

LA REVUE DES LETTRES MODERNES

collection fondée et dirigée par Michel MINARD

Éditeur de la Série *Écritures contemporaines* : Dominique VIART

écritures contemporaines 11

Valère Novarina
le langage en scène

textes réunis et présentés par

FRÉDÉRIK DETUE *et* OLIVIER DUBOUCLEZ

ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre

lettres modernes minard

CAEN

2009

Toute citation formellement textuelle (avec sa référence) se présente soit hors texte, en caractère romain compact, soit dans le corps du texte en *italique* entre guillemets, les soulignés du texte d'origine étant rendus par l'alternance romain / *italique* ; mais, dans les citations, seuls les mots en PETITES CAPITALES y sont soulignés par l'auteur de l'étude.

À l'intérieur d'un même paragraphe, les séries continues de références à une même source sont allégées du sigle commun initial et réduites à la seule numérotation ; par ailleurs les références consécutives identiques ne sont pas répétées à l'intérieur de ce paragraphe.

Le signe * devant une séquence atteste un écart typographique (*italiques* isolées du contexte non cité, PETITES CAPITALES propres au texte cité).

Les citations d'un texte non publié (dialogues de films, émissions radiophoniques, traductions personnelles, archives, collections privées) sont présentées en romain et entre guillemets.

Une séquence entre barres verticales * | | indique la restitution typographique d'un texte non avéré sous cette forme (rébus, calligrammes, montages, découpages, sites Internet).

Une séquence en police Courier indique la transcription typographique d'un état manuscrit (forme en attente, alternative, option non résolue, avec ou sans description génétique). Les descriptions des manuscrits se font en conformité avec le Code de Description génétique des Lettres Modernes (Memento sur demande).

*toute reproduction, reprographie ou numérisation même partielle
et tous autres droits réservés*

PRODUIT EN FRANCE

ISBN 978-2-256-91148-4

ŒUVRES DE NOVARINA

SIGLES UTILISÉS

- ADH* *L'Avant-dernier des hommes*. Paris, P.O.L., 1997.
AI *L'Acte inconnu*. Paris, P.O.L., 2007.
AT *L'Animal du temps*. Paris, P.O.L., 1993.
AV *L'Atelier volant* (repris dans *Théâtre* [Paris, P.O.L., 1989]).
BCD *Le Babil des classes dangereuses* (repris dans *Théâtre* [Paris, P.O.L., 1989]).
CH *La Chair de l'homme*. Paris, P.O.L., 1995.
DA *Le Discours aux animaux*. Paris, P.O.L., 1987.
DLP *Devant la parole*. Paris, P.O.L., 1999
DV *Le Drame de la vie*. Paris, P.O.L., 1984.
É *L'Équilibre de la croix*. Paris, P.O.L., 2003.
EF *L'Espace furieux*. Paris, P.O.L., 1997.
F *Falstaff* (repris dans *Théâtre* [Paris, P.O.L., 1989])
I *L'Inquiétude*. Paris, P.O.L., 1993.
JR *Le Jardin de reconnaissance*. Paris, P.O.L., 1997.
JS *Je suis*. Paris, P.O.L., 1991.
LC *Lumière du corps*. Paris, P.O.L., 2006.
LM *La Lutte des morts* (repris dans *Théâtre* [Paris, P.O.L., 1989]).
OI *L'Opérette imaginaire*. Paris, P.O.L., 1998.
OR *L'Origine rouge*. Paris, P.O.L., 2000.
PLM *Pendant la matière*. Paris, P.O.L., 1991.
R *Le Repas*. Paris, P.O.L., 1996.
S *La Scène*. Paris, P.O.L., 2003.
TDP *Le Théâtre des paroles* (*Lettre aux acteurs, Le Drame dans la langue française, Entrée dans le théâtre des oreilles, Carnets, Impératifs, Pour Louis de Funès, Chaos, Notre Parole, Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*). Paris, P.O.L., 1989.
VHT *Vous qui habitez le temps*. Paris, P.O.L., 1989.

C'EST au terme d'un long chemin de reconnaissance que Valère Novarina s'est imposé comme un auteur majeur dans le paysage complexe et arborescent du théâtre contemporain : commencé avec la mise en scène par Jean-Pierre Sarrazac de *L'Atelier volant* en 1974, il a trouvé son aboutissement lors de l'entrée au répertoire de la Comédie-Française de *L'Espace furieux* en 2006 et la création dans la Cour d'honneur du Palais des papes de *L'Acte inconnu* en juillet 2007. Dans le même temps, les écrits de Novarina ont suscité des interrogations de plus en plus nombreuses et précises au sein des études littéraires et théâtrales. D'abord considérés comme des cas limites, réputés injouables et inclassables, les textes et les pratiques dramaturgiques de Novarina se sont ouverts à une réflexion positive permettant d'en mieux saisir l'insurrection linguistique tout en prenant la mesure de la « *pensée dramatique* » qui s'y déploie¹, pour reprendre l'expression de Marco Baschera. Plusieurs collectifs et une monographie ont été édités depuis la publication du volume inaugural *Valère Novarina, théâtres du verbe* en 2001, lequel, transcendant avec bonheur les champs disciplinaires, a montré qu'un travail à plusieurs voix — une rhapsodie critique, pour ainsi dire — était la forme toute désignée pour dévoiler les multiples aspects d'une œuvre si féconde².

Le présent volume ne se contente pas de reprendre le fil conducteur de cette recherche polyphonique. Il s'établit sur une dimension qui, quoique intime à l'écriture novarinienne, est demeurée jusqu'ici en retrait, celle de son rapport à « l'étranger ». Non seulement les langues étrangères sont activement présentes au cœur des textes novariniens, non seulement la langue française

elle-même apparaît, sous la plume du dramaturge, comme un idiome fantasque et polyglotte, mais en outre l'œuvre de Novarina possède une audience considérable au-delà des limites de la seule communauté francophone. Contrairement à ce qu'une lecture superficielle pourrait laisser croire, à savoir qu'un français si radicalement mis en pièces, si obstinément renversé, n'est accessible que dans sa version originale, la langue de Novarina s'est d'emblée imposée comme une « langue en partage », avide de traductions en anglais, en allemand, en italien, en espagnol, en catalan, en portugais, mais aussi en turc, en russe, en hongrois, en grec, en hébreu, en roumain, en slovaque, en tchèque, en suédois ou encore en serbe³. Ouvrages où la traduction s'entend moins comme le passage d'une langue à l'autre que comme la révélation « par d'autres moyens » du texte d'origine, en poursuivant le travail d'invention et d'altération. Si Novarina nous invite à voir « le langage en scène », il s'agit d'un langage qui ignore toute monotonie et qui, en lui et au-delà de lui, fait feu de toute parole humaine. C'est cette singulière économie linguistique qui s'est trouvée au centre du colloque de février 2005 « La voix étrangère de Valère Novarina », organisé à l'Université d'État de Moscou (MGU) par le Collège universitaire français de Moscou, en la présence de l'auteur, sous la direction de Frédéric Detue et Katia Dmitrieva. Il a trouvé son contrepoint notamment dans deux spectacles organisés à cette occasion : en français, *Le Monologue d'Adramélech* de Régis Kermorvant et Bastien Thelliez, dans une salle de spectacle du MGU, mais aussi, en russe et en français, *Valère Novarina parmi nous (titre provisoire)* de Christophe Feutrier, à l'École d'art dramatique d'Anatoli Vassiliev⁴.

La plupart des textes qui sont rassemblés ici sont directement issus de ce colloque ; d'autres sont venus s'y ajouter parce qu'ils permettaient, à partir d'un ensemble de thèmes et de principes communs, d'en enrichir les propositions. On verra donc se dessiner, sous des modalités multiples, une réflexion sur le langage et sur son rapport à la scène : qu'il s'agisse de la scène de théâtre où le texte de Novarina vient s'incarner, de la scène du langage

elle-même, plan fondamental où s'épanouit l'écriture et où s'ouvre, en deçà de toute représentation, l'espace du théâtre, ou encore de la scène du monde, des théâtres politiques, des tragédies humaines, des comédies sociales, du « drame de la vie » où le langage se fait conducteur de la pensée et des passions.

C'est la tension entre l'espace de la parole et l'espace de la scène — ou l'impossibilité de les distinguer — qui a constitué le point de départ des réflexions proposées, soit que l'on aborde la métamorphose de la scène en mettant en lumière la nature « *pragmasémiotique* » du théâtre novarinien (Marco BASCHERA), soit que l'on cherche la « *quadrature* » de l'espace scénique à partir des déterminations picturales et architecturales de la perspective, explicites et actives dans les textes de Novarina (Céline HERSANT). Une telle réflexion sur la mise en scène du langage et sur l'originalité de la dramaturgie et de la théorie du drame qui en procède a donné lieu à plusieurs rencontres : avec Artaud et les avant-gardes où la dynamique de la création théâtrale s'est nourrie, dès les années Vingt, de « *scissiparité* » linguistique et de jeux de langage (Elena GALTSOVA) ; avec Bataille qui connaît, comme Novarina, la « *négativité* » vertigineuse de la transgression et qui, à tout instant, fait l'épreuve paradoxale de ses propres limites (Désirée LORENZ/Tatiana WEISER). Mais si le théâtre de Novarina demande à être, non pas seulement décrit, mais investi par la pensée, s'il est toujours aussi « *théâtre du monde* » (Katia DMITRIEVA), c'est que le langage lui-même ne saurait constituer une totalité hermétiquement close et étrangère au réel. L'étrangeté ou l'"étrangèreté" de ce théâtre n'est pas celle d'un monument magnifique et inopérant qui se tiendrait en face de nous et à l'extérieur de nous : par sa passion de l'action négative, de la déformation et de la rupture, une telle œuvre nous place devant l'énigme d'une réalité qui est à la fois autre et nôtre, incomparable avec ce que nous vivons et pourtant enracinée en cela même. C'est de ce débordement dans le réel, de cette manière que le théâtre novarinien a de nous toucher qu'il faut alors parler (Didier PLASSARD). Le travail sur la langue est, en ce sens, un forage consciencieux dans la chair du réel, une percée jusqu'au

vrai monde. La mise en pièces du langage est, au fil de la création néologique et de sa radicalité poétique, destinée à mettre en lumière notre « *maladie humaine* » (Nadia BUNTMAN) ; l'écriture du nom propre manifeste elle aussi la nécessité de ce basculement, pure génération verbale et en même temps dévoilement d'une réalité anonyme, d'un peuple grouillant et bigarré (Olivier DUBOUCLEZ), tandis que le travail critique exercé contre les stéréotypes de la communication et les métamorphoses comiques de la parole du pouvoir font apparaître la dimension politique de cet activisme linguistique (Julie SERMON). Ce débordement dans le réel s'opère cependant suivant un rapport dialectique à la théorie romantique de la littérature ; le théâtre de Novarina est un « *théâtre politique* », mais marqué par la confrontation de la littérature à l'histoire au XX^e siècle (Frédéric DETUE). Le volume s'achève par un entretien avec un praticien du théâtre novarinien (Christophe FEUTRIER) : revenant sur son travail de metteur en scène, il se propose, à partir d'un tout autre point de vue, de mieux cerner l'anthropologie élémentaire, l'atome de réalité, qui est en perpétuelle variation dans les pièces du dramaturge.

C'est une telle traversée que propose ce volume : une exploration de la scène du langage où, mot à mot, s'édifie la scène du théâtre, en même temps que se tisse avec le monde, c'est-à-dire avec nos langues et nos dialectes, quelle que soit leur origine historique, ethnique, sociale ou politique, un dialogue désorienté.

Frédéric DETUE
Olivier DUBOUCLEZ

1. Marco BASCHERA, « Pour une pensée dramatique », pp. 173–82 in *Le Théâtre de Valère Novarina : une scène de délivrance*, Louis DIEUZAYDE ed. (Aix-en-Provence, P.U.P., « Textuelles », 2004).

2. *Valère Novarina, théâtres du verbe*, Alain BERSET ed. (Paris, José Corti, « Les Essais », 2001). Depuis ce premier volume collectif, ont paru d'autres études importantes : *Le Théâtre de Valère Novarina* (op. cit.¹) ; *La Voix de Valère Novarina*, Pierre JOURDE ed. (Paris, L'Harmattan, « L'Écarlate », 2004) ; *La Bouche théâtrale : études de l'œuvre de Valère Novarina*, Nicolas TREMBLAY ed.

(Montréal, XYZ éditeur, « Documents », 2005) ; Olivier DUBOUCLEZ, *Valère Novarina, la physique du drame* (Dijon, Les Presses du réel, « L'espace littéraire », 2005). Citons le numéro de la revue *Europe*, n° 880-881 : “Valère Novarina”, août-septembre 2002, ainsi que celui de *L'Annuaire théâtral*, n° 42 : “Valère Novarina : Paroles de théâtre”, automne 2007. Voir aussi : Lydie PARISSÉ, *La “parole trouée” — Beckett, Tardieu, Novarina* (Caen, Lettres Modernes Minard, « Archives des lettres modernes » 292, 2008).

3. On trouvera le détail des références de toutes ces traductions sur le site très complet et régulièrement actualisé de Valère Novarina :

<http://www.novarina.com/livres/livres.html#B>.

4. Le spectacle créé par Christophe Feutrier était une lecture scénique ; il était fondé sur un montage de plusieurs extraits de pièces de Novarina, dont la plupart avaient été traduits en russe par Katia Dmitrieva et Natalia Mavlevitch. Les extraits en russe étaient lus par des acteurs du Théâtre d'art et du Théâtre Tchelovek de Moscou, les extraits en français, par Novarina lui-même.

Le succès de la manifestation artistique et universitaire de février 2005 a offert en outre à Nikita Chiriaev, metteur en scène et directeur artistique russe du théâtre de Tambov, de pouvoir recréer *Le Jardin de reconnaissance* de Novarina à Moscou (au Théâtre sur Strastnoj Bulvar, le 1^{er} octobre 2005), dans la traduction russe de Katia Dmitrieva, *Sad priznanija* (Moscou, OGI, 2001).

NOM DE PERSONNE
 L'ÉCRITURE DES NOMS PROPRES
 CHEZ VALÈRE NOVARINA

par OLIVIER DUBOUCLEZ

la langue en résistance : le nom propre

Les noms propres posent souvent problème au sein de l'échange linguistique. Bien souvent, un nom inconnu résonnera à nos oreilles comme une détonation étrange que seule une répétition plus lente, soucieuse de faire apparaître le mot dans le détail de sa composition, pourra nous permettre d'identifier. Au téléphone, il faudra préciser « D comme Dimitri » ou « I comme Isidore » pour dissiper les ambiguïtés que le *medium* technologique, par toutes sortes de distorsions et de parasites, fait subir au nom que l'on prononce ou que l'on cherche à saisir. La moindre démarche administrative — tel dossier à remplir, tel rendez-vous à prendre, telles coordonnées à noter — peut donner lieu à cet exercice souvent pénible, parfois comique : loin de nous en tenir à l'échange tranquille de l'information, il nous faut tout à coup faire effort pour décrire le langage dans sa dimension la plus concrète et appréhender la constitution physique du mot.

Le nom propre occupe donc une place singulière dans la langue ; il ne fait pas partie de ce répertoire conventionnel qu'est

le « lexique » et de ce qui peut être appris et utilement réemployé. Aussi peut-on avoir une grande maîtrise de la grammaire ou du vocabulaire de l'anglais, du russe, ou du français, et tout à coup voir surgir un nom propre comme une énigme, un point dépressif de la communication dont la reconnaissance est malaisée. À celui qui voudrait réduire le langage à une sorte de « boîte à outils » et qui ne verrait dans les mots que des instruments s'effaçant dans leur usage quotidien au profit d'un contenu à transmettre, le nom propre peut être opposé comme cette parcelle de la langue ordinaire qui résiste à une telle instrumentalisation, qui, loin d'être le transparent véhicule de ce que nous voulons dire, s'interpose entre l'esprit et le sens. Dans les quelques situations ordinaires que j'ai évoquées, nous glissons inévitablement de la logique communicationnelle au suspens momentané de la transmission, du facile débit de la conversation à l'effort métalinguistique portant sur le signifiant et son apparence erratique ou grotesque.

C'est d'abord à partir d'une telle compréhension du nom propre comme « langage-obstacle » que l'on peut rendre compte de son emploi dans l'œuvre de Valère Novarina. Sa « prolifération » constitue en effet une dimension à part entière de son écriture dramaturgique, « *la partie la plus musclée du texte* » (TDP, 100). Le nom propre fait ainsi l'objet d'une mise en écriture : l'auteur installe dans les profondeurs du nom propre sa forge linguistique pour produire un véritable « *état civil chronique* » (105) ; les noms propres sont déballés, enchaînés, multipliés jusqu'à former une pièce poétique autonome, comme c'est le cas, entre autres, dans la récapitulation finale des 2587 personnages de la pièce *Le Drame de la vie* (DV, 297-319). C'est toute une activité d'invention mais aussi de relevé, de classement, de recopiage qui occupe l'écrivain et vient alimenter ce qu'il appelle lui-même le « *vivier des noms* »¹. La résistance sémantique du nom propre n'est pas étrangère à l'épanouissement de cette « *littérature générative* » (TDP, 108) : le nom propre est l'expression sans équivalent des potentialités phoniques d'une langue et, singulièrement, de sa puissance d'exception ; l'écrivain se retrouve, en deçà de toute

grammaire et de toute syntaxe, face à la vie grouillante et protéiforme de la langue, découvrant sa particularité infinie. Si, comme le souligne l'essai ouvrant *Devant la parole*, les noms communs, dans une société tout entière occupée à communiquer, perdent à force de répétition mécanique une part de leur magnétisme (*DLP*, 13-5), les noms propres exhibent une langue pleine d'aspérités et de surprises, une dimension insoumise du langage où l'éclat du nom ne peut manquer de surprendre l'oreille et de désarçonner l'esprit. Éternel accidenté de la conversation, source de dérapages ou de chutes comiques, le nom propre reconduit, en deçà de ces incidents que d'aucuns jugeront superficiels, à une expérience primitive de la langue.

Cette exploitation scripturale des noms propres, pourra-t-on objecter, n'a rien de particulièrement remarquable : n'est-elle pas la contrepartie de toute création de personnages littéraires ? Ne trouvera-t-on pas une même attention au nom propre sous la plume d'autres écrivains ? Ce que l'on trouve chez Novarina n'en est pas moins original et irréductible aux deux points de vue sous lesquels est ordinairement considérée la « littérature » du nom propre : *a)* celui de l'*onomastique*, c'est-à-dire l'étude des noms orientée vers la révélation, au sein de l'anthroponyme, d'un destin ou de certains traits significatifs d'un caractère ; *b)* celui de la *connotation* et de la résonance du nom, rassemblant plus ou moins nettement l'ensemble des significations obliques et des associations dont le nom propre est le catalyseur. Dans ces deux cas, on le voit, le nom propre se fait la source de significations nouvelles : il retient en lui un univers d'autres noms dont le déploiement peut nourrir l'écriture et l'invention poétique. Le nom proustien est l'archétype de ce nom rêvé qui donne à entendre et à sentir. Mieux que le nom commun, il exhale une réalité complexe et subjective. Un célèbre passage de la *Recherche* le rappelle :

Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles de même sorte. Mais les noms présentent

des personnes — et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes — une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé, ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants.²

Le nom a donc une effectivité sur l'esprit ; mais tandis que le nom commun, comme celui qu'apprend l'enfant à l'école, tend à se confondre avec une image illustrative qui enferme en elle toutes les réalités de même nature, le nom de personne est une image qui ouvre sur les profondeurs d'une personnalité ou d'un lieu, celui-ci se confondant souvent avec celle-là. Son corrélat matériel n'est plus une commode illustration aux fins pédagogiques, mais une « *affiche* » monochrome qui suggère le débordement des impressions sur la réalité et ses différences, la coloration globale qui vient de l'idiosyncrasie de la personne et donne sa teinte à tout un monde³.

L'usage novarinien des noms propres relève d'un autre régime littéraire, ni strictement onomastique, ni strictement connotatif. En effet, écrire *en* noms propres — au lieu simplement d'écrire *des* noms propres —, c'est outrepasser le cadre de « *notre actuel français littéraire plat* » (TDP, 223) où l'on procède essentiellement par images, comparaisons, métaphores, pour proposer une écriture qui ne soit pas seulement faite de déplacements de noms communs, de manipulations habiles de mots connus, mais de générations de noms absolument inouïs ou incongrus. Autrement dit, ce n'est pas incorporer le nom propre *dans* la fiction, mais faire du nom propre *une* fiction à part entière, faire de son surgissement et de son déploiement sonore une aventure palpitante de la langue. Régime complémentaire du poétique qui, paradoxalement direct et physique, rejoint l'économie d'altération, de division, de rupture, de prolifération quasi végétale qui caractérise la langue de Novarina et sa pratique germinative⁴. Les anthroponymes novariniens sont donc les signes les plus nets d'une métamorphose de la langue littéraire : c'est en tant que le nom propre

porte d'abord en lui-même cette étrangeté, c'est en tant qu'il relève, au moins provisoirement, d'une singularité non signifiante et pour ainsi dire « intraduisible » que je voudrais interroger ses curieux débordements dans le théâtre de Novarina.

noms propres en cascade : la liste

Les noms propres abondent dans l'œuvre de Novarina sous des formes diverses : des patronymes, mais aussi des noms de réalités naturelles, comme c'est le cas à la fin de *La Chair de l'homme* (CH, 509–26), des prénoms dans la prose interminable de L'Infini romancier de *L'Opérette imaginaire* (OI, 147–59) ou encore des sobriquets dans *La Loterie Pierrot* (CH, 200–31). Ces listes s'intègrent dans une dynamique d'écriture plus globale qui accorde une place de choix aux procédés d'énumération et d'accumulation dont les 297 définitions de Dieu dans *La Chair de l'homme* (383–402), les étranges nourritures évoquées dans *Le Repas*, ou encore le recensement des 1111 mystérieuses espèces d'oiseaux sur lequel se termine *Le Discours aux animaux* sont autant d'exemples remarquables (DA, 321–8). L'emploi du nom propre a une relation privilégiée avec cette élongation de la phrase qui la transforme en une liste : accumulation qui n'est pas simplement verbale mais conversion de la langue en une somme arithmétique, en un compte méticuleux, ce que dit assez explicitement le terme *énumération*. Les noms propres ont un rapport privilégié au rituel maniaque du comptage ou de la collection : par là même, le mot y est soustrait à l'échange verbal et vient grossir le flux d'une parole qui ne semble occupée de rien d'autre que de son propre engendrement. Pour mieux saisir la signification des procédés énumératifs où les noms propres, le plus souvent, occupent le devant de la scène, je m'en tiendrai à quatre extraits qui permettront de faire apparaître leurs traits spécifiques. Le début de la pièce *Le Drame de la vie* est le premier :

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 Hommes de l'Équipe Logique, Landrube, Sapor Landret, Pénétral de Science, l'Homme de Pontagre, le Jeune de Science, l'Homme de Tuyau, le Lanceur Semnique, le Docteur Mâchefer, le Docteur Culemane, Formulateur Andret, Jean Trou Verbier, Saint Métronon, Jean Trou qui Verbe, Saint Blanc Scarpie, l'Homme de Maclumerde, Docteur LÉgiste, l'Enfant Capitaine, le Doc de Bioge, Ominibus, Jean Ravagine, Saint Sabonet, Saint Écusson, Autrui, l'Homme de Stalingre, l'Ontogène, l'Homme de Bombe, Sapoléon [...].
(DV, 9)

À lire ou entendre pareille suite, on peut se demander tout d'abord s'il s'agit bien là de ce que l'on entend ordinairement par noms propres : ces noms, à quelques exceptions près, n'ont pas la physionomie de véritables patronymes. Pour certains d'entre eux il s'agit de fonctions, de métiers, de qualités qui ont été élevés au rang d'entités singulières par l'usage de la majuscule : homme, docteur, saint, enfant, etc. . D'autres, s'ils commencent bien, se terminent plutôt mal : le banal prénom Jean amorce un processus identificatoire immédiatement déjoué par le patronyme fantaisiste qui lui est accolé⁵. D'autres, comme Sapoléon, suggèrent ironiquement que le nom qui apparaît alors est l'altération d'un autre, un nom propre bien connu. C'est ce qui nous semble remarquable dans une telle liste : qu'elle se présente *prima facie* comme une énumération de « personnes » avant que l'on ne découvre qu'à ces silhouettes familières a été substituée une humanité de papier, un défilé sonore où nul ne saurait se reconnaître. Du véritable nom propre on ne trouve que certains stigmates morphologiques : pour ce qui est de leur physionomie globale, tous ces noms trahissent assez leur nature burlesque, cacophonique et, partant, l'impossibilité dans laquelle se trouve le lecteur d'y déceler une quelconque figure humaine.

Il faut peut-être considérer autrement ce procédé : il s'agit moins ici une liste d'entités singulières qu'un même nom compulsivement repris et disséminé, que le même « patron » à chaque fois remis sur l'établi et exprimé autrement, comme l'indiquent toutes les relations tonales qui se tissent dans le texte. Ces « *omnidés* » (R, 9) comme les appelle Novarina, ne sont pas des hommes mais ceux qui, succédant à Adam, constituent la diffrac-

tion poétique du mot *homme*, qu'elle soit explicite, sous la forme « L'Homme de *x* », ou implicite, sous la forme de racines reprises ici et là : *andr-*, le *sap-* de *sapiens*, le *hum-* de *humain*. Le nom propre ainsi employé ne renvoie à personne ni ne réfère à rien de réel. Il est ce moyen par lequel s'accomplit la dispersion originaire de l'humanité en autant d'avatars du premier nom humain : il est peut-être aussi l'exercice préparatoire par lequel le dramaturge nous déprend de la logique communicationnelle pour nous faire réentendre la langue, pour nous contraindre à passer "de l'autre côté du langage" comme Alice "*de l'autre côté du miroir*". C'est la référence comme telle qui semble brisée au profit du déploiement linéaire de la langue, de son active scissiparité qui la libère de tout objet à nommer ou à décrire et rend la parole à sa démesure créatrice.

Que l'écriture du nom propre relève d'une logique syntagmatique et combinatoire, c'est ce que fait encore mieux apparaître *Le Repas*. Dans la litanie initiale, la plupart des noms propres sont en corrélation avec l'acte de manger, qu'il s'agisse de ses synonymes possibles ou d'autres termes qui lui sont corrélatifs. Le texte tisse alors un réseau qui semble moins désigner des personnages à part entière qu'il ne produit une variation hypnotique à partir d'un signifiant qui en fournit la base :

LA VOIX SEULE — Entrent La Mangeuse Ouranique, Le Mangeur d'Ombre, La Mangeuse Onomate, Le Mangeur Longis, L'Homme Rongeant Son Reste, Jean Mangeoise, Le Mangeur Carnatif, Jean Mange Tout, L'Un des Mangeurs de Pierres & Cailloux, Le Dévorateur Blanc, Le Mangeur Jaculier, Jean à Dent, Le Soupirier Potasse, La Voratrice, Les Omnidés, L'Enfant Envers, Le Mangeur Spermier, Les Mangeurs de Oui-da, Le Mangeur par la Soi-disante Bouche, Les Mangeurs Usier & Pantalusier [...].
(R, 9-10)

Cette traversée à la fois monotone et polyphonique produit un effet de système, mais aussi de contraste et de perturbation — puisque la déclinaison du thème principal est toujours inattendue —, déclinaison qui mime dans son effort articulatoire la procédure même qui est décrite, celle de la dévoration. L'effet est le même que dans *Le Drame de la vie* : le langage s'exhibe dans

sa capacité à se tenir en dehors du monde, à faire monde dans une mastication à vide, comme si la parole devait moins s'entendre comme parole « à propos de » quelque chose que comme une action physique, un mouvement frénétique des mâchoires.

D'autres usages des noms propres, en particulier dans les pièces les plus récentes, confirment ce privilège de la mise en série : les noms propres sont les produits de cette écriture perlée et horizontale où s'efface le rapport vertical de la référence. On y trouve certains procédés malicieux : l'auteur part quelquefois de noms « vraisemblables », dont la physionomie est conforme à ce que l'on peut attendre d'un nom propre, pour les faire glisser, au moyen de l'*allongail*, dans la plus comique invraisemblance. Les noms propres des journalistes, dans la bouche de La Machine à Dire La Suite, se combinent, s'enchaînent et s'étirent comme une matière en mutation qui perd du même coup sa fonction primordiale, à savoir désigner quelqu'un :

LA MACHINE À DIRE LA SUITE — Les ossements de Jean-François Néduleau et de François-Marie Piéju viennent d'être retrouvés. Marc Bardet, Michelle Galoubot-Piéju, Patricia Piéju-Galoubiot-Bardet, François Friand, Jean Priape, Béatrice Bardet-Carnisson-Friand-Piéju-Berthuleau-Vileboc.

Le ministre de l'Agriculture vient de décider de mettre feu à l'environnement.

À Évreux-sur-Iton, un chien a été tué par le poids de son propre cerveau l'écrasant net. Isabelle Sapin. (S, 36)

Il y a là tout un réseau de noms de famille qui s'appuient sur des pratiques institutionnelles — la conjonction des noms des parents ou l'ajout du nom de l'époux —, mais redoublées à l'envi, par une sorte d'inceste linguistique, jusqu'à enfanter des patronymes improbables. Si le nom propre a dans un premier temps l'apparence de noms ordinaires — ceux des journalistes qui signent le reportage — il est vite éclipsé par cette combinatoire où le phrasé répond au seul principe de la surenchère. Les noms qui précèdent ou achèvent le reportage forment une masse si dense que le discours de La Machine à Dire La Suite n'est plus qu'un discours sans objet, où l'information est noyée sous le flot

des noms des informateurs. De ce discours qui va à vau-l'eau, on peut trouver un autre exemple à la fin de *La Chair de l'homme* où, une nouvelle fois, le renvoi au réel que permet, en apparence, le nom propre est déjoué par l'ivresse syntagmatique :

L'ENFANT TRAVERSANT — Au bord de l'Yser, de l'Escaut, du Rhin, de l'Adige, du Tigre, de la Vistule, de la Sambre, de la Sarine, de la Bidassoa, de la Baurre, du Lys, au bord du Wimereux, du Léquin, de la Tamise, de la Créquoise, de la Planquette, de la Ternoise, au bord de la Marque, au bord de l'Arques, de la Trétoire, de l'Authie, de la Bresle, au bord de l'Eaulne, au bord de l'Erclin, au bord de la Maye, de la Rache, de la Scarpe, de l'Hirondelle, de la Sensée [...]. (CH, 509)

Il s'agit là d'un immense réseau fluvial : les fleuves et rivières de France (et d'ailleurs) s'écoulent dans la bouche de L'Enfant Traversant. Les noms sont autant de fragments de langue, de morceaux d'une totalité fluide et matérielle qui constitue en elle-même un véritable torrent : l'écoulement est moins alors un attribut de la chose nommée que de l'acte de nommer, agité lui aussi par de multiples remous et bouillons. C'est la trajectoire de la phrase, la vitalité de son déploiement et le renouvellement de son flux qui sont alors considérés par le lecteur qui oublie bien vite qu'il s'agit là de cours d'eau réels dont il pourrait vérifier la localisation sur un atlas.

On comprend mieux, au terme de cette brève analyse, pourquoi la rencontre de la liste et du nom propre n'a rien de fortuit sous la plume de Novarina. Le nom propre permet de soustraire l'invention littéraire à l'exigence de la signification ; la liste, quant à elle, est cette forme libre où le nom surgit, dans un dédain absolu à l'égard des impératifs de la grammaire, en une véritable éruption parataxique. Elle s'organise à partir de la matière brute des substantifs et s'oppose à toute complexité syntaxique pour réduire l'engendrement de la langue à la fonction $n + 1$. C'est ce que note Jean-Christophe Bailly dans l'article « Liste » de son bel essai intitulé *Le Propre du langage* :

Quelle qu'elle soit, la liste fait fonctionner un régime singulier du nom. Langage, mais qui récapitule sans fin sa propre capacité sans la lancer au

loin, la liste comme une collection de noms ou de phrases dont l'unique et ultime phraser serait l'énumération. Or, énumérer, ce n'est pas énoncer, pas vraiment, c'est se tenir avant l'énonciation proprement dite, dans un retrait où le langage semble ne servir encore à rien d'autre qu'à nommer. Toute liste est l'amorce d'une liste infinie. (p. 116⁶)

La liste permet donc au nom de s'affranchir de la contrainte des structures pour inventer une mise en série où les mots sont libres et ordonnés sur un plan unique. Ce retrait dont parle l'auteur est d'autant plus remarquable chez Novarina que le mot, au moment où il se détache de toute grammaire, se défait du patrimoine commun de la réalité pour se retirer dans la jouissance de la langue. « *Nous sommes là vraiment sur le versant adamique du langage* », écrit encore Bailly. « *La liste est le paradis du nom, le paradis d'où il doit accepter de tomber pour phraser et entrer, par les phrases et par l'énonciation, dans la danse du monde.* » (pp. 116-7⁶). La liste est un rêve d'origine et d'innocence où le langage ne sert encore à rien, où il se découvre comme une réalité entièrement autonome. Elle est moins un lieu fonctionnel du texte de théâtre qu'un havre d'écriture, alimentant l'utopie d'un langage qui n'est pas encore mêlé au réel et assujéti aux normes sociales.

Si une telle utopie ne rend pas compte de la portée de l'œuvre de Novarina — je préciserai bientôt pourquoi —, elle se trouve pourtant confirmée par la manière dont l'emploi du nom propre vient affecter les structures de la représentation théâtrale, et singulièrement ce texte qui a pour charge de lier la parole dramatique au drame scénique : la didascalie.

anaphore et drame de l'identité : la didascalie

Qu'est-ce qui caractérise le nom propre novarinien ? Qu'il ne désigne personne, du moins à première vue, et qu'il ne veuille rien dire. N'en déplaise à Humpty Dumpty qui s'étonnait de l'absurdité du prénom Alice, le nom propre n'a pas le genre de signification que possède inmanquablement le nom commun. Les

mots *écrivain* ou *dramaturge* possèdent des définitions qui me permettraient de savoir à quel genre d'activité se livre celui qui se présente à moi en se désignant ainsi. Mais s'il me donne son nom, par exemple « Valère Novarina », il ne m'informerait en rien sur ce qu'il est ou fait, ni sur ses caractéristiques physiques ou mentales, du moins jamais de manière directe comme c'est le cas pour le mot *dramaturge* : le nom propre est toujours en quelque manière « opaque » puisqu'il est, comme le dira Saul Kripke⁷ dans *La Logique des noms propres*, un *désignateur rigide* dont toute la fonction est de désigner quelque chose ou quelqu'un mais qui n'a en lui-même aucune dimension connotative. Je ne peux considérer l'ensemble des controverses qu'a suscitées une telle conception philosophique du nom propre⁸ ; je la retiens ici parce qu'elle semble particulièrement éclairante pour rendre compte du fonctionnement du théâtre novarinien. Si le nom propre ne sert qu'à désigner, alors il n'est, comme le dit Barthes, qu'une sorte de « *monnaie appellative* »⁹ ; c'est une étiquette que l'on attache à quelqu'un, non pour nous renseigner sur lui, ni pour nous dire qui il est, mais pour nous permettre de l'appeler, de parler de lui dans une conversation, etc. . Dénotant sans jamais connoter, se référant à une chose mais sans jamais rien signifier à propos de celle-ci, le nom propre aura donc pour fonction principale de rendre l'activité linguistique de l'appel ou du renvoi concise et efficace. Peu importe, en ce cas, que la personne désignée soit réelle ou fictive comme c'est le cas dans une œuvre littéraire.

Cette fonction instrumentale du nom propre recouvre son usage traditionnel dans l'écriture dramaturgique et plus spécifiquement dans les didascalies : que ce soit au seuil de l'œuvre lorsque l'on dresse la liste des personnages ou dans le texte même pour distribuer la parole entre les différents protagonistes et décrire leurs actions respectives. À cet égard, le nom propre est le plus souvent soumis au régime de l'anaphore, sur laquelle se fonde la construction de l'identité textuelle des personnages qui feront retour d'une scène à l'autre. L'anaphore du nom propre est une condition du bon déroulement du drame dans l'intelligence et l'imagination du lecteur ; elle est aussi ce qui permet d'articuler aisément le texte

à la représentation, l'écriture à son actualisation sur la scène. « Entrent le Duc et Lorenzo », est-il écrit au début de *Lorenzaccio* et l'on imagine les deux personnages ou, dans la mise en scène, les deux acteurs, qui entrent en scène. Or, dans un contexte où le nom propre n'est plus le corrélat nécessaire d'une identité fixe, où il est d'abord un nom à proférer, cette fonction anaphorique s'efface et la physionomie classique du texte de théâtre s'en trouve renversée. C'est le cas dans *Le Repas* où chaque réplique est portée par un personnage ou plutôt par un nom de personnage différent : l'anaphore est si bien réduite que le même personnage ne se manifeste jamais deux fois, laissant la plume de l'écrivain s'adonner librement à l'art de la variation. Le décalage entre la véritable didascalie initiale (*R*, 7) et la litanie proférée par « *La voix seule* » (9-12) permet de constater à quel point la seconde se distingue de la première : machine énumérative, texte en rupture avec l'économie de la représentation, elle se mue en un index de noms propres dont les corrélats réels ou structuraux sont introuvables. Les noms propres ne sont pas alors les désignations de personnages dont des acteurs devraient assurer le rôle, mais c'est la présence directe, en chair et en os, de la langue elle-même qui importe, c'est-à-dire l'accomplissement du « *drame de la parole* » (*PLM*, 114). C'est particulièrement clair dans *Le Drame de la vie* (*DV*, 9-11) : la dynamique générationnelle n'est au service d'aucune fonction indicative ou descriptive de l'action scénique ; elle se tient en deçà de toute réalisabilité et ne consiste qu'en cet engendrement pulsionnel de figures appelées à disparaître aussitôt. Les dernières pièces restent fidèles à cette subversion de la didascalie initiale : la première scène de *L'Acte inconnu* s'intitule « *Vivier des noms* » (*AI*, 9-10), ce qui indique assez le caractère autosuffisant du procédé qui ne liste pas les personnages appelés à entrer en scène, mais fait croître et multiplier des mots conçus comme autant d'organismes vivants, cette vie simulée qu'est le personnage cédant ici la place à l'exhibition de la vie bien réelle du langage.

Au final, il ne demeure qu'une pragmatique de l'appel : l'écriture du nom propre ne débouche sur rien d'autre que sur une

succession d'appels sans réponses, d'absents qui ne seront jamais présents que par le truchement du verbe. Le nom du personnage n'est donc pas la désignation d'une présence possible ou réelle, mais cette présence même du langage qui est conçu comme un appel, au sens où l'entend *Devant la parole* : « *La parole appelle, elle ne nomme pas* », ou encore : « *Nous appelons [les choses] parce qu'elles ne sont pas là, parce que nous ne savons pas leur nom. Si nous appelons les choses, c'est parce qu'elles ne sont pas vraiment là.* » (DLP, 24). Le nom propre comme appel, *vox clamans in deserto*, est ce qui fait le vide sur la scène pour y laisser triompher un théâtre déclamatoire : la représentation est brisée au profit de la présentation des noms de l'homme. La vacuité de certains de ces appels est particulièrement visible : le début de la pièce *Le Babil des classes dangereuses*, par exemple, est une ouverture en forme de fermeture ; le lecteur est alors confronté à une parole dont l'opacité est totale, un nom propre, suivi d'une formule qui vient en prolonger l'énigme : « *Gerbert Staffon. Sacrum canard.* » (BCD, 159). Le nom propre nous aveugle, il nous plonge dans la nuit au lieu de nous aider à construire le drame, à ménager une passerelle du texte vers la représentation, comme c'est ordinairement le cas.

Au total, cette mise en crise de la structure dramatique qui passe par le refus de l'anaphore didascalique et de toute forme d'instrumentalisation de la langue, n'a peut-être pas une portée uniquement poétique. Pourquoi les noms propres pullulent-ils ainsi, nous renvoyant un simulacre d'humanité ? Et pourquoi, dans le même temps sont-ils si désespérément vides de toute présence humaine et de toute identité fixe et substantielle ? Ne s'agit-il alors que de construire un théâtre utopique, de donner une grande fête verbale pour laquelle le nom propre fournirait un matériau particulièrement pittoresque ? Qu'il s'agisse de ces « accidents de langage » à quoi donne parfois lieu le nom propre ou de la crise identitaire que traverse le personnage dans le théâtre novarinien, les différents éléments analysés contribuent à ouvrir un autre horizon herméneutique : la pratique novarienne du nom propre, qu'elle engendre une archive infinie ou

un instantané linguistique, renvoie peut-être aussi, d'une manière suggestive, à certains aspects de notre pratique des noms propres et au rapport intime que nous avons avec celui que nous portons.

Le nom propre est, en effet, le lieu de l'identité : il est ce qui me désigne dans la bouche des autres, ce qui assure au regard des pratiques linguistiques codifiées la stabilité de mon être. Mais il est aussi le lieu d'une identification, celle de moi-même avec moi-même, entité intermédiaire par laquelle je m'identifie à un être social, appartenant à une famille, à une histoire, et renvoyant, avant tout autre chose — si l'on accepte de prendre comme cadre d'interprétation notre culture occidentale — à une paternité. Or, dans la mesure même où il est le lieu d'une identité pour autrui et d'une identification pour soi, le nom propre est travaillé par un puissant anonymat. Révélant mon identité, m'imposant de m'identifier à lui, il est néanmoins tout entier fait d'une altérité : mon prénom est choisi par d'autres et ce choix porte déjà en lui-même des désirs, des fantasmes, des associations qui m'échappent. Mon nom est hérité d'un autre ; son occurrence initiale est perdue ; il véhicule avec lui une histoire, des réseaux d'alliances et toutes sortes d'événements qui ont pu conditionner sa formation. Enfin, mon nom est abandonné aux autres : il est investi à nouveau par des associations, des désirs qui inventent des connotations obliques, des interprétations, des phrases, des jeux de mots vexants ou drôles, comme s'il s'agissait encore et toujours d'une réalité en formation. Le nom propre n'est précisément pas ce qui ressaisit en soi, une fois pour toutes, l'identité de celui qu'il nomme, puisqu'il y participe toujours sur le mode de la dispersion. Loin d'être substantiel et rigide à la manière du nom d'un personnage de roman ou de pièce de théâtre, mon nom oscille donc entre l'*anonymat* — puisque mon nom, ce n'est pas moi — et l'*éponymie* — puisque ce nom est en outre investi de significations multiples, construit, déconstruit et reconstruit par d'autres. « *Ça s'enrichit* » (p. 148¹⁰), commente à ce propos Jacques Lacan qui note que le nom propre est le propre d'un sujet « *en manque* » :

Le particulier est dénommé d'un nom propre ; c'est en ce sens qu'il est irremplaçable, c'est-à-dire qu'il peut manquer, qu'il suggère le niveau du manque, le niveau du trou, et que ce n'est pas en tant qu'individu que je m'appelle Jacques Lacan, mais en tant que quelque chose qui peut manquer, moyennant quoi ce nom ira vers quoi ? recouvrir un autre manque. Le nom propre c'est une fonction volante, si l'on peut dire, comme on dit qu'il y a une partie du personnel, du personnel de la langue dans l'occasion, qui est volante : il est fait pour aller combler les trous, pour lui donner son obturation, pour lui donner sa fermeture, pour lui donner une fausse apparence de suture. (p. 149¹⁰)

Le nom propre est donc ce qui par excellence fait un trou dans le texte ou dans la parole. L'accidentalité du nom propre, dont nous prétendions plus haut qu'elle était la conséquence d'un malentendu ou d'une mécompréhension, tient à sa manière de se faire entendre, en produisant un sens qui échappe, en étant un signifiant qui appelle d'autres signifiants mais selon des modalités le plus souvent inconscientes, qui ne font que « border » une identité sans contours définis. À cet égard, l'usage novarinien du nom propre consiste pour une large part à déjouer le processus identificatoire et les effets de personnalisation qui lui sont propres, soit en faisant du nom une entité monstrueuse, soit en lui attribuant une existence éphémère, comme un geste rapide, qui empêche qu'il se déploie en un repère, en une identité construite et stable. La raison en est que la stabilité de l'identité du personnage, dans sa dimension structurelle, rate l'expérience humaine du nom. Le nom propre est le lieu dans lequel le travail du signifiant, l'ouverture à un système de significations souterraines, sont les plus radicaux. C'est ce qui fait la "*fonction volante*" du nom propre et que Novarina met en scène : sa dispersion référentielle, son omniprésence que double son incapacité à dire la personne. Loin de n'être qu'une fiction plaisante, l'invention novarinienne décrit peut-être une réalité dérobée et un rapport viscéral à son propre nom : le déluge des noms ainsi que l'élimination de l'anaphore contribuent à dissoudre le nom propre dans le vaste océan du langage, à provoquer une forme de dépossession qui est à l'horizon de l'expérience intime du nom et de l'altération originelle qui s'y joue.

On comprend donc en quoi l'analyse du nom propre contribue à remettre en cause, aussi nécessairement qu'elle a contribué à l'établir, la qualification de l'œuvre de Novarina comme une utopie linguistique. Il y a, en effet, autant d'abstraction à penser que la langue ne peut être que le vecteur transparent de l'information ou de la désignation des choses qu'à croire que l'on puisse la déraciner absolument du réel pour en faire un simple jouet narcissique. Non seulement le travail novarinien sur le nom propre peut être compris dans son rapport à ce que celui-ci convoie, à savoir l'identité, mais il semble que pour une large part les noms propres novariniens, qui nous semblaient d'abord si vides, soient en réalité pleins d'une présence inaperçue.

masse et anonymat : le retour de la référence

Il est habituel en effet de souligner ce qui, chez Novarina, relève d'un réalisme du signe : l'auteur détourne le regard de la logique de la communication vers le langage comme un être physique, comme un pan dressé, une réalité sonore et graphique. L'écriture du nom propre, avons-nous vu, s'inscrit dans ce mouvement par lequel nous sommes ramenés à la matière incandescente du signifiant, aux glissements et déplacements qui s'accomplissent à sa surface, aux condensations et aux transferts nourrissant ses métamorphoses. Y a-t-il pour autant un monde des mots à côté du monde des choses ? Le langage, à lui seul, peut-il faire monde ? Il n'est peut-être qu'un simulacre de monde, mais à ce titre, pour être une imitation aussi peu substantielle que le simulacre, il lui faut tout de même être lié à lui, le refléter d'une manière ou d'une autre. Le nom propre novarinien incarne ce paradoxe : il ne désigne personne en particulier, il n'a aucune réalité singulière pour corrélat, et pourtant les accumulations de noms propres semblent faites pour désigner une multitude. Le nom propre est donc bien moyen de la désignation, mais, dans la litanie gigantesque, dans cette fatrasie de noms invraisemblables, il est moyen de la désignation d'une pluralité indistincte. Si le nom propre, à première vue, perd sa fonction dénotative en étant

radicalement fictionnalisé par l'écriture novarinienne, il la conserve dans la litanie qui, pour être fictive, n'en est pas moins signifiante car elle est une sorte d'archive, d'annuaire abrégé de l'humanité. Le nom propre novarinien ne désigne précisément personne, mais personne, serait-on tenté d'ajouter maintenant, c'est justement tout le monde : l'anonymat ne frappe pas seulement celui qui ne donne pas son nom ou qui ne signe pas — comme lorsque l'on parle d'une « lettre anonyme » —, mais aussi bien celui qui est mêlé à la foule, qui est en elle, agit et parle depuis elle. Le groupe produit l'anonymat à l'extérieur de lui, en rejetant ceux qui n'en font pas partie, mais plus sûrement encore en lui, en ôtant à ceux qui le constituent leur voix individuelle et leur caractère propre. La langue quotidienne se fait parfois l'écho de cette équivalence, lorsque, par exemple, l'on cherche à attribuer la paternité de l'un de ces lieux communs ou bon mots qui circulent un peu partout : « Qui a dit cela ? », demande-t-on, « Personne... Tout le monde... », répond-on un peu maladroitement en identifiant l'un et l'autre terme. C'est donc là une autre ambiguïté constitutive du nom propre ; son émergence est liée à des contextes sociaux précis : l'archive, l'état civil, le monument aux morts, autant de listes d'anonymes ; et, à l'inverse, il accompagne les cérémonies de récompense et la distribution des honneurs, faisant objet d'une « mention » ou d'une « nomination ». Le répertoire trace les limites d'un groupe et de ses acteurs reconnus, les héros, ou bien dissout le grand nombre dans un relevé sans âme qui ne fait qu'énumérer les inconnus, les antihéros du quotidien, les « gens ». Le nom n'est donc pas seulement ambivalent du fait qu'il me dénomme, c'est-à-dire me nomme et m'enjoint de porter ce nom, mais encore du fait qu'il est, sur le plan social, à la croisée de la célébrité et de l'infamie ; il isole toujours, soit en illustrant et en distinguant, soit en recensant et en noyant dans la masse.

Ces noms propres sans personne à l'intérieur, ces noms propres qui s'enchaînent comme autant de piétons défilant dans une bruyante manifestation, renvoient à une réalité humaine fondamentale, celle de la foule et du peuple, celle où l'individu est

indiscernable et en même temps se trouve là avec d'autres, constituant une réalité à la fois uniforme et bigarrée, distincte et indistincte. Les noms propres novariniens trouvent peut-être là leur véritable référence, dans le « personne/tout le monde » de la foule que le nom inconnu désigne plus sûrement encore que la personne véritable qui le porte. C'est alors seulement que l'on peut parler de « réalisme » chez Novarina : non en tant qu'il désigne les choses du réel, ni en tant qu'il renverrait à des individualités réelles ou mêmes imitées du réel, mais dans la mesure où, en bloc, il en réfère à la totalité humaine et aux diverses modalités de la masse.

Divers dispositifs scripturaux et scénographiques, témoignent d'ailleurs de cette présence d'une réalité indéfinie et indénombrable au sein du spectacle. Dans *La Scène*, les planches sont soudain envahies par une multitude d'individus qui se livrent, entre autres exploits, au rituel démocratique du slogan¹¹. Mentionnés dans les didascalies, ces noms authentiques (S, 121-7) viennent s'amalgamer à tous les autres noms du théâtre novarinien pour indiquer clairement leur enracinement dans une réalité non héroïque, celle du peuple. Dans la confusion carnavalesque d'un tel défilé et dans l'espace théâtral ordinairement dédié aux héros, cette suite de noms désigne ceux qui ordinairement ne montent pas sur la scène, à savoir la multitude des « sans noms » qui garnissent les gradins de la salle. Ce phénomène est d'autant plus remarquable qu'ils convoient avec eux d'autres noms attestés — Brice Lalonde, Antoine Waechter, Philippe de Villiers, Jacques Chirac —, ceux d'hommes politiques transformés en simples étiquettes, vidés de toute leur puissance de référence, devenus des slogans sans efficace. Deux autres faits scéniques ont prolongé cette tendance dans les mises en scène récentes de l'auteur : avant le début de *L'Espace furieux* (2006), un écran de plastique faisait face au public qui reflétait ainsi, sur la scène, la salle Richelieu et ses occupants, autre manière de provoquer l'invasion des anonymes et de ceux que disqualifie la coupure instaurée par la représentation. Mais c'est dans *L'Acte inconnu* que le nom propre, d'un simple éclat verbal, était le plus manifestement

converti en un instrument de désignation de la masse populaire. La pièce commence comme la plupart des drames novarinien :

LE DÉSÉQUILIBRISTE — Entrent le Théanthrope, Le Mangirier Olam, Sponx et Zéphyr, L'Illogicien, La Machine à dire Oui, La Machine à faire Vrai, Les Orifices Mentaux, Le Contre-sujet, Vox Spermotabilis, L'Homme de sous la Terre, Le Bonhomme Centuple, Irma Grammatica, Le Gardien de Caillou, Sa Chaise, Le Juge de la Matière, Le Trompeur de Choses, Jean La Glaise et son moi massif. [...]

(AI, 9-10)

La Parole portant une planche, débitant sa litanie, ne se contentait pas d'énoncer ses noms, mais munie d'une lunette que l'acteur — Leopold von Verschuer — pointait ici ou là dans le public, feignait d'en trouver les porteurs dans l'assistance. Novarina substituait donc à un outil optique, l'écran-miroir de la salle Richelieu, un autre outil optique, la longue vue, égrenant les noms en même temps que les visages du public.

Ainsi, si le *theatron* est un lieu optique, une telle actualisation scénique de la litanie en accomplit l'exigence de manière paradoxale : le renversement par lequel la scène se fait reflet de la salle indique que s'il y a une certaine forme de rapport au réel dans le spectacle, c'est un rapport au monde humain total, à la masse dont les noms propres sont les représentations indéfinies. Il y a là un hommage de la scène à la salle qui rappelle l'espace non clivé du chapiteau et du cirque¹² ; le nom propre novarinien, plutôt qu'un artifice jubilatoire de l'écriture, est le « vrai faux nom » de chacun d'entre nous qui constituons l'assemblée théâtrale et, au-delà d'elle, la part massive et inaperçue de la totalité sociale.

Loin d'être le simple instrument de l'utopie linguistique, le nom propre conserve en réalité sa fonction de désignation : il possède alors une portée globale qui ne se limite pas à l'atome de l'individu. Dans le nom propre se joue donc, de manière particulièrement aiguë, le rapport de la langue au réel, soit qu'elle s'en affranchisse, soit qu'elle s'y rattache plus intimement. Basculément qui jette une lumière particulière sur le théâtre de Novarina, sur sa puissance d'insurrection poétique, mais aussi

sur sa dimension originellement populaire, ouvert à cette grande réalité oubliée dont le langage tire sa vie et le théâtre son public : le peuple.

1. *La Loterie Pierrot* dans *La Chair de l'homme* (CH, 200–31) avait été ainsi constitué au terme d'une collecte de noms et de sobriquets savoyards.

2. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, t. I (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1987), pp. 387–8.

3. Pour une étude complète, voir la belle étude de Gérard GENETTE, *Mimologiques* (Paris, Seuil, « Points Essais », 1976), pp. 361–77 : « L'Âge des noms ».

4. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre étude : Olivier DUBOUCLEZ, *Valère Novarina, la physique du drame* (Dijon, Les Presses du réel, « L'espace littéraire », 2005), pp. 59–83 : « Germination ».

5. Le procédé est fréquent sous la plume de Novarina. Voir *PLM*, 16–7.

6. Jean-Christophe BAILLY, *Le Propre du langage : voyage au pays des noms communs* (Paris, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1997).

7. Saul KRIPKE, *La Logique des noms propres* (Paris, Minuit, 1986), p. 37.

8. Pour une présentation et une analyse générale des débats dans le contexte de la philosophie analytique, voir Pascal ENGEL, *Identité et référence : la théorie des noms propres chez Frege et Kripke* (Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1985).

9. Roland BARTHES, *S/Z* (Paris, Seuil, « Points Essais », 1976), p. 102.

10. Jacques LACAN, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, conférence du 6 janvier 1965, cité par Érik PORGE, « Le Comptage du nom propre », *Corpus, revue de philosophie*, n° 50, 2006, pp. 143–57.

11. Pour un commentaire de ce texte, voir notre ouvrage : O. DUBOUCLEZ, *Valère Novarina... (op. cit.⁴)*, pp. 77–81 : « Politique du nom propre ».

12. Voir Olivier DUBOUCLEZ, « L'Imitation du cirque. Le théâtre et les arts de la piste chez Valère Novarina », pp. 20–32 in *LEXI/textes*, n° 11 (Paris, L'Arche/Théâtre de la Colline, 2007).

DOCUMENT

« EN FACE DE L'ARCHAÏQUE ET DU CONSCIENT »

ENTRETIEN AVEC CHRISTOPHE FEUTRIER

réalisé par OLIVIER DUBOUCLEZ

Depuis plusieurs années et dans différents pays, Christophe Feutrier travaille à la mise en scène des textes de Valère Novarina. Il collabore régulièrement avec l'École d'art dramatique d'Anatoli Vassiliev. En 2005, il a monté à Moscou Valère Novarina parmi nous (titre provisoire)¹ et prépare, toujours dans la capitale russe, une mise en scène de L'Opérette imaginaire dans une traduction de Natalia Mavlevitch et sur une musique de Vartan Ertsinian.

Olivier DUBOUCLEZ — *La rencontre avec l'œuvre de Valère Novarina constitue pour un homme de théâtre un événement d'importance. C'est une œuvre qui touche aux éléments les plus fondamentaux, non seulement de l'écriture dramatique, comme on l'a souvent souligné, mais aussi de la pratique théâtrale. La réflexion de Novarina sur l'espace scénique ou sur l'expérience de l'acteur s'attarde sur les renversements spatiaux et perceptifs qui accompagnent le drame du langage. Comment avez-vous pris conscience de cette puissance de désorientation qui est au cœur du théâtre novarinien ?*

Christophe FEUTRIER — *Avec Novarina, ce fut d'abord un rendez-vous manqué. C'était au début des années Quatre-vingt. J'habitais à Saint-Étienne, petite ville de province. Je faisais du théâtre dans*

l'héritage de Jean Dasté qui avait longtemps dirigé La Comédie de Saint-Étienne. Je connaissais peu le répertoire contemporain. Un numéro de *L'Avant-Scène* m'est tombé entre les mains où se trouvait *Le Monologue d'Adramélech*² : je l'ai lu et je n'ai rien compris. Le texte défilait sous mes yeux ; la page restait muette et absolument résistante. C'est un peu plus tard que j'ai pu avoir une perception personnelle de l'œuvre, lors d'un travail à Remscheid où je me suis trouvé en compagnie de Valère Novarina et d'Alain Jadot, son premier traducteur en langue allemande. La directrice du théâtre de Remscheid, Elga Muller-Serre, m'avait proposé de travailler avec eux. Je me souviens très bien de la première séance de lecture. Jadot portait un costume blanc, un peu éculé ; il nous a lu ses traductions des textes de Novarina. C'est alors que, pour la première fois, j'ai perçu l'élément performatif présent au cœur de cette écriture.

O. D. — *Dans un contexte bien particulier : celui d'une « mise en espace ».*

C. F. — Oui, ma découverte du théâtre de Novarina est passée par l'étranger et par la scène, et non pas par la simple lecture. La traduction en langue étrangère m'a sans doute aidé à reconnaître ce qui m'échappait encore en lisant *Le Monologue d'Adramélech* : élément théâtral et peut-être même « métathéâtral » qui fait l'originalité du texte novarinien. Elle m'a contraint à une écoute particulière, plus attentive peut-être à la « *matière verbale* », au « *drame de la parole* ».

O. D. — *C'est aujourd'hui une évidence qui s'impose : l'œuvre de Novarina est intrinsèquement dramatique. Ce point a été obstinément méconnu jusqu'au milieu des années Quatre-vingt-dix...*

C. F. — Longtemps j'ai entendu dire autour de moi, par des gens qui connaissaient leur affaire, des spécialistes de l'écriture de Novarina, qu'elle était d'une grande puissance poétique et qu'on devait pour cette raison l'admirer, mais que le théâtre n'en était qu'une actualisation éventuelle et dispensable. Les interprétations magistrales d'André Marcon n'ont pas convaincu les sceptiques parce qu'elles n'étaient que des monologues et ne mettaient pas en jeu, pensaient-ils, toute la complexité de la représentation théâtrale. C'est Novarina qui a prouvé que c'était jouable, en se lançant dans la mise en scène. Le travail de Claude Buchvald a été lui aussi déter-

minant pour montrer que cette œuvre était authentiquement théâtrale, et qu'elle était empreinte d'une force comique et populaire.

O. D. — *Que faut-il entendre par les termes « métathéâtral » ou « performatif » que vous avez employés ?*

C. F. — Le théâtre de Novarina met en crise la représentation classique du drame. C'est une des raisons pour lesquelles certains ont même douté qu'il s'agissait là d'un véritable théâtre. Peut-être, en effet, s'agit-il de quelque chose d'autre. Cette incertitude est aussi ce qui signe sa contemporanéité. Le mot *performatif* me revient constamment à la bouche pour décrire la singularité de cette œuvre : il y a dans la profération du texte, dans l'acte par lequel il prend corps, quelque chose qui est doué d'une signification immédiate et irréfragable, quelque chose de très profond et de très ancestral qui fait événement. Ce n'est pas un texte classique susceptible d'une analyse académique où l'on pourrait décrypter des intentions, mais quelque chose qui nous ramène à une expérience primitive, celle du « langage-action ». Quelque chose de similaire affleure dans la mise en scène par Vassiliev de la *Médée-Matériau* de Heiner Müller : l'actrice en scène ne fait que hurler son texte sans bouger, il y va seulement d'une profération. Une autre expérience a d'ailleurs été cruciale dans mon parcours novarinien : le travail sur la « Préfiguration » de *La Chair de l'homme* qui devait être créée à Avignon en juillet 1995. Le texte final n'était pas encore écrit, il n'y avait que des fragments à partir desquels on pouvait conduire des réflexions et avancer des hypothèses de travail, notamment avec André Marcon. C'était encore à Remscheid — « *Regenscheid* » comme aimait dire Valère. Cette fois c'est un acteur allemand qui, des années plus tard, deviendra traducteur de Novarina, Leopold von Verschuer, qui a permis d'affermir ma conviction : une vision plastique s'imposait à moi, la sonorité du texte bilingue était éclatante. Il y avait un sentiment physique qui se dégageait de la performance et qui se cristallisait dans le jeu de l'acteur.

O. D. — *« Performatif » à mi-chemin entre sa conception strictement linguistique et ce qui relève de la performance ou de l'action dramatique à proprement parler. Comment penser l'articulation entre ces deux éléments ?*

C. F. — Austin a écrit des pages célèbres sur ce point³. Lorsque le maire dit « je vous déclare unis par les liens du mariage », sa parole est en même temps une action qui accomplit quelque chose, c'est une locution performative, une parole qui fait l'action et où se noue indissolublement le langage et l'événement. Dans le théâtre de Novarina, la parole a un effet tout à fait comparable : elle nous prend et nous force, elle s'accomplit en posant sa réalité incontestable. La performance n'est pas une réalité extérieure ou surajoutée au langage mais ce qui s'enclenche dans le langage lui-même, un élément dynamique intime à la parole : comme une onde qui se propage et engage l'acteur dans le jeu.

O. D. — *Plus qu'une pièce de théâtre, Novarina nous apporterait donc à chaque fois un élément fondamental de la théâtralité. Cette aspiration est très nettement exprimée au début de Pour Louis de Funès : on y trouve le rêve d'un recommencement du théâtre, affranchi du « boléro réaliste », de « la toujours même petite courte valse de reconnaissance et de reproduction » (TDP, 119).*

C. F. — Cet élément premier est quelque chose de très ancien. C'est, au cœur de la profération, une onde qu'il faut saisir pour mettre en place la mise en scène et suivre Novarina jusque dans les méandres de la parole.

O. D. — *Comment mettre en œuvre l'élément performatif dont vous parlez ? Comment peut-il se concrétiser en un principe de mise en scène ?*

C. F. — Ce qui est au centre de mon approche, c'est un élément anthropologique. Il s'agit de cette performativité primitive qu'il m'a semblé apercevoir chez Novarina pendant les fameuses lectures de Remscheid, puis plus tard avec des acteurs russes. Cela reste cependant pour moi une question perpétuelle : cet élément performatif est une puissance qui se suffit à elle-même et qu'il ne s'agit pas de gauchir par telle interprétation ou telle idée qui viendrait en amoindrir l'énergie. Le metteur en scène doit, au sein du groupe, laisser advenir cet élément déclencheur.

O. D. — *Novarina, metteur en scène, refuse lui aussi toute « direction d'acteurs » et toute maîtrise de l'action pour s'en remettre à la dramatique spontanée de l'acteur en scène. Mais n'y a-t-il pas des éléments structurants qui naissent de l'onde performative ?*

C. F. — Il s'agit évidemment pour moi de convertir en langage théâtral cette onde par laquelle j'ai été happé en entendant Jadot et Leopold von Verchuer. Je cherche aujourd'hui à la transmettre au spectateur, à la faire entendre à mon tour, parce qu'elle est source de bonheur. Pour ce faire, ce qui me semble le plus intéressant est de partir de substrats archaïques : c'est de cette manière que j'ai travaillé en Russie. Ces principes sont structurants au sein du groupe humain : ils commandent la désignation et l'exclusion d'un de ses membres en dehors du groupe, le bouc émissaire.

O. D. — *Comme si un groupe d'acteurs prenait la place de la « horde primitive » ?*

C. F. — Oui. C'est un substrat qui nous ramène à des institutions culturelles très anciennes, et peut-être même à l'institution de la culture elle-même. L'élément émanateur du texte qui se donne à voir dans la parole novarinienne, ce « langage-action » qu'est la profération, me semble répéter cette opération. La tribu est un groupe qui, à un moment donné, se retourne vers le mâle dominant pour l'éliminer ou le dévorer. Ce saut dans le temps vers ces éléments primitifs nous ramène à l'origine même, à des humains qui se séparent de l'animalité, au surgissement de la pensée. Il y a un moment où nous ne sommes pas encore animés par la pensée et puis il y a un événement qui fait rupture, qui nous précipite dans des formes de vie élaborées, dans des pratiques culturelles qui, brusquement, nous placent à une distance incommensurable de l'animal. « *Nous connaissons le chemin parcouru par l'homme de la préhistoire...* » écrit Freud au début de *Totem et tabou*⁴. Il s'agit de retrouver ces procédés instinctifs, celui du bouc émissaire en particulier, et leur impact sur la constitution de l'homme en tant que tel : c'est donc à partir d'eux que je travaille. Une telle démarche permet de couper court à toute tendance psychologisante, de nous débarrasser d'entrée de ce réflexe psychologique d'interprétation qu'ont souvent les acteurs devant une œuvre qui les déstabilise.

O. D. — *Freud explique que c'est seulement avec l'assassinat du père — l'élimination du « despotisme patriarcal » — puis avec la répétition de cet ordre répressif intériorisé par les fils dans l'intérêt de la préservation du groupe que commence véritablement la civilisation. Le père constituait une autorité biologiquement justifiée; c'est seulement après sa mort que naissent, comme le dit Freud, des « institutions déclarées inviolables,*

sacrées, bref le début de la morale et du droit » (Moïse et le monothéisme). *Ce rapprochement jette une lumière sur le joyeux désordre qui règne au sein du théâtre de Novarina, sur l'affirmation constante de l'impossibilité de la pensée, sur la proximité à l'animal, sur la mise sens dessus dessous de toute relation à l'autre, comme s'il y avait un élément premier de séparation qui venait se répéter.*

C. F. — Oui, et c'est de cette manière que l'on peut considérer également les références au christianisme, les parodies d'Évangile comme on en trouve dans les dernières pièces de Novarina. Dans le christianisme, il y a une interruption du cycle du bouc émissaire, l'interruption d'une séquence de violence qui caractérise les actions du Christ : il ne réplique pas la violence, il tend l'autre joue, il accepte d'être le bouc émissaire, venant briser le déchaînement de la vengeance. On peut peut-être, au lieu de surdéterminer ces traces du religieux chez Novarina, comme on le fait parfois en y voyant les éléments d'une profession de foi, les réinscrire pleinement dans la théâtralité : y reconnaître d'autres manifestations du substrat anthropologique dont je parlais et leur donner une place au sein de systèmes circulatoires.

O. D. — *Comment s'accomplit alors le travail avec les acteurs ?*

C. F. — On travaille les scènes en séquences, même si au final l'ensemble pourra revêtir une forme classique. On démarre sans le texte, par des mouvements en groupe compact, et l'on réfléchit collectivement à la désignation d'un bouc émissaire au sein du groupe. Après quelques séances de travail, tout cela se fait très naturellement; c'est très rapide et très facile, les gens se mettent d'accord sur le bouc émissaire, comme si la structure surgissait spontanément du groupe. Tout à coup, nous sommes une bande de pithécantropes au seuil de la civilisation : on essaie au cours du training de retrouver certains éléments de notre pensée fondatrice. Mais, en réalité, c'est là une description très générale et très abstraite : ça ne se passe jamais tout à fait comme cela. Il y a parfois une rigolade qui vient tout renverser et libérer des idées ou pistes de travail inédites. On se tient sur la brèche, dans une sorte de déséquilibre qui est souvent comique. Les scènes du "*Repas*" que j'ai travaillées se prêtent à merveille à cet exercice : nous partons de groupe abstrait, de tous ces personnages qui font un immense repas de langage et ingurgitent des nourritures inouïes : « *Nous mangeons du*

rillon, du bobélet, de la changeoize, du galgat; nous mangeons de la roquette, de la fourque, et du barny... » (R, 13). C'est au terme d'un tel repas qu'à certaines époques l'on a désigné un bouc émissaire pour l'exécuter. Nous avons particulièrement travaillé sur la scène des « toasts », rituel s'il en est, forme culturelle fondamentale, qui prépare le sacrifice et achemine les participants vers un tel acte.

O. D. — *On retrouve très explicitement dans Le Repas le rituel de l'exécution : dans la mise en œuvre de la « Machine à vapeur », machine destructrice des égoïsmes qui viennent fracturer le groupe. Le vaste chœur des « Mangeurs » et des « Dormants » accomplit son unanimité dans l'acte de manger mais aussi dans celui de dormir. Ce qui est surprenant toutefois dans votre méthode de travail, c'est qu'elle commence par mettre entre parenthèses le langage...*

C. F. — On commence par un training général pour chaque texte où, en effet, le groupe est d'abord muet. On conduit ainsi une recherche des pulsions physiques. Celle-ci vise à mettre au jour un mécanisme global qui implique le groupe tout entier et non pas seulement la décision du metteur en scène. Ce dernier est fondu dans le groupe, il lui appartient. Le mutisme de départ est d'abord le mutisme que l'on impose à toute interprétation. En travaillant sur les « toasts » du *“Repas”*, j'ai voulu matérialiser cette rupture entre un monde et un autre. Le scénographe a eu l'idée intéressante de braquer la lumière sur la table et de faire s'élever celle-ci, à l'issue du rituel des toasts : la table s'élevait et c'était, de manière tout à fait évidente, la fin d'un monde. Il s'agissait donc de canaliser le principe anthropologique, de voir son évolution au fil du texte à partir de la pulsion performative de départ. Au final, la forme classique du spectacle est conservée, mais l'important c'est que cette forme soit le résultat d'une élaboration, et non le produit d'une préconception qui viendrait autoritairement emprisonner le groupe. Ce qui manifeste le plus nettement cette liberté, c'est l'élément comique qui est présent en permanence dans l'interaction avec les acteurs. Ce surgissement que l'on guette, ce rituel terrible de la désignation d'un bouc émissaire, est en même temps une « chute comique », comme dit Novarina.

O. D. — *Au fond, c'est le metteur en scène ce « despote patriarcal » qu'il s'agit à chaque fois d'éliminer et de dévorer...*

C. F. — C'est la contrainte de la représentation qu'il s'agit de mettre entre parenthèses pour faire advenir le spectacle à partir d'un élément primitif qui, par définition, est antérieur à la représentation puisqu'il relève de l'agir pur.

O. D. — *Certaines de vos réflexions semblent nous rapprocher d'un Grotowski qui, de son propre aveu, est un dramaturge qui a compté pour Valère Novarina.*

C. F. — On peut établir ce rapport, à condition de ne pas oublier qu'il n'engage pas la dimension littéraire de l'œuvre de Novarina. Incontestablement, Grotowski a reconnu ces substrats très anciens, cette résilience et cette énergie qui se trouvent parfois, au dire de certains personnages novariniens, dans les pierres, dans les animaux, dans ce qui n'est pas encore homme. L'œuvre si contemporaine de Novarina semble, en réalité, venir du fond des âges, d'un temps immémorial, mais aussi du paradis perdu de l'enfance. Il y a une citation de Grotowski dans « Tu es le fils de quelqu'un » qui me semble résumer ce que j'ai avancé tout à l'heure sur la solidarité du performatif et de la naissance de la pensée : « *Quand les machines dominant, il faut chercher le vivant... Nous nous trouvons (dans la pratique performative) à la fois en face de l'archaïque (archè) et du conscient.* » (p. 14⁵).

O. D. — *Cette recherche prend la forme chez Grotowski d'un appauvrissement de la représentation, de ce qu'il appelle lui-même un « théâtre pauvre ». Il parle d'ailleurs de la « via negativa »⁶ du théâtre, expression que l'on retrouvera également sous la plume de Novarina.*

C. F. — Il me semble toutefois que le théâtre de Novarina n'est pas un théâtre de réduction : c'est un théâtre où l'écriture est débordante, où l'accumulation est une loi centrale de l'écriture. Les monologues et les énumérations viennent nous rappeler sans cesse qu'il s'agit d'un théâtre de la spirale et de l'augmentation, à l'opposé de l'appauvrissement à l'œuvre dans la dramaturgie grotowskienne. C'est un théâtre très écrit et très français, qui me fait penser à Ionesco, mais où l'opposition du rêve et de la réalité a laissé la place à un mouvement régressif vers l'archaïque et le conscient. Grotowski m'aide à penser la transmission du texte novarinien, mais il ne saurait rendre compte de la richesse de la recherche linguistique qui s'y déploie.

O. D. — *À l'opposé de tout minimalisme, Novarina crée un langage qui est lui aussi primitif, qu'il prenne la forme du babil ou se rapproche de la litanie, telle qu'on la trouve dans les textes bibliques. Sa pratique du langage relève elle-même d'une répétition du commencement, de cet « Acte inconnu », pour reprendre le titre de sa dernière pièce.*

C. F. — On est dans la genèse, dans la généalogie, dans l'invention des institutions humaines, mais je reste réticent à dire que, de près ou de loin, il s'agit d'un théâtre chrétien. Il me semble que ce texte essaie au contraire de remonter en deçà du religieux, qu'il montre les hommes à côté des animaux, qu'il déploie des éléments archaïques de séparation d'où procèdent la pensée et le religieux, comme l'indiquait d'ailleurs le texte de Freud que vous citez plus haut. Il y a quelque chose de caché derrière les intrusions du mystique, du Christ ou de l'icône; il y a des bonshommes qui se tiennent derrière les formes sacrées et qui en expliquent l'existence. Pourquoi l'icône plutôt qu'un pétroglyphe? Telle stèle anatolienne, telle croyance animiste, telle représentation mythique de la métempsycose ne nous ramènent-elles pas aussi bien à notre commencement?

O. D. — *L'essentiel de votre réflexion sur Novarina a été conduit à l'étranger, en travaillant avec des traductions et des acteurs pour qui Novarina était un auteur parfaitement inconnu. C'est en Russie surtout que vous avez monté les spectacles dont vous venez de nous décrire les grands principes. Y avait-il là un contexte particulièrement propice à votre approche? La tradition littéraire ou dramaturgique russe rend-elle disponible pour comprendre un auteur aussi singulier que Novarina?*

C. F. — Ce qui fonde cette disponibilité, c'est d'abord la profonde qualité humaine, artistique et technique des acteurs avec qui j'ai collaboré. Les mises en scène de Claude Buchvald doivent leur grande réussite à la qualité technique des comédiens qui, en raison de l'assurance qu'elle leur donne, se trouvent tout à fait libres et ouverts. Toute la difficulté est là : réussir à fixer les éléments pendant le training, partir d'une base anthropologique dont vont naître les impressions de jeu et les actions physiques qui précèdent le texte et qu'il faudra ensuite être capable de reproduire. C'est pour cette raison que Novarina est un auteur de théâtre : il ne remet pas en cause le principe des principes, à savoir la nécessité du physique, du geste premier, qui enclenche toute la mise en scène. Mais la

difficulté réside ensuite dans la fixation et dans la répétition des intentions de jeu qui, à la différence de ce qui se passe lorsque l'on travaille sur Molière ou Audiberti, exige des compétences interprétatives et une maîtrise du corps hors du commun. C'est ce que j'ai pu trouver chez les acteurs russes et ce qui a permis d'aboutir, de mon point de vue, à des résultats intéressants.

O. D. — *Mais la réception de Novarina en Russie n'est-elle pas facilitée par sa mise en rapport, du reste assez tentante, avec les avant-gardes ?*

C. F. — Certes, il y eu des tentatives russes dans les années Vingt qui peuvent faire penser à Novarina, en particulier chez Kharms ou Khlebnikov. Jusqu'à la période stalinienne, la radicalité poétique — par exemple du groupe OBERIOU⁷, mais pas seulement — trouvait une place de choix dans la création littéraire. Tout cela a été balayé ensuite et reste très peu connu des acteurs avec qui je travaille, formés dans un tout autre état d'esprit, non pénétrés culturellement par cette littérature, ou alors ne connaissant, pour une partie d'entre eux, que quelques textes de Kharms. Globalement, leur enseignement est très académique : il leur assure une grande maîtrise technique et une remarquable structure de jeu. Leur première réaction fut d'ailleurs assez violente lorsqu'ils ont découvert Novarina : « C'est n'importe quoi ! ». Sans rester indifférent à cette œuvre, ils avaient du mal à lui donner une place et à en reconnaître le geste théâtral original. Je comprenais d'autant mieux leur réaction que j'étais passé par ce moment fondamental d'incompréhension et qu'il m'avait fallu les lectures de Remscheid pour que l'onde performative m'apparaisse. Ce qui est remarquable dans leur cas, c'est qu'ils ont découvert Novarina de l'intérieur : ils ont acquis cet élément performatif directement, par la pratique théâtrale, uniquement en acteurs. Et ils ont fini par défendre Novarina, totalement conquis par cette énergie théâtrale qui au départ leur semblait absolument hermétique.

O. D. — *La « conversion » n'a donc pas été immédiate...*

C. F. — En réalité, je me suis heurté à un obstacle majeur. Les acteurs recherchaient une compréhension psychologique des personnages. Ils avaient ce réflexe, cette tendance au jeu psychologique qui m'a totalement convaincu, en négatif, de l'apsychologisme du théâtre novarinien. La psychologie est souvent un refuge chez l'acteur qui se trouve désemparé devant un texte : il faut « donner

du sens », « trouver le sens », jouer de telle manière à ce que tout « prenne sens » pour la conscience ordinaire. Cette crispation, il m'a fallu la surmonter avec les acteurs. J'ai voulu par exemple faire une étape de travail avec *Pour Louis de Funès* en travaillant sur les ondes à partir d'un certain nombre de rituels soufis.

O. D. — *Louis de Funès est d'ailleurs transformé en mystique et même en rabbin dans* *Devant la parole* (DLP, 119-36)...

C. F. — Mais à un moment où l'étape de travail n'était pas encore prête, je devais faire face à cette tendance psychologisante de l'acteur qui se sentait encore débordé par le texte. Le principe soufi indiquait pourtant une tout autre piste, celle d'un va-et-vient, d'une relation entre l'intérieur et l'extérieur, d'une recherche de Dieu qui se concrétise dans un rituel qui impose un mouvement et une sortie hors de soi, à l'opposé de tout durcissement du jeu en gestes ou en intentions psychologiquement déterminés.

O. D. — *Novarina produit, en même temps qu'une écriture théâtrale originale, une réflexion sur l'acteur qui est devenu, au fil des publications, une figure célébrée, presque sainte : comme si l'acteur, dans le jeu, était nécessairement conduit à une transe ou à une expérience mystique. Ces réflexions ont-elles inspiré votre travail avec les comédiens ?*

C. F. — Ce qui me frappe, c'est que Novarina demande à l'acteur un acte théâtral héroïque. Il ne lui demande pas simplement de jouer ou d'exécuter, mais il l'invite à une performance qui soit en même temps l'acte d'un héros, c'est-à-dire de celui qui va au-delà de ce que peut l'homme ordinaire. Proférer 297 définitions de Dieu ou 1111 noms d'oiseaux est quelque chose que le spectateur ne pourrait pas faire. Je crois que cette asymétrie est un aspect important dans le théâtre de Novarina. Frégoli qui, en quelques secondes, changeait plusieurs fois de costumes et de personnages est une autre figure de cet héroïsme par lequel l'acteur se hisse au-dessus des normes de l'action humaine. C'est par leur singularité exceptionnelle que certains acteurs ont pu donner à voir et à entendre Novarina, le révélant au public et donnant accès à l'authenticité de sa parole; André Marcon, mais aussi Daniel Znyk ou Christine Fersen dans la mise en scène de *L'Espace furieux* que Valère a donné à la Comédie-Française, se sont élevés à cet héroïsme.

O. D. — *Comme s'il s'agissait d'incarner, plutôt qu'un personnage, un*

langage tout entier, une langue qui résiste précisément, par sa démesure, à l'enfermement dans les formes psychologiques traditionnelles du personnage et de l'action dramatique.

C. F. — Je crois que l'on retrouve l'élément performatif dans cet héroïsme et, avec lui, les substrats archaïques que nous avons évoqués. Novarina fabrique des héros, ce sont les acteurs; une nouvelle fois, il nous renvoie à des temps très anciens où l'on avait la capacité de fabriquer du mythe et de l'extraordinaire, de produire une humanité hors norme, comme dans le chant XXIII de l'*Iliade*, qui s'imposait ensuite aux consciences comme un élément rassembleur. La constitution de la légende s'appuie sur cette possibilité qu'un homme, tout à coup, fasse plus que ce qu'il peut. Cet élément n'est peut être pas totalement effacé. Je ne peux m'empêcher de penser à Neil Armstrong qui, en se posant sur la Lune, accomplit un geste dont on oublie trop souvent la substance héroïque. Grotowski nous invitait à retrouver le vivant par-delà la machine : Armstrong, alors que son ordinateur de bord tombe en panne, décide cependant de se poser sur la Lune; à ce moment, il a le choix, il peut encore rentrer sur terre; on est saisi en écoutant aujourd'hui l'enregistrement de sa voix lorsqu'il décide d'agir sans la machine : « OK, we go. ». Armstrong pose finalement son vaisseau à quelques mètres d'un cratère qu'il parvient à éviter alors qu'il ne lui reste plus de carburant; le plus calmement du monde, tandis que les secondes s'égrènent, il accomplit son exploit. L'acteur qui joue du Novarina participe à un tel mouvement de transcendance, et c'est grâce à lui que l'on redécouvre dans chaque spectacle un peu de la vérité primitive qui s'y dissimule. Au moment où les machines s'arrêtent, ce qu'il dit est ce qu'il fait. Voilà un mythe, encore...

1. Voir *supra*, la note 4 de l'Avant-propos.

2. *Le Monologue d'Adramélech* a effectivement été publié dans *L'Avant-Scène* (n° 776, octobre 1975), à la suite de *Intérieur* de Maurice Maeterlinck.

3. John Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, trad. de l'américain par Gilles LANE (Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique, 1970). Le titre original de l'ouvrage est : *How to do things with words*.

4. Sigmund FREUD, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, traduction de S. JANKÉLÉVITCH (Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1965) : « Nous connaissons le chemin parcouru par

l'homme de la préhistoire, dans son développement, grâce aux monuments et aux ustensiles qu'il nous a laissés, grâce aux restes de son art, de sa religion et de sa conception de la vie qui nous sont parvenus soit directement, soit transmis par la tradition dans des légendes, des mythes et des contes, grâce enfin à la survivance de sa mentalité que nous pouvons retrouver dans nos propres mœurs et coutumes. » (p. 9).

5. Jerzy GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, n° 726, oct 1989.

6. Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, traduction de C.B. LEVENSON (Lausanne, L'Âge d'homme, 1971), p. 16.

7. Le groupe OBERIOU (abréviation d'une expression russe qui signifie « Association de l'art réel ») est un groupe littéraire fondé à la fin des années Vingt à Leningrad et dont Daniil Kharms faisait partie.

TABLE

NOVARINA — LE LANGAGE EN SCÈNE

<i>avant-propos</i> , par Frédéric DETUE et Olivier DUBOUCLEZ.	5
1. Personne. À propos des personnages dans <i>La Scène</i> , par Marco BASCHERA.	11
2. Le Cercle et le carré (géométries de l'écriture et du plateau), par Céline HERSANT.	27
3. Le Théâtre de la parole : remarques sur la « poésie » au théâtre chez Novarina à partir d'Artaud et de Vitrac, par Elena GALTSOVA.	47
4. Poétique de la transgression, de Georges Bataille à Valère Novarina, par Désirée LORENZ et Tatiana WEISER.	65
5. <i>Le Jardin de reconnaissance</i> . Penser le théâtre de Valère Novarina, par Katia DMITRIEVA.	85
6. Se désaliéner du réel : invitation à la (re)lecture de <i>Vous qui habitez le temps</i> , par Didier PLASSARD.	103
7. Dans le cabinet du néologue, par Nadia BUNTMAN.	119
8. Nom de personne. L'écriture des noms propres chez Valère Novarina, par Olivier DUBOUCLEZ.	139
9. Slogan, inventaire, information : de la politique dans l'œuvre de Valère Novarina, par Julie SERMON.	159
10. Le Théâtre de Valère Novarina ou la littérature en résistance, par Frédéric DETUE.	181
DOCUMENT	
« En face de l'archaïque et du conscient » : entretien avec Christophe FEUTRIER, réalisé par Olivier DUBOUCLEZ.	203