures fait signe vers une re-cosmologisation et vers une résurrection finale. Ainsi la course de *L'Origine rouge*, grande fête de division et de mort, s'achève dans une "chronomachie" reconstructrice. Le drame novarinien ne dit donc pas jusqu'au bout l'absence du monde et sa destruction, il s'ouvre sur une origine nouvelle. Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

³¹ " [Les personnages] montrent le réel réversible, le *trauma*, le foudroiement et le passage d'un monde à l'autre " (*Scherzo*, "Quadrature", p. 7).

Novarina suggère parfois l'accointance de ces plaintes existentielles avec des événements historiques ou des processus participant directement à l'événement moderne de la destruction. Ses premières pièces, comme *L'Atelier volant* et *Le Babil des classes dangereuses* — dont le sous-titre est : “ *Un épisode de la chute du système de reproduction en cours* ” — sont fermement ancrées dans une perspective critique. Les parodies journalistiques de *L'Origine rouge* ou de *L'Opérette imaginaire* présentent le monde contemporain dans ses rituels idolâtres. Dans *Le Drame de la vie*, le nucléaire est pensé en sa dramaticité foncière et fait l'objet d'une déclaration de “ Jean-François ”, donné par son nom comme une sorte de Français moyen, observateur “ hébété ” de son époque : “ Les savants qui assistèrent aux expériences nucléaires et en revinrent vivants dirent qu'ils avaient vu de près *Le drame de la matière*. Plus tard ceux qui virent l'explosion dirent qu'ils avaient entendu *Le drame de l'esprit*. Moi, Hébéteau Jean-François, je ne sais s'il s'agit du drame des matières ou de l'esprit ” (*DDL*, p. 100). Le drame nucléaire est drame dans la mesure où il intéresse la condition de l'homme et se fonde dans la puissance de ce dernier : “ L'homme seul, par le recours de sa pensée, peut réduire le monde à rien (...) Il est le seul à entendre en silence le drame de la matière que seul l'animal voit ” (*Id.*, p.100-101). L'humanité est donnée comme le sujet unique et l'objet unique de la destruction : l'homme est le seul à pouvoir détruire, mais il est également le seul à percevoir le drame qu'il a engendré. Le drame est la manifestation privilégiée de sa double capacité d'agir et de subir, et ainsi du malheur de sa condition.

Nous pouvons conclure ce point sur deux remarques :

1. Le *drame* renvoie chez Novarina à un drame *physique* — au sens de la *physis* grecque — comme devenir universel qui effondre l'humain. Cette détermination appelle une réforme de l'écriture dramatique et ainsi la dévastation de la *forme* comme méprise sur l'essence du monde et limitation corrélative de la dramaticité.

2. *Il semble que le drame soit maintenant un modèle pour penser l'être du monde.* Renversement radical par rapport à ce qui nous semble être la définition dominante du drame jusque chez les Modernes, et à laquelle Sarrazac faisait allusion dans la citation que nous avons donnée. La métaphorisation du drame comme catégorie du monde révèle justement l'inadaptation de la forme dramatique. *Le monde était le modèle du drame, le drame est maintenant le modèle du monde* : c'est la proposition que nous voudrions développer en revenant sur la définition du drame et de la “ forme dramatique ” préalable au brouillage qui qualifie sa détermination contemporaine. Ainsi nous montrerons comment

le drame se détermine doublement par rapport à la notion de monde, comme *macrocosme* puis comme *microcosme*, et comment le théâtre novarinien se fait négation de l'un et de l'autre.

2. Drame et *cosmos*

Il semble que l'on puisse aborder la définition originale du drame à partir de trois critères :

1. L'*image*, qui est au cœur du processus représentatif et qui constitue chez Platon le trait majeur du spectacle théâtral.
2. L'*action*, que nous avons déjà envisagée, et sur laquelle nous reviendrons comme *au-delà de la parole*.
3. La *construction* enfin, et le passage d'une situation de conflit entre théâtre et monde à une adéquation fondant l'architecturation du drame, son organicité, et sa légitimité éthique.

Platon : une problématique de la destruction

Dans le passage de la *République* où Socrate examine la tragédie et la comédie³², il n'est jamais fait référence à la *construction* dramatique. La catégorie de l'*action* elle-même est absente au profit du critère de l'*imiter* : la représentation théâtrale est tout entière du côté de la *mimésis*. La *diégésis* n'est pas proprement dite une forme d'imitation : la " manière de faire qui procède " entièrement par imitation " est celle qui concerne " la tragédie et la comédie " (394c). La *mimésis* est donc, avant l'action elle-même, un critère déterminant de la représentation théâtrale³³.

Chez Platon, la représentation théâtrale est moins considérée du point de vue de l'histoire et du personnage que de l'homme d'imitation, c'est-à-dire de ses *conséquences éthiques sur la personne humaine*. L'investigation sur la nature de la représentation trouve sa place dans une enquête plus générale sur les éléments nécessaires à la bonne éducation du " gardien " en vue de l'édification d'une Cité juste³⁴. Deux thèmes sont alors mis en avant : celui de la " *seconde nature* " où s'actualise la corruption par l'image³⁵, et celui de la *déshumanisation de l'imitant*.

³² *République*, III, en particulier 394b-398c.

³³ Ce qui ne signifie pas qu'elle s'y réduise ; la *mimésis* est aussi, dans son interprétation artisanale, mise en œuvre du vrai. Voir Jacques Taminiaux, *Le théâtre des philosophes*, Grenoble, Millon, 1995, p. 37.

³⁴ " Je devine, dit-il, que tu soumets à l'examen la question de savoir si nous accueillerons tragédie et comédie dans la cité, ou non " (394d) et plus loin : " Alors considère ce point, Adimante : s'il faut que nos gardiens soient hommes d'imitations, ou non " (394e).

³⁵ Il faut " éviter que la pratique de l'imitation ne donne [aux gardiens] du goût pour la chose réelle. Ne te rends-tu pas compte que les imitations, si on les accomplit continuellement dès sa jeunesse, se transforment en façons d'être et en une seconde nature, à la fois dans le corps, dans les intonations de la voix, et dans la disposition de l'esprit ? " (395c-d).

L'imitation introduit une multiplicité d'images dans l'unité de la nature humaine : la représentation théâtrale est moins considérée comme unité construite que comme *diversité de caractères*, qui renvoie à une diversité de fonctions. La représentation signifie l'éclatement de l'homme : “ Et c'est en de plus petits fragments encore, Adimante, que la nature de l'homme me semble être morcelée ” (395b). Elle est à la fois *éclatement* et *chute ontologique*, du réel à la simple semblance, explicitée de manière frappante par la déchéance de l'imitant qui, dans le texte platonicien, devient une *bête*, se déshumanise entièrement. La part de l'imitation croît en effet à mesure de la médiocrité de l'homme jusqu'à l'imitation de toutes choses : “ coups de tonnerre, bruits du vent, orages, bruits d'essieux et de poulies, sons de trompettes, de flûtes, de flûtes de Pan et de tous les instruments, et encore cris de chiens, de moutons, et d'oiseaux ” (397a). *La représentation — qui n'est pas encore le drame —, c'est la destruction même de l'humanité de l'homme et, par voie de conséquence, de l'organisation de la Cité.* Pour Platon, le théâtre est essentiellement un lieu de désordre et de corruption, il n'est jamais image du *cosmos*, mais *fissuration de la polis* qui est la véritable représentation de celui-ci. L'imitant contrevient dans son essence même à la définition de la justice donnée dans le livre IV comme accomplissement de l'*ergon* propre à chacun : “ Si cette cité-là est juste, c'est parce qu'en elle chacune de ces trois races qui s'y trouvent s'occupe de ses propres affaires ” (441d). Or l'imitant est celui qui possède la puissance sophistique de prendre la place de chacun et même de chaque chose, il est un principe de destruction : “ et cette façon de s'occuper de tout à la fois est un désastre pour la cité ” (434b)³⁶.

Le drame est une destruction, et c'est, en lui, la représentation qui est destructrice. La puissance transformatrice et destructrice de la représentation appelle son expulsion, sa mise à l'écart, voire un iconoclasme — qui ne se trouve pas, comme tel, chez Platon —. L'essence mimétique du drame, en tant que destructrice, fonde originellement la tentation de son anéantissement.

Aristote : une problématique de la construction

Il n'y a pas de drame chez Platon, parce que la représentation théâtrale y est soumise à une ontologie. La représentation est un *écart* : elle est hantée par son référent qui la désigne nécessairement comme usurpatrice. Il n'en va pas de même chez Aristote qui substitue à ce regard *ontologique* un regard *logique* et poétique.

³⁶ Walter Benjamin note bien ce point : “ Platon a déjà bien compris le caractère non dramatique de l'homme le plus accompli, du sage ”, le sage est le héros non tragique (*Œuvres II*, “ Qu'est-ce que le théâtre épique ? ”, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, Folio-essais, 2000, p. 320).

Le drame en tant que tel naît d'une modification de la nature de la *mimésis*³⁷, originellement identifiée par Platon au théâtral lui-même. Comme le note Denis Guénoun, l'invention du drame, c'est-à-dire la détermination de l'action comme essence du théâtre, suppose " l'in-différence " à la *mimésis* comme telle³⁸. La représentation change donc de sens : elle n'est plus *représenter* nié *a priori* par la charge ontologique du référent, mais *présenter* dont le corrélat est maintenant le *voir* du spectateur. Que s'ensuit-il ? D'une part, le drame se donne une *légitimité éthique* dans la mesure où *l'effet de la représentation*, l'identification de l'imitant à l'imité, est remplacé par *l'effet de la présentation*, la *catharsis*. D'autre part, il acquiert une *légitimité théorique* : la représentation théâtrale n'est plus perçue comme multiple et ainsi comme impossibilité de toute science, mais comme *unité logique*. Le thème aristotélicien de l'unité d'action tient à cette transformation : il n'y a de *logos* du drame que si le drame se pose comme réel ; la considération de l'unité de l'action est légitimée par l'identification première de l'action à une unité *en soi*, contre la dualité constitutive de la *mimésis* platonicienne.

La problématique de la destruction et de l'expulsion cède la place à une problématique de la construction où le théâtre comme tel peut se théoriser. *Le drame n'est plus conscience d'un arrière-monde, mais édification d'un monde, unité organisée et cohérente, construction unitaire et clôturée* : " Nous avons établi que la tragédie est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout, ayant une certaine étendue ", comparable à un " être vivant ", " que le regard puisse aisément embrasser " (*Poétique*, chapitre VII, 1450 b 24 -1451 a 5). À l'organisation cosmique, à ses hiérarchies précises, correspond l'organisation intellectuelle de la tragédie. Aristote oppose à l'affirmation platonicienne d'une *différence* ontologique entre la représentation théâtrale et le réel l'affirmation inverse de leur *homogénéité* fondée sur leur équivalence rationnelle. Le primat du *mythos* chez Aristote, la secondarité même du personnage, sont les corrélatifs d'une rationalisation " technique " — au sens de la *technè* aristotélicienne – du drame dont témoigne l'existence d'un certain nombre d'impératifs structuraux, qui ne sont pas des " règles ", comme l'ont cru les Classiques, mais des exigences subordonnées à la seule véritable règle aristotélicienne, *l'unité d'action* en sa nécessité³⁹.

³⁷ L'expression " *dramata* " est introduite immédiatement après la distinction des deux types d'imitation, dans le chapitre III de la *Poétique*.

³⁸ Nous renvoyons sur ce point à Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, 1997, p. 21 *sqq.* Nous empruntons plusieurs éléments d'analyse à ce chapitre. Jacques Taminiaux oppose quant à lui " mimésis d'action " et " mimésis d'individus ", *op. cit.*, p. 42.

³⁹ Sur ce point, voir l'introduction de Michel Magnien à son édition de la *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 63.

Les occurrences de l'expression “ *drama* ” dans le texte aristotélicien, confirme cette analyse : ce terme est destiné à distinguer la tragédie de l'épopée (55 b 15), à affirmer l'unité de la tragédie et de la comédie (48 a 28), mais aussi et surtout à désigner *l'unité de la composition rationnelle par opposition à une extériorité irrationnelle*, alors que chez Platon la représentation disait la *multiplicité irrationnelle par opposition à une extériorité rationnelle (l'Idée)* : “ les éléments non rationnels — comme le fait qu'Œdipe ne sache pas comment est mort Laïos — doivent trouver place en dehors de l'histoire représentée, et non dans le drame ”⁴⁰.

Aristote révèle l'essence du drame : il est avant tout *construction à l'image du monde ordonné, unité close et architecturée*, la réforme praxéologique de la *mimésis* conduisant au triomphe de l'organique.

“ *Outside and beyond the words* ”

La naissance du drame nous place entre construction et destruction. Les positions platonicienne et aristotélicienne renvoient au même présupposé : *le drame a une prétention à faire monde, soit comme double dégradé du monde réel — et alors il échoue —, soit comme ensemble rationnel qui lui est conforme*. Cette puissance n'est pas étrangère au caractère *actif* du drame : le drame est une “ imitation d'action ”, c'est-à-dire qu'il est lui-même un ensemble d'actes ; il n'en reste pas au simple discours. Le drame est un monde au sens le plus fort, puisqu'il est *action*, c'est-à-dire une certaine réalité donnée à voir et à entendre. Martin Esslin radicalise ce point dans son livre *An Anatomy of Drama* : le drame est au delà du livre, au delà de la littérature, *il est au monde comme événement de lui-même et non comme simple idéalité d'un récit, c'est-à-dire, pour reprendre son expression, “ outside and beyond the words ”*⁴¹.

Ce point est crucial : si l'on peut considérer qu'il y a drame là où il y a effort vers la construction d'un monde, non pas seulement fantasmé, mais actualisé sur une scène, alors *la dramaticité du drame consistera précisément dans cette tension vers l'agir, dans cette réalité fondamentale de la scène comme télos de tout texte dramatique*.

⁴⁰ À chaque fois le drame s'oppose à une extériorité, en 53 b 32 : “ Il est possible également que des personnages accomplissent l'acte terrible, mais l'accomplissent sans le savoir, et par suite reconnaissent leur alliance avec la victime, comme l'Œdipe de Sophocle ; cet acte se déroule donc hors du drame... ”, et en 54 b 3 : “ La machine au contraire ne doit être utilisée que pour des événements extérieurs au drame... ”.

⁴¹ “ In Greek the word drama simply means *action*. Drama is mimetic action, action in imitation or representation of human behaviour (...). What is crucial is the emphasis on action. So drama is not simply a form of literature (although the words used in play, when they are written down, can be treated as literature). What makes drama drama is precisely the element which lies outside and beyond the words and which has to be seen as action — or *acted* — to give the author's concept its full value ” (*An Anatomy of Drama*, London, Temple Smith, 1976, p. 14).

Le théâtre novarinien se retrouve de ce point de vue en triple conflit avec la caractérisation du drame que nous venons d'énoncer :

1. Parce qu'il est *rupture de l'image et refus de toute mimésis*, de tout "boléro réaliste", contre ces "quelques répétiteurs qui reproduisent le monde tel qu'il est", "jérémiades des petits faits vrais, tours pendables et vraisemblables, quotidienneries" (TDP, p. 119).

2. Parce qu'il est *refus de toute narrativité*, déroute incessamment le récit jusqu'à le rendre impossible, *fracture la construction mythique* pour en exposer les débris et les restes.

3. Enfin et surtout, parce qu'il s'affirme comme "*drame de la parole*" — aspect crucial sur lequel nous reviendrons – et semble donner comme impossible ce dépassement des mots, cette sortie hors du langage que constitue le drame.

Mais il est peut-être un quatrième aspect qui radicalise encore davantage l'opposition entre le projet novarinien et l'idée de "forme dramatique", c'est l'anthropocentrisme du drame moderne.

3. L'anthropocentrisme du drame moderne

Du macrocosme au microcosme

Si le drame classique était construction à l'image d'un *cosmos* hiérarchique, le drame moderne est un *drame à l'image de l'homme*, c'est-à-dire, déjà, un drame de la situation humaine : "Le drame de l'époque moderne a vu le jour à la Renaissance. C'est à l'homme, venu à la conscience de lui-même que l'on doit d'avoir eu l'audace spirituelle de construire la substance de l'œuvre dans laquelle il voulait se saisir et se refléter, par la seule reproduction des relations interhumaines. L'homme fit son entrée dans le drame seulement comme un membre de la société humaine"⁴². Il est frappant de voir comment la terminologie de Peter Szondi, tout en insistant sur la dissolution du *cosmos*, maintient la notion de monde pour rendre compte du drame ; celui-ci renvoie désormais au "monde des autres" (*Ibid.*), au "monde de l'interhumain" (p. 14). *Le drame est encore l'image du monde, mais d'un microcosme dont le dialogue est la structure réelle* : "La totalité que forme le drame enfin est d'origine dialectique, elle ne dépend pas de l'intrusion d'un moi épique dans l'œuvre, mais de la suppression d'une dialectique interhumaine, devenue langage au sein du dialogue, toujours renouvelée avant d'être de nouveau abolie. À cet égard aussi, le dialogue porte le drame, et la possibilité du dialogue est la condition de la possibilité du drame"⁴³. Le drame évolue ainsi dans le sens d'une

⁴² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne, l'Age d'homme, 1983, 1956 pour l'édition originale, p. 13.

⁴³ *Op. cit.*, p. 13. C'est nous qui soulignons.

anthropomorphisation de sa définition. La crise du drame à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle n'a fait qu'accentuer cette tendance. Le personnage n'est plus le nom d'un élément fonctionnel dont la place est motivée dans l'économie générale du poème⁴⁴, mais une *singularité anthropomorphe qui centralise le drame et ordonne un monde autour d'elle*.

La fragilité du drame moderne

Mais s'agit-il alors d'un monde reconstruit ou, au contraire, de l'aveu de l'impossibilité de construire un monde à partir de la seule présence de l'homme ? Le *huis-clos*, qui l'incarne remarquablement, témoigne en même temps de la fragilité du drame moderne : perversion de la clôture cosmologique en une clôture emprisonnante, subversion de l'ordre hiérarchique en un conflit où les personnages s'entredéchirent, exaltation de la difficulté du rapport humain et de ses perpétuelles ruptures. Dans *Mademoiselle Julie*, Strindberg met en scène cette clôture et cette absence de hiérarchie, dans un renversement de l'ordre social, qui, de carnavalesque, devient tragique et conduit à la perte de humanité. L'essence de l'ordre humain, par opposition à l'ordre théologique, c'est sa réversibilité, et même sa volatilisation possible. Le drame humain conduit de la dialogicité comme ambition d'une structure cosmique à la mort de l'humain ou à la solitude de l'inhumain. *L'anthropomorphisation du drame ne renforce-t-elle pas alors l'impression de vide et de vacance consécutive à la perte de l'ancien monde ?*

L'apparition d'un drame authentiquement humain, qui se fonde sur la position centrale de l'homme, hâte en réalité la mort du drame, jusqu'à ce paradoxe qui nous semble faire toute la cohérence de l'entreprise novarinienne : la dramaticité du drame est dans la destruction du drame lui-même comme image du monde, à une époque où le monde n'est justement plus unité mais destruction. *Ce que détruirait le drame novarinien, c'est un drame qui est déjà en voie d'éclatement et qui se réfugie dans l'idolâtrie de l'humanisme, dans la prolifération des images de l'homme, c'est-à-dire qui accentue encore sa dimension mimétique*. L'iconoclasme a donc alors pour objet le drame lui-même, et non seulement la représentation, parce que le drame est exhibition d'une image de l'Homme. Il ne se justifie pas seulement dans son opposition à la *mimésis* immanente à la représentation, mais aussi, comme anthropoclasme, dans sa lutte contre un *drame anthropomorphe*.

⁴⁴ Aristote insiste précisément sur la secondarité du personnage et sur le caractère *a posteriori* de l'imposition du nom : " Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à *tel ou tel* de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, *même si par la suite elle attribue des noms aux personnages*. le particulier, c'est ce que fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé " (1451 b 9-11. C'est nous qui soulignons).

Conclusion

Le drame est un événement du monde formé d'un ensemble d'actions ayant pour fin d'édifier l'image d'un monde, soit en prenant modèle sur une réalité cosmologique structurée, soit en se fondant sur un anthropocentrisme. Contre chacun de ces aspects — on l'a explicité tout au long de notre exposé —, le théâtre de Valère Novarina s'inscrit en faux parce qu'il est avant tout et principalement reconnaissance du drame du monde.

Il convient d'exposer maintenant les processus de la destruction du drame.

II. LA DESTRUCTION NOVARINIENNE DU DRAME

Le théâtre de Novarina accomplit un important travail de déstructuration des codes dont l'horizon nous semble être la mise en difficulté du texte dramatique lui-même dans ce que nous avons appelé sa *tension vers l'agir*. Un simple coup d'œil sur les œuvres novariniennes nous permet de prendre conscience de l'importance du texte et du mouvement qui conduit celui-ci à acquérir une indépendance toujours plus grande vis-à-vis de la scène, dans un renversement fracassant de la problématique issue des réflexions d'Artaud. Nous voudrions donc prendre en compte ces deux aspects : la *mise en crise de la structure dramatique* et le *statut de l'action dramatique* dans un théâtre qui, comme nous l'avons suggéré dans notre première partie, procède par *altération maximalisée du signifiant*.

Car ce qui nous semble au centre du projet de Novarina, c'est un conflit entre une *poétique*, c'est-à-dire un savoir des règles, des codes et des structures, et une *poésie* radicale, "anti-poétique" qui vit d'une subversion constante. Le *lyrisme*⁴⁵ novarinien est-il dès lors le fossoyeur du drame ? Nous nous intéresserons successivement au dialogue, à la didascalie, et au récit qui sont à la fois présents et défigurés chez Novarina.

1. Le dialogue

On a vu que le dialogue était le dispositif central du drame et qu'il en assurait la survivance à l'époque de sa crise. Cette persistance se laisse assez facilement comprendre puisque c'est par le dialogue qu'un sens et une unité peuvent être introduits dans la pièce : *le dialogue est alors l'explicitation d'une relation entre des personnages, relation qui définit un nœud problématique ; le dialogue est moteur de l'action*⁴⁶. La présence du dialogue suppose également l'unité cohérente du personnage, ainsi que la reconnaissance de la vertu communicationnelle du langage comme condition de possibilité de l'échange d'informations : autant d'exigences que Novarina remet en cause.

Le traitement novarinien du dialogue semble complexe, parce que, comme souvent, Novarina multiplie les essais, les déformations, les altérations, ne se tenant jamais à une seule solution : c'est sans doute l'un des aspects essentiels de son "anti-poétique" que de manifester un véritable *mobilisme critique*.

⁴⁵ Terme que nous employons en référence à la définition par Novarina de son théâtre comme "art lyrique sans moi", le lyrisme se définissant en particulier par sa négativité à l'égard du récit. Voir sur ce point Dominique Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989, p. 156-158.

⁴⁶ Le dialogue n'est pas une simple conversation ; il enferme en lui une tension vers l'action, il est cette action elle-même comme le note bien Anne Ubersfeld : "Tout énoncé théâtral n'a pas seulement un sens, mais un effet, ou, pour mieux dire, une action. Toute réplique agit, aucune n'est sans modifier quelque chose dans l'univers théâtral" (*Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 8).

Nous voudrions déployer le spectre novarinien du dialogue, de sa réalité apparente à son impossibilité avérée.

Le dialogue philosophique : un dialogue exemplaire ?

Il faut en effet commencer par constater l'existence de nombreux dialogues dans l'œuvre de Novarina. Le recours au dialogue philosophique manifeste, semble-t-il, une dialogicité rigoureuse, non seulement par l'alternance des répliques, mais encore par la précision quasi-mécanique des questions et des réponses, comme au début de *Je suis* (Acte I, scène I) où " La Logique " fait subir à " La Grammaire " un interrogatoire platonicien fondée sur la recherche des définitions :

LA LOGIQUE

Qu'entendez-vous par le nom de grammaire ?

LA GRAMMAIRE

J'entends l'acte d'écrire et de parler correctement.

LA LOGIQUE

Qu'est-ce que parler ?

LA GRAMMAIRE

C'est exprimer ses pensées par le moyen du son de la voix.

LA LOGIQUE

Qu'est-ce que le son ?

LA GRAMMAIRE

Ce que nous entendons. Tout ce que nous entendons⁴⁷.

On voit comment l'emboîtement du dialogue se fait parfaitement avec la reprise du verbe " entendre ", le " c'est " comme réponse au " qu'est-ce que ", symétrie qui rend ce dialogue fortement dialectique. La dialogicité est à son comble dans cette parfaite binarité.

On peut noter toutefois un problème majeur : en fait de dialogue théâtral, Novarina introduit un dialogue philosophique dont la théâtralité est, sinon nulle, du moins soumise à discussion. L'architecture rigoureuse du dialogue, plutôt que la prégnance de celui-ci, en signale peut-être l'absence : elle est en effet la conséquence formelle, dans notre extrait, d'une question (*Qu'est-ce que X ?*) qui est originellement étrangère à tout récit. C'est en cela que consiste l'ambiguïté du dialogue philosophique : il est parfaitement construit et semble ainsi posséder une structure dramatique, mais cette structure signifie l'absence de toute narrativité et de toute intensité psychologique. Le dialogue

⁴⁷ *Je suis*, p. 21.

philosophique est bien souvent une apparence de dialogue où la binarité structurelle sert un dessein didactique. Il s'oppose au dialogue théâtral par son *analyticité* qui ne laisse aucune place au surgissement, à la révélation, au coup de théâtre. Le dialogue philosophique est non seulement un pur discours — c'est aussi souvent le cas du texte théâtral —, mais, en outre, il porte sur une nature ou une essence, et non sur une action ou un état d'âme. De ce point de vue, le dialogue proposé ici par Novarina s'oppose au récit autobiographique de "Jean Singulier" qui lui succède et raconte, en quelque manière, des événements, même si, sous un autre aspect, ce récit renverse également toute théâtralité.

La dialogicité maximale chez Novarina est donc en même temps déni du dialogue théâtral : nulle action, nul dévoilement d'un personnage, le dialogue exprime un vide dramaturgique. Dans un tel dialogue, le personnage est un *faire-valoir* de la parole, un apôtre abstrait (comme le signalent ces deux entités que sont "La Logique" et "La Grammaire") du monologisme.

L'unilatéralité du dialogue

S'il y a dialogue chez Novarina, c'est sous une autre forme que l'on rencontre plus souvent. Novarina construit dans le *Le Drame de la vie* des dialogues extrêmement courts, organisés en saynètes, qui, respectant encore l'aspect binaire et dialogique de l'échange, sont pour ainsi dire dissouts dans la totalité textuelle. Le dialogue est présent mais il n'est pas conducteur d'un sens unitaire ; au lieu d'unifier le drame, il en divise infiniment l'événement⁴⁸. Dans la plupart des pièces novariniennes, les dialogues ont d'ailleurs l'allure de brefs interrogatoires⁴⁹ : l'impératif y est extrêmement fréquent, et *il y a moins échange qu'appel unilatéral à la parole*. Ainsi l'échange entre "Tactil" et "Licta" commence-t-il ainsi : "Racontez-moi comment mon œil parla avant qu'il soit muet !", et se poursuit de la même manière : "Dites-moi où cet œil se situe !" (*DDLV*, p. 76). Le dialogue est le plus souvent structuré autour d'une *injonction* qui peut être, en particulier, appel à un récit ; ainsi "L'Ingénieur Périssard", dans les lignes qui suivent, à "Adramélech" : "Dites comment la scène a eu lieu !" (*Id.*, p. 77). *Le style injonctif du dialogue semble révéler la difficulté de la communication* : celui qui parle est moins le porteur d'un point de vue en conflit avec un autre point de vue que le détenteur d'une anecdote ou d'un récit qu'il s'agit de lui faire *cracher*. La relation dialogique est celle d'un docteur

⁴⁸ Comme le note bien, dans une perspective plus générale, Didier Plassard : "Déconstruits par les déplacements et les reconfigurations des paramètres de son énonciation, le dialogue théâtral ne compose plus la cohérence et la compacité d'une action, mais les ruptures et les discontinuités d'actes de parole successifs, entre narration et représentation" ("Pour un potlatch des représentations", *Scherzo*, p. 40).

⁴⁹ C'était en un sens déjà le cas dans la reprise du modèle philosophique.

et d'un patient, d'un maître et d'un élève, mais cette relation aboutit finalement au monologue ou à l'échec de l'entente ; " Le Mort " assailli de questions par " Le Docteur Lodon " finit par rompre le dialogue : " Je n'écoute pas vos sons " (DDLV, p. 13).

Du dialogue à la polyphonie

Il y a une essentielle unilatéralité : pas de conflit réel, une brièveté du dialogue qui le rend presque toujours anecdotique et secondaire. *Le Drame de la vie* déploie un spectre remarquable de la dialogicité : interrogatoire, le dialogue se déconflictualise et les personnages, au lieu de se faire face, adoptent une disposition de chœur ou d'équipe où ils ne dialoguent plus, mais se livrent à une sorte de joute oratoire, de *chant amébéé*. *Le face-à-face n'est pas celui d'une relation interhumaine, mais une surenchère dans la parole que l'anaphore contribue à linéariser, à dé-dialectiser*. On peut lire sur ce point la saynète convoquant " L'Ange des Matières " et " L'Homme de Trou Bohu " qui passe d'un récit à deux voix à une surenchère injonctive :

L'HOMME DE TROU BOHU. — *Chantons* aux sons de cette musique d'accordéaux inespérés !

L'ANGE DES MATIÈRES. — *Chantons* au ton de la musique dit-on !

L'HOMME DE TROU BOHU. — *Chantons* de la musique d'Homme et soyons fiers !

L'ANGE DES MATIÈRES. — *Chante*, est-il un son de la musique ou non ?

L'HOMME DE TROU BOHU. — Soufflons tout ! Aucune musique n'est jamais sortie⁵⁰.

Le dialogue n'est donc jamais un échange bilatéral, un affrontement au sens propre. Le dialogue soit tourne à l'unilatéralité d'une interrogation médiumnique — c'est alors une confession, un récit, nous y reviendrons plus loin — et le *je* prend le dessus sur le rapport à l'Autre, soit s'efface au profit d'un *nous*, d'un collectif qui construit ensemble un discours, comme c'est le cas dans *Le Repas* où chaque personnage décline un fondamental " nous mangeons "⁵¹. Ce passage d'une dialogicité apparente à une conjonction narrative est particulièrement évident dans le recours novarinien à des doublets, à des *personnages siamois*. Il n'y a pas dialogue entre deux singularités, mais affirmation première d'une *gémellité* : " Nous deux, enfants balbutiens, vont avoir un accident avec la mort " (CH, p. 325), dit " L'Enfant balbutien ". On passe d'un interrogatoire scandé par un " vous " à une parole unanime à portée générale sur la condition d'un " nous " :

⁵⁰DDLV, p. 170. Nous soulignons.

⁵¹ Voir la partie 2 intitulée " Ils mangent ", p. 13 *sqq.*

L'ENFANT BALBUTIEN

Pourquoi me regardez-vous, et par où ?

L'ENFANT EN CERVEAU

Par deux trous 2 et 2 d'où je vous vois au bout et vous. Et vous, par où ?

L'ENFANT BALBUTIEN

Par les blancs de la pensée.

L'ENFANT EN CERVEAU

Où ça ?

L'ENFANT BALBUTIEN

Ces domiciles du ciel ce son ici vos yeux. Le monde est maintenant l'objet intense d'une lutte de choses. La pesanteur a lieu sur la terre.

L'ENFANT EN CERVEAU

Il n'y a plus d'entrée possible pour les enfants du trou Trois, parmi lesquels, par un décret humain *notre* propre sortie n'a plus été rendue possible⁵².

Le dialogue n'est donc qu'un épiphénomène de l'écriture novarinienne, car il finit par se linéariser, s'anaphoriser, il devient enchaînement d'aphorismes. Il conduit à une double unilatéralité : unilatéralité d'un personnage récitant, unilatéralité d'un chant à plusieurs voix. Il n'y a pas d'échange entre les personnages, pas de communication réelle, mais une conversion de la dialectique en cantate⁵³.

“ Une voix dans le noir ”

La Chair de l'Homme radicalise ce mouvement qui nous a fait passer d'un dialogue rigide et parodique, à un dialogue unilatéral puis à une dialogicité chorale, où l'un répond à l'autre dans l'unité anaphorique d'un même appel⁵⁴. La Chair de l'Homme radicalise ce mouvement en ce qu'elle ruine purement et simplement, dans sa première partie, la possibilité d'un dialogue : aucun personnage ne revient jamais, c'est toujours un autre qui parle, la binarité du dialogue est comiquement déjouée. Novarina joue avec ce retour du même que présuppose le dialogue, en différant toujours celui-ci, en le donnant à espérer, mais en le brisant à chaque fois d'une nouvelle pirouette verbale, comme si l'inventivité de l'écriture triomphait ironiquement de la structure théâtrale : ce sont

⁵² CH, p. 326-327. Nous soulignons.

⁵³ “ Au lieu de l'interpellation ou du dialogue, c'est le concert des voix ”, écrit Jean Grosjean, à propos de *La Cantate à trois voix* de Claudel (Préface aux *Cinq grandes odes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12). Il y a bien dialogue en quelque manière, mais au sens d'un *dialogue entre deux instruments*.

⁵⁴ Sur ce déploiement du spectre dialogique, voir une didascalie de *L'Origine rouge* qui en restitue bien le mouvement, à propos des “ Machines à dire voici ” : “ En alternance et en duel, puis en chœur ” (OR, p. 58).

presque les mêmes qui reviennent, c'est *presque* un dialogue, et pourtant ce ne sont jamais eux. Identité dissoute dans la nuit du verbe, dialogue transformé en unanimité plaintive.

Je donne comme illustration de ce point la liste des personnages se succédant dans cette première partie : “ Une voix dans le noir ”, “ L'autre voix dans le noir ”, “ Une voix noire ”, “ Aucune voix noire dans le noir ”, “ Aucune voix dans le noir ”, “ Une voix noire dans la nuit ”, “ Une voix noire dans le noir ”, “ Aucune voix ”, “ La voix noire dans le noir ”, “ Une voix plus noire dans le noir ”, “ La voix dans la nuit ”, “ Voix noires dans la nuit ”, “ La voix noire dans la nuit ”, “ La voix ”, “ La voix la plus noire dans le noir ”, “ Les voix noires dans le noir ”, “ Les voix noires et les voix noires ”, “ Des voix noires dans le noir ”, “ La voix noire ”, “ Plusieurs voix noires dans le noir ”, “ Une voix noire dans le très-noir ” (CH, p. 36-38). La dualité de l'Un et de l'Autre que forment les deux premières répliques — “ Une voix dans le noir ”, “ L'autre voix dans le noir ” — est perdue dans un décalage perpétuel et nébuleux. La noirceur de la voix dit l'absence du personnage, sa réduction à une voix : il n'est qu'une réplique il ne peut s'élever à la consistance du personnage. *L'anaphore poétique du jeu verbal déjoue l'anaphore didascalique constitutive du personnage.*

On découvre ici un aspect important de la destruction novarinienne du dialogue : *non seulement la progressive ouverture du spectre qui conduit du conflit binaire à une multiplicité chorale, mais le primat de l'écriture, et ainsi du poète — de la parole —, sur l'organisation dramatique.* Si le dialogue est brisé, c'est parce qu'il est soumis à une unité plus haute à l'égard de laquelle il n'est qu'un outil d'écriture et d'expérimentation. Le spectre philosophique du dialogue novarinien est celui qui mène de la *dialectique* à l'*aphorisme*, ce dernier étant à la fois le symbole de l'atomisation des voix — chacun donnant à entendre son proverbe comme dans *Le Repas* (p. 22-26) — et le symbole de la logique de variation, au sens quasi musical, qui habite désormais le texte : dans *La Chair de l'homme*, le texte progresse par réécriture et ce que Novarina appelle “ scissiparité ”⁵⁵. *Le dialogue répond moins à une logique d'échange et de structuration interne du drame qu'à une linéarité de l'écriture et à un approfondissement poétique.*

La transformation du dialogue est donc le résultat d'un double travail :

1. Une sorte de *prophétisation du personnage*, de transformation du personnage en voix pure, qui en fait le détenteur d'une parole absolue, d'un récit

⁵⁵ Voir sur ce point notre première partie.

autonome dont on examinera la nature un peu plus loin. C'est un des paradoxes de la critique novarinienne du personnage que d'en faire en quelque sorte une individualité maximale, porteur d'une expérience strictement singulière, d'un " Je suis " fondamental.

2. Un primat du lyrisme propre à la parole sur les exigences architecturales du drame, comme si l'écriture n'était soumise à rien d'autre qu'à son propre mouvement de génération.

La destruction du dialogue est une pièce essentielle de la lutte contre la figure humaine : le personnage est atomisé, séparé, non-communiquant, mais il est en même temps fonction d'un chœur, unisson d'une *équipe* plaintive⁵⁶ dont la raison d'être est en dernière instance lyrique ; à cette différence que le lyrisme novarinien est " sans moi ", c'est-à-dire qu'il ne renvoie pas à l'expression d'un *je* sensible, d'une psychologie, mais au " trou de la parole " et à la mobilité instinctive de la langue. Il semble donc qu'il y ait une *contradiction entre le dialogue et la parole* telle que la comprend Novarina, non instrumentale — crise de la communication —, non individualisée — crise du personnage —, et ultimement reconduite à une source transcendante.

2. La didascalie

La didascalie semble soumise à un travail similaire de poétisation. Dans l'optique de la construction et de la déconstruction du drame, nous nous intéressons ici à la portée structurelle de la didascalie, c'est-à-dire à sa fonction traditionnelle d'*indication scénique*, de point de passage privilégié entre le livre et la scène.

Comme pour le dialogue, nous voudrions envisager la didascalie dans sa triple variation : comme *litanie*, où la tension vers l'action qui qualifie originellement la didascalie est abolie, comme *indication d'une action absente* à travers la formule récurrente chez Novarina " Il le fait ", et enfin comme *indication d'une action métaphysique ou intrinsèquement poétique*.

La fonction rythmique de la didascalie

Novarina, loin de nier purement et simplement l'importance des didascalies, sous prétexte qu'elles sont l'intériorisation par le texte lui-même d'un *hors-texte*, en exagère encore la prééminence. Si le destin attendu de la didascalie est sa disparition dans le spectacle au profit de l'effectuation de ce qu'elle indique,

⁵⁶ On remarquera que les notions d'équipe, de groupe reviennent souvent sous la plume de Novarina. L'équipe, c'est la compréhension du rapport à l'autre comme *être-ensemble* ; c'est notamment le modèle heideggérien de *Sein und Zeit (Mitsein)* dans son opposition au *face-à-face* lévinassien. Dans *L'Être et le Néant*, Sartre recourt à l'image de " l'équipe " pour expliciter la position de Heidegger.

la didascalie n'étant donc pas un véritable texte mais une sorte de *trait de construction*, tout l'effort de Novarina est d'affirmer *la textualité propre de la didascalie*.

La didascalie n'a pas fondamentalement une fonction indicatrice, c'est-à-dire une fonction étrangère au texte et concernée par l'événement du spectacle, mais une " fonction rythmique " ⁵⁷ qui intéresse le texte et lui seul : " fonction rythmique " qui s'explique dans la scansion des noms propres et dans le retour des syllabes ou racines qui les constituent ; fonction qui s'explique encore dans la fragmentation du texte par de larges pans d'écriture continue ; " contrepoint rythmique ", " partie la plus musclée du texte " (*TDP*, p. 100), qui a presque la fonction d'un divertissement, d'une *farce*, en son sens théâtral premier, comme spectacle intercalé et rompant avec le continu du spectacle principal.

Tout se passe comme si Novarina nous invitait à reconnaître la *fonction farcesque de la didascalie*, moment d'idiotie ⁵⁸ et de discours sans fin qui est paradoxalement valorisé. L'intercalage didascalique est donc moins charnière dramaturgique que profondeur, *vertige d'une verbigération*, c'est-à-dire, en quelque manière, *acmé* du drame lui-même si ce drame est bien un " drame de la parole ".

La litanie

Le drame perd son mur de soutien, et la didascalie qui semblait tendue vers l'action se laisse submerger par les noms, par la matière verbale. D'un point de vue dramaturgique, la litanie signifie le *recouvrement du sens intentionnel de la didascalie* — sens classique porté par la formule " entre X " qui a d'abord valeur d'indication — *par sa portée incantatoire*, qui est moins indication d'une présence ou d'un événement qu'*appel à la présence*. Novarina parvient à donner à la didascalie une fonction anti-dramatique dont on peut reconnaître au moins trois aspects :

1. Tout d'abord, la litanie procède à une *expansion du drame*. Elle est un lieu de production de personnages, ou du moins de noms de personnages. Loin d'être introduction de personnages en nombre limité et retour sur les actions de ces personnages préalablement introduits par la didascalie, la litanie refuse toute *investiture*, c'est-à-dire qu'elle n'est jamais définition de limites, circonscription du drame, ou détermination d'un hors-texte ; elle est une sorte de course en avant, d'élargissement indéfini du texte. La litanie s'oppose à la clôture cosmique du drame aristotélicien aussi bien qu'à la confidentialité du huis-

⁵⁷ " Les indications scéniques n'ont qu'une fonction rythmique " (*TDP*, p. 96-97).

⁵⁸ " J'ai toujours pratiqué la littérature non comme un exercice intelligent mais comme une cure d'idiotie " (*PLM*, p. 63).

clos. Dans *Le Drame de la vie*, la litanie est une réalité absolument *génératrice* : elle irrigue le texte, dans un pastiche biblique, de la succession de ses “ générations ”. Toutes les saynètes dialoguées que nous avons évoquées sont encadrées de litanies qui sont comme autant de *relèves* des morts par les vivants, ou des vivants par les morts.

2. En outre, il y a *inadéquation* entre la didascalie litanique et les personnages actuellement présents ou désignés comme parlants. La didascalie ne se soucie ni de l'adéquation entre le texte et le réel, ni de l'adéquation entre le texte et le texte. Elle présente un *surcroît* qui porte un sens absolu et non indicatif. Certains noms ne font que passer, ils sont prononcés et disparaissent.

3. Enfin, ce qui est en quelque sorte le résumé de toutes ces dissidences, la didascalie litanique ne constitue pas un *discours au second degré*, description ou narration d'un événement qui aurait rapport avec les personnages. La litanie se dispense des italiques ou des parenthèses qui caractérisent souvent dans les textes théâtraux la didascalie, comme discours sur un discours. Là encore, le refus d'un tel recul s'explique sans doute par le refus novarinien d'inféoder la parole à la communication. La logique informative, ce *regard d'espion* qui définit la didascalie, est évacuée du texte au profit d'une *logique créatrice*.

La litanie comme didascalie est un lieu de pure production⁵⁹. La didascalie comme tension vers l'action se constitue en lieu d'excès, d'infinitisation du discours, simple tension verbale. Elle a donc un triple sens :

1. *Délire farcesque* qui vient se poser comme spectacle indépendant.
2. *Abolition de la profondeur et de la variation instrumentale des niveaux de sens*.
3. *Dévoration de l'action mondaine* dont témoigne souvent le déséquilibre entre verbe (“ entrent ”) et sujet (les noms propres), ce triple mouvement caractérisant ce que nous avons appelé dans notre introduction une “ *poétisation de la fonction* ”.

Le renvoi à l'action

Mais on aurait raison d'objecter que la didascalie ne se réduit pas aux litanies, et que la didascalie semble quelquefois orientée vers l'action, dans sa signification la plus traditionnelle. *Le Drame de la vie* est lui-même transpercé par une curieuse didascalie que l'on trouve dans le *Prologue* ; curieuse tout d'abord parce que c'est un *hapax* dans cette œuvre, curieuse encore parce qu'elle restaure tout ce dont nous constatons la disparition dans *Le Drame de la vie*, italiques, parenthèses, indication d'une action : “ (*il le fait*) ” (p. 17). Énigmatique occurrence, dissidence typographique qui nous renvoie à tout un

⁵⁹ Au sens où l'entend *Le drame dans la langue française* : “ Produire. produire et non représenter ” (TDP, p. 29).

réseau didascalique qu'il nous faut maintenant prendre en compte. Doit-on comprendre que Novarina recoure aussi à un texte didascalique réaliste et mimétique ? S'agit-il d'un recul par rapport à la poésie des litanies ?

On peut faire deux remarques sur ce point :

1. Tout d'abord on peut se demander si le retour d'une didascalie narrative et instrumentale ne participe pas à la problématique plus générale de l'éclatement des genres littéraires, et ainsi au statut hybride du théâtre novarinien auquel viendraient se mêler les fragments d'une sorte de *roman comique*. L'excroissance de la didascalie est bien souvent liée dans la littérature contemporaine au mouvement de romanisation du drame.

2. Ensuite, on peut remarquer que s'il y a formellement retour de la didascalie classique, il y a subversion systématique de l'indication par le *gigantisme anti-dramatique* (" Les grands officiels se saluent, le public est formé de cent mille déderchons ", *DDL*, p. 13), par l'*invention de noms sans référent* (ici, " déderchons "), ou le *cocasse du détail* qui relève moins d'une vision anticipative du spectacle que d'un verbe comique (" Elle danse le steeple-patte en costume à manches courtes ", *Id.*, p. 14) : ce qui replace en partie ces textes dans le droit fil de nos analyses de la litanie. Nous reviendrons sur ces points un peu plus loin.

" Il le fait "

Nous voudrions pour le moment nous en tenir à l'analyse de l'expression trouvée dans *Le Drame de la vie*, " Il le fait ", qui rythme également d'autres textes, comme *Je suis* ou *L'Avant-dernier des hommes*. Il ne faut peut-être chercher aucun systématisme chez Novarina : il existe un certain nombre de didascalies qui semblent relever de l'usage traditionnel. Ce qui est troublant toutefois, c'est que cette logique soit, sinon minoritaire, du moins en conflit permanent avec un iconoclasme violent. Dans une même page peuvent se côtoyer un usage apparemment normal de la didascalie, et soudain, de manière inexplicable, une complète subversion (" Il danse en lui-même "). Par là, Novarina indique le véritable sens de son théâtre : théâtre iconoclaste où les images sont en permanence exposées au *risque* de la destruction, où le dérapage du sens est comme une épée de Damoclès à chaque page, et c'est ce risque, cette *variation essentielle du sens et de la mort du sens*, qui fait la véritable négativité de cette œuvre. *Il y a plus de violence dans cette menace que dans la platitude d'un non-sens permanent, car le sens lui-même y devient suspect.*

Dans *Je suis*, Acte II, scène II, " Le docteur Pleinier " affirme : " Cette sensation ne vaut rien pour agir ", et " Le Docteur Vacuité " renchérit : " Cette pierre non plus ne vaut rien pour agir " ; la didascalie indique alors : " Il le

fait" (JS, p. 81)⁶⁰. Le pronom personnel "le" est vidé de tout contenu, il renvoie à l'absence d'action plutôt qu'à la possibilité d'un geste dramatique. *La didascalie ne vise pas ici l'effectuation d'une action, mais constitue un télescopage verbal dramatisant l'absence de l'agir*, scansion d'un acte vain, indéterminé, inexistant qui peut se comprendre comme l'impuissance du personnage novarinien à sortir de la parole. La didascalie accroît le sentiment d'irréel, d'inadéquation entre le monde décrit dans l'œuvre et la réalité. Ce que dramatise le "Il le fait", c'est l'impossibilité du drame, si par drame on entend un événement de notre monde destiné à refléter le monde immanent au livre conformément à l'indication scénique.

On trouvera d'autres emplois qui confirment ce verdict ; ainsi dans *Je suis* (p. 127), le dialogue des "Sosies" met en évidence cette fonction du "il le fait" comme *désignation d'un trou*, désignation d'une impossibilité de la représentation. Le *faire* novarinien soit fait signe vers une absence d'action, c'est-à-dire vers une *déévaluation radicale de l'agir*, comme dans le cas que nous venons d'examiner, soit vers une *surévaluation de l'action*, action qui est par-delà l'action humaine ; c'est le cas dans le passage suivant : "La voie extérieure passe par l'intérieur de moi et si je la prends, elle me mène au mur tout droit", sanctionnée par un "Il le fait".

L'action poétique

L'action trouve alors un nouveau point d'actualisation : action rêvée, action poétique, acte métaphysique, suicide qui outrepassa la nécessité de mourir, libération radicale à l'égard du possible et de l'impossible. Novarina ne refuse plus l'indication, au contraire en fait un usage permanent mais en lui donnant la portée d'un dépassement radical du monde humain : quand la didascalie tend vers l'action, et donc vers la possibilité du drame, elle saute joyeusement par-dessus l'action humaine pour s'élever vers un possible purement poétique. "L'Avant-dernier des hommes", est-il écrit, "danse en lui-même pendant que personne ne le voit" (CH, p. 252), "Il sort du langage et revient" (Id., p. 265), Il mange "un caillou et le fait naître à nouveau de sa bouche" (Id., p. 266).

Un autre exemple frappant — et drôle — de cela est la scène X de l'Acte II de *Je suis* :

SOSIE

Entre prophète !

⁶⁰ Même chose pour la didascalie suivante "il y va" qui ne se rattache que problématiquement et comiquement à la déclaration précédente par jeu sur le "ici" : "Ici, dans le i, dans le i de ici, dans le point sur le i du second i de ici que voilà, et dont voici maintenant et à l'heure de la suite des choses, le i sur le point sur le i, ici, que voici" (JS, p. 82).

Le prophète prend sa tête et regarde dedans.

Il porte sa tête jusqu'à l'exécuteur de sa pensée qui est à l'extérieur du monde intérieur.

Le prophète prend sa tête et parle dedans.

Allez déclarer votre amour aux choses.

Il ne faut voir ici aucune métaphore : prendre sa tête est l'action attribuée en propre au prophète, mais cette action est humainement impossible, renvoie en tant que telle à un champ de possibilités qui n'est pas anthropomorphe. Il y a donc didascalie au sens fort : indication, tension vers une action, mais tension déçue, parce que l'action, loin d'appartenir à un entre-deux du livre et du monde est un possible du seul langage. Il s'agit d'une *sur-action* au sens où l'on parle d'un *surhomme*. La figure du prophète n'est pas anodine : c'est sans doute la figure qui rend le mieux compte de l'essence du langage⁶¹, c'est aussi l'homme en contact avec une réalité suprahumaine.

La didascalie novarinienne est donc une didascalie qui se détourne ostensiblement de l'action humaine en acquérant une autonomie poétique et une puissance d'évocation en lieu et place de sa puissance d'indication. Elle rentre dans la masse du texte. Elle rythme. Elle déploie un espace anti-représentatif qui est l'espace du livre. Elle se joue de l'événement. Elle donne au drame un volume qui est une respiration de lecteur plutôt d'une dimension mondaine. C'est à partir de cette poétisation que l'on peut comprendre pourquoi elle emprunte quelquefois au roman, à la farce, s'ouvre à d'autres genres littéraires : *la poétisation semble induire une vacillation du dogme dramatique, de l'image traditionnelle du texte de théâtre.* La didascalie novarinienne, plus encore que les dialogues, est un lieu d'effraction et d'emprunt. Justement parce qu'elle est le lieu traditionnel d'une tension vers l'action, elle devient chez Novarina le lieu privilégié d'un vertige, d'un abîme, d'un trou, c'est-à-dire un lieu d'intensification du poétique et du comique⁶².

⁶¹ “ Nous ne sommes pas des bêtes parlantes qui s'expriment, mais des animaux de prophétie. Prophète, *nâbi*, du verbe *nâbâ* qui veut dire appeler. Les prophètes sont des appelants ” (DLP, p. 25).

⁶² Dans un entretien avec Jean-Marie Thomasseau, Novarina retrace l'histoire de son écriture didascalique : “ Dans *L'Atelier volant*, les indications étaient encore assez fonctionnelles et mécaniques ; à partir du *Babil des classes dangereuses*, elles se développent plus que de coutume, décrivent un lieu d'utopie et finissent pas dresser un théâtre impraticable ; dans la *Lutte des morts*, elles se sont comme enflammées et, prises par le drame, brûlent du même feu que les répliques ; dans *Le Drame de la vie*, elles soutiennent l'architecture du livre, tressent son ordre et son enchevêtrement ; par la suite (*L'Espace furieux*, *Vous qui habitez le temps*, *L'Opérette imaginaire*,

3. Le récit

Nous avons suggéré plus haut que la déconstruction novarinienne du dialogue était liée en partie au primat du récit, du vécu comme expression d'une individualité. L'appel à l'autobiographie est une constante chez Novarina, non seulement à travers *Le Discours aux animaux*, mais encore dans l'écriture dramatique elle-même : " Dis ta vie ! Dis ta vie ! Dis ta vie ! Dis ta vie ! ", s'exclament " La Logique " et " La Grammaire " devant " Jean Singulier " (JS, p. 29).

Toute la question est maintenant de déterminer si le récit est lui-même un instrument de la construction du drame ou si sa prééminence constatée n'est qu'un instrument de l'altération des structures. On retrouverait alors quelque chose que l'on a déjà noté dans notre première partie : l'idée d'une *densification textuelle* qui met le texte théâtral devant ses propres limites. Mais c'est sans doute la mise à jour du personnage novarinien en tant que tel qui est à l'horizon de ces recherches.

Le je du personnage

Comme nous l'avons indiqué, le personnage novarinien a ceci de remarquable qu'il n'est peut-être rien d'autre qu'une parole. La litanie nous a fait découvrir cet aspect de l'Ominidien. Le récit nous le fait découvrir d'un autre point de vue : *machine à parole*, le personnage est sous le coup d'un *impératif de narration*, et loin, de prendre une consistance psychologique, de s'affirmer comme un *je* énigmatique, il est un *je* entièrement mis à nu dans l'entreprise du récit. Le personnage est un sujet, un individu, mais son *je* est essentiellement *passé* : il est constitué par l'arrière-plan d'un vécu qui est bien souvent une énumération d'actions, d'événements recueillis dans l'événement unique de la parole. Novarina nous expose des sujets, mais des sujets au passé, des hommes brisés au sens propre du mot, hommes qui exposent leur humanité dans une logorrhée désordonnée et dans une exposition franche.

Le récit de " L'Homme de Malheur " est symptomatique de cette expulsion, de cet évidement : son discours n'est que la juxtaposition d'un syntagme " j'ai vécu " qui vient hacher le texte où s'intercalent par ailleurs des groupes nominaux en désordre. L'absence de construction syntaxique renvoie au caractère compulsif de ce discours et à sa *vitalité tragique* : " Bouche de

L'Origine rouge) je les ai densifiées : " On apporte le tombeau du monde ". " Un homme entre en sortant ". " Se répand l'ouragan des noms ". Les didascalies sont alors comme des pierres, des énigmes laissées là, des cailloux d'anti-matière dramatique, des panneaux indiquant un impossible passage à l'acte. Représentation interdite " (*Europe*, " Valère Novarina. *L'homme hors de lui*. Entretien avec Jean-Marie Thomasseau ", à paraître).

Stalingre, j'ai vécu, on demande ce que devient l'homme de Stalingre, j'ai vécu, exécution de Buffet, j'ai vécu, course des ombres, course rapide du soleil avec les ombres, j'ai vécu, le praticien de la cité de Liman, j'ai vécu l'usine des moules à pain et à savon... " (DDLV, p. 35).

Le personnage novarinien est paradoxal : *il s'affirme comme je, comme identité mémorielle, à travers une déstructuration radicale du discours autobiographique où il apparaît donc comme sujet détruit, broyé par le drame de sa propre existence.* Le *je* du "j'ai vécu" est à la fois un motif constructeur, comme retour d'un *je*, et déstructurant, comme segmentation du récit. *Le je est pris dans un tourbillon à la fois identifiant et désidentifiant.* Le récit est renvoi à un passé radical — il précède immédiatement la mort dans le cas de "L'Homme de malheur" —, il est à la fois une récapitulation et un essoufflement. Il fait signe vers une humanité par sa dimension de vécu, mais cette humanité est en miettes et sur le point d'être expulsée du théâtre. Le récit est donc fondamentalement ambigu : affirmation d'un *je* dont le théâtre ne recueille que la prose détruite.

On voit bien en cela comment il trouve sa fonction dans la logique iconoclaste : il détotalise l'homme, agit comme une décompression qui le fragmente, plus — comme c'est souvent le cas dans l'autobiographie — qu'il ne lui accorde une identité sûre. Dans "j'ai vécu", le fatras du *vécu* l'emporte sur le *je*, de même que dans tous ces "Jean" qui peuplent le théâtre novarinien se laisse entendre l'affirmation d'un "Je", d'un "J'en" et, par ailleurs, l'indétermination radicale de "gens", anonymes dont le nom singulier est dilué dans une profusion apocalyptique⁶³. *Le mouvement du récit n'est donc pas ascendant vers une totalisation de soi, mais descendant vers une dissémination verbale du personnage, ce qui est particulièrement clair dans le cas de "L'Homme de Malheur".*

L'égoïsme du récit

Ce mouvement de descente, on le trouve, illustré de façon frappante dans *Le Repas*, où le récit apparaît bien comme une sorte de chemin vers la mort et la disparition. Dans cette pièce sont expressément mises en scène ce que l'on pourrait désigner comme les figures contemporaines de la subjectivité, de l'*ego* : le docteur de Plombe, le ministre Testiquet, le journaliste Thur de Bolo, l'acteur Vanito Vaniny... Le récit est pris entre une logique constructrice, affirmation d'un "Je suis" et auto-glorification de soi, reflet d'une réussite professionnelle, notamment dans le cas du journaliste Bolo, fondateur de

⁶³ "Jean", c'est aussi le nom de l'auteur du *Livre de l'Apocalypse*. Leopold Von Verschuer a mis en lumière cette polysémie du nom "Jean" chez Novarina, "Libre chute et danse dans la parole", in *Valère Novarina, Théâtres du verbe (VN)*, Paris, Corti, 2001, p. 227.

journaux de vulgarisation médicale⁶⁴, et une logique destructrice qui n'est plus interne au récit, comme dans le cas de " L'Homme de malheur ", mais objectivée sous la forme d'une *condamnation rimée* qui confirme l'exécution poétique du récitant : " Journaliste Bolo, vous êtes un menteur : montez dans la voiture à vapeur !" (R, p. 36). Dans les deux cas, il s'agit d'expulser le récitant présenté comme un *ego*, comme un " type " moderne, et même comme une pure et simple *idole* : " Je suis l'acteur Vanito Vaniny. Me suis regardé dans de la glace tout l'après-midi " (R, p. 37). L'expulsion se fait ici grâce à une machine chargée de briser les théâtres du monde sur la scène du théâtre lui-même. La " machine à vapeur ", c'est l'iconoclasme exercé contre l'auto-référentialité, contre les subjectivités affirmatives d'elles-mêmes, contre les individus. Le récit ouvre donc un rituel anthropophagique : image dressée d'une humanité qui est immédiatement conduite à la mort.

On le voit donc : si le personnage est essentiellement un *je* chez Novarina c'est parce qu'il est humanité à ruiner ; et si le récit est le véritable principe structurant des pièces novariniennes, supplantant en cela le dialogue, c'est parce qu'il substitue à l'affirmation positive d'une identité que suppose la dialogue, l'exposition d'une identité donnée comme préexistante au drame, à titre de vécu, et décomposée par lui. Le drame est un lieu d'accueil et de vaporisation comme le suggère l'introduction de la " machine à vapeur ". Le récit est un miroir : il renvoie une image vaniteuse. Il apparaît donc comme un principe de construction, qui vaut moins comme révélation d'une histoire trouvant sa place dans la téléologie du *mythos* que comme " tranche de vie ", atome humain, permettant à la négativité de l'iconoclasme de s'exercer. *Le récit a donc une certaine fonction structurelle chez Novarina, quelle que soit par ailleurs ce que l'on a pu appeler " l'évitement du narratif "* ⁶⁵.

La déconfiture du récit

Il faut donc bien voir qu'il ne s'agit pas d'un récit corrélatif à une intrigue et rendant possible son déploiement. L' " évitement du narratif " signifie bien plutôt la " déconfiture " ⁶⁶ du récit. Novarina procède par récits, mais en leur refusant toute motricité dramatique puisqu'ils finissent toujours dans un chaos où plus rien n'a de sens. Cette déconfiture était déjà perceptible dans l'*explosion parataxique* du récit donné par " L'Homme de Malheur ", mais elle

⁶⁴ Aux titres des plus comiques : " J'en crève ", " J'en guéris ", " Mourir à la maison ", " L'Apiculteur orléanais ", " Mon chien, ma femme " (R, p. 36).

⁶⁵ Selon l'expression d'Ivan Darrault-Harris, dans " Évidement de la parole et évitement du narratif " (VN, p. 123-131).

⁶⁶ Nous empruntons cette expression à une remarquable étude de Jean-Pierre Richard consacrée à Céline, *Nausée de Céline*, Fata Morgana, 1980 p. 21.

apparaît encore mieux dans le “ récit de l'assassinat du Pharmacien Bouillot par l'Homme de Tolozat ” (DDLV, p. 197) que donne plus loin “ L'Homme Salique ”. Ce récit est description d'une scène pétrifiée, d'une action qui s'embourbe dans l'immobilité d'une pose et qui en devient improbable : “ Montrant toujours l'index du doigt dans la viande, l'index ballant de gauche à droite disant toujours non de la main en silence, il fit *pendant cinq heures* signe à l'assassin de s'arrêter ” (Id., p. 198. Nous soulignons). Distension temporelle qui ruine l'action dont le récit s'achève dans une confusion totale. Incapacité à tracer la voie du récit : le récit est une explosion, il n'a pas la constance d'une trajectoire bien déterminée, autre indice de son incapacité à faire unité ; ainsi quand “ L'Enfant Automouvant ” interroge “ L'Homme Salique ” : “ Tolozat a-t-il été exécuté ? ”, il répond : “ Oui. Non ” (Ibid.). Il y a donc un jeu constant avec le récit : emploi du passé simple, définition d'une trame — ici l'assassinat d'un pharmacien qui refuse de vendre sa femme —, dégagement d'une temporalité et puis soudain blocage, échec, comme si le fil était perdu. “ Le récit engendre savamment un tissage de tensions mais ne les résout pas ”⁶⁷. Le récit emprunte des traverses, tombe dans des gouffres, il ne maintient jamais le cap mais passe par des crises où l'écriture s'en donne à cœur joie. Ainsi dans le récit du “ Vivant malgré Lui ” où l'anaphore, la pulsion verbale, prend le dessus au détriment du sens du récit ; le récit devient une récitation entêtée, une mécanique grippée : “ Ici, j'ai terminé mes feux. Ici, j'ai rencontré un chien, ici j'ai rencontré un mètre cube d'air, ici j'ai rencontré un décimètre ; ici j'ai rencontré un homme dont il s'agit même pas de la même. Ici c'est Jean d'Action qui parle mais dont il ne s'agit pas ” (JS, p. 67).

Comme dans le cas de la didascalie, la déconfiture du récit a pour point de mire un désaveu de l'action. Sitôt qu'il y a référence à une action, il y a problème, sitôt qu'il s'agit de signifier un X préexistant à l'effort de la langue, il s'accomplit un renversement, c'est-à-dire que l'on passe d'une situation de narration où l'écriture est soumise à l'objectivité d'une action, fût-elle imaginaire, à une situation d'écriture où le récit de l'action suit une *déviatio n poétique* et prend une autre route. Ivan Darrault-Harris l'exprime bien : “ Éviteme nt de la *narrativité*, disions-nous, mais pour mieux servir la *nativité* du langage ”⁶⁸.

Quelle que soit la prégnance du drame comme élément fondateur du théâtre novarinien, il n'est jamais dominant au point de soumettre l'initiative créatrice

⁶⁷ Ivan Darrault-Harris, *Op. cit.*, p. 126.

⁶⁸ *Id.*, p. 131.

et d'étouffer le lyrisme⁶⁹, car il est lui-même densification de la parole, coulée verbale et lieu d'exercice de la subversion.

Le suspens de l'action

Nous avons tenté à travers cette triple étude d'explicitier le conflit entre la *poétique du drame* et la *poésie propre au drame novarinien*. Nous avons vu comment à chaque fois les éléments structuraux étaient reconduits à des thèmes expressément poétiques ou musicaux : la *variation*⁷⁰ dans le cas du dialogue, le *rythme* dans le cas de la didascalie, et enfin le *lyrisme* dans le cas du récit. La ruine poétique du drame trouve son exemple privilégié dans la "chanson" que Novarina placera au cœur de *L'Opérette imaginaire*, la musique formant chez Novarina — comme chez Schopenhauer — une sorte d'alternative radicale au primat de la représentation : "Avec elle, je bouche les oreilles du monde. La musique a du bon", écrit-il (DDLV, p. 169).

La destruction s'opère donc chez Novarina sur les deux fronts que nous avons signalés : la *subversion des codes* et la *critique de l'anthropomorphisme*, aboutissant à une ouverture radicale des structures — notamment dans la génération litannique des personnages —, par opposition aux espaces clôturés qu'ont voulu définir le drame classique et le drame moderne.

La situation du personnage est éloquente : prisonnier du livre comme pur objet de nomination, présence réduite à une simple réplique dans la *Chair de l'homme*, jamais porteur d'une autre action que le récit de ses actions passées, jamais porteur d'une autre action que sa propre apparition sur scène — quand il apparaît —, sorte de pantin désarticulé que viennent animer les mains du poète, le personnage novarinien habite un monde de plaintes et de paroles, sans histoire et sans conflit. Il vit à l'époque du drame comme expérience, comme ressentir du monde. Nous le répétons encore : ce qui provoque la destruction du drame comme catégorie théâtrale, c'est *l'a priori* du drame humain et de la destruction du monde. En un sens, Novarina ne fait qu'exposer *un drame négateur de toute histoire et de toute construction dramatique*.

Une poésie en action

Il n'y a donc plus d'extériorité véritable mais un sempiternel tournoiement de l'homme dans la *parole* : la tension vers l'action qui qualifie le texte dramatique est congédiée. La parole mange le dialogue et le simplifie, elle mange encore la didascalie pour rompre son intentionnalité propre, elle se

⁶⁹ Le lyrisme n'est-il pas fondamentalement "exclusion du narratif", pour reprendre une expression de Dominique Combe, *Op. cit.*, p. 11 ?

⁷⁰ "Le Jardin de reconnaissance doit beaucoup à la musique arabe, à l'écoute de la variation..." (DLP, p. 75).

radicalise à travers la domination constatée du récit qui est bien hégémonie du verbe, mais là encore en s'altérant jusqu'à la perte de sens. *La parole est active, éminemment active, et brise la tension vers l'action* : " Le théâtre est le lieu où faire apparaître la poésie *active*, où montrer à nouveau aux hommes comment le monde est appelé par le langage " (DLP, p. 84). Il n'y a donc pas d'au-delà des mots, que Martin Esslin nous avait suggéré de chercher, ou, s'il y a quelque chose au-delà des mots, il relève d'une transcendance non représentable, comme nous le verrons dans notre troisième partie.

Mais quel est le sens cette " poésie active " ? Nous l'avons comprise comme un *principe de destruction du drame*, et pourtant elle est en même temps le cœur du théâtre. Nous avons affirmé l'expulsion de l'action, comme essence du drame, hors du théâtre, et pourtant cette poésie qui se tient en elle est " action ". Nous avons identifié chez Novarina une forte conscience du drame du monde et du drame humain. Nous avons opposé théâtre et poésie, c'est-à-dire pensé leur relation critique, mais il nous faut maintenant mettre à jour l'essence de la poésie novarinienne : *poésie qui accueille aussi essentiellement le théâtre que le théâtre accueille la poésie*.

La question qu'il nous faut poser est la suivante : *le principe destructeur qu'est la poésie n'est-il pas aussi le principe reconstituteur du drame ?* L'hégémonie du verbe que nous avons voulu mettre en lumière conduit-elle à l'impossibilité du spectacle, à l'impossibilité de l'action, ou bien appelle-t-elle un *retour du drame* ? L'écroulement novarinien du drame qui va jusqu'à sa nullité scénique ne dissimule-t-il pas un appel de la scène ?

III. LE RETOUR DU DRAME : LE DRAME DE LA PAROLE

Le spectacle novarinien

Il y a un *fait* du spectacle novarinien : aboutissant à poser de façon radicale l'herméticité du livre, il nous faut reconnaître que la mise en scène des pièces de Novarina reste une entreprise théâtrale de tout premier plan. Les multiples rôles de Novarina, à la fois écrivain, metteur en scène et « performer » de ses propres textes, nous mettent devant l'indissolubilité de la parole et de son actualisation scénique. En outre, la présence de la notion de drame chez Novarina, dont nous n'avons qu'en partie rendu compte, semble renvoyer elle-même à la nécessité de l'événement théâtral compris ici comme un véritable événement de parole. Si la parole poétique se fait instrument critique du drame comme ensemble construit et comme image du monde, c'est dans la mesure où la parole est déjà en elle-même dramatique, c'est-à-dire action et réalité organique. *La critique du drame est fondée en réalité sur une dramatique du verbe, sur une affirmation préalable de son agir.*

Qu'est-ce qui nous permet toutefois d'envisager une reconstruction du drame, et un reflux de la logique destructrice ? Qu'est-ce qui nous permet d'affirmer que la parole « effonde »⁷¹ le drame, qu'elle contient elle-même, et peut-être dans la perspective de cet effondrement, un appel au drame et à l'événement théâtral ? S'agit-il d'une contradiction ? Sans doute pas, il semble que ce soit l'*oralité* essentielle de la parole novarinienne qui soit à la racine de cette double orientation.

La réécriture du drame

D'autres éléments confirment la présence d'une attention positive au drame comme événement théâtral. Si nous avons pu constater la dissolution du personnage, écrasé par la parole dont l'écrivain est le *medium*, il nous semble au contraire que l'acteur jouit d'une position favorable, et qu'il est, en quelque manière, à l'horizon de toute l'œuvre. Cette valorisation de l'acteur se traduit au travers d'un certain nombre de réflexions sur sa fonction et sur son destin au théâtre, *destin de danse et de mort*⁷². Novarina n'oublie pas le drame ni son événement singulier : l'acteur est un véritable double de l'écrivain à qui il appartient de réécrire le texte théâtral, à qui il appartient de le faire sien et de lui donner vie. Ce mouvement de *réécriture* est essentiel dans la problématique novarinienne de la construction du drame et du spectacle, et il est

⁷¹ Pour reprendre une expression de Gilles Deleuze : désignation d'un mouvement double d'effondrement et de fondation.

⁷² Voir notre troisième partie sur ce point.

remarquable que cette fonction soit attribuée aussi bien à l'acteur qu'à l'auteur : « refaire l'acte de refaire le texte, le ré-écrire avec son corps » (*Lettre aux acteurs*, TDP, p. 20). Réécriture qui est un aveu de l'essentielle *inadaptation* du texte novarinien — ainsi *La Chair de l'homme* — à la scène et à la représentation. Toute se passe comme si, niant radicalement la tension vers l'action, vers la scène, tension interne aux principales structures du drame, Novarina poussait sa critique de la représentation jusqu'au sacrifice littéral de la représentation, avant d'en reconsidérer l'excessive puissance.

Nous allons examiner ce que nous avons appelé « retour du drame » chez Novarina, en trois étapes : tout d'abord en revenant sur la notion de *drame* telle qu'elle est introduite par *Le Drame de la vie* et sur l'omniprésence verbale de l'action chez Novarina ; ensuite, en examinant le « drame de la parole » tel qu'il est envisagé dans les aphorismes de *Pendant la matière*, ce qui nous permettra de mettre à jour la double nature du drame novarinien ; enfin, en envisageant directement le phénomène de la reconstruction, de la restauration des images chez Novarina à travers le problème des réécritures et la question de la forme théâtrale.

1. L'affirmation du drame dans *Le Drame de la vie*

Le drame a eu lieu

Nous avons déjà insisté sur l'importance du *Drame de la vie* au sein de la critique novarinienne du drame, et notamment sur la signification particulière du drame qu'il semble supposer. Si nous avons tenté de mettre en évidence les difficultés de l'action dramatique chez Novarina, il faut encore opposer à cette analyse un *fait* : de même que l'impossibilité apparente du drame laisse pourtant place à l'événement théâtral, de même la déconstruction de l'action dramatique dans *Le Drame de la vie* laisse place à l'action, ce dont témoigne une déclaration de « Valère » à la fin de la pièce⁷³.

Après avoir annoncé, au début de la partie centrale du *Drame* : « Ici commence le drame de la vie » (p. 35), il clôture l'œuvre dans une formule symétrique : « Le drame de la vie est arrivé » (p. 296), déclaration que suit la litanie finale récitée par Adam. Il est d'ailleurs remarquable que seul « Valère » pose le drame comme un événement passé, comme quelque chose qui a eu lieu, en adoptant donc par là une position de surplomb, tandis que les deux personnages qui le précèdent restent prisonniers du présent du drame qui est *en train* de se terminer. Éphise déclare : « Ici se termine le drame de la vie » et Hanterne : « Ici se termine le drame de ma vie » (*Ibid.*). On peut encore

⁷³ Il est clair à cet égard que ce « Valère » désigne Novarina lui-même, comme en témoigne un aphorisme de ses *Impératifs* : « Valère en réflexion dans chaque scène, comme le peintre dans le tableau » (TDP, p. 94).

remarquer que la figure de « Valère » balise *Le Drame* de sa présence, et qu'il se livre lui-même sous les apparences de « L'Homme de V », à un récit autobiographique (p. 113-114).

Mais ce qui nous intéresse ici au premier chef, c'est le constat de « Valère » : *il y a eu drame, il s'est passé quelque chose*, et il n'est sans doute pas anodin que ce constat soit le fait du poète lui-même. *Le Drame de la vie*, s'il est dans sa structure réfractaire à la représentation d'une action mondaine, est pourtant drame au sens le plus propre. Il est même action au plus haut point puisqu'il est placé par la double déclaration de « Valère » sur la ligne du temps, il est ouvert ou clôturé comme une fête ou un carnaval, il est saisi dans son unicité et dans son universalité, non comme multiplicité d'actions éparses, de discours incohérents, ce qu'il est aussi, mais comme un drame qui dit la vie dans toute la généralité de l'expression. *Le Drame* n'est donc pas une action parmi d'autres, un événement parmi d'autres, mais *l'événement suprême qui subsume toute événementialité : la vie*. On découvre l'affirmation claire d'une dramaticité du *Drame de la vie*, d'une action, qui se superpose à la signification pathologique du drame que nous avons suggérée.

Agitation et apparition

De nombreux éléments vont dans le sens de ce renversement : *un refus délibéré de l'action dramatique, et l'affirmation concomitante d'une action présente au cœur du texte et refusée à la représentation*. Il y a en effet une forte présence du vocabulaire de l'action chez Novarina, jusqu'à sa fétichisation et son évidement sémantique. On peut renvoyer au moins à deux points :

1. *La désignation de la scène comme « Stade d'Action »*⁷⁴. Ce « Stade d'Action », nous l'avons déjà indiqué dans notre introduction, a des coordonnées surnaturelles, il est *anamorphosé par le travail du signifiant*. La métaphore olympique est confirmée, dans le prologue, par le renvoi à une tribune du « Stade d'Action », la présence des « officiels », le « podium » sur lequel monte « L'Homme de Maclumerde » (p. 14), autant d'éléments qui affichent le caractère *sportif* de l'action. Le « Stade d'action » est plein d'actions : assassinats, « massages de trous », morts, compétition des « Vingt-Quatre heures d'Action » (p. 28)... Parodie de la grande agitation humaine : agitation plutôt qu'action, action insensée sans orientation ou intention rationnelle⁷⁵, agitation du corps, et finalement, « beaucoup de bruit pour rien ». Le « Stade d'Action » est le lieu d'une inflation de l'action et d'un triomphe carnavalesque

⁷⁴ Sur cette expression, voir aussi *Entrée dans le théâtre des oreilles* (TDP, p.78).

⁷⁵ L'acte sportif est lui-même subverti, il n'est pas finalisé par l'ambition de la victoire puisque l'Homme de Maclumerde « monte sur le podium avant d'avoir gagné » (DDLIV, p. 14).

de la « Ration », simple costume de la raison : « La ration est entrée sur un char entouré d'artistes... » (p. 30). *L'omniprésence du « Stade d'action », c'est l'omniprésence de l'action débile*⁷⁶.

2. *L'entrée et de la sortie*. Il semble qu'il y ait au moins un type d'actions que l'on ne puisse pas reconduire aussi aisément à la dépense linguistique, ce sont les entrées et les sorties et ce que l'on pourrait appeler la *suractivité générationnelle* du *Drame de la vie*. Le mouvement pendulaire de l'entrée et de la sortie caractérise aussi bien l'acteur que le personnage novarinien et participe à l'effacement de la distinction entre l'un et l'autre. Ce type d'action est à la limite de la scène : *ce n'est pas l'action assumée par un personnage en scène, c'est l'action même de se mettre en scène*, ce n'est pas l'action dramatique, mais c'est pour ainsi dire la condition de possibilité du drame lui-même, action qui a quelque chose de fondamental et de totalisant, *action qui est à la racine de toute action*, même si l'action en ce dernier sens ne trouve jamais sa place chez Novarina. *Pendant la matière* le dit bien, dès l'aphorisme V : « La scène est au présent d'apparition » (PLM, p. 7), définition d'un « Théâtre où l'action serait seulement d'apparaître » (Id. p. 52), où l'action est entièrement absorbée dans le fondamental de l'apparition, où le refus de l'action dramatique est donc contemporain de l'affirmation d'un drame minimal. *L'apparition nous place aux limites du dramatique*.

La réduction de l'action à la nomination

Comment comprendre alors la présence de l'action chez Novarina et l'affirmation de l'effectivité du drame ? A chaque fois l'action est qualifiée par une surprésence : surprésence du mot « action » (« fête d'action », « Messieurs de l'action », DDLV, p. 207) qui renvoie au fréquentatif de l'agitation, à une action à la fois omniprésente et irréelle à force de dispersion et de frénésie ; surprésence des générations qui entrent et sortent, naissent et meurent dans une sorte d'accélération du temps cosmique. *L'agitation et l'apparition sont comme les deux pôles d'un mouvement d'intensification et d'allègement, action rendue irréprésentable par son déchaînement accidentel et action rendue presque invisible par son essentialité même. La surprésence de l'action nous ramène insensiblement à la vacance de l'agir. S'il y a effectivement action, ce n'est pas encore une action dramatique. Pour découvrir une dramaticité authentique, il faut accepter de considérer la parole comme telle et définitivement renoncer à*

⁷⁶ Les mises en scène de Valère Novarina témoignent elles-mêmes de cette agitation : courses incessantes, mouvements désordonnés, danses ordonnées, *surenchère d'action* qui s'oppose à l'apparente impossibilité de l'action signifiée par le livre.

l'action en tant qu'événement représenté, entendue au sens de la mimèsis praxeôs aristotélicienne.

La *convocation* est dans la litanie exactement contemporaine d'une invention nominale, d'une forge linguistique, elle est donc nomination au sens le plus ambigu du verbe « nommer » : à la fois acte de *conférer un nom* à ce qui n'en a pas et acte d'*attribuer une place* à quelqu'un. Le nom est justement un *appel* pour Novarina, une telle convocation, et non pas désignation d'un objet préexistant⁷⁷ : il n'y a pas de différence entre le fait de nommer un personnage, d'inventer un personnage et d'inviter ce personnage à entrer sur le théâtre.

L'action n'est donc pas *dite*, elle n'est pas exprimée par un discours, elle est ce discours lui-même en tant qu'il se déploie et ouvre en même temps le théâtre : « *L'action réduite à une nomination, l'action vue de dedans* » (TDP, p. 96. Nous soulignons). Toute action en tant que *dite*, qu'elle soit agitation ou apparition, se fonde sur l'action en tant que *dire* ; toute action n'est qu'une action nommée, c'est-à-dire, comme dans le cas du « Mort » au début du *Drame*, récitation de verbes. L'agitation et l'apparition ne sont donc que des actions au second degré. *La nomination est le « dedans » de toute action, son essence intime.*

On rompt ici radicalement avec l'image et la représentation pour faire un pas en arrière *de l'action comme événement désigné par des signes à l'action comme émission de signes, comme acte premier*. S'il s'est passé quelque chose dans *Le Drame de la vie*, c'est bien « Valère » qui peut en témoigner : un *acte de parole*, comme si, dorénavant, le drame de la parole devait équivaloir au drame de la vie, le drame de parler au drame d'être.

2. Le drame de parler

L'action centrale du théâtre novarinien, c'est donc la parole elle-même par laquelle il s'édifie. Tout le drame vient se réfugier positivement dans la parole, et non pas dans un hypothétique au-delà du langage, comme nous le croyions d'abord avec Esslin. Il reste à déterminer le statut de cette action et à constater chez Novarina comment le drame, en même temps qu'il renvoie à une tragédie humaine, désigne la parole comme action fondamentale. *Le drame semble donc faire l'objet d'une remotivation de son sens originnaire, comme action et comme événement théâtral, à partir — et c'est paradoxal — de son enfermement dans la parole*. Nous nous intéresserons à trois aspects de ce déplacement et de cette réjuvénation du drame : son explicitation dans *Pendant la matière*, puis le

⁷⁷ « Si le mot en sait plus que l'image, c'est parce qu'il n'est ni la chose, ni le reflet de la chose, mais ce qui l'appelle, ce qui trace dans l'air son absence, ce qui dit dans l'air son manque, ce qui désire qu'elle soit » (DLP, p. 33).

rapport entre espace et parole, et, enfin, la mise à jour de l'oralité essentielle de la parole novarinienne.

Le drame dans la parole

Pendant la matière est un recueil de notes et d'aphorismes, consacré en grande partie à l'acteur et à sa prééminence comme en témoigne la première note : « L'acteur entre pour capturer le présent devant moi » (PLM, p. 7). Nous voudrions revenir sur trois aphorismes qui affirment nettement la dimension verbale du drame et la *priorité du drame de la parole sur tout drame entendu comme dépassement événementiel du langage*.

Le premier montre comment *le drame de la parole affirme l'essence réelle et poétique de la parole face à son interprétation instrumentaliste*. Présenter la parole comme un drame, c'est attribuer à celle-ci une consistance, une épaisseur. La parole a une portée qui est non technique et non communicationnelle : « À nous qui devenons muets à force de communiquer, le théâtre vient rappeler que parler est un drame » (PLM, p. 29). Le drame de la parole n'est donc pas une évidence, c'est au contraire ce qui est victime d'un oubli, ce qui est victime de l'histoire, de la course du devenir historique. Dire que la parole est dramatique, c'est en quelque sorte marquer un temps d'arrêt, une suspension que marquent à la fois l'idée d'une respiration de la mémoire et celle d'une renaissance du temps, la respiration indiquant étymologiquement une renaissance au sens de « se remettre de ».

Il faut opposer à la succession machinale des actions, succession qui n'est pas sans rappeler l'agitation du *Prologue du Drame de la vie*, le souffle de la parole qui vient interrompre la linéarité historique. Novarina est proche ici du sens contemporain du drame : événement singulier qui vient briser une succession, qui est moins événement historique que suspens de l'Histoire. Comme souvent chez Novarina, le drame est le mouvement par lequel est dégagé un volume, une troisième dimension, un lieu habitable, par opposition à la course infernale des intentionnalités et des transitivités. Le drame pose le langage comme une sorte d'enroulement, volume qui est aussi *volumen*, c'est-à-dire livre. *Le drame désigne donc un absolu, une chair de la parole, au sens d'une consistance non surmontable par la logique des signes*.

Mais ce qui est remarquable, c'est ce que cette affirmation de la parole comme action intransitive, comme action suprême en rupture avec le devenir historique, ne signifie pas l'impossibilité pour la parole de rejoindre le monde des choses. Plus loin, Novarina écrit : « Toute chose est le lieu d'un drame parlé » (*Id.*, p. 29), c'est-à-dire que le drame de la parole est bien l'essence de la chose et de l'action, est bien ce « dedans » qui nous était indiqué plus haut.

Novarina semble donner ici non seulement une consistance à la parole comme performance, mais en plus une *signification ontologique* à ce primat du verbe. On retrouve un écho de *La Genèse* et de la précellence du verbe divin sur tout être ; ainsi à la page précédente : « L'univers est parlé. Toute la matière repose sur la parole ; c'est par elle seule que le monde est maintenu. Toute notre vue est parlée » (*Id.*, p. 28). La parole est donc « principe » (*Id.*, p. 29) de l'être, comme l'indique le « rébus » : les choses sont des mots. Le drame est maintenant l'affirmation d'une réalité absolue, gouvernant toute réalité, lieu unique de l'accès à l'être : « Ma parole n'est qu'un passage : celui qui parle est sur le seuil. Celui qui parle, dans le fond de sa parole, sur la porte de sa parole, sait bien que le réel est un langage ; que le monde extérieur est à l'intérieur de nous et que, contrairement aux animaux, nous passons au monde par-dedans » (*Id.*, p. 82).

La nécessité du théâtre

Plus que cette métaphysique du verbe, c'est le rapport entre la détermination intrinsèque de la parole comme drame et le théâtre qui est frappante. *Le théâtre ajoute quelque chose, il fait quelque chose à la parole et au drame qu'elle constitue*. Il y a donc ici irréductibilité du théâtre à la parole, si par théâtre on entend l'espace de la scène ; les déclarations qui font de la parole un théâtre intime, un théâtre à part entière ne signifient pas que la parole peut se passer du théâtre réel et de l'acteur : « Sur le théâtre, l'espace écartèle et résout le drame des paroles. Sur scène, c'est l'espace même qui est joué et se dénoue (...) Le théâtre est le dénouement de la parole dans l'espace » (*PLM*, p. 42). Novarina emploie le vocabulaire classique du drame, la notion de dénouement, pour caractériser l'effectivité propre du théâtre. *Le drame des paroles, s'il n'est pas joué sur scène, est comme un nœud qui n'est pas dénoué, une intrigue qui ne trouve pas sa conclusion*. L'aspiration du drame par la parole à laquelle nous avons assisté pendant tout la seconde partie de notre travail semble ici trouver sa limite : le drame n'est plus drame, il manque sa « résolution ». *Le théâtre est à nouveau donné comme lieu du drame parce que c'est en lui que le drame des mots trouve sa plénitude* : Novarina affirme en toutes lettres le retour du drame au théâtre, la *re-théâtralisation du drame*.

L'espace

Ce retour semble principalement appuyé sur la considération de l'espace comme détermination propre du théâtre. Cette présence de la notion d'espace nous permet d'ailleurs de mettre en évidence une relation que l'on trouvera formulée dans les mêmes termes entre l'écrivain et l'acteur : *l'espace n'est pas*

seulement présent comme lieu théâtral, il est aussi ce que rend possible la parole, c'est-à-dire que la relation entre la parole et le théâtre, entre l'écrivain et l'acteur, si elle indique un achèvement et un « dénouement », ne se fonde pas sur une différence entre les deux termes qu'elle unit, mais indique plutôt leur essentielle identité ; en un sens, l'espace qui est lieu théâtral est *déjà* dans la parole, de même que l'écriture corporelle accomplie par l'acteur est *déjà* le propre de l'écrivain. Il n'y a pas relation entre un représenté et un représentant mais une véritable *répétition*, un redoublement où l'espace devient espace et l'écriture écriture.

Ce point est particulièrement frappant quand on compare la conception de l'espace développée dans *Devant la parole*, théorie de l'espace interne à la parole, et celle qui est ici illustrée par *Pendant la matière*, où l'espace est une véritable extériorité qui agit sur la parole. Novarina écrit : « L'espace s'entend » ou encore « L'espace n'est pas le lieu des corps ; il n'est d'aucun soutien pour nous (...) le langage est le lieu d'apparition de l'espace » (DLP, p. 19), indiquant comment l'espace du théâtre ne se déploie que par le feu de la parole. La relation est donc réciproque : *l'espace, c'est le théâtre en tant qu'il apporte à la parole un achèvement que le livre semble incapable de lui conférer, mais l'espace est aussi un mouvement interne à la parole par lequel la scène se déploie comme scène*. Espace et parole s'articulent l'un à l'autre :

1. *L'espace donne un souffle à la parole, il lui confère une volume, une résonance, il l'« écartèle », c'est-à-dire qu'il distribue la compacité de la page dans un lieu qui se polarise et qui fait vivre la parole*. Ce point n'est pas simplement un point de métaphysique : il renvoie à l'effet même que provoque sur le texte novarinien *l'espacement de la scène*, à savoir le passage d'une densité presque illisible à un spectacle où la difficulté du sens ne fait plus obstacle. Plus que chez tout autre auteur, *l'espacement scénique y est la condition du sens*, pour reprendre une terminologie derridienne : il organise une visibilité à partir de l'illisible, il permet à la langue difficile de Novarina de se défaire de la cursivité ruineuse de la lecture silencieuse pour devenir plus légère, moins abrupte⁷⁸.

2. *La parole donne à l'espace la possibilité de son déploiement* : espace qui gagne sa profondeur lorsque la voix le traverse et revient sous la forme de l'écho, qui est la découverte même de cette profondeur, mais aussi espace non mécanique, non cartésien, qui est un espace essentiellement *habité* ; espace qui est au plus près de la spatialité heideggérienne ou des réflexions de Maurice

⁷⁸ Cette remarque s'appuie sur une expérience personnelle : l'impossibilité de la lecture du texte de Novarina, et la révélation de sa poésie dans cette effectivité magique de l'espacement scénique.

Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* sur l'espace tracé par le rayonnement du corps propre.

Boucot et la physique de la parole

La pensée novarinienne de l'espace, c'est la pensée de l'identité de la parole et du théâtre. Il nous semble que peut apparaître maintenant l'essentialité et la positivité du rapport qui lie le théâtre et la parole. Si la parole doit venir à l'espace du théâtre, c'est dans la mesure où Novarina n'accorde jamais à la parole le sens d'un être spirituel et entièrement indépendant de la chair, mais reconnaît en elle une dimension foncièrement physique. La parole n'est pas le lieu métaphysique d'une production des signifiés, c'est avant tout lieu physique d'une diction qui est toute proche de la mastication, du repas, comme le montre la pièce éponyme, et de la dévoration concrète de la parole. La *Lettre aux acteurs* est particulièrement explicite sur ce point à propos de *L'Atelier volant* : « Paroles méchamment consonnées, dégluties. Boucot, grand avaleur de texte, grand mangeur de mots, grand ogre. Mâcher, mordre, les consonnes méchantes. Virtuosité de la bouche (...) cruauté articulatoire, carnage langagier » (*TDP*, p. 11). Boucot est le personnage inaugural de l'œuvre novarinienne et celui qui conserve dans son nom la vérité de la parole : *la parole est parole d'une bouche, le drame de la parole est le drame physique d'une bouche qui reprend en elle le texte écrit dans la complexité de ses intonations, de sa manifestation sonore, mais aussi tactile ; il y a un toucher du mot qui préside à sa génération sonore, il y a un préalable articulatoire et animal. On est loin d'une conception de la voix comme épure, comme anima, la voix est avant tout installée dans un être de chair.*

L'oralité fondamentale de la parole est ce qui détermine en elle un espacement : on comprend pourquoi Novarina n'est surtout pas ce pourfendeur du drame que nous croyions d'abord reconnaître. Le drame de la parole n'atteint sa dramaticité réelle que dans le moment où il devient événement du monde. Il y a un appel viscéral de la parole à l'égard du théâtre et du drame : cet appel est celui d'une parole qui n'est encore rien de vivant et qui est même séparée de son lieu de production réel, le corps, la chair. Novarina nous demande donc en réalité de réformer notre conception de la relation existant entre le texte et le spectacle :

1. Le texte est une vérité absolue qui ne saurait à aucun moment être soumis à l'impératif de la représentation, c'est une écriture, une parole à part entière qui rompt avec tout réalisme pour affirmer l'être propre de la langue et briser les images humaines qui s'y attachent.

2. Mais cette destruction du drame par la parole poétique, que nous avons largement soulignée, ne signifie jamais l'inutilité du spectacle ou son refus

définitif. Ce qui est refusé dans le drame, c'est sa prétention à se faire image du monde et son incapacité à rendre compte du drame humain. Mais ce qui est fondamentalement accepté en lui, c'est sa capacité à faire entendre la parole, à *représenter le trou de la parole*⁷⁹. Le drame est brisé dans son icônicité fondamentale parce que l'écriture submerge de toutes parts le réel, mais il fait retour, parce que sans lui le texte perd son lieu d'origine, à savoir le corps. Le texte va du corps au corps, de l'écrivain à l'acteur. *La parole appelle la reconstruction du drame comme action de la parole dans sa plénitude organique*. Le théâtre est l'espace où la parole devient monde.

3. La réécriture du drame

On peut toutefois souligner deux points : la mise en scène des pièces de Novarina suppose la plupart du temps une véritable adaptation, comme s'il s'agissait de textes non théâtraux ; en outre, la transition entre le texte et la scène est une transition qui est elle-même *textuelle* : plus précisément elle n'est pas un mouvement externe à l'œuvre de l'auteur, comme par exemple Vitez mettant en scène *Les Cloches de Bâle* d'Aragon, mais induit une modification interne de celle-ci. La volonté de mise en scène est production de nouveaux textes.

La littérature novarinienne : passion de la répétition

Ces deux remarques nous permettent de nous arrêter un instant sur l'économie générale de littérature novarinienne qui est des plus singulières. Elle est composée de trois catégories d'ouvrages :

1. Des textes mis en scène dans leur forme originale, œuvres théâtrales à part entière comme *L'Opérette imaginaire*, *L'Origine rouge*, *le Jardin de reconnaissance*, ainsi que les textes rassemblés dans un volume intitulé « Théâtre » et *Le Drame de la vie*.

2. À côté de ceux-ci on trouve des textes plus importants par leur volume et même quelquefois colossaux, comme *La Chair de l'homme*, *Le Discours aux animaux* et *Je suis* qui font l'objet de redécoupages dont sont issus les textes de la troisième catégorie. Leur caractère théâtral est largement conjectural.

3. Des « versions pour la scène », « adaptations », textes comme *Le Repas*, *l'Animal du temps*, *L'Inquiétude*, *L'Avant-dernier des hommes* ou encore *L'Espace furieux*, qui procèdent donc de ce que nous avons appelé une « réécriture ».

⁷⁹ Selon la définition du théâtre donnée au début de *Pour Louis de Funès* : « Car le théâtre n'est sur scène rien d'autre que la représentation d'un trou » (*TDP*, p. 114).

L'œuvre novarinienne est traversée par un constant mouvement de reprise, non seulement à l'échelle de la conversion des textes-mères⁸⁰ en textes théâtraux à part entière, mais également à l'intérieur des écrits de Novarina. Par ailleurs, nous avons montré comment l'écriture novarinienne était en expansion, et progressait moins linéairement que par grossissement d'un texte premier dans une reprise perpétuelle⁸¹. Il y a une sorte de *suigénéricité* du texte novarinien et une fascination pour la répétition : « Deux cent quatre-vingt-trois slogans, à répéter sans cesse, à relire tous les jours, à recopier quarante fois sans comprendre » (*TDP*, p. 108)⁸². Du reste, comme nous l'avons suggéré, *le rapport entre le texte et la scène relève lui-même d'une telle répétition*. Ce mouvement de reprise fonctionne à tous les niveaux de l'œuvre : le théâtre, c'est un texte repris, moins transformé qu'il n'est répété en tant que tel. L'originalité de Novarina c'est de fonder un « théâtre de la répétition »⁸³, sans nécessairement rompre avec la textualité, comme c'est le cas chez Artaud, sans abandonner l'idée d'un *primat du texte et de l'écriture*. *Le texte n'est pas commande d'une représentation, esquisse autoritaire d'un tableau à dresser, mais plénitude qui substitue à la relation icônique une relation d'incarnation verbale*. La répétition du texte, c'est sa remotivation charnelle, la naturalisation de son mouvement : inculper le texte de porter le sens même de la représentation, c'est ne considérer le mot que comme sens, c'est oublier sa vibration initiale.

Un retour de l'icône ?

Dans tous les cas, on voit que la notion de réécriture n'est pas une concession faite par Novarina à l'exigence de la scène : elle est à la fois motivée par sa conception de la parole, et participe à une dynamique générative qui lui est propre. *Le théâtre est la continuation du travail du texte*, il n'est pas passage à autre chose. Si l'iconoclasme nous plaçait du côté de la rupture, il nous faut être maintenant sensible ici aux solutions de continuité qui s'instaurent entre écriture et théâtre.

⁸⁰ Selon l'expression d'Annie Gay, « Une "spirale respirée" » (*VN*, p. 164) qui réfléchit sur la signification des adaptations novariniennes.

⁸¹ Voir notre première partie.

⁸² Cette répétition s'apparente à un véritable exercice spirituel : « Pour que le champ de la page agisse, opère l'espace, soit un *théâtre d'attraction*, l'écrivain reprend sans cesse, comme l'acteur répète : toujours "à chaud" et comme "à la fresque". Cent fois le texte est respiré à nouveau. C'est un *exercice* à la fois très physique et très spirituel... Nicodème l'Hagiorite, moine du mont Athos, a traduit les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola par *Pneumatika gymnasmata* » (Valère Novarina. *L'homme hors de lui*. Entretien avec Jean-Marie Thomasseau, *Europe*, septembre 2002, à paraître).

⁸³ Selon l'expression de Deleuze : « Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept. Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages — tout l'appareil de la répétition comme puissance terrible » (*Différence et répétition*, Paris, PUF, 1996, p. 19).

On peut s'interroger toutefois sur le caractère non-théâtral des textes-mères comme *La Chair de l'homme* ou *Je suis*, que nous avons pourtant massivement exploités sans en discuter le statut. D'un point de vue formel, il est vrai que ni l'un ni l'autre ne sont donnés comme appartenant au genre « Théâtre », pas plus qu'à un autre genre. Et pourtant ils en ont indiscutablement l'apparence, en particulier *Je suis* qui procède par actes et par scènes. Tout semble converger vers une distinction radicale entre *écriture théâtrale* et *théâtre*, entre un théâtre qui serait purement littéraire — *théâtre mental* proche de celui rêvé par Mallarmé⁸⁴ — et un théâtre qui serait théâtre au sens propre dans la mesure où son écriture aurait intériorisé la finalité du spectacle. Le théâtre novarinien en tant que joué est donc loin d'être un fait non problématique : *il résulterait du mouvement par lequel l'écriture se subordonne à une fin au lieu d'en rester à sa désadaptation première.*

Mais n'apparaît-il pas alors une difficulté considérable ? Si la tension essentielle entre *poétisation radicale* et *appel poétique à la parole comme action vive*, comme performance théâtrale, est résolue par le mouvement de réécriture, il semble que la puissance de l'écriture pâtisse elle-même de cet impératif de la scène, dans le retour d'une formalisation et d'une restructuration. On peut poser alors cette question : *dans quelle mesure la représentation théâtrale exige-t-elle un reflux de l'iconoclasme au sein du dispositif novarinien ? La répétition elle-même ne s'accompagne-t-elle pas d'une restauration partielle de la représentation ?*

La réécriture à l'épreuve de l'humain

Un réponse possible serait d'alléguer que la destruction est un processus inhérent à la réécriture elle-même ; car en quoi consiste-elle ? En coupes, découpages, collages, segmentations, allègement des répliques, introduction de scénettes... *Le texte de théâtre est une violence exercée contre le texte-mère, sa soumission à des normes que ce dernier avait pour objectif d'expulser.* S'il y a bien, en un sens, passage du livre au livre, comme préalable du passage du livre à la scène, c'est parce que le *premier livre* a quelque chose de monumental et de biblique, de *vétéro-testamentaire* : colère destructrice d'un Dieu vengeur, jaloux et manifestant sa haine des images dans un sacrifice résolu de l'homme, Testament dont Novarina a lui-même traduit l'un des livres les plus violents, le *Livre d'Amos*, apogée de la destruction⁸⁵. Il semble que le modèle biblique fonctionne comme un horizon régulateur pour l'écriture novarinienne. Les

⁸⁴ Sur cette tradition mentaliste, on pourra se reporter aux indications de Pierre Chabert, « Présentation/Représentation/Mise en scène » in *La présentation, Recherches poétiques*, sous la direction de René Passeron, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 191-209.

⁸⁵ La malédiction jetée par « L'Anthropoclaste », à la fin de « L'Acte insulaire » de *L'Origine rouge*, en est très largement inspirée (OR, p. 151-155).

nombreuses similitudes entre le parole biblique et l'écriture de Novarina témoignent en ce sens. Le *second livre*, la « version pour la scène », s'oppose selon nous à cette violence pour trois raisons :

1. Parce qu'il fait retour sur le gigantisme premier pour en extraire une architecture plus légère et plus maniable⁸⁶.

2. Parce qu'il est délibérément orienté vers la construction d'une image scénique et vers la *révélation* dans l'espace théâtral d'une parole autrefois jalousement gardée par le livre : il est en quelque manière *néo-testamentaire*.

3. Enfin et surtout, parce qu'il n'est plus haine délibérée de l'humain mais reconnaissance de ses limites, ce que confirme, semble-t-il, le retour du thème anthropomorphique de l'identité et la restauration partielle de l'ancienne détermination du personnage, en particulier dans *Le Repas*.

En effet, huit personnages s'y partagent les répliques qui, dans la première partie de *La Chair de l'homme*, renvoyaient à autant de personnages. Ces huit personnages sont comme les ombres portées des acteurs dans le texte novarinien, c'est-à-dire *l'intériorisation maximale par l'œuvre de la nécessité de sa profération*. Ce retour du personnage a toutefois une signification originale : *le personnage n'est plus l'élément fonctionnel d'une histoire ou même l'image d'une humanité dialectisée, mais le reflet de l'acteur et de son individualité indécomposable* ; le personnage n'est pas une exigence de l'écrivain, qui procède au contraire à la destruction des identités, mais une exigence de l'acteur prêt à faire le sacrifice de soi. Le drame, c'est la possibilité pour un acteur de se mettre à parler et de mettre ainsi en crise sa propre humanité : tout se passe comme si la réécriture novarinienne correspondait à ce mouvement de réécriture, que nous avons déjà souligné, qui caractérise l'acteur passant de son humanité première à sa décomposition spectaculaire. Car l'humanité de l'acteur est au centre du théâtre de Novarina : en un sens, elle est une résistance à l'iconoclasme puisqu'elle impose son individualité contre le texte-mère, mais en un autre, elle est soumise au travail du texte et pénétrée violemment par les mots, jusqu'au péril. Si « L'Infini romancier », dans *L'Opérette imaginaire*, est bien l'ombre d'un acteur, il est aussi, de par son monologue interminable, promesse de la mise en cause de ses limites humaines⁸⁷. *Le retour du personnage n'est-il pas dès lors la condition de la désincarnation de soi par l'acteur ?*

L'opérette ou le retour de la forme dramatique

⁸⁶ Les textes-mères ne sont toutefois pas dépourvus de structure, ainsi la « rosace » de *La Chair de l'homme*.

⁸⁷ « Mémoriser quelques centaines de phrases sans aucun fil conducteur, cela tend à de la "dinguerie" (...) J'ai quelquefois le sentiment d'un décollement, d'entrer en transe », Daniel Znyk à propos de « L'Infini romancier » (*VN*, p. 245).

Le passage du texte-mère au texte de théâtre proprement dit est le fait d'une concentration et d'une épuration. L'opérette a selon nous une triple signification : tout d'abord, elle est un « diminutif » et s'oppose à tout « *gras théâtral* », elle oppose le théâtre novarinien à un théâtre qui piétine dans la grandiloquence de l'humain. Mais elle dit aussi l'évolution historique du théâtre novarinien et son ouverture à un *dimensionnel nouveau du drame*, manifeste dans les dernières pièces. Aussi voulons-nous en tirer une tierce signification et modifier légèrement sa visée première : *l'opérette serait chez Novarina le point d'aboutissement de toute réécriture, à savoir la restauration d'une forme, petite œuvre qui ne soit pas essentiellement différente de la grande mais en présente plutôt une version condensée* : « L'opérette s'obtient par sauts, coupes, épures brusques, par érosion : demeurent les restes durs, les arêtes rythmiques, les croisements de forces, la structure, les émouvants restes humains » (DLP, p. 43).

En ce sens, l'opérette est le produit d'une réduction qui convoque les opérations essentielles de la réécriture : *réécrire, c'est trouver l'opérette à partir d'un opéra*. Si l'opéra, c'est-à-dire le texte-mère, se gagne à partir de la déstructuration de la forme dramatique, l'opérette signifierait un retour de la structure, ou plus précisément le *dégagement de la structure immanente au texte déstructurant*, la mise en lumière de sa construction par négation. « Forme cruelle du théâtre » (Id., p. 44), elle n'est pas une structure dramatique au sens classique : elle est issue de l'éclatement poétique et de son mouvement de destruction. Elle est ce mouvement même, son squelette apparu à la faveur d'une cure d'amaigrissement. C'est ce progrès dans la destruction, ce *diagramme, cette carte du non-drame* que donne à voir l'opérette. Elle est la *photographie de l'image détruite*, dont elle tire alors une image neuve.

S'il y a retour du drame comme « drame de la parole », l'opérette est la forme dramatique de celui-ci, moteur chez Novarina de la négation poétique du drame traditionnel : image singulière née de la destruction des images, défiguration qui est encore figure, drame détruit qui est encore drame. L'opérette nous place à l'extrême-bord d'un dernier renversement dialectique : celui de l'image d'une image détruite, et plus encore celui de la *structure d'une structure brisée*, dont le statut phénoménologique est double⁸⁸. Quelle est toutefois la nature de cette forme ?

⁸⁸ Nous retrouverions alors ce que nous indiquions dans notre introduction, à savoir le projet contemporain, notamment chez Parmiggiani, d'une œuvre née de la destruction d'un objet qui en même temps la constitue et en même temps lui demeure étrangère. On peut voir dans cette ambivalence la possibilité d'une *variation* du regard : tantôt on regarde *la chose détruite* — qui peut elle-même œuvre —, tantôt on regarde l'œuvre nouvelle qu'est *l'image de cette destruction*.

Le Oui et le Non : sur L'Origine rouge

Ce qui est décisif, c'est que la forme dramatique, eu égard à la négativité de la scripturation novarinienne, ne peut plus constituer un *a priori* — *a priori* dont, selon Sarrazac, le théâtre contemporain ne veut plus —, mais est ici un *a posteriori* qui surgit de la désolation. *L'Origine rouge*, montée récemment par son auteur, présente cette image d'une négativité radicale à partir de laquelle se met en place une structure binaire et, à ce titre, pulsionnelle. La pièce elle-même est construite selon un mouvement de mort et de retour à la vie, *rythme du oui et du non* : mort au cœur de « L'Acte pronominal » où tous les *ego* sont déconstruits, dans une véritable accélération des particules du langage égoïque⁸⁹, et puis résurrection finale dans la « Chronomachie » où le temps devient l'horizon d'une imploration et d'une fuite.

Mais c'est au niveau de la *progression dramatique* elle-même que cette binarité, cette « inquiétude rythmique » est la plus éloquente : ce que nous suggère d'abord le modèle de l'opérette, dans la mesure où elle consiste en une alternance essentielle de *parlé* et de *chanté*, de *discours* et de *musique*. Ce balancement surgit souvent sous la plume de Novarina, jusque dans « L'opérette réversible » : « Ici, à l'opérette, la tête humaine fait marche arrière et va de l'avant, comme un pendule verbal, ballant çà et là : *c'est l'horloge à dire alternativement oui et non...* » (DLP, p. 45. Nous soulignons). La réduction de l'opéra à l'opérette s'accompagne d'une scission du dramatique. Cette alternance est visible à plusieurs niveaux dans le texte : aphorisme puis chanson, mais aussi alternance, dans « L'Acte urbain », de scénettes — qui ont lieu, sur scène, dans deux petites maisons dont l'une accueille « L'Effigie de la Personne Humaine » — et d'interventions jargonantes des « Machines à dire voici ». Le drame avance selon un jeu perpétuel de bascules et de contrepoints : « Le drame avance en zigzagant comme le rêve, par alternance : *scènes/contre-scène, personnel/anti-personne*. Les personnages s'aventurent aux lisières. Chaque scène doit aller à sa perdition. Tout est construit sur l'irrégularité est s'est organisé autour de deux endroits tourbillonnaires : la *Tempête pronominale* et la *Chronomachie* »⁹⁰.

⁸⁹ « *De plus en plus vite* : LE CONTRESUJET — Mon ije. L'ILLOGICIEN — Ton je. L'ANTHROPOCLASTE — Nous nous. LE PERSONNAGE DU CORPS — Vous dinssé. LE BONHOMME NIHIL — Lui ça. JEAN TERRIER — Ton sien. L'ILLOGICIEN — Mes zigues. L'ANTHROPOCLASTE — Vous-mêmes. LE PERSONNAGE DU CORPS — Moi soi. LE CONTRESUJET — Elle son. — L'ANTHROPOCLASTE — Nos œufs. LE PERSONNAGE DU CORPS — Vous vous... » (OR, p. 100). Chute du *je* en « ije » qui en est la décomposition (le *je* est composé des lettres « j » et « e ») puis le retournement; association des pronoms et des possessifs jusqu'à la *pirouette logique* (« Ton sien ») et altération finale du pronom « eux » en une expression incongrue (« Nos œufs »).

⁹⁰ À propos de la structure de *L'Origine rouge* dans *Scherzo*, p. 9.

Le drame novarinien, comme destruction des structures, se structure néanmoins comme affirmation et négation, répétition indéfinie de cette binarité. C'est peut-être la vertu de sa négativité que d'en rester à ce dualisme, c'est peut-être l'effort même de la destruction du drame qui conduit celui-ci, conformément la dialectique d'altération et de maintien que nous avons présentée en introduction, à demeurer foncièrement anti-dialectique : négativité pure qui se renverse toujours dans un nouveau conflit, mais ne résout rien, échappe à toute positivité. *Ce déhanchement irrégulier du théâtre est selon nous la manifestation structurelle de son essence négatrice.* La forme dramatique est cette non-forme qui fait forme, ce vertige, cette instabilité faite loi : *structuration dans la destruction de la structure.*

Reculer pour mieux sauter dans la parole

Le retour de la forme ne témoigne pas d'une incohérence ou d'une défaite poétique : il serait plutôt mise à jour de la destruction comme telle. Il s'accompagne aussi d'un changement d'orientation de l'anthropoclasme : non plus dirigé contre la figure idéale de l'humain, contre l'Homme, ce personnage universel qui est au fondement de l'humanisme critiqué, mais contre l'acteur, comme *figure d'humanité* et capacité à briser en soi cette humanité pour aller au delà d'elle. L'acteur est le héros du *drame reconstruit*, car il nous mène de l'humanité comme *norme* — c'est le temps de la prise en compte de son individualité et du retour à la forme — à l'humanité comme *désastre*. *Reculer pour mieux sauter dans la parole* : n'est-ce pas le sens de ces réécritures ?

L'acteur est donc le véritable lien entre la *poésie absolue* et *l'événement du drame*, car ce qui lui est demandé, notamment dans *Pour Louis de Funès*, c'est de surpasser l'humain dont le retour est au cœur de la réécriture novarinienne.

CONCLUSION GENERALE : L'UNITE DU DRAME

Nous avons tenté, dans un premier temps, de définir le drame pour considérer son opposition franche à l'écriture novarinienne et à la critique de la représentation. Il nous est apparu alors que le drame, à l'époque contemporaine, se disait en premier lieu du monde lui-même et du malheur humain, et que le drame compris comme forme théâtrale s'appuyait sur un modèle cosmique, théologique ou anthropologique. Nous avons exprimé ce renversement de la façon suivante : *le monde n'est plus le modèle du drame, mais c'est le drame qui est le modèle du monde.* Le drame moderne n'est lui-même que la tentative désespérée de refonder le drame sur un monde humain, tentative vouée à l'échec. C'est alors que nous avons considéré la position novarinienne

et reconnu dans son entreprise destructrice une cohérence fondamentale : drame détruit renvoyant à un monde détruit, tentative originale d'une refondation du drame comme adéquation au monde. Le paradoxe était alors le suivant : *pour que le drame soit de nouveau, il faut qu'il ne soit plus, il faut en accélérer la chute dans sa triple dimension d'image, de construction et d'action.*

Nous avons dès lors suivi, dans notre seconde partie, la piste critique et découvert comment chez Novarina la dynamique poétique était à l'origine de la destruction du théâtre, *comment la grande fête du verbe venait mettre les structures théâtrales en déroute.* Il nous a semblé que le personnage novarinien incarnait ce renversement, figure de la subjectivité déconstruite dans l'apocalypse du récit et dans sa « déconfiture » finale. L'action elle-même comme trait définitoire du drame, comme appel à un événement extérieur au livre, nous a semblé faire l'objet d'un évitement systématique. Le dialogue est reconduit à la monotonie d'une plainte, la discalgie à la désignation d'une action manquante ou impossible, le récit à l'exaltation d'un signifiant qui s'émancipe de tout *mythos*.

Nous avons voulu ensuite remettre en cause ce dualisme foncier du livre et du théâtre, nous conduisant à priver l'œuvre novarinienne de sa nécessaire actualisation scénique. *Nous avons vu alors que si le drame de la parole était le principe de déconstruction du drame, il n'en était pas moins un drame à part entière, et que la conception novarinienne de la parole exigeait de façon radicale sa performance et sa théâtralisation.*

Nous avons découvert alors chez Novarina l'existence d'un véritable retour du drame et d'un *reflux de la perspective iconoclaste*. Nous avons d'abord considéré l'action en elle-même, sa présence troublante pour constater que Novarina ne rompait pas avec elle mais qu'il la reconduisait à son « dedans », à ce qu'il considérait être sa dimension essentielle, à savoir *la nomination comme action suprême du drame de la parole*. Nous avons assisté alors à la transposition dans la parole elle-même du dispositif dramaturgique, à la renaissance du drame *par l'intérieur*, à la réinstitution de l'espace scénique.

Nous nous sommes enfin intéressés au processus de réécriture comme processus intime de l'œuvre novarinienne. Nous nous sommes demandés si le travail de réécriture et d'adaptation ne constituait pas une rupture avec la poésie première et si le retour avéré de la notion de « forme » ne manifestait pas ses limites : nous avons suggéré qu'il fallait peut-être moins considérer ce déplacement comme un recul — puisque l'appel de la scène est absolument essentiel à la textualité elle-même comprise comme parole — que comme la mise au centre de l'acteur, comme figure polaire de l'ensemble de l'œuvre, à la fois image suprême de l'humain et puissance de destruction de cette image.

L'opérette est apparue alors comme l'emblème de la renaissance du drame : fête de la parole comprise comme *action* et dégagement de la *structure* intime à l'écriture destructrice. Dramaturgie *a posteriori*, et non *a priori*, comme s'en plaignait Jean-Pierre Sarrazac. Drame singulier dont le *récit* est semble-t-il la structure privilégiée, dans son ambivalence destructrice et constructrice.

On peut donc retenir trois significations de la notion de drame chez Novarina :

1. Un drame qui est le malheur de l'homme dans un monde soumis à la destruction et, comme nous l'avons suggéré, démis de toute historicité constructive. Drame au sens métaphorique qui est omniprésent dans le langage contemporain.

2. Un drame qui est l'héritage de l'histoire du théâtre, c'est-à-dire une forme commandée par le présupposé de l'existence d'un monde et par l'impératif de sa représentation. Architecture inadéquate au monde détruit, au drame intrinsèque à l'expérience humaine du monde.

3. Un drame inhérent à la parole elle-même et exprimant l'action unique du « parler », dans une constante subversion des langues et des normes qui reconduit à l'opérette, *drame de la mort du drame*, où s'unifie enfin la notion, à la fois *parole* (sens 3), *destruction* (sens 1) par la parole et *structure* (sens 2) de cette destruction.

CONCLUSION

Aux limites de l'iconoclasme

Nous avons vu comment l'iconoclasme novarinien s'exerçait contre différents objets, tous susceptibles de fonder une *idolâtrie* : la *langue* devient soit *idole littéraire* et subit une normalisation de ses mouvements fondamentaux, soit *idole de la communication* qui l'instrumentalise et brise en tout langage la puissance même de la parole.

Nous avons vu ensuite comment le théâtre était susceptible d'une déconstruction similaire : si l'on retrouve chez Novarina les éléments traditionnels d'une critique de la représentation et de la *mimésis*, bien connus depuis Artaud, il nous a semblé que l'originalité de ce théâtre consistait précisément dans sa critique du drame fondée sur une conception nouvelle de la dramaticité. On pourrait d'ailleurs noter ici un paradoxe : la représentation est critiquée comme *dépendance* foncière à l'égard d'une textualité ou d'une réalité archétypale, mais le drame est critiqué comme *indépendance* à l'égard de la textualité même. Le *drame de la parole* concentre chez Novarina trois aspects de cette critique :

1. Il dit l'immanence de l'*agir* au verbe lui-même et ainsi indique que l'action dramatique ne peut se définir légitimement dans son opposition à la textualité.
2. Ensuite, il déplace le drame pour en faire une détermination générale de l'être comme *respiration* et comme *processus*.
3. Enfin, il met l'icônicité de la représentation en difficulté puisque la dramaticité de la parole implique la négation du signe dans sa compréhension originellement instrumentale et communicationnelle.

Le signe ne fait plus signe. La mort de la *mimésis* est la conséquence naturelle de la libération de la parole à l'égard du modèle représentatif. Mais, point crucial, la mort du drame en procède tout aussi bien : toute structure et toute codification dramatique s'écroulent lorsque le langage est remis en cause dans son fonctionnement normal. Dialogue, didascalie, récit et ainsi narration s'unifient dans le même travail de déplacement ; les différences structurelles se textualisent et s'égalisent. *L'action fait face à son impossibilité*. Nous retrouvons ici l'une des idées centrales de Novarina sur le langage : à savoir sa condition

de matériau universel, son identité à la matière elle-même, son caractère *physique*. Et nous pouvons en tirer un principe général de destruction, valable aux niveaux distincts de la représentation et du drame, et peut-être même à tous les niveaux de la pensée et de l'action humaine : *toucher au langage, véritable idole de l'humanité, toucher au mot et l'altérer, fût-ce légèrement, c'est ouvrir la possibilité d'un désastre, c'est-à-dire d'un drame universel*. L'altération du verbe humain suffit à précipiter toute l'humanité dans la ruine.

C'est ici que la notion d'iconoclasme trouve sa pertinence et ses limites. L'iconoclasme novarinien est un *anthropoclasme*, et dans cette mesure, il n'est pas simplement critique de la *mimésis*, mais aussi critique du drame qui se construit comme *image de la vie humaine*. Développons ce point. L'iconoclasme, c'est l'attaque résolue et systématique de l'humain. La destruction de l'humain exige alors la destruction du drame comme structure anthropomorphe : non comme mime d'un ailleurs qu'il représenterait, ni comme mime d'un texte qu'il faudrait reproduire sur la scène, mais comme *image de l'Homme*. L'hypothèse que nous voudrions faire, c'est que le drame définit un régime d'icônicité irréductible à celui de la représentation. *Le drame est icône, non en tant qu'il imite une situation humaine — on a vu justement qu'il prenait ses distances par rapport à la mimésis au sens platonicien —, mais en tant qu'il est structurellement conditionné et déterminé par un ordre humain*. Aussi détruire l'humain, c'est s'en prendre à la logique du drame comme reflet de l'intelligence humaine, c'est s'en prendre au personnage comme structure identitaire. *Le drame est fait par l'homme pour l'homme, pour le divertir, pour l'instruire, et toujours le drame est adapté à l'homme, se développe en une progression intelligible*. L'anthropoclasme novarinien conduit à remettre en cause cette *icônicité originale du dramatique*, et c'est son aspect le plus remarquable. Il contribue en outre à conférer à l'entreprise novarinienne son unité critique.

Mais l'iconoclasme est trompeur en quelque manière, car le théâtre novarinien est peut-être plus fondamentalement un *théâtre de la renaissance* : renaissance du drame, renaissance du monde, renaissance des icônes. Il est animé d'un souffle comique et reconstructeur. Il est, au delà de la destruction des mondes qui sont les nôtres, à la fois le lieu d'un *renversement théologique*, c'est-à-dire de la désignation d'un *ailleurs* radical, et l'occasion d'un *cosmologie nouvelle*, à la fois privée de tout sens et à la recherche du sens.

L'iconoclasme dit mal ce que l'on pourrait, très schématiquement, interpréter comme l'élan d'une *théologie négative*, et l'on sait qu'historiquement ces deux

concepts d'iconoclasme et de théologie négative, trop souvent confondus, renvoient à des problématiques distinctes.

Mais l'iconoclasme dit également mal *l'élan cosmique du comique novarinien* et sa capacité, au delà de l'apparente négativité de son action, à ouvrir à une refondation. Le comique novarinien est un comique de vie plus qu'un comique de mort, il ouvre la destruction qui est son mouvement interne à l'allégresse d'une communion. Plaisir de la destruction des mots qui est en même temps plaisir d'une *mastication primaire de la matière linguistique* : rire de rupture des langages institutionnels qui est aussi *rire d'une jouissance de l'enfance du langage*. *Jouissance de l'origine* plus encore que rire devant la chute des idoles.

« L'Enfant de destruction » est un destructeur sans haine, qui ne détruit jamais vraiment, mais brise avec des mains heureuses : promesse de création.

Paris, mai 2002

Appendice

Un mort qui danse La conception novarinienne de l'acteur

« Mais ne danse jamais seul, danse avec la solitude »
Pour Louis de Funès, p. 137.

La réflexion de Valère Novarina s'inscrit dans le contexte général d'un *renversement des rapports entre le personnage et l'acteur*. L'acteur, autrefois dissimulé derrière un masque, assujéti à la logique représentationnelle, est sorti de l'ombre pour devenir un être intrinsèquement problématique⁹¹. Chez Novarina, mais aussi chez d'autres avant lui⁹², le discours sur l'acteur a pris la place du discours sur le personnage. Là où un auteur classique comme Corneille s'interrogeait sur la vraisemblance d'un caractère, sur l'utilité d'un rôle dans l'économie du « poème dramatique », Novarina accomplit le double mouvement d'une *destruction du personnage* et d'une *valorisation théorique de l'acteur*, comme l'illustrent la *Lettre aux acteurs*, publiée en 1979⁹³, et *Pour Louis de Funès*, publié en 1986. L'acteur possède un *soi* qui est le vrai lieu du théâtre : « L'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner » (*Lettre*, p. 24. C'est nous qui soulignons).

C'est en effet comme *corps* que le *soi* de l'acteur se manifeste. Celui-ci a acquis une visibilité nouvelle : il n'a plus la transparence d'un *tenant-lieu*, mais la visibilité essentielle d'une présence, d'une corporéité qui l'arrache à l'idéalité du personnage. Libéré de la représentation, l'acteur se montre nu, il est un *corps surexposé* : autrefois diaphane comme le signe, il est maintenant opacité de la chair exhibée, « acteur en vrai ».

Ce rapport à la chair est au cœur des réflexions de Novarina. L'incarnation ne qualifie plus la fonction représentative du comédien, mais l'*être-en-scène* de l'acteur, incarnation radicale du Verbe dans la Chair. Quel est la nature du « soi » de l'acteur novarinien ? Ce *soi* signifie-t-il la simplification de la dualité acteur-personnage, ou bien le théâtre de Novarina appelle-t-il l'ouverture du *soi* à une nouvelle altérité ?

⁹¹ Renouveau spéculatif qui renvoie à un « retour des comédiens », pour reprendre un titre de Bernard Dort dans *La Représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 129-145.

⁹² En particulier Genet dont *Le Funambule* est souvent très proche de la perspective novarinienne.

⁹³ Elle date en réalité du début des années 70. C'est un texte de circonstance : expulsé par Jean-Pierre Sarrazac des répétitions de *L'Atelier volant*, Novarina écrit la *Lettre* et la distribua aux acteurs à la sortie du théâtre.

Nous mettrons en évidence ce primat de l'acteur chez Novarina (I), son affirmation physique et intransitive (II), avant d'en venir à la *métaphysique de l'acteur* développée en 1986 (III).

I. L'ACTEUR AU CENTRE : LE SOI DU CORPS

L'histoire contemporaine du théâtre est l'histoire d'une polarisation changeante : du texte à la mise en scène, puis du metteur en scène à l'acteur, le théâtre cherche sa vérité dans l'un ou l'autre de ses éléments constitutifs. La réflexion de Novarina ne fait pas exception sur ce point : le metteur en scène, figure pourtant centrale dans les années 60 de l'affranchissement à l'égard de la représentation et de la tyrannie du texte, est stigmatisée par Novarina comme figure même de l'asservissement de l'acteur à la *mimésis* : « Le metteur en chef, il veut que l'acteur se gratte comme lui, imite son corps. Ça donne le "jeu d'ensemble", le "style de la compagnie" ; c'est-à-dire que toute le monde cherche à imiter le seul corps qui se montre pas » (*Lettre*, p. 16). On passe donc de la représentation d'un ailleurs prescrite par un texte à celle d'une personnalité, d'un style, d'un *ego* centralisateur. L'acteur est, dans les deux cas, un *instrument* au service d'une réalité non-scénique, d'un en-deçà du spectacle qui en prédétermine le contenu, qui en « médiatise » l'événement, dans tous les sens du terme : « As de la conférence de presse, médiaturges, médiagogues, encombreurs de plateau, traducteurs d'adaptation et adaptateurs de traduction (...) translateurs de tout, improvisateur de chansons toutes faites » (*Louis*, p. 114). Ce que rend très exactement impossible le metteur en scène, c'est le spectacle comme fête charnelle et comme parasitage corporel : « l'boucan des corps », écrit Novarina (*Lettre*, p. 17). Il s'agit de libérer le théâtre de ses infrastructures, de sa sous-conversation et de faire ainsi de l'acteur *l'agent d'une exhibition sans reste*, contre le metteur en scène qui est fondamentalement invisible, invisibilité stigmatisée en 1979 et donnée comme indispensable en 1986 : « La mise en scène en tant qu'art d'avoir des idées signées qui se remarquent doit dépérir » (*Louis*, p. 122), l'art des metteurs en scène « doit devenir invisible » (*Ibid.*).

L'acteur s'affirme dès lors comme un soi corporel, comme une chair en mouvement. Novarina distingue de ce point de vue l'acteur du comédien : « L'acteur n'est pas un comédien, pas un agité » (*Lettre*, p. 22). L'acteur acquiert dans son opposition au comédien non seulement une consistance charnelle, mais encore une *profondeur* : l'acteur est une anatomie située « sous l'enveloppe de peau », une épaisseur organique ; ce qui le fait être acteur c'est ce qu'il a en-dessous de sa peau. Le comédien lui n'est qu'une *surface*, il n'a pas de soi corporel au sens d'une profondeur anatomique, il n'a pour lui qu' « une gesticulation de

surface », une « triple activité des parties visibles », il n'est qu'un « support aux signaux du spectacle » (*Ibid.*). Le *soi* de l'acteur est un *soi profond*, un « corps-dedans » (*Lettre*, p. 23), ce qui ne contredit pas la compréhension de l'acteur comme visibilité maximale : l'acteur se montre dans sa profondeur elle-même car « l'acteur a la peau absolument transparente et on voit tout ce qu'il y a dedans » (*Ibid.*). La fonction représentative du comédien va jusqu'à le décorporéiser : *soumis à une idéalité, il devient lui-même idéalité*, tandis que l'acteur entre dans une exhibition viscérale, s'enfonce toujours plus dans la chair. Il est « acteur d'intensité » par opposition à cet « acteur d'intention » qu'est le comédien.

Pourtant cette autonomisation de l'acteur semble rencontrer un obstacle au cœur même du théâtre de Novarina : *l'acteur n'est-il pas assujéti à l'impératif écrasant du texte ?* Novarina ne reconnaît-il pas lui-même la dépendance de l'acteur : « Le texte devient pour l'acteur une nourriture, un corps » (*Id.*, p. 20) ? C'est pourtant dans la confrontation de l'acteur et de l'écrivain qu'apparaît le mieux sa dimension essentielle et affirmative : le texte n'est pas un préalable appelant une traduction scénique, mais une matière à *reprendre* ; il n'est pas une écriture définitivement close, mais un chemin à réaccomplir dans une *ré-écriture active*. Novarina met en garde l'acteur contre le texte : « Pas subir ! Pas prendre tout ça pour de la bonne monnaie et du sens à transmettre ! » (*Id.*, p. 21), mais « refaire l'acte de refaire le texte, le ré-écrire avec son corps » (*Id.*, p. 20). *L'acteur est donc un quasi-écrivain*, il équivaut à l'écrivain parce qu'il partage avec l'auteur la même puissance corporelle d'écriture : son jeu est une *reprise*, non une représentation, c'est une invention nouvelle qui tient à la mobilité essentielle du texte pensé lui-même comme un corps : « Voir que c'est pas un texte mais un corps qui bouge, respire, bande, suinte, sort, s'use » (*Ibid.*). Novarina radicalisera ce point de vue en 1986 en appelant à un théâtre « sans auteur » (*Louis*, p. 122) dans une émancipation à l'égard de toute catégorie figée.

Le soi de l'acteur se construit dans l'affirmation de sa corporéité comme chair, et il se fait centre du théâtre, contre le corps médiatique du metteur en scène, contre le corps sans profondeur du comédien, et avec le corps « pneumatique » de l'écrivain. Novarina insiste sur un autre aspect de l'autonomie de l'acteur, son savoir qui tient à sa corporéité : « Personne n'en sait plus que lui sur le texte et il n'a d'ordre à recevoir de personne, parce qu'on ne donne pas d'ordre à un corps » (*Lettre*, p. 21), l'acteur « en sait mille fois plus que tous les spécialistes en tout », Louis de Funès est supérieur aux « experts en humanité » (*Louis*, p. 116). Loin d'être un pantin qu'on guide, l'acteur est un corps qui sent, il est

autonome dans son jeu parce qu'il est absolument corps, sentir de soi. Il est donc corps dans sa triple dimension : *exhibition, anatomie, sensibilité*.

II. PHYSIQUE DE L'ACTEUR : INTRANSITIVITE ET IMMANENCE

Nous avons vu comment le *soi* de l'acteur pouvait s'affirmer chez Novarina contre l'*icônicité* de la représentation. Entendons ce *soi* de l'acteur dans son indétermination foncière, comme être de chair, et non comme *ego*. Nous voudrions maintenant revenir sur les modalités de cette affirmation.

L'intransitivité des actes de l'acteur est affirmée par Novarina à travers la comparaison constante de l'acteur et du danseur. L'introduction de l'acteur Louis de Funès ne va pas sans l'immédiate référence à la danse qui dit son caractère exceptionnel : « Louis de Funès était au théâtre un acteur doué d'une force extraordinaire, un danseur fulgurant qui semblait aller au-delà de ses forces... » (*Louis*, p. 114). Ce rapport intime à la danse est même la spécificité de l'acteur Louis de Funès en face de Hélène Weigel : « Louis de Funès [excellait] dans le "marché-dansé" : *Schrittgetanz*. Sa silhouette était celle d'un danseur... » (*Id.*, p. 115). Ces citations ne sont pas exhaustives : la danse est constamment associée à l'acteur chez Novarina. Cette association nous semble aller très exactement dans le sens de l'affirmation du *soi* de l'acteur et dans la reconnaissance de l'intransitivité de son jeu. La danse est comprise comme une *performance*, un acte dont le sens est tout entier en lui-même, il n'est pas un signe, mais une action fondamentalement non représentative. La danse est une *exhibition* du corps pour lui-même, une tentative pour en montrer la beauté sans en affaiblir la présence. « Quand je danse, je danse », écrivait Montaigne, désignant la danse comme ce *lieu d'une action pure, autoréférentielle, et délivrée de l'ambivalence constitutrice du signe*.

L'intransitivité signifie donc l'émancipation de l'acteur à l'égard du personnage. À la *distance entre soi et le personnage* est substituée une *distance entre soi et soi*. L'abandon de la représentation signifie que l'acteur ne représente pas *X*, mais *se fait quelque chose*, retournant son action contre lui-même. Ce *dédoublement* de soi apparaît de manière frappante dans certains passages de la *Lettre aux acteurs* ; là où le comédien porte le masque d'un autre, l'acteur porte sur son visage son propre visage : « L'acteur qui joue vraiment, qui joue à fond, qui se joue du fond (...) porte sur son visage son visage défait (...), son masque mortuaire, blanc, défait, vide » (*Lettre*, p. 24). *L'acteur ne rencontre en fait d'altérité que l'altération de lui-même : il ne joue pas un autre, mais il joue soi-même en tant qu'altéré par la performance.* L'intransitivité de l'acte des acteurs signifie donc fondamentalement le passage d'une modification feinte, lorsque le comédien porte un masque et reste distant à l'égard de son rôle, à

une *modification réelle*, lorsque c'est la réalité elle-même qui est touchée et transformée. L'acteur est foudroyé par le jeu : ce qui est montré au théâtre, ce n'est pas, comme dans la représentation, une réalité imitée, mais c'est la réalité elle-même. Bien sûr, il ne s'agit pas du tout ici d'une identification entre acteur et rôle puisque le rôle a été congédié. C'est plus radical : « L'acteur qui joue sait bien que ça lui modifie réellement son corps, que ça le tue à chaque fois » (*Id.*, p. 25). *La théâtralité n'est donc pas dans une rupture avec le réel, mais dans un réalisme maximal, excessif, une accélération du processus de décomposition des chairs* : « C'est pas d'la composition de personnage, c'est de la décomposition de la personne » (*Id.*, p. 24). Jouer, c'est aller plus vite.

L'incarnation, dans ce nouveau sens, est le passage d'un corps premier à un corps second à l'intérieur de l'acteur : « C'est intéressant le théâtre que quand on voit le corps normal de *qui* (en tension, en station, sur ses gardes) se défaire et l'autre corps sortir joueur méchant voulant jouer à *quoi*. C'est la chair véritable de l'acteur qui doit paraître » (*Ibid.*). Triomphe de l'immanence : nul personnage à incarner, mais l'acteur qui s'incarne en lui-même, qui change de peau sans en endosser une autre que la sienne. L'intransitivité consiste, pour l'acteur, à ne pas représenter quelque chose mais à être seulement lui-même, son propre corps. Toutefois, cette intransitivité ne signifie pas une absence de mouvement, au contraire : on reste dans l'immanence du corps de l'acteur qui se transforme et *s'altère*, qui ne va que de lui-même à lui-même. Le discours sur l'acteur est un discours sur l'immanence du jeu. Le *soi* de l'acteur peut, en ce sens, s'affirmer à travers le rôle lui-même : *tout en représentant, l'acteur peut outrepasser la représentation* ; ainsi Louis de Funès qui « avançait toujours à l'intérieur d'un rôle plus loin jusqu'à briser le personnage » (*Louis*, p. 119).

III. METAPHYSIQUE DE L'ACTEUR : AU DELA DE LA CHAIR

On peut se demander toutefois s'il ne faut pas remettre en cause la notion même d'intransitivité. Il y a bien transitivité *de soi à soi* dans l'intransitivité du *soi*. En outre, toute l'évolution de la *Lettre aux acteurs* à *Pour Louis de Funès* est peut-être dans la formulation d'une *métaphysique de l'acteur* où le *soi* est moins l'affirmation d'une corporéité autosignifiante, que le lieu d'une béance, qu'un chemin vers une transcendance. Le *soi* se dialectise : *né de la négation du rapport transitif au personnage, il nie sa propre intransitivité pour opérer une transe vers un ailleurs*. L'acteur n'est plus simplement une réalité scénique autoexhibée, comme dans le cas du « happening » par exemple, mais une instance métaphysique, c'est-à-dire un *dépassement du physique*.

L'exhibition maximale fait de l'acteur un « athlète de la dépense », un professionnel de l'excès : Louis de Funès était « un danseur fulgurant qui

semblait aller *au-delà de ses forces, excéder* la demande et donner au public *dix fois plus* que les figures attendues » (Louis, p. 114-115. C'est nous qui soulignons). Nous avons suggéré que cet excès était constitutif de l'acteur en tant que tel, comme corps que l'on place en scène, en pâture aux regards. Cette *surphénoménalité* s'appuie d'ailleurs chez Novarina sur un *mobilisme* radical : Louis de Funès savait « que l'homme ça se réinvente tout le temps, que ça se refabrique chaque soir avec des paroles, que ça se déconstruit perpétuellement et refait, que c'est tout neuf à chaque respiration » (Id., p. 116). *La surphénoménalité de l'acteur en scène aboutit à un nouveau renversement : le comble de l'apparition, c'est cette disparition suicidaire de l'acteur*. Si la manifestation de soi est une manifestation charnelle fondée sur un devenir fou, alors le dénouement naturel de cette manifestation, de cette dépense est dans l'extinction finale, c'est-à-dire la mort, ou, pour employer un terme novarinien, la « sortie ». Le déchaînement corporel met nécessairement le corps en péril. L'acteur se consume. L'acteur est *malade* : « Je veux voir chaque corps me montrer la maladie singulière qui va l'emporter », écrivait déjà Novarina dans la *Lettre aux acteurs* (p. 16). La maladie est manifestation maximale de la corporéité, de la chair comme obstacle, et reconduction de cette chair à la mort, c'est-à-dire à la *désincarnation*.

L'acteur est un homme à l'envers : il agit par une « désaction » (Louis, p. 135), il entre en sortant, il agit négativement : *l'acteur n'est pas pas un agent positif qui construirait une autre réalité, mais un agent négatif qui part du réel pour le déconstruire*. Il va de l'être au néant dans un sacrifice résolu de soi-même. Son action s'entend moins comme une exhibition anatomique que comme un *dénuement systématique* : « Louis de Funès savait bien tout ça. Qu'être acteur, c'est pas aimer paraître, c'est aimer énormément disparaître. Etre acteur c'est être doué non pour contrefaire l'ominidien mais pour enlever ses vêtements humains, avoir une pente considérable à n'être rien » (Id., p. 118).

Dès lors, le soi de l'acteur est condamné à être dépassé, le corps lui-même n'est plus le lieu ultime de la présence de l'acteur, mais un lieu dont il doit s'éloigner. L'acteur est « séparateur des chairs et des esprits » (Id., p. 141). *L'incarnation du soi se renverse en progressive mise à distance* : « L'acteur bien avisé, c'est un qui s'assassine lui-même avant d'entrer, un qui n'entre pas en scène sans avoir marché *par-dessus son corps*, qu'il tient pour un chien mort » (Id., p. 118-119. C'est nous qui soulignons). Si l'acteur est un danseur, il est bien plutôt un *mort qui danse* car toute vraie danse est une « danse de disparition » (Id., p. 137). Novarina ne cesse d'insister sur ce point : l'acteur doit aller jusqu'au bout de lui-même, c'est-à-dire éteindre en lui tout ce qui porte l'image de l'humanité. L'Homme, c'est le personnage universel du théâtre novarinien que tous les

acteurs ont à incarner négativement, personnage qu'ils sont toujours déjà. La délivrance n'est réelle que dans la mort de l'acteur : on sait de ce point de vue comment Louis de Funès, convoqué par Novarina, savait aller jusqu'à l'infarctus. L'acteur est « ressuscité », « intouchable », « spectre », « défunt » (*Id.*, p. 121). *L'acteur n'est pas l'ajout à l'homme d'une figure idéale mais évidemment de l'homme lui-même.* La conception métaphysique de l'acteur qui est donnée dans *Pour Louis de Funès* reconduit ainsi à un processus d'idéalisation et de spiritualisation : *si l'acteur s'est émancipé de l'idéalité du personnage pour s'affirmer comme chair, son affirmation charnelle le reconduit à une idéalisation, à une absence de soi, à une sorte de vaporisation de son être, d'allègement métaphysique.* On assiste donc à un *redédoublement* de l'être de l'acteur. Novarina ne s'en tient ni à la thèse classique d'un primat du personnage ni à celle, absolument contemporaine, d'un acteur identique à lui-même. Cette dernière position refuse de penser l'acteur dans son *devenir-autre, devenir-autre* qui n'est pas l'impératif de la représentation mais du jeu lui-même. L'acteur se différencie, se sépare de lui-même. La *représentation* était surmontée par la *présence* : celle-ci est elle-même dépassée par la *puissance médiatrice* de l'acteur en chute.

L'acteur n'est donc plus un simple *soi*, mais une *présence-absence* en rapport avec un *ailleurs* : « C'est un transfiguré qui s'avance, un migrateur, un oiseau pas d'ici, qui dit adieu aux hommes d'en face, un délivré de l'espace, un qui vit dans l'air plus léger, où fusent mille paroles par secondes sans personne » (*Id.*, p. 120). Dès lors sont associés deux mouvements : un mouvement de négation exprimé par le préfixe *dé-* (« dépossédé », « dénudé », *Id.*, p. 119) et le retour du vocabulaire relatif à l'idée de transitivité exprimé par le préfixe *trans* : « transfiguré », « transverbé », « transmué », « transnudé », « transverbigéré » (*Id.*, p. 136). Novarina révèle l'insuffisance de la compréhension de l'acteur à partir de la seule intransitivité pour désigner l'acteur comme un « passeur », comme un être en rapport avec une transcendance qui enserme énigmatiquement son apparition. *Il y a une transitivité de l'acteur en tant qu'acteur, une intentionnalité fondamentale de son geste* : « L'acteur n'entre que pour s'en sortir, court à sa perte, vient se reperdre tout entier chaque soir, s'épuiser, se déposséder, finir » (*Id.*, p. 134).

Tout le mouvement de cette réflexion semble conduire à une *mystique* de l'acteur. Être acteur, ce n'est pas jouer un autre, mais c'est faire une expérience d'incarnation et de désincarnation : *néantisation de l'acteur par le jeu.* Novarina compare explicitement les acteurs aux « mystiques » avec lesquels ils partagent une « expérience sans mot » (*Id.*, p. 137), un arrachement à la chair, une sortie hors du monde. Pourtant, c'est peut-être moins comme figure surhumaine que comme *révélateur de la vérité humaine* que l'acteur novarinien

doit être compris : l'altération qu'il subit conduit à l'essence même de l'homme qui est « le trou de la parole », vide fondamental qui est au cœur de l'humain et qui fait sa condition authentique. *L'acteur se détruit comme image humaine pour s'affirmer comme humanité trouée*. Il est le seul à saisir la vérité de l'expérience humaine : « L'acteur est peut-être le seul aujourd'hui à pouvoir comprendre dans sa chair, saisir pour de vrai, les écrits violents, l'exemple et les témoignages des grands expérimentateurs de la figure humaine » (*Id.*, p. 143). L'homme est en tant que tel « bête pour le vide », « danse à offrir » (*Id.*, p. 140). *La vérité métaphysique de l'acteur novarinien n'est finalement pas dans la surexposition charnelle, mais dans une descente vers l'origine de l'homme, dans une révélation*. La fin de *Pour Louis de Funès* est frappante de ce point de vue puisque l'acteur n'y est pas extériorité, mais *intériorité pure*, tout entier *au delà* : « l'acteur, acrobate *intérieur*. Il doit nous faire entendre la catastrophe rythmique. L'acteur, l'aventurier *intérieur*, déséquilibriste, acrobate et trépasser parfait » (*Id.*, p. 150. C'est nous qui soulignons). L'acteur n'est qu'un trou, trou sur la scène et trou dans l'humain.

La philosophie novarienne de l'acteur est aussi bien une *poésie de l'acteur*. Pourtant, la « danse de mort » qui caractérise le jeu de l'acteur trouve dans le théâtre de Novarina sa pleine effectivité : démesure des litanies, des listes numérales, démesure textuelle de « L'infini romancier » qui, dans *L'Opérette imaginaire*, met l'acteur en face de ses limites humaines, le conduit à un véritable anéantissement. *L'acteur danse* : c'est lui et personne d'autre sur la scène, il éclate le personnage par toute sa présence. *L'acteur meurt* : il n'est que défiguration de soi, il traverse une épreuve qui l'épuise et l'anéantit. « Passer sur une planche », tel est le risque de l'acteur. La corporéité maximale communique avec le vide de l'absence, et l'acteur fait une expérience de mort dans la vie. Novarina nous donne à penser l'épreuve du jeu et le passage de l'acteur qui n'est plus sèche vérité de l'*idem*, ou, pourrait-on dire, de l'*indemne*, mais cette découverte dans le *soi* d'une puissance *médiatrice*. L'*ailleurs* de l'acteur n'est plus celui d'une réalité à représenter, mais un irréprésentable où il finit toujours par s'enfuir.

