

**INHYE HONG**

Université Yonsei

## Voie négative, vue négative : Le théâtre de l'appel de Valère Novarina

Il semble qu'Artaud fit preuve d'une perspicacité particulière, quelques décennies avant l'avènement de la notion du théâtre postdramatique, en résumant ainsi l'essence du théâtre occidental : « La parole dans le théâtre occidental ne sert jamais qu'à exprimer des conflits psychologiques particuliers à l'homme et à sa situation dans l'actualité quotidienne de la vie. Ses conflits sont nettement justiciables de la parole articulée, qu'ils restent dans le domaine psychologique ou qu'ils en sortent pour rentrer dans le domaine social, le drame demeurera toujours d'intérêt moral par la façon dont ses conflits attaqueront et désagrègeront les caractères. [...] Le domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique, il faut le dire »<sup>1</sup>. La parole, dans le théâtre en général, se caractérise par son double statut : il s'agit d'un outil indispensable au développement d'une *praxis* poétique<sup>2</sup>, néanmoins, elle est considérée comme un geste accessoire, dont la beauté littéraire serait une vertu importante sur le modèle du « langage relevé d'assaisonnements »<sup>3</sup> d'Aristote.

---

1 A. Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », [dans :] *Idem, Le Théâtre et son double. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004, tome 4, p. 547.

2 Artaud emploie le mot « assujettissement » pour décrire la dépendance absolue du théâtre occidental à la langue articulée. *Ibidem*, p. 546.

3 Aristote, *Poétique* (1449 b 25), J. Hardy (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Cependant, dans le théâtre dit « dédramatique »<sup>4</sup> de Valère Novarina, la parole devient un geste à part entière, comme le souhaitait l'instigateur du « théâtre de la cruauté ». D'un côté, elle ne fait pas avancer le drame humain ; d'un autre côté, elle fait quelque chose, en engageant une dimension résolument pragmatique – davantage sur le plan pratique-éthique que sur le plan linguistique. Elle réalise une action concrète qui implique une réaction immédiate comme conséquence : elle appelle.

En effet, l'appel constitue une habitude langagière très récurrente chez l'auteur du *Vivier des noms*, au point que l'on pourrait rebaptiser son travail « le théâtre de l'appel ». Réalisé sous forme d'énonciation (« Faites entrer... ! ») ou de liste, il sert de passage vers la scène pour les personnages dont l'entrée est sollicitée :

L'HISTORIENNE. – Entrent L'Écouteur Oui-carde, L'Émullier du Trou Bleu, Jean Calvaire, L'Homme Plurifié, Son Mangeur, L'Omnicide, Jeanjean-bête-à-Jean, Le Préposé-Courrier, Les Femmes Décuplées, Jeanne de Louise Vide, Jean du Lui-Vide, Jérémie Bachulet, Les Enfants Spermidiens, La Femme à la Visagère, Jeanjean Pluralité, L'Un des deux petits Réparateurs Segments, Ouceps, Les Gens à la Vie Porcive, Jean du Grillage, L'Urgeur Premier, Les Gens des Basses-Gens, Les Enfants Vénénaux, L'Autrier, Le Porcinien.<sup>5</sup>

Or, l'appel est rarement porteur du vocatif dans l'œuvre de Novarina, et ne remplit guère la fonction phatique du langage. Sur vingt-quatre appels effectués par l'Historienne, nul ne donne lieu à une réponse tangible : personne n'entre sur scène – du moins visiblement – et viennent prendre parole quatre

---

4 V. Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 147. Il faudrait expliciter ici que le mot « dédramatique » qu'emploie Novarina afin de qualifier son théâtre se distingue de la notion inventée par Jean-Pierre Sarrazac, bien que ce dernier classe Novarina comme auteur du théâtre « dédramatique ». Voir J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

5 V. Novarina, *Le Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2015, p. 149.

personnes qui ne sont pourtant pas convoquées<sup>6</sup>. Au lieu d'ouvrir le canal de communication en (r)éveillant l'attention des récepteurs du message qui y sont déjà, ou de déclencher une réaction de leur part, les figures novariniennes utilisent l'appel pour faire venir les absents. L'appel relève, pour ainsi dire, de la prière d'apparaître adressée à une chose qui n'a pas encore de corps concret ici et maintenant, comme, le plus souvent – sans pourtant se réserver l'exclusivité –, c'est le cas du néologisme. Un tel appel se rapproche des « gestes lyriques » que recense Dominique Rabaté, dans le sens où il s'agit d'une communication inaudible, indicible et intemporelle entre le sujet aspirant et l'objet désiré, d'une pure matérialisation de la volonté du rapprochement qu'éprouve le sujet envers l'objet. On appelle ; on attend, dans l'instant de l'appel, l'apparition des choses appelées, leur réponse, de la même manière que le narrateur de *L'Animal du temps* attendant que 1 111 oiseaux viennent « se pacifier à [s]es pieds »<sup>7</sup> lorsqu'il les appelle. Cette prise de corps des choses appelées motive le parler de devenir « en soi une aventure, un événement »<sup>8</sup>, comme le remarque

---

6 L'Homme de Multiporça, Le Président Plénipotentier, L'Enfant Modulaire, Jean qui Corde. Voir *Ibidem*, p. 149-150.

7 V. Novarina, *L'Animal du temps*, Paris, P.O.L., 1993, p. 56-57 ; V. Novarina, *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987, p. 321-328.

8 « Lyrique, l'éclosion d'une parole qui n'est plus reconnue comme le moyen d'une expression, mais dont se révèle en sa plénitude le très simple pouvoir [...]. Lyrisme reste aussi le nom de notre accès à la parole, dès lors que celui-ci ne consiste pas en un simple usage instrumental du langage mais constitue en soi une aventure, un événement ». J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 70. Dans la même lignée, Jonathan Culler notera que « [l']apostrophe [, cette figure éminemment lyrique] n'est pas la représentation d'un événement ; s'il fonctionne, il produit un événement fictif et discursif (*Apostrophe is not the representation of an event ; if it works, it produces a fictive, discursive event*) ». J. Culler, *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York, Cornell University Press, 1981, p. 152-153. Trad. I. H. Nous soulignons.

judicieusement Jean-Michel Maulpoix. Ou encore, dans le théâtre dédramatique de Novarina où on ne trouve plus l'homme<sup>9</sup>, cette apparition, cette traversée des choses de la non-existence à l'existence constitue le drame par excellence, le drame comme *praxis*, l'agir.

S'il en est ainsi, cette nouvelle modalité du drame nous amène à voir, dans l'appel en tant que geste lyrique, le processus de création – dramatique – propre à Novarina. Et le manque profondément implanté dans le lyrisme, sinon la distance abyssale irréparable – car intrinsèque – entre l'appelant et l'appelé, entre celui qui écrit et celui qui s'écrit (ou qui se signifie) introduit, dans le processus créateur mais aussi dans le résultat de la création, une négativité qui se définit par « l'absence de son contraire » en ainsi sillonnant l'ombre de la conscience : l'absence du poète, maître de création qui signe son œuvre pour l'un, et l'absence de matérialité, de cohérence pour l'autre. Dans d'autres termes, dans le théâtre des paroles, l'appel hissant la performativité de la parole jusqu'à son apogée s'identifie à la voie négative qui mène vers la création : « Et un jour, [...] j'ai trouvé je ne sais plus où la phrase dont Mallarmé avait fait sa devise "La destruction fut ma Béatrice" ; j'en déduisis la mienne : "La négation fut ma Béatrice." »

---

9 « Le théâtre ne sert qu'à ça : franchir encore une fois la figure humaine. Au théâtre, l'homme doit être à nouveau incompréhensible, incohérent et ouvert : *un fugitif*. Tout théâtre, n'importe quel théâtre, dit : l'homme n'est pas l'homme, *l'homme ne doit plus être vu* : interdiction de le représenter. Les personnages de *La Scène*, de *L'Origine rouge*, de *L'Espace furieux*, de *L'Opérette imaginaire*, ne sont pas des hommes, mais des animaux devant nous qui émettent des signaux humains. Ils sont débarrassés de toute figuration et de tout sentiment de reconnaissance et émettent sans fin des figures humaines. [...] Le théâtre tend toujours vers le visage humain vide et annulé ; c'est un lieu où s'insoumettre à l'image humaine, un lieu où *déreprésenter*. Non une scène où contrefaire l'hominidien [...] » V. Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 27-29.

et je lus désormais mes initiales : Voie Négative »<sup>10</sup>, écrit Novarina. Il s'agit d'une voie au cours de laquelle l'écrivain s'avère entièrement exclu, et qui privilège le principe de négativité pour construire une fiction.

### *La disparition élocutoire du poète*

Valère Novarina n'hésite pas à avouer sa nullité en tant qu'écrivain. Il dit qu'il ramasse « des miettes chutées du livre précédent, comme des copeaux ramassés sous l'établi »<sup>11</sup>, qu'il « écri[t] par les oreilles »<sup>12</sup>, en entendant la voix des mots, qu'il pratique l'écriture par épuisement dans lequel « la parole a lieu toute seule comme devant [lui], hors de [lui] », qu'il « n'[a] jamais écrit aucun de [s]es livres »<sup>13</sup>. Ainsi, il s'identifie, en quelque sorte, à Mallarmé exigeant la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »<sup>14</sup>.

Cependant, il serait naïf de croire que l'écrivain se dépossède réellement de l'œuvre qu'il signe. Bien qu'il revendique le retrait total, Novarina reste maître de la création par son intention poétique, de la même manière que les pratiquants de *Uncreative writing* (écriture sans écriture) sont « poètes » par le choix du sujet et par la mise en forme. Novarina, quant à lui, vide le vocable de son usage ordinaire et invente tous ces plats, en calculant l'effet qu'ils peuvent provoquer chez les spectateurs :

LES MANGEURS PLUSIEURS. – Nous mangeons de la clanque, de la drachée, des clapotons, nous mangeons du coucarin, du peillon, du petaret, du dijoir, de la cagne ; nous mangerons des poquettes, du cafuron, du nifle et de la chicote ; nous mangeons des ratatounes,

10 V. Novarina, *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 75.

11 V. Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 56.

12 V. Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 72.

13 V. Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 65.

14 S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagation*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, t. 2, p. 211.

du chicuit, de la pionne, de la cagagne, de la mingé, de l'éburif ; le dimanche nous mangeons la cazeûle ; nous mangeons la coanconne, la panche, la fiarde, la patraffe, l'agoin, la corniaule ; [...].<sup>15</sup>

Pourtant, Novarina est véritablement un poète « nul ». S'il se retire entièrement du processus créateur, c'est uniquement parce que la poétique négative que constitue l'appel lyrique s'achève non pas au bout de la plume de l'écrivain, mais chez chaque spectateur qui entend la réponse des mots ici appelés.

En effet, la pléthore des néologismes – des mots familiers devenus étrangers par une légère modification aux mots inédits les plus loufoques – caractérise le théâtre de Novarina. Ici, les figures ne communiquent pas par l'exploitation des mots dont la signification est prédéfinie dans le réseau langagier. Guidées notamment par l'homéotéleute et par le polyptote, elles multiplient à l'infini – à l'instar de Diogène, Panthée, ou encore le narrateur du *Discours aux animaux*<sup>16</sup> –, la plasticité des mots :

DIOGÈNE. – L'anthropithropopanthrope est illico divisé en deux anthropopandules : l'anthropogène et l'anthropoclaste. L'anthropotrope accuse trois grammes de misère huit à la pesée. L'omnidé ne vient pas. L'anthropophore se défait. L'homme n'est point. L'homme retombe hors des faits.<sup>17</sup>

PANTHÉE. – J'ai véviendu ; je volirui ; nous vorinsses : il abafallu que nous visîmes... Que je vinque ou que tu vévoluisses, nous visûmes peu : non-non-non, nous ne volindrûmes plus vilissuir! mais il vélinzivolu voudre ce que nous nous vilainssions qu'il vile... Lorsque nous

---

15 V. Novarina, *Le Repas*, Paris, P.O.L., 1996, p. 114-117.

16 « Et après l'avoir dit, j'ai récité les onze noms des jours qui sont deux par deux : merdolédécédi huit gyptiambre de ivraie, décadi huit fangier, giovilédécédi sept du deuil, uni havre de neuf, jour de dix François Pilâtre, humédi huit de semblance, martolédi second de illel, fête et lundi des vérifications vendécédri quatre de spérance et symnate, sabate cent huit de dié, mancholédi millicadrique de un. » V. Novarina, *Le Discours aux animaux*, op. cit., p. 129.

17 V. Novarina, *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003, p. 89.

vélinssu ce que tu vinyles, nous ne sapûmes d'aucune façon ce qu'il véluvissait visiendre de ce que nous vévoulûmes : nous voluicissions fuir tout ce que l'ombre de nous-mêmes voudrassse.<sup>18</sup>

Les mots (ré)inventés ne s'éloignent pas du *ptyx* mallarméen, ce mot mystérieux que le poète a rencontré « par la magie de la rime »<sup>19</sup>, en « cédant l'initiative au mot ». Car nous pouvons deviner, sans trop nous tromper, le contenu de chaque mot à partir du signifiant concret<sup>20</sup> dont la similitude, la nécessité (on pensera notamment aux ombres grecque et latine jetées sur sa forme), mais aussi la rime et la rythmicité nous éclairent ; pourtant, la signification exacte de chaque mot échappe à tous, y compris au poète. Le sens n'est pas donné comme quelque chose d'acquis, prêt à être échangé immédiatement. Il est à apparaître, à s'ouvrir « à la croisée de la résonance et de la raison »<sup>21</sup>. L'apparition du sens d'un mot (ou d'une phrase), en soi, nul, cet épanouissement presque sensuel d'une notion inouïe, cette soudaine ouverture d'une perception renouvelée : voilà le drame, sinon le ressort de la création poétique à la novarinienne.

Or, bien que ce soit bien lui qui ait donné forme aux mots, il s'avère que Novarina n'a aucune autorité, voire aucune responsabilité sur leur sens perçu par des spectateurs, à savoir le drame qui se déploie, pour s'extraire d'une certaine manière du geste créateur. Afin de mieux comprendre ce détachement radical, cette « disparition élocutoire du poète », il faudrait se pencher de plus près sur le processus de perception qui chevauche celui

---

18 V. Novarina, *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000, p. 191.

19 S. Mallarmé, « Lettre à Eugène Lefébure, le 3 mai 1868 », *Correspondance choisie*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, t. 1, p. 728-729.

20 P. Durand, « "La destruction fut ma Béatrice" : Mallarmé ou l'implosion poétique », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1999, n° 3, p. 380.

21 V. Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 87.

de création, tenant compte, partiellement, de la triple instance d'« énonciateur », propriété du discours théâtral. Dans le théâtre dramatique, l'acteur est un passeur qui, en prononçant au nom d'un personnage une phrase écrite par l'auteur, fait un lien entre le monde réel et un monde fictif : la perception de l'acteur et du spectateur s'aligne avec celle de l'auteur, puisque les trois voient la même chose. Cependant, dans le théâtre des paroles de Valère Novarina, l'acteur se voit plutôt comme un prêtre ou comme un prophète :

LE PROPHÈTE. – [...] J'annoncerai ensuite la suite aux choses sans nom, je leur dirai leurs noms, pour qu'elles soient des choses qui ne sont plus là. Car nous ne connaissons ici-bas les noms-des-choses, que de vue ; même leur son, nous ne le percevons que pour l'avoir entendu. [...] et ainsi, iront toutes celles que j'ai nommées pour qu'elles soient, et ainsi, iront les autres que je n'ai pas encore nommées ; l'andrette, la virge, le caponucaire, l'esclifette, le dalletier, la fontanile, le bambrelet, l'ampurgiste, le souffre-vittet, le baladian, l'irnihile, la sorusie, la caloure, le nidian, l'ulfin...<sup>22</sup>

Comme un prophète donnant son corps à la parole qui n'est pas la sienne, l'acteur déverse sur le plateau, en moyennant son corps, les mots qui ne sont pas les siens mais qu'il entend. Comme un ministre du culte accomplissant un sacerdoce, avec l'hostie et le vin dans ses mains, pour qui la transsubstantiation eucharistique est vraie d'a b o r d, il relève les mots gisant sur la page, il appelle les « choses sans noms » et attend lui-même la réponse des « choses du néant », devant et avant les spectateurs qui vont voir, eux aussi et à travers la voix de l'acteur, l'avènement des choses appelées sur la « scène à l'intérieur des oreilles »<sup>23</sup>. La communication lyrique qui a lieu, essentiellement entre les mots (appelants) et les choses (appelées) s'extériorise, pour

22 V. Novarina, *Je suis*, Paris, P.O.L., 1991, p. 191.

23 V. Novarina, *La Lutte des morts*, [dans :] *Idem, Théâtre*, Paris, P.O.L., 1989, p. 376.



s'établir désormais entre celui qui répond et celui qui attend la réponse.

Et puisque le « vocabulaire ne fra[ie plus] avec la grammaire »<sup>24</sup>, la réalité parlée des mots se matérialise et atteint différemment chaque sujet lyrique. Autrement dit, chaque spectateur entend/voit – avec l'« œil [qui] écoute »<sup>25</sup> – advenir, dans l'exaltation de l'Avant-dernier des hommes, des « drêfles » et le « cordon perpétral », un « beau reluqueton dorévitré » dont la configuration – le p l i, pour Perec, sinon le p l a t e a u, pour Deleuze et Guattari – est unique, en n'appartenant qu'à lui-même, ceci en fonction de son rapport avec la langue :

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – Vingt-huit de Urne cinquante-trois drêfles, ije apparur-je à l'heure d'exulte, vindicatif nourrisson bleu. Enfant de la colère, le cordon perpétral et un beau reluqueton, dorévitré, m'aornaient visage un : ils me ralunissaient à l'heure dite à chaque minute aux yeux du jour. Où sont-ils mes ménèbres ? Ils furent mes ménèbres externes intra-inhumains en vrais membres pré-humains séparés perpétrés ; l'ensemble étant effectué en vrai parmi des choses si grosses d'avenir pour notre époque, que tout tournait autour de mon berceau en m'en offrant trois visageaux : des hébégrosses déjà très-très jaunes, des hirséigéiségeaux-doubles, et des penchenaves à mi-facelesses qui affectulavissaient sur mon boludoir un sculpté en toupet surgi du même limon que le sol abruti ; [...].<sup>26</sup>

À quel point adhère-t-il au langage institutionnel ? Aime-t-il pratiquer les jeux de mots ? De quel environnement – social, culturel, régional – vient-il ? Préfère-t-il l'usage intuitif de la langue ou recourt-il plutôt au raisonnement pour saisir le monde ? Quelles langues étrangères parle-t-il ? L'ensemble des habitudes langagières qu'un spectateur a acquises jusqu'ici entrent en ligne de compte dans le processus de création du

24 V. Novarina, *Je suis*, op. cit., p. 190.

25 P. Claudel, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.

26 V. Novarina, *La Chair de l'homme*, Paris, P.O.L., 1995, p. 274.

sens<sup>27</sup>. Novarina aime expliquer cette expérience de rencontre singulière avec le drame d'apparition en la comparant à l'hagiographie de Saint Sébastien, transpercé des flèches :

Il y a dans les litanies une infinie versatilité logique, un lancer tournoyant et quelque chose de divinatoire : c'est faire rouler beaucoup de cailloux, jaillir beaucoup de mots, jeter beaucoup de dés. Personne n'est percé de la même flèche en même temps. À chaque représentation, j'observe cette balistique du langage, ces percées que font, ça et là, les mots dans la chair des spectateurs. Le patron des spectateurs, s'il y en avait un, ce devrait être saint Sébastien...<sup>28</sup>

Chacun est touché, percé de manière tout à fait personnelle par les mots lancés comme des pierres. Et par un seul mot introduit, le système régissant le monde s'avère ébranlé à jamais. Pour le dire autrement, ce mot ouvre un autre monde, entier, qui coexiste sur la scène matérielle dans l'immédiat, comme un « au-delà spatial » vu autrement :

Transcendance par saut. Déchirement tout d'un coup. Transcendance à l'arraché. L'au-delà ne se trouve pas forcément *après*. Il y a un au-delà spatial, un double monde dans l'instant. Dans l'épreuve du toucher des sens, il y a une *outrévue*, une traversée, un départ. Les sens – et d'abord surtout le tout premier des sens : le toucher – nous donnent aussi la sensation de l'intangible.<sup>29</sup>

Ce monde *parlé* se différencie du monde habituel, s'agissant d'un monde où les « trois visages » obtiennent désormais une réalité parolesque à sa guise, d'un monde qui ne partage plus avec le monde universel les grilles que dessinent l'axe paradigmatique

---

27 C'est sur ce point-là que l'expérience théâtrale personnelle des spectateurs de Novarina s'écarte de la théorie de la réception. La disparition de l'auteur du point de vue herméneutique concerne la question d'interprétation, à savoir l'accès aux réseaux de signification préalablement structurés. Quant au contact avec les mots novariens, on parle plus de la genèse du sens.

28 V. Novarina, *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 65.

29 V. Novarina, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 53.

et l'axe syntagmatique. Cet aut'monde, souvent évoqué comme l'Umonde ou comme l'antimonde dans la bouche des personnages novariniens, se déployant une fois appelé, chaque spectateur se trouve, tout seul, devant la parole, comme si on se trouvait devant un paysage. D'où le titre d'un entretien de Novarina avec Olivier Dubouclez : *Le Paysage parlé*.

L'appel est certes un processus créateur qui marque le travail novarinien. Cependant, dans ce processus, personne, à l'instar de l'écrivain, ne s'érige en véritable poète, maître de la création. Fonctionne seule la communication lyrique permanente engageant l'écrivain, l'acteur et le spectateur, tous à titre d'un appelant. Dans ce contexte, l'écrivain n'est que celui qui entend l'existence physique des mots de la même manière que Mallarmé entendant l'appel du ptyx, celui qui appelle les mots *avant* tout le monde, qui entend leur réponse *avant* tout le monde.

### *Fiction et négativité*

La création littéraire consiste, avant tout, à créer une fiction<sup>30</sup> : le *muthos* est à la fois l'acte d'élaborer une fiction (« mise en intrigue ») et le lieu d'accueil pour la fiction (en tant que produit). Or, chez Novarina, on ne trouve guère de *muthos* : parmi ses œuvres, seuls *L'Atelier volant* et *L'Opérette imaginaire*, ou encore *L'inquiétude* sont dotés de ce qu'on pourrait appeler un

---

30 Les études récentes sur le sujet lyrique démontrent que la poésie lyrique n'y fait pas exception. Voir notamment L. Jenny, « Fictions du Moi et figurations du Moi », [dans :] D. Rabaté (*dir.*), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 99-111 ; A. Rodriguez, « Fiction, figuration et diction en poésie lyrique : énonciation et pragmatique dans la théorie française contemporaine », [dans :] E. Bricco (*dir.*), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2012, p. 143-159.

récit. Rappelons que son théâtre est qualifié de « dé-dramatique », étant entièrement dépourvu d'élément constitutif principal du *muthos*, à savoir le *praxis* humain conduit du début à la fin avec cohérence. Bien que la dédramatisation entraîne nécessairement la disparition de la fiction, l'appel motivé par la force lyrique réintroduit une fiction dans le théâtre de Novarina. La fiction en question ne se présente, cependant, pas sous forme de récit. Ici, l'apparition des choses appelées, cette fantaisie verbale – fantaisie fidèle à son étymologie, φαντασία<sup>31</sup> – constitue en soi une fiction. Lorsque l'autre monde s'ouvre à l'envers de la langue, cette intrusion, ce surgissement d'un monde quelque peu surnaturel ébranle la stabilité du monde concret que l'on perçoit à travers les réseaux langagiers considérés comme étant immuables, en y introduisant une « rupture [agressive] de la cohérence universelle »<sup>32</sup>. La vision complètement renouvelée du monde ouvert sur une autre réalité, vision d'« un monde qui n'existe qu'au travers de son verbe »<sup>33</sup> constitue la fiction « à la novarinienne », fiction dans les mots, à proprement parler.

Cette fiction inaugurée par l'appel et dans l'appel se caractérise par les qualités foncièrement négatives : immatérielle, elle est informelle, intemporelle. En général, une fiction littéraire développe une image mentale visuelle concrète, collective : en additionnant et en synthétisant les images sémantiques que projette

---

31 Le mot grec φαντασία a un lien direct avec φαίνομαι « venir à la lumière, apparaître » et avec φαντάζομαι « devenir visible, apparaître, se montrer ». Il semble que « ce n'est pas d'abord vers les images mentales visuelles, "pictoriales", que nous sommes renvoyés [lorsque nous parlons de la "fantaisie" dans un contexte grec], mais bien plutôt vers ce qui relève de l'apparition, du devenir apparent, de la présentation d'une entité extérieure ainsi mise en lumière ». B. Cassin (*dir.*), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil/le Robert, 2019, p. 931.

32 R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, t. 1, p. 9.  
33 J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 70.

chaque mot employé, on arrive tous à voir – avec les yeux mentaux –, une scène plus ou moins identique. Au contraire, la fiction déclenchée par la fantaisie verbale n'a pas de corps saisissable, puisqu'elle concerne plutôt notre rapport avec la langue, sinon le rapport qu'on entretient avec le monde à travers la langue. « Si nous avons les mots sans les idées, aurions-nous la force de parler ? »<sup>34</sup> se demande l'Homme de Trou Bohu. Autrement dit, comment donner forme aux choses qui existent à l'extérieur de notre perception, l'extérieur de notre langue étant l'extérieur de notre monde<sup>35</sup> ? Dans la fiction novarinienne s'effondre la tradition épistémologique qui nous est familière.

« La pensée m'en venait parfois sans mots, le souffle m'en venait sans instrument pour parler. Je retenais mon souffle pour voir si j'écoutais, et je pensais à tout jusqu'à une joie sans voir »<sup>36</sup>, dit Jean Singulier. L'émerveillement euphorique, ou encore la dilatation vertigineuse dont témoignent les spectateurs novariniens viennent essentiellement de cette rencontre dans l'obscurité avec la pensée informe, sans intermédiaire des « mots inutiles et qui prétendent tout éclaircir en vain »<sup>37</sup>. Et la fiction, cette pensée en perpétuel état de naissance, restant foncièrement irréprésentable, ni au moyen d'image visuelle, ni au moyen des mots, la joie de « voir » la forêt pousser dans le monde tissé en parole vient frapper chaque spectateur sans même qu'il la voie réellement :

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES. – Langues du monde allant bientôt venir parler, cessez de nommer! langues vélicitères, langues loupatives, langues ruptées, langues onomées, langues longilives, langue

34 V. Novarina, *Le Drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984, p. 170.

35 « 5.6. *Les frontières de mon langage* sont les frontières de mon monde », L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, G.-G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 93.

36 V. Novarina, *Je suis*, *op. cit.*, p. 202.

37 *Ibidem*, p. 214.

du monde tombé ici en véltivés, fuis et dis-moi les nombres des arbres maintenus dans les bois par la parole, que je voie à leur écoute si leurs restes sont d'ici ou s'ils sont le pommier, oui, s'ils sont, l'yeuse, s'ils sont l'aubière, s'ils sont la surgiette, oui, l'aulne et la verne et le poirier-pommier, le poëlier, le fayard. Dites à cette nombreuse forêt maintenant de pousser ici, subitement et sans moi.

*Il parle à quelque chose qui disparaît et apparaît. La forêt pousse.*<sup>38</sup>

De plus, la qualité informelle constitue une condition nécessaire et suffisante avec l'individualité qui marque le processus créateur dans le théâtre de Valère Novarina. Puisqu'il n'y a pas de forme prédéfinie d'un éventuel « référent » tenue pour universelle, donc absolue, chaque spectateur fait l'expérience d'une fiction dont la morphologie et les paramètres lui sont propres ; et puisque le nombre de fictions potentielles se multiplie à l'infini sans qu'il y ait le partage entre elles, la possibilité de fixer une forme générale s'estompe à jamais.

La deuxième qualité négative de la fiction novarinienne touche à son rapport avec le temps. Dépourvue de dimension temporelle, elle ne se développe pas dans le temps, et n'a pas de durée non plus ; mais elle « porte tout au présent d'apparition »<sup>39</sup>. Même l'attente qui se creuse entre l'appel du sujet lyrique et la réponse de l'objet désiré, ce seul porteur possible du temps dans le théâtre des paroles sans récit – en tant que « gardien du temps »<sup>40</sup> –, ne tient pas d'une attente temporelle. Il s'agit plutôt d'une attente d'ordre cognitif, soulignée par le jeu de force entre le visible et l'invisible – ou encore, entre l'existence et la non-existence. Car, avec la parole novarinienne dont la performativité est particulièrement réhaussée, quelque chose se réalise nécessairement dans et à travers le dire, de manière immanente pour boucler en ce geste l'actualité et la potentialité, la puissance et l'achèvement :

38 V. Novarina, *La Chair de l'homme*, op. cit., p. 264.

39 V. Novarina, *Observez les logaèdres !*, Paris, P.O.L., 2014, p. 21.

40 P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, t. 3, p. 349.

LES AMOUREUX PARLANTS. – Nous ne saisissons le monde qu'en paroles. Écoutez : l'instant de la création où ce grand monde tout simple est apparu, cet instant dure chaque instant. Nous ne saisissons pas l'instant de nos mains : nous attendons l'apparition du monde. En parlant, nous saisissons que le monde nous apparaît.<sup>41</sup>

En quelque sorte, la fiction du « théâtre à l'intérieur des mots »<sup>42</sup> reste effective uniquement dans l'acte même d'appeler qu'exécute la parole pour n'avoir que l'instant comme condition temporelle.

D'où une didascalie de *Vous qui habitez le temps*, une des premières pièces de Novarina, qui s'appliquera désormais à toutes ses œuvres où on procède par l'appel : « La scène se joue au présent d'apparition »<sup>43</sup>. Il ne s'agit pas ici d'un présent relatif, placé sur le fil du temps, à la lisière entre le futur et le passé, mais d'un présent qui, en ouvrant le temps, s'achève sur lui-même, de la même manière que le Verbe divin situant-situé hors du temps<sup>44</sup> : « Le commencement du temps doit s'arrêter – à moins qu'il s'ouvre maintenant sur son dénouement »<sup>45</sup>, prie le personnage-actrice Roséliane Goldstein. Entier, ce présent de la fiction novarinienne se renouvelle à chaque appel, à chaque apparition, pour s'avérer incapable de donner l'ampleur nécessaire à la fiction projetée. C'est sans doute pour cette raison que les personnages novariniens multiplient sans cesse la parole, afin d'habiter le temps : « J'ouvrais un

41 V. Novarina, *Je suis*, op. cit., p. 186-187.

42 V. Novarina, *Pendant la matière*, op. cit., p. 66-67.

43 V. Novarina, *Vous qui habitez le temps*, P.O.L., 1989, p. 13.

44 André de Muralt interprète que l'essence du Verbe divin est, chez Aristote, le « mouvement non mû, non temporel ou plutôt éternel (*aïdion*), *enrgeia* substantielle (Λ, 1072a 25-26), acte d'immobilité (*energeia akinésias*, *Éthique à Nicomaque*, 1154 b 27) ». Aristote, *Les Métaphysiques*, traduction analytique des livres Γ, Z, Θ, I et Λ, A. de Muralt (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 245. Thomas d'Aquin reprend l'idée d'Aristote, afin de prouver l'acte pur comme essence de Dieu. Voir T. d'Aquin, *Somme théologique*, Q9, Q10, Q13, A11.

45 V. Novarina, *Je suis*, op. cit., p. 230.

temps qui n'avait plus de sens ; je me maintenais en parlant ; [...] »<sup>46</sup>, déclare Jean Singulier, pour toutes les figures verbales. C'est aussi pourquoi il n'y a que l'« impression » d'avoir compris tout ce qui est dit pendant la représentation, mais jamais la véritable compréhension en intégrité. Si la fiction est une émanation spontanée du sens, à aucun moyen, on ne peut faire perdurer le contact simultané avec la fantaisie verbale, ni figer le sens sans corps valide momentanément dans un contexte précis.

En guise de fiction, seule la possibilité de compréhension effleure la fine frontière entre la conscience et l'inconscient. Le sens insaisissable que l'on ne peut jamais s'approprier apparaît dans sa propre disparition, de la même manière que les feux d'artifice, dans lesquels Adorno trouve une ultime forme d'art : « Ernest Schoen a jadis parlé de la noblesse inégalable du feu d'artifice comme du seul art qui ne veuille pas de la durée mais désire, au contraire, ne briller qu'un instant puis se perdre en fumée. [...] Si l'art se débarrassait de l'illusion de la durée, s'il intégrait son caractère éphémère par sympathie pour le vivant éphémère, il honorerait une conception de la vérité qui ne considère pas celle-ci comme abstraitement durable mais prend conscience de son noyau temporel »<sup>47</sup>. Ainsi, la fiction « à la novarinienne » qui se construit toute seule, en bannissant de sa genèse tout travail artistique, rejoint légitimement le domaine de l'art par sa propre négativité.

Le plateau du théâtre des paroles reste, le plus souvent, presque vierge. Seuls quelques décors servent de repères de l'espace scénique et rendent visible la tension inhérente à la langue théâtrale de Valère Novarina. Une voix y surgit en déchirant le vide. Par l'appel, il

---

46 *Ibidem*, p. 29-30.

47 T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, M. Jimenez, E. Kaufholz (trad.), Paris, Klincksieck, 1989, p. 49.





divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! »<sup>50</sup> Devant la découverte accablante du Néant, qui lui est à la fois source de désespoir et celle d'élan poétique, le poète choisit un quasi-mutisme : il s'adonne à la recherche d'une « notion pure » – « Je dis : une fleur ! »<sup>51</sup> – et privilège l'implosion poétique, en « condensant [dans chaque poème] une énergie de rupture prête à se libérer »<sup>52</sup>.

Il semble que Novarina soit amené à la découverte du même Néant que celui de Mallarmé : pour lui aussi, l'homme n'est qu'une argile, mais cette argile est glorieuse, ayant la parole, vecteur de la création<sup>53</sup>. Cependant, si devant le Néant découvert il choisit, contrairement à Mallarmé, de faire proliférer les mots sur le plateau, c'est parce que son désespoir va un peu plus loin, alimenté par le souci de la langue « fasciste »<sup>54</sup> que partageaient des penseurs des années 70 : les « vaines formes de la matière » sont sublimes puisqu'elles ont pu « invent[er] Dieu et [l]'âme », mais à partir de cette même parole, elles ont inventé également une prison pour elles et s'y enferment ; s'étouffent dans l'image morte, fixe de l'homme que le discours sur l'homme reproduit sans cesse. Il décide, donc, de vider les mots des idées préconçues, de leur rendre la spontanéité, la liberté originelle.

Autrement dit, la pléthore de la parole est une matérialisation de la volonté de Novarina d'épuiser

---

50 S. Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis, le 28 avril 1866 », *Correspondance choisie, op. cit.*, p. 696.

51 S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagation, op. cit.*, p. 212.

52 P. Durand, « "La destruction fut ma Béatrice" : Mallarmé ou l'implosion poétique », *op. cit.*, p. 380-381.

53 V. Novarina, *La Chair de l'homme, op. cit.*, p. 318-322.

54 R. Barthes, « Leçon (1978) », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1995, t. 3, p. 803.

toutes les possibilités, d'aller jusqu'au point où tout rebrousse le chemin. L'enchaînement des néologismes renvoyant à l'humanité attaque, certes, les limites du monde concret en multipliant *ad infinitum* la possibilité du monde parlé :

L'HISTORIENNE. – [...] Voici la liste des Gens qui entrent par générations : omiens, omnidiens, uniens, ulimiens, uliminiens, olimilitudiens, olimitudiens, unaniens, unaniniens, ulimitudiens, uriens, ulaliens, omniaques, unimunitudiens, ulaliens, onaniniens, ulmilitudiens, umaniniens, ulidimitudiens, oniniens, unanicriens.<sup>55</sup>

Mais la litanie est avant tout un procédé négatif qui consiste à vider entièrement les mots de leur contenu, notamment des contraintes sémantiques, grammaticales et sociales, au moyen du langage en ainsi « faisant sauter la [même] machine » :

RACHEL. – Le langage est un outil immonde dont tous les hommes jusque-là ne se sont que trop servis : rentrons-le dans sa boîte muette.  
DIOGÈNE. – Donnez-moi du langage et je vais faire sauter la machine!  
TRINITÉ. – Je vais vivre la passion de la parole : je vais me clouer au mot bois ; m'y fixer par le mot clou ; perdre le mot sang par ma bouche juste au moment où c'est elle qui le prononce.<sup>56</sup>

Dans la litanie s'emballent les mots, en panne : ils ne désignent plus rien. Cependant, nous pouvons les comprendre – la fiction nous apparaît –, presque musicalement, par la mélodie et par la rythmicité de leur matière sonore, par le dynamisme qui les régit. En retrouvant ainsi son état original après être allée jusqu'au bout, la langue peut désormais signifier<sup>57</sup>

55 V. Novarina, *Le Vivier des noms*, op. cit., p. 14.

56 V. Novarina, *La Scène*, op. cit., p. 119-120.

57 Bien que Novarina se réfère plutôt à la kénose en ce qui concerne le dépouillement de la langue, il serait intéressant de remarquer la ressemblance de ce « vidange des sens préétablis » avec le principe de négation simultanée, voie par laquelle on arrive à la Vérité dans le Bouddhisme : « Ces poussières, le *Tathāgata* dit que ce ne sont pas des *poussières*, elles sont appelées *poussières* ; ce que le *Tathāgata*

sans être prisonnière de l'exigence de « signifier » : signifier devient un pur « événement », une poésie, de la même manière qu'une fleur qui éclot. La langue dépouillée de sens n'est plus un outil de communication au service de la communauté, voire de l'Institution, mais la « matière spirituelle du corps humain »<sup>58</sup>, si on reprend une expression de Novarina.

Si Valère Novarina recourt à la langue afin de vider la langue, ce serait sans doute parce que « le langage humain est [un huis-clos, comme le dit Barthes,] sans extérieur »<sup>59</sup>. En quelque sorte, par la manipulation morphologique, il surexploite le mécanisme sémantique et les règles grammaticales pour exposer à la vue le « faire » de la parole, jusqu'à ce qu'on accède à un pouvoir fondamental mais presque autodestructeur de la langue d'anéantir le monde entier et de le rebâtir dans le parler:

Le langage peut tout pulvériser. Ou faire sauter l'artificier. Écrire donne parfois l'impression de manier l'explosif... Celui qui écrit agit par creusement, excavation, *évidement*, ouverture d'autres galeries,

---

appelle le monde, ce n'est pas le monde, il le nomme le monde. » *Le Sūtra du Diamant, commenté par Hsing Yun, L. Binh Tran, C. Merny* (trad.), L.A., Buddha's Light Publishing, 2011, p. 224. Pour faire court, il s'agit d'un processus par lequel on élimine, par la négation simultanée, l'« attachement » à une chose désignée par le mot afin de pouvoir signifier sans que le langage défigure l'essence du monde.

58 V. Novarina, *Lumières du corps*, *op. cit.*, p. 165.

59 « Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : [...]. Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature*. » R. Barthes, « Leçon (1978) », *op. cit.*, p. 804.

construction d'un édifice reposant sur un mot fantôme. Apparaît une architecture négative. Des pages entières sont étayées sur un verbe absent, reposent sur une clé de voûte pas là. Notre langue est mise en déséquilibre. Elle est déstabilisée et il faut parfois chuter avec elle.<sup>60</sup>

Cette « architecture négative » qui se révèle, c'est sans doute le seul « extérieur du langage humain » que l'on peut atteindre. Par l'appel, les « personnes » novariniennes nous invitent à les rejoindre dans cet autre réel, ce surréel immatériel dont le seul crédit est les mots : « Convoquons le réel, et allons-nous-en »<sup>61</sup>.

---

60 V. Novarina, *Lumières du corps*, op. cit., p. 35-36.

61 V. Novarina, *Je suis*, op. cit., p. 217.

## bibliographie

- Adorno T. W. , *Théorie esthétique*, M. Jimenez, E. Kauffholz (trad.), Paris, Klincksieck, 1989.
- Aristote, *Poétique*, J. Hardy (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- Aristote, *Les Métaphysiques, traduction analytique des livres Γ, Z, Θ, I et Λ*, A. de Muralt (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- Artaud A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004.
- Barthes R., « Leçon (1978) », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1995, t. 3, p. 801-814.
- Bricco E. (dir.), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2012.
- Cailliois R., *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, t. 1.
- Cassin B. (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil/le Robert, 2019.
- Claudel P., *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.
- Culler J., *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*, New York, Cornell University Press, 1981.
- Durand P., « "La destruction fut ma Béatrice" : Mallarmé ou l'implosion poétique », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1999, n° 3, p. 373-389.
- Goldsmith K., *Uncreative writing*, New York, Columbia University Press, 2011.
- Mallarmé S., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, t. 1.
- Mallarmé S., *Divagation*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, t. 2.
- Maulpoix J.-M., *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- Novarina V., *Le Drame de la vie*, Paris, P.O.L., 1984.
- Novarina V., *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
- Novarina V., *Théâtre*, Paris, P.O.L., 1989.
- Novarina V., *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- Novarina V., *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., 1989.
- Novarina V., *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.
- Novarina V., *Je suis*, Paris, P.O.L., 1991.
- Novarina V., *L'Animal du temps*, Paris, P.O.L., 1993.
- Novarina V., *La Chair de l'homme*, Paris, P.O.L., 1995.
- Novarina V., *Le Repas*, Paris, P.O.L., 1996.
- Novarina V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999.
- Novarina V., *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., 2000.

- Novarina V., *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003.
- Novarina V., *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.
- Novarina V., *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009.
- Novarina V., *Observez les logaèdres !*, Paris, P.O.L., 2014.
- Novarina V., *Le Vivier des noms*, Paris, P.O.L., 2015.
- Novarina V., *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017.
- Novarina V., *L'Animal imaginaire*, Paris, P.O.L., 2019.
- Parisse L., *La parole trouée*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008.
- Rabaté D. (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Ricœur P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, t. 3.
- Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.
- Le Sūtra du Diamant, commenté par Hsing Yun*, L. Binh Tran, C. Merny (trad.), L.A., Buddha's Light Publishing, 2011.
- Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, A.-M. Roguet (trad.), A. Raulin (dir.), Paris, Les Éditions du Cerf, 1990, t. 1.
- Wittgenstein L., *Tractatus Logico-philosophicus*, G.-G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 1993.

## **abstract**

### Negative Path, Negative View: Valère Novarina's Theatre of Appeal

In Novarina's work, the word establishes a "lyrical gesture" : it *calls*. Since the appearance of what is called constitutes the drama itself, we can consider the lyricism as communication between the subject and the object as the process of creation. This creative gesture is doubly negative. First of all, the writer does not exist anymore in the creation process accomplished with the spectators. Secondly, Novarinian fiction is defined by its negative qualities : informal and timeless, it develops a negative view that opens behind the language.

## **keywords**

Valère Novarina, calling theater, lyrism, abstention, incompetence


## **mots-clés**

Valère Novarina, théâtre de l'appel, lyrisme, abstention, nullité



## inhye hong

Inhye Hong est docteure en littérature française. Elle a récemment soutenu sa thèse intitulée *La catharsis par la parole dans l'œuvre de Valère Novarina* (Université Paris-Sorbonne). Auteur de plusieurs articles, elle s'intéresse à la question de l'expérience théâtrale des spectateurs dans le théâtre du XXI<sup>e</sup> siècle, et plus généralement, de l'expérience littéraire dans l'écriture contemporaine.

PUBLICATION INFO		
<b>Cahiers ERTA</b>	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 23.05.2022 Accepted : 30.11.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0001-7400-3237		
I. Hong, « Voie négative, vue négative : Le théâtre de l'appel de Valère Novarina », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 43-67. DOI : 10.4467/23538953CE.23.002.17564		
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		