

« À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes. »
Stéphane Mallarmé

Ἵποκρινόμενος τὸ δρῶμα τοῦ βίου καλῶς
Clément d'Alexandrie

Mise en pièces

L'acteur transformiste Leopoldo Fregoli fut l'une des premières gloires du cinéma muet. Dans *Transformations éclair* de Georges Méliès, il opérait « vingt changements de costumes à vue en deux minutes, combinant ses changements avec ses danses¹ ». Son nom, fondu dans la masse, apparaissait déjà à la fin du *Drame de la vie* (DDLV, 316). Dans *La Scène*, la dernière pièce de Valère Novarina, « Frégoli », devenu figure apostolique, prend la parole et dresse un inquiétant tableau de la dramaturgie novarinienne : « Sur la table de la scène, le premier sacrifié c'est le personnage, le deuxième c'est l'acteur, et le troisième c'est toi spectateur. » (S, 171)

Cette formule fait écho aux déclarations insistantes de l'auteur de *Pour Louis de Funès* à *Devant la parole*, où le théâtre, porté par la tempête iconoclaste du langage, se définit très explicitement comme une entreprise de défiguration et de destruction des images de l'homme : « Quand il y a trop d'images de l'homme partout, trop d'idées sur l'homme, trop de centres d'études de l'homme, trop de sciences de l'homme, il doit se taire, effacer sa tête, enlever son image, défaire son visage, reprendre à zéro, se délier de ce qu'il croit savoir de lui, et revenir au théâtre » (PLDF, 132). Ce qu'une telle défiguration vise en dernier recours, ce n'est pas ce masque de l'homme qu'est le personnage, ni cet « imitateur d'homme » (S, 110) qu'est l'acteur, mais les hommes « en vrai » qui ont pris place dans la salle, ce « public d'opérette » déjà tutoyé au début de *L'Opérette imaginaire* (OI, 9-10). C'est donc une structure bien particulière de l'expérience théâtrale que met en place Novarina à travers la déclaration de « Frégoli » : l'homme en scène est comme le *medium* concret du sacrifice ; il est tout à la fois le prêtre sacrifiant et la victime expiatoire du rituel ; c'est en lui que s'accomplit l'explosion antihumaine du langage et c'est encore lui qui est l'agent de la dilapidation des masques par laquelle le dramaturge entend « défaire » le visage de l'homme. De cette cérémonie, le spectateur ne sortira pas indemne car il en est l'ultime destinataire ; il ne manquera pas d'éprouver dans son corps et son esprit les furieuses incommodités du langage.

Un tel théâtre de la défiguration ne pourra toutefois donner sa pleine mesure qu'en devenant du même coup une défiguration du théâtre et de ses coordonnées réalistes – scènes d'exposition, actions vraisemblables, dialogues cohérents, etc. – qui sont autant d'allégeances à l'humanité du spectateur. Il se laissera en ce cas gagner par un paradoxe proche de l'autodestruction, celui du saccage du drame et de la mise en pièces de son bel édifice. C'est de cette « mise en pièces » que les quatre chapitres qui suivent proposent un commentaire.

L'on ne mesure en effet pas toujours ce qu'implique la négation novarinienne de la représentation et l'on acquiesce complaisamment au scénario catastrophe : le théâtre de Novarina ne serait tout simplement plus théâtre, sa singularité se signifierait par ses excès, par sa poétique contre nature et ses sauts qualitatifs hors de la littérature que l'on peut légitimement dire « théâtrale ». On le confond trop vite avec une sorte de nihilisme d'avant-garde pour arracher immédiatement l'œuvre à sa terre dramatique et, ainsi simplifiée et purifiée, la convertir en un fastueux poème². Puis, ne parvenant pas à contenir par cet acte de contrition littéraire les tangages de la langue novarinienne, on prononce son extradition hors du champ même de la littérature pour en faire un monstre abstrait – « métaphysique³ » – dont l'inintelligibilité n'est plus d'effraction mais de système. Novarina, poète métaphysicien ?

Poétique, la langue de Novarina l'est assurément. Mais la poétisation, dans le théâtre contemporain, ne semble en aucun cas être un symptôme sûr de l'évitement ou de l'impossibilité du dramatique ; elle accompagne plutôt la restauration de celui-ci – ainsi chez un Koltès ou un Py. La poésie est aujourd'hui citoyenne du littéraire plutôt que genre en rupture avec d'autres genres. Métaphysique, la langue de Novarina ne l'est assurément pas dans la rigueur du terme, parce qu'elle est une langue suractive et que ses énoncés ne sont jamais dissociables des maladies et déstructurations qui atteignent les mots. C'est même une spécificité sémantique de l'écriture novarinienne qui posera problème à qui veut en faire l'étude : elle n'est jamais une

transmission simple d'idées abstraites ou concrètes où le langage accomplirait sa tâche communicative, mais elle n'est pas non plus la réduction de celui-ci à la simple surface du signifiant, la glaciation sans reste du langage alors abandonné au chant des glossolalies. On aperçoit çà et là des vestiges de théories, pleins d'ecchymoses verbales ; se formulent parfois des énigmes réelles mais, plus nombreuses encore, des énigmes imaginaires, et des esquisses de raisonnements qui finissent en nœuds de langage ou en numéros de cirque. Il y a sans doute, dispersée et active dans le théâtre de Novarina, une image de la métaphysique ou un spectre macbethien de la philosophie, mais, assassinée, c'est toujours dans l'immanence du langage qu'elle se donne à voir et c'est en lui seulement qu'elle devient analysable.

À la stratégie de déclassement de la théâtralité qui, la plupart du temps, permet, en quelques pages, de détourner la réflexion de son objet, s'oppose ici la reconnaissance de la nature profondément dramatique de l'œuvre de Valère Novarina. En cela, nous ne suivons pas seulement les indications explicites de l'écrivain qui nous invite à « revenir au théâtre » : nous voulons aussi accorder une place aux mises en scène récentes de ses pièces – qu'elles soient ou non des réalisations de l'auteur – et ainsi faire droit à l'actualité pratique de la « mise en pièces ». La singularité de ce théâtre apparaîtra d'autant mieux que nous accomplirons ce détour et que nous accueillerons donc comme une source positive et féconde sa négativité d'abord paralysante. Alors seulement nous verrons comment la poésie se déploie dans le drame et comment celui-ci naît d'une biologie des langues, double ancrage qui constitue la physique du drame novarinien. Lieu, non de perte, mais de redéfinition du dramatique, des germinations linguistiques de l'écriture aux lévitations sonores de l'acteur qui sont, les unes comme les autres, d'admirables traversées d'espace.

Dramatisation

« Alors je me suis assis et j'ai dit aux pierres : l'action est maudite. »

Le constat résigné qui ouvre *L'Inquiétude* pourrait être appliqué à la situation problématique de l'action dans le théâtre contemporain. Le drame, accompli sur la scène « outside and beyond the words⁴ », ne s'y construit pas à l'invitation du texte qui, contestant directement sa possibilité, en « maudit » plutôt l'événement. Les difficultés rencontrées par Novarina au milieu des années 1980 alors qu'il cherchait à monter son gigantesque *Drame de la vie* ne sont pas étrangères à cette crise constitutive du dramatique. L'écriture et la scène s'affrontent désormais plus qu'elles ne communiquent : coupure essentielle que l'avant-garde et la vieille garde universitaire, avec des solutions divergentes mais pareillement tautologiques – l'émancipation narcissique de la mise en scène pour la première, l'obscurité fidèle à l'œuvre littéraire, autrefois stigmatisée par Barthes⁵, pour la seconde –, ont longtemps cherché à contourner. Il faut penser une autre économie circulatoire et, en conséquence, traiter de l'action dramatique en prenant en compte ses modalités nouvelles : le rapport qui unissait l'*après* de la mise en scène et l'*avant* du texte a perdu son illusoire transparence ; il ne reste qu'une relation de distance et d'attraction entre deux corps mutuellement satellitaires. C'est ce que suggérait Vitez au moment d'adapter pour le théâtre un roman d'Aragon qui ne possède – c'est peu contestable – aucune visée intrinsèquement dramatique : « Prendre. Le théâtre prend son bien où il le trouve, c'est ce qui le caractérise, il prend, il détourne⁶. »

Le théâtre de Novarina propose une interprétation atypique de ces transformations, distincte de cette pratique du détournement. Il s'établit sur un concept original de l'action, humaine aussi bien que dramatique. Le drame, à cet égard, ne serait pas tant le refoulé de l'écriture, faisant retour sous la forme du pari impossible de la mise en scène, que sa visée la plus propre, ce qui

nourrit, en ses multiples instances, le projet dramaturgique et artistique. Non seulement parce que le drame doit se laisser entendre primitivement comme un « drame de parler », mais aussi et surtout parce qu'est explicitement formulé – et satisfait – chez Novarina un impératif d'action régissant dans sa globalité le champ de la création : « Tu dois t'enfoncer dans l'action, te multiplier dans l'action et te déplacer. » (*I*, 107) Appel constant à la dépense de soi et au « record d'action » dont la conséquence sera, pour le théâtre et son concept de drame, la substitution d'une libre dynamique de *dramatisation* au modèle contraignant de la *forme dramatique*.

Chronophagie

Que l'action soit « maudite » ne signifie ni qu'elle soit impossible, ni qu'elle soit indésirable ou dépourvue de sens, mais seulement que l'homme y échoue ; la trajectoire de son action est celle d'un à-pic vertigineux et d'une « chute comique » dont l'humain est à la fois l'acteur et la victime. Le comique, au sens où l'entend Novarina est cette loi de pesanteur qui jette chaque personnage à terre : « Plancher, tu es mon plafond ! », s'écrie « Isaïe Animal » dans *La Scène* (*S*, 56). La « personne » – terme que Novarina préfère au classique « personnage » (*PLM*, 54) – est dévorée par une « maladie d'action », nécessité d'agir et d'avoir agi qui ne débouche que sur le constat hurlé d'un désastre, parole défaite, monologue confié aux pierres et aux animaux. En effet, si l'action est la matière même de la « personne », c'est une matière dont les références spatio-temporelles – singulièrement la temporalité⁷ – font l'objet d'une active dissémination linguistique.

La surabondance des indications temporelles ne sert dans l'œuvre de Novarina qu'une stratégie de désorientation. La chronologie de *L'Inquiétude* et l'obsession du compte qui s'y manifeste ne semblent jamais en mesure d'organiser une temporalité dont le récit épouserait la loi. « Lundi, mardi, mercredi » peuvent bien décrire une succession de trois jours distincts : de termes indicateurs ou structurants ils deviennent dans le texte novarinien un prétexte au babillage (*LI*, 22). Il ne

reste alors qu'un présent d'origine, adamique, où la parole comme telle constitue la seule réalité chiffrable – ainsi les onze « inscriptions » énumérées par le narrateur (*LI*, 11-17). Cette primordiale disqualification du temps a deux conséquences inverses sur la morphologie de l'action : sa *contraction* et sa *distension*. L'homme qui entre en scène au début de *L'Inquiétude* vient récapituler sa vie bien remplie ; il évoque un ensemble d'actions perdues ou d'événements sans épaisseur, anecdotes d'un jour, d'une heure, d'une seconde, qui ouvrent soudain sur une accélération de la langue : « À Urgeon, j'ai rencontré un grand flandrin. Je voulais ce jour-là être prêtre. Le lendemain plus rien : le flandrin avait filé. Puis Virieux, La Couture, Cardy-Vigot, Urien-Station, Pontault-Combault, Les Arricoques... » (*LI*, 14) Suivent encore douze noms de lieux, réels ou fantasmés au fil du sprint linguistique. L'action est dissoute : c'est une césure infime de l'autobiographie, sans conséquence et sans poids, qui n'est finalement que l'état provisoire d'une écriture lancée à grande vitesse. D'autres fois, le malheureux narrateur évoque des actes pris dans la glace d'une durée invraisemblable et dont la dilatation temporelle conduit à un surplace infini ; ainsi à propos de sa mère « qui repassait sans sourciller » : « cette scène dura douze ans entiers » (*LI*, 22-23) ; ou encore, un peu plus loin : « Je l'ai vu, place du musée de l'Ancienne Mine, stationner huit heures durant dessous une pluie éblouissante. J'ai tenu huit heures en face sans traverser. » (*LI*, 33) *L'Inquiétude* nous présente quelques pages d'une autobiographie à la fois frénétique et stagnante où l'énumération des *res gestæ* s'accompagne d'un pur constat d'échec. La chronologie, linguistiquement défaite, s'en va alors à rebours, en tension vers zéro : « Annemasse. Dix-neuf cent cinquante-cinq-six-quatre-trois-deux-un : j'avais déjà trop froid dans le derrière et le tube vide à faire peine. Quoi faire ? Rien faire. » (*LI*, 9) C'est entre ce vide initial et ce rien dernier que s'effectue l'action, en constante inadéquation avec celui qui l'accomplit. Action qui n'avance à rien car elle va trop vite ou trop lentement. Héroïsme de celui qui est « nul en tout » (*LI*, 9).

L'action est à chaque fois déboîtée, demise de ses coordonnées

temporelles et spatiales ; l'instrument de cette déformation est une élongation verbale de l'indication qui met sa fonctionnalité hors d'elle-même. Telle est la toile de fond du drame novarinien que nous présente une didascalie du *Drame de la vie* (DDLV, 11) :

L'action a lieu dans l'Usine Kuhlman, dans l'Ugine Coulement, dans l'Ugrine Ulema, dans l'Uslie Culema. L'action a lieu dans un Stade d'Action. L'action a lieu dans un mélodrome de cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres sur cent mètres. C'est le trente-six seize mille huit cent cinquante-huit mille huit cent dix-huit mille sept cent trois mille huit cent trente-neuf de onze de dix-huit mille cent trente-sept de douze de douze de douze de douze, c'est le quatorze octobre mille neuf cent soixante-dix-neuf, c'est le quinze octobre mille neuf cent soixante-dix-neuf, c'est le trente-sept d'octobre mille neuf cent soixante-dix-neuf virgule quatre.

Le lieu se décompose dans une altération progressive qui nous donne à voir toutes les étapes de la mutation, de l'« Usine », nom conventionnel de la chose, à l'« Uslie », signifiant à la fois émancipé et maintenu dans une similitude ambiguë à ce qu'il nie. Le lieu est soumis à une itération de ses dimensions naturelles qui en fait un cube à six dimensions : passage d'une mesure objective destinée à nous renseigner à un bégaiement sans mesure ; le temps est lui-même défiguré jusqu'à l'absurdité de la « virgule » finale. L'espace dramatique est donc parodiquement détruit comme référent d'une description qui aurait pour fonction d'indiquer les conditions de possibilité du drame et d'ouvrir ainsi sur l'action comme au-delà du texte. L'action « a lieu », nous assure-t-on, mais elle est en même temps submergée par ce qui est censé nous la dévoiler. Si l'écriture novarinienne refuse cette possibilité, ce n'est toutefois pas parce qu'elle serait rétive au passage à l'acte, mais c'est, en vertu d'un processus plus originaire de

dramatisation⁸ qui travaille en amont l'objet théâtral. Autrement dit : si l'écriture novarinienne conduit à la mise en difficulté de la représentation, c'est très précisément parce qu'elle en appelle à une conception nouvelle du dramatique.

Creuser l'action : le modèle de la performance

C'est ce que l'on peut apercevoir à travers l'emploi revendicatif de la notion de drame chez Novarina. *Pendant la matière*, recueillant six cent seize aphorismes « sur le langage, l'espace, l'acteur, la couleur, la matière, la respiration », témoigne furtivement de ce processus de dramatisation qui correspond, littéralement, à un approfondissement du drame : « Pratiquer dedans l'avancée dramatique, par dialogue qui creuse, lent et vif » ; et, précise immédiatement Novarina : « L'obscène action théâtrale toujours à creuser » (PLM, 57) ; puis : « Encore creuser la négation » (PLM, 58). L'obscénité de l'action théâtrale consiste très précisément en ce qu'elle s'exhibe, occupe le devant de la scène, transformant le lieu nocturne du théâtre en un « boléro réaliste » où défilent des images du monde (PLDF, 118). « Creuser », c'est, au contraire, trouer la représentation et refuser que l'action se convertisse en image servile, en représentation de quelque chose qui n'est pas là. C'était déjà une métaphore privilégiée au début de *Pour Louis de Funès* : « Car le théâtre n'est sur scène rien d'autre que la représentation d'un trou. Voilà l'idée à creuser. Voilà l'idée que Louis de Funès voulait creuser pour moi. » (PLDF, 114) Il faut continuer à « creuser » l'action. Il faut que les acteurs aillent plus loin dans l'action, s'y enfoncent, jusqu'à ce que l'action dramatique perde toute conformité à l'action humaine et répudie tout lien de parenté avec cette dernière. Il faut, par l'action même, « protester contre toutes les manières dont nous sommes représentés, protester contre la figure humaine » (PLM, 66). Toute représentation, toute image est d'une certaine manière représentation de l'homme. Elle sert l'homme, renforce sa domination sur les choses qui sont alors mises en images : elle contrefait le monde en en faisant une nourriture assimilable et contrôlée. Cette normalisation trouve au

théâtre son expression ultime : codification anthropomorphique, théâtre pour l'homme qui aliène le regard et la langue, qui ne présente de l'homme que ce qu'il sait de lui-même, « théâtre d'après le théâtre » disait Cocteau dans sa préface à *La voix humaine*. La représentation se fait alors la mesure et la limite de l'action. Dramatiser le drame, c'est outrepasser cette mesure pour retrouver ses « algèbres vivantes⁹ ».

La mise en crise de l'action dramatique a une portée plus générale encore. La dramatisation ne consiste pas seulement à « creuser » l'action théâtrale pour la détourner de la fixité de l'image, mais travaille aussi les séances de lecture ou de peinture, et singulièrement cette performance graphique que Novarina appelle « action de dessin ». L'art ne se mesure pas à son produit, mais à la performance que s'assigne le créateur, à la déchirure temporelle qu'il impose à son corps. L'une des plus impressionnantes « actions de dessin » accomplies par l'artiste fut, en juillet 1983, l'exécution dans la Tour Saint-Nicolas (La Rochelle) des 2587 personnages du *Drame de la vie*¹⁰, à une époque où le texte gigantesque ne trouvait point le chemin de la scène : la performance graphique accomplissait en l'espace de vingt-quatre heures – en écho peut-être aux « vingt-quatre heures d'action » du Prologue du *Drame de la vie* (DDLV, 28), reprise façon « course automobile » de la classique unité de temps – la dramatisation manquante et se substituait, au moins temporairement, à l'action dramatique au sens étroit du terme. La performance novarinienne concentre en un segment temporel déterminé des exécutions nombreuses et fulgurantes ; le temps n'est pas passage ou mesure, ni durée qui accompagne, mais définit le socle d'une endurance qui peut s'étendre du lever au coucher du soleil, de midi à l'aube, parfois pendant deux jours¹¹. Course de fond, elle constitue aussi une épreuve de rapidité : « Faut-il aller vite ? » était d'ailleurs l'une des vingt-quatre questions qu'avait adressées Valère Novarina à Jean Dubuffet dans un entretien qui fut publié à la même époque¹² ; question peu innocente, car c'est bien, dans le temps imparti, une telle recherche de la vitesse qui est, chez Novarina, la condition du geste créateur et de sa productivité

maximale. L'action est « maudite » en ce sens : dans la pratique de l'artiste comme dans les fariboles de ses personnages, elle exige une mobilisation ininterrompue de l'individu où, à une durée épuisante, se combine une génération sans cesse renouvelée d'actes singuliers qui en perpétuent le dynamisme. Action qui n'est fidèle à soi qu'en nous jetant dans l'impossible.

L'action dramatique ne sera donc qu'un cas particulier de cet activisme vital qui en appelle à la redramatisation – nécessairement négative et défigurante – du théâtre et à la destitution concomitante de son « réalisme ». Le concept de drame chez Novarina s'enracine dans un contexte biographique et expérientiel – le personnage novarinien, on le verra, n'étant lui-même qu'une biographie désarçonnée – pour contester la compréhension trop rigide qu'en ont les théoriciens du théâtre. Si le drame surgit si souvent sous la plume de Novarina, c'est parce qu'il est le nom de ce qui est le plus proprement humain, l'homme étant l'animal agissant, plus encore que l'animal parlant, mais aussi, concurrentement, parce qu'il désigne un cadre rigide, la forme dramatique, dont il s'agit de remettre en question la bijection avec la réalité humaine.

« Notre vie si merveilleusement dramatique »

Le Drame de la vie, paru en 1984, marque, en même temps que le début de la collaboration de Valère Novarina avec l'éditeur Paul Otchakovski-Laurens, un nouveau commencement de l'œuvre. Jean Dubuffet, avec qui Novarina correspondra jusqu'à sa mort en mai 1985, salue *Le Drame de la vie* comme une « danse-mère qui précède l'être (...) [et] magnifie notre vie si merveilleusement dramatique¹³ ». Dans un tel titre, on entend bien le drame comme forme théâtrale recevant pour matière la vie et ses actions brisées, mais, comme le suggère le peintre, l'on perçoit surtout l'identification de la forme et de son objet, du drame et de la vie, c'est-à-dire l'affirmation du caractère intrinsèquement dramatique de l'existence¹⁴. C'est selon cette double modalité que l'on parlera d'un drame chez Novarina, au sens où il s'agirait, d'une part, de répondre à une assignation formelle et où, d'autre

part, sont exposés le tragique et le comique de la vie humaine, ou plutôt, comme le dit Christian Prigent, un « tragique moderne » dont le traitement est inéluctablement comique¹⁵.

Le Drame de la vie est délimité par un commencement et une fin où s'explique la revendication d'une structure et d'une orientation unitaire, comme pour justifier que *Le Drame de la vie* est pleinement drame. Après avoir annoncé, au début de la partie centrale du *Drame* : « Ici commence le drame de la vie » (*DDL*, 35), « Valère » clôture l'œuvre dans une formule symétrique : « Le drame de la vie est arrivé » (*DDL*, 296), déclaration que suit la litanie finale prononcée par « Adam ». Seul « Valère » – « Valère en réflexion dans chaque scène, comme le peintre dans le tableau », disaient les *Impératifs* (*I*, 94) – pose le drame comme un événement accompli, ouvrant et clôturant performativement le drame ainsi que l'on ferait pour une fête ou un carnaval. L'unité dramatique alors définie semble moins être cette action une qui organiserait en profondeur la pièce qu'une segmentation de nature temporelle correspondant à l'acte de composition de l'œuvre. Le drame est la ressaisie d'une multiplicité d'actions éparses, de discours incohérents qui en sont le contenu réel, plutôt qu'une formalisation contraignante : en effet, il ne reste du drame comme récit ou tissage d'un schéma de relations qu'une ossature décisionnelle et inorganique. Si *Le Drame de la vie* a un début et une fin, il n'a pas, serait-on tenté de dire, de « milieu », repère essentiel à la rationalisation de la temporalité et à la constitution de la totalité dramatique¹⁶. Le drame novarinien n'est pas en ce sens le déploiement ordonné, désordonné ou même discontinu d'une intrigue, mais le simple bornage d'une fragmentation vitale.

La forme dramatique, simplement délimitante, enferme le chaos des actions et expose leurs maladies : l'action humaine y est révélée en son efficacité malheureuse, comme un drame de l'existence dont le théâtre est devenu la métaphore privilégiée. Le drame, dans cet emploi plus lâche de l'expression, dit le cours brisé des choses, catastrophe, naufrage, destruction majeure, événement qui, loin d'être replacé dans la continuité d'un devenir historique, introduit une rupture pour affirmer sa tonalité

pathétique et son rapport immédiat aux affects humains. L'usage de la notion de drame outrepassé largement chez Novarina sa compréhension formelle pour s'identifier à cette tonalité : le personnage novarinien est le porteur d'un *trauma* né de l'aporie humaine de l'agir, d'une paralysie émotionnelle où le déchaînement du verbe prend la place de l'action dramatique. La parole du « Mort » au début du « Prologue » du *Drame de la vie* est symptomatique de ces plaintes qui traversent le théâtre de Novarina : « J'ai mal au fond, je ne veux plus travailler à aucun rythme, j'ai mal au fond » (*DDL*, 12). « Horreur d'être » (*DDL*, 153) et « maladie du pion humain » (*OI*, 21) scandent la prose inquiète des « ominidiens » et disent l'inscription souffrante de l'homme dans le temps chronométré : « J'ai mal à mon cadavre depuis que le temps chanta le temps clepsydien » (*OI*, 20). Novarina suggère même parfois l'accointance de ces plaintes existentielles avec des événements historiques ou sociaux, ou des processus participant directement de l'événement moderne de la destruction. Ses premières pièces, comme *L'Atelier volant* et *Le Babil des classes dangereuses*, dont le sous-titre est « Un épisode de la chute du système de reproduction en cours », sont, au milieu des années 1970, fermement ancrées dans une perspective critique ; l'action dramatique est perçue comme une modalité du politique : les actes des acteurs contribuent à libérer le corps des oppressions symboliques¹⁷. Dans *Le Drame de la vie*, c'est l'avènement du nucléaire qui est pris en vue : « Les savants qui assistèrent aux expériences nucléaires et en revinrent vivants dirent qu'ils avaient vu de près *Le drame de la matière*. Plus tard ceux qui virent l'explosion dirent qu'ils avaient entendu *Le drame de l'esprit*. Moi, Hébéteau Jean-François, je ne sais s'il s'agit du drame des matières ou de l'esprit. » (*DDL*, 100) Le drame nucléaire implique fission et séparation ; seul l'homme, parmi les vivants, entend ce désastre parce que le drame est un attribut indéfectible de son existence : « L'homme seul, par le recours de sa pensée, peut réduire le monde à rien (...) Il est le seul à entendre en silence le drame de la matière que seul l'animal voit. » (*DDL*, 100-101)

La superposition titulaire de la catégorie existentielle du drame et de sa détermination proprement théâtrale devra donc être reçue comme une opération critique : car il ne s'agit ni d'affirmer l'efficacité d'une forme dramatique désormais vidée de toute signification organisationnelle, ni d'offrir quelque tableau statique de la condition humaine, mais d'affecter ensemble ces deux instances, de défigurer l'humain en « creusant » la forme dramatique, de nier dans un geste dysharmonique – par l'insurrection permanente de la langue – le rapport qui lie l'homme et la représentation pour y introduire une manière de dramatisation perpétuelle. Ce que nous avons appelé la dimension « existentielle » du drame ne signifie jamais chez Novarina l'exposition d'une « situation » ; elle est sans rapport avec ce qui constitue justement pour Sartre un relais de la « forme tragique¹⁸ », car elle dépend d'une mise en mouvement, d'un dérèglement originaire de l'action humaine dont *Le Drame de la vie* présente l'expansion amorphe. Prendre le drame à sa racine, dans la nébuleuse des *dramata* et y rechercher obstinément les contrastes et les failles, tel est le projet constant de l'écrivain *performer*, « ennemi de l'homme en étui », comme le disait Walter Benjamin du « caractère destructeur¹⁹ ».

Cosmologie du drame

Ce que nous avons appelé « dramatisation » s'inscrit donc en faux contre une conception du drame dont, avec beaucoup d'autres, le théâtre de Novarina accomplit la méticuleuse déconstruction. Or, si la crise contemporaine du concept de drame est celle d'une forme inadaptée ou si indéterminée qu'elle ne consiste plus qu'en un éclatement rhapsodique, c'est dans la mesure où il s'agit là d'un concept exigeant dont Jean-Pierre Sarrazac a parfaitement traduit la position de fond²⁰ : le drame consiste en une donation d'ordre présupposant l'existence de son modèle cosmologique.

Certes, le drame est drame parce qu'il renvoie à des *dramata*, comme le signalait la *Poétique* : Aristophane et Sophocle « imitent tous deux des gens qui agissent et font quelque chose [*drôntas*].

Voilà pourquoi selon certains, ces œuvres sont aussi appelées *dramata* [*dramata*] : elles imitent des gens qui font quelque chose [*drôntas*] » (1448 a 28-29)²¹. Mais ces *dramata* doivent encore être accueillis au sein d'une unité organique : « Nous avons établi que la tragédie est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout, ayant une certaine étendue », comparable à un « être vivant » et « que le regard puisse aisément embrasser » (1450 b 24-1451 a 5). Si Platon insiste sur l'existence d'une différence ontologique entre le produit de la *mimèsis* théâtrale et le réel, Aristote expose plutôt leur homogénéité en désignant la rationalité intrinsèque du drame compris comme une imitation d'actions humaines. Pour Platon, le théâtre est un lieu de désordre et de corruption, il n'est jamais à l'image du *cosmos* : il provoque la déchéance de l'imitateur et conduit nécessairement à la destruction de la *polis*²² ; « Platon a déjà bien compris le caractère non dramatique de l'homme le plus accompli, du sage », observe à cet égard Benjamin²³. Le primat du *mythos* chez Aristote, le caractère secondaire du personnage, sont à l'inverse les corrélats d'une rationalisation technique du drame dont témoigne l'existence d'un certain nombre d'impératifs structurels subordonnés à la seule règle fondamentale, l'unité d'action²⁴. Les occurrences de l'expression « *drama* » dans le texte aristotélicien confirment cette analyse : ce terme permet de distinguer la tragédie de l'épopée (1455 b 15), d'affirmer l'unité de la tragédie et de la comédie (1448 a 28), mais aussi et surtout de désigner l'unité rationnelle de la composition par opposition à une extériorité irrationnelle : « Les éléments non rationnels – comme le fait qu'Œdipe ne sache pas comment est mort Laïos – doivent trouver place en dehors de l'histoire représentée, et non dans le drame²⁵. » La réforme praxéologique de la *mimèsis* platonicienne²⁶ permet que le drame se constitue à partir de la rationalité immanente à l'action humaine et soit, au fil de la métaphore biologique, renvoyé à la totalité signifiante du *cosmos*.

On peut conduire une analyse semblable pour le drame moderne. Si le drame classique était construction à l'image d'un *cosmos* hiérarchisé, celui-là est un drame à l'image de l'homme :

« Le drame de l'époque moderne a vu le jour à la Renaissance. C'est à l'homme, venu à la conscience de lui-même que l'on doit d'avoir eu l'audace spirituelle de construire la substance de l'œuvre dans laquelle il voulait se saisir et se refléter, par la seule reproduction des relations interhumaines. L'homme fit son entrée dans le drame seulement comme un membre de la société humaine²⁷. » Il est frappant de voir comment Peter Szondi, tout en thématissant la dissolution du *cosmos*, maintient la notion de monde pour rendre compte du drame ; celui-ci renvoie désormais au « monde des autres », au « monde de l'interhumain ». Le drame est encore l'image d'un monde, mais d'un microcosme où le dialogue est l'instrument réel du rassemblement : « La totalité que forme le drame enfin est d'origine dialectique, elle ne dépend pas de l'intrusion d'un moi épique dans l'œuvre, mais de la suppression d'une dialectique interhumaine, devenue langage au sein du dialogue, toujours renouvelée avant d'être de nouveau abolie. À cet égard aussi, le dialogue porte le drame, et la possibilité du dialogue est la condition de la possibilité du drame. » Le drame évolue ainsi dans le sens d'une anthropomorphisation de sa définition, mais vers plus de fragilité aussi. Dans *Mademoiselle Julie*, Strindberg met en scène cette clôture et cette absence de hiérarchie, dans un renversement de l'ordre social, qui, de carnavalesque, devient tragique : l'essence de l'ordre humain, par opposition à l'ordre théologique, réside dans sa réversibilité, et même sa volatilisation possible au sein du huis clos. La crise du drame à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle n'a fait qu'accentuer cette tendance. Le personnage n'est plus le nom d'un élément fonctionnel dont la place est motivée dans l'économie générale du poème²⁸, mais une singularité anthropomorphe qui centralise le drame et organise – toujours inadéquatement – un monde autour d'elle.

C'est cette totalisation anthropomorphique que dissout le drame novarinien, en suivant la voie double d'une *fragmentation* tendant vers l'infiniment petit et d'une *amplification* tendant vers l'infiniment grand. Nous en avons déjà constaté les effets sur l'action humaine ; on verra aussi que la « litanie » est le tressage

exemplaire de ces deux mouvements. L'adverbe « infiniment » n'est d'ailleurs pas ici une complaisance du commentaire : c'est, en effet, une citation pascalienne qui répond, dans le chapitre X du *Discours aux animaux*, au constat que « l'action est maudite » et en divulgue la cosmologie latente. Ce passage n'apparaît plus dans la reprise qu'en constitue *L'Inquiétude* : « Voix répondit : 'Une ville, une campagne, de loin est une ville, une campagne ; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini : tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne'. » (*DA*, 249) Dans les *Pensées* (B115-L65), ce qui précède le déploiement télescopique de l'infini, c'est, si l'on peut dire, une « anatomisation » de l'homme : « Un homme est un suppôt ; mais on l'anatomise, sera-ce la tête, le cœur, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur du sang ? » En donnant pour écho à la malédiction de l'action humaine l'infini pascalien, Novarina semble mettre en lumière cette décomposition vertigineuse dont l'action fait l'objet au sein de son théâtre et qui signifie, indissolublement, le décentrement et la décomposition de l'homme. La dramatisation aboutit, selon la double loi de fragmentation et d'amplification qui en actualise linguistiquement les disproportions, à la destruction de la forme dramatique ; en affectant la représentation, elle dissout tout drame à visage humain qui serait, à l'époque moderne, la tentative de conserver l'intégrité et l'unité d'une totalité signifiante : c'est Pascal dramaturge moquant le huis clos des Modernes. Une telle destruction n'est toutefois pas à verser au compte d'un nouveau modèle formel, comme serait celui de « rhapsodie », mais à une définition positive de l'action et, conjointement, à une représentation du *cosmos* dont la dramaturgie novarinienne offre une illustration concrète.

Agitation dramatique

Le début de *L'Origine rouge* ouvre une fenêtre sur l'infini et propose, en manière de confirmation, d'identifier l'action de la nature à un « drame » : « Pour remplir l'étendue, la nature doit

répéter à l'infini chacune de ses combinaisons originales : toujours et partout le même drame, le même décor, sur la même scène étroite » (*OR*, 9). La dramatisation provoque la dissolution de toutes les totalités et, à terme, l'assimilation de l'action humaine à un processus naturel : il s'agit moins d'exposer sur scène un tout cosmique que d'y procéder à une accélération des particules du langage et de réduire, sans reste, l'action dramatique à l'immanence physique du jeu ; chaos, le drame est alors un entrechoquement d'actions, de courses, de traversées de scène : atomes danseurs qui ne s'agencent jamais en molécules stables. L'action dramatique, comme le suggère *L'Origine rouge*, procède chez Novarina d'une physique dont le corrélat symbolique sera, plutôt que le *cosmos* ordonné, la nature en ses combinaisons aléatoires : il s'agira moins alors d'actions humaines porteuses d'un sens, téléologiquement articulées et dépendantes du diktat textuel, que d'affrontements corporels, entièrement actualisés sur la scène, dont la combinaison chimique relève d'une manipulation périlleuse.

En mars 2002, Novarina avait dû remplacer un acteur malade et monter sur scène lors d'une représentation de *L'Origine rouge* donnée à Neuchâtel. Si l'on a pu parler ailleurs de la désorientation de l'auteur et metteur en scène investissant soudainement l'espace inversé de l'acteur²⁹, l'effet n'était pas moins déconcertant pour le spectateur. Dans la lenteur et les retards de Valère Novarina courant partout, son texte à la main, dans les bourrades des acteurs le remettant à sa place, dans les étourdissements de son corps chahuté, apparaissait en négatif la codification complexe de l'espace dramatique, organisé autour de deux paramètres kinésiques, la trajectoire et la célérité ; sans la maîtrise de ces deux éléments, l'acteur en scène est voué à des carambolages involontaires comme ceux dont l'auteur était la victime. Ce tissage des mouvements était alors rendu plus visible, dans le décor, par les croisées de couleur, traits filants et discontinus, cercles esquissés, dont les déplacements des acteurs semblaient suivre les pistes. Parlera-t-on alors d'action dramatique ? Peut-être, si l'on prend acte de sa réduction au

mouvement physique et des paradigmes qui soutiennent le visuel des mises en scène de Novarina. C'est partout une habile succession de courses et de sauts qui rappellent l'enchaînement étudié des numéros de cirque : dans *L'Origine rouge*, Dominique Pinon traverse la scène à toutes jambes, puis saute en l'air pour écraser un crâne posé sur le sol ; dans *La Scène*, il saute par le cadre d'une fenêtre en bois comme un lion à travers un cercle enflammé. Ces instantanés de chapiteau sont nombreux. L'acrobatie est une cristallisation du mouvement, action humaine abrégée, réalisation éphémère qui, une fois accomplie, disparaît immédiatement pour qu'une autre lui succède. On retrouve très exactement dans le travail scénique novarinien, d'une part, la suractivité du *performer* et, d'autre part, cet étoilement des événements et des attractions qui est propre au cirque ou à la fête foraine ; l'on passe alors de l'*agere* au fréquentatif de l'*agitare*, de l'action dramatique à ce qu'il faudrait bien appeler, pour en souligner l'excès, *agitation dramatique*.

Au total, le discours dramatique de Novarina nous permet de distinguer deux concepts réformés de l'action : l'un, l'*agitation*, produit de son intensification, l'autre, la pure *apparition*, produit de sa volatilisation, qui en est le nécessaire complément. Dans le premier cas, la scène devient un lieu sportif : la métaphore olympique est confirmée dans le « Prologue » du *Drame de la vie* par le renvoi à la tribune du « Stade d'Action », la présence des « officiels », le « podium » sur lequel monte « L'Homme de Maclumerde » (*DDL*V, 14). Le « Stade d'action » est un bouillonnant creuset : assassinats, « massages de trous », morts violentes, compétition des « Vingt-Quatre heures d'Action » (*DDL*V, 28)... Il est le lieu d'une inflation de l'action et d'un triomphe carnavalesque de la « Ration », raison travestie qui surgit au beau milieu des *circenses* : « La ration est entrée sur un char entouré d'artistes, savants et artisans, effectuant des p'tits ronds, titillant des guirlandes, des pampres, des mâts tournants. » (*DDL*V, 30) Action insensée sans orientation ou intention cohérente, agitation débile du corps – ainsi le « steeple-patte » de « Tuyau » (*DDL*V, 14) – et finalement « beaucoup de bruit pour

rien ». Dans le cas de l'apparition, la scène est nettoyée de son énergétisme pour accueillir le mouvement pendulaire de l'entrée et de la sortie. Ce type d'action est à la limite du néant : ce n'est pas l'action assumée par un acteur en scène, c'est l'action même de se mettre en scène ; ce n'est pas l'action dramatique, mais c'est, pour ainsi dire, la condition de possibilité du drame lui-même, action qui est à la racine de toute action : se montrer. *Pendant la matière* le dit bien, dès l'aphorisme V : « La scène est au présent d'apparition » (*PLM*, 7), elle accueille un « théâtre où l'action [est] seulement d'apparaître » (*PLM*, 52). L'agitation et l'apparition sont comme deux pôles d'intensification et d'allègement : déchaînement accidentel et monstration essentielle qui mettent hors jeu tout concept rationnel de l'action dramatique. Ils ne s'opposent d'ailleurs que comme deux variations d'intensité : la dramatisation y est cette manifestation immanente et pure, dégagée du devoir de représenter ou de travailler pour une totalité construite.

C'est la danse qui, textuellement, sera le paradigme le plus constant de l'action dramatique chez Novarina : avec elle est clairement effectuée la réduction de l'agir à un acte non représentatif et non signifiant, à un atome d'action indécomposable, point où l'action humaine, lavée de toute intention, est installée en elle-même, comme le disait si bien Montaigne : « Quand je danse, je danse³⁰. » Dans *L'Inquiétude*, le texte ne renvoie explicitement à l'action scénique qu'à deux reprises et en deux lieux distincts. La première est la didascalie initiale qui annonce le drame minimal de l'apparition : « Entrée de l'homme pour la deux dernière fois. » (*LI*, 7) La seconde se trouve vers la fin du texte : « Il danse. » (*LI*, 44) Cette indication n'est pas rare dans les pièces de Novarina, et il est encore moins rare sur la scène que les acteurs se mettent à danser comme des pantins désarticulés : dans *La Scène*, les « Machines » exécutent un « ballet mécanique » (*S*, 133-142). Double visage de la dramatisation qui est aussi, on y reviendra, celui de Louis de Funès à qui Novarina a su offrir un droit de cité dans la réflexion théâtrale : « Sa silhouette était celle d'un danseur exultant ou soudainement d'un dépressif pétrifié » (*PLDF*, 115). La chanson

et la danse sont aux extrémités du dérèglement de la langue et du jeu : la chanson, dans *L'Opérette imaginaire*, vient relayer la parole et concrétise l'indifférence au monde du langage poétique ; la danse quant à elle se substitue à l'action dramatique – par ses mouvements bancals – signaler l'ivresse du corps libéré. Drame ainsi réduit à sa plus simple expression. Physique qui s'établit comme science du tremblement humain.

Espace textuel et espace scénique

Le « drame » est moins ce à quoi ne pourrait atteindre le théâtre novarinien que le principe critique général à partir duquel il attaque l'homme et le théâtre. Ce qui est alors liquidé, c'est l'économie de la forme dramatique comme exigence de conformité aux situations humaines et anticipation conceptuelle de l'agir.

On objectera peut-être qu'à vouloir suivre le chemin qui mène de l'action à la parole, au lieu d'emprunter la voie plus ordinaire qui mène du texte à la représentation, on parvient au bord de la même faille infranchissable. Comment accorder cette priorité du mouvement physique que nous venons d'évoquer avec l'existence d'un texte colossal qui semble en devoir réprimer les pantomimes ? Qu'est-ce qui du livre passe alors sur les planches ? Le livre tout entier, serait-on tenté de répondre : s'il n'est pas représentation, le théâtre de Novarina est un théâtre de la déclamation qui induit une identification si rigoureuse de la parole et de l'action qu'elle conduit en outre à l'assimilation de la page à une scène primitive. Stratégie que l'auteur résume en une remarquable formule : le « drame de la parole ».

Le texte agit sur l'acteur. C'est une première modalité du rapport entre le livre et l'action scénique : le langage génératif de Novarina est le déclencheur de l'agitation dramatique dans la mesure où, loin de donner lieu à une inoffensive récitation, il met en crise le corps du récitant. Il constitue pour celui-ci une épreuve articulatoire, mais aussi respiratoire, vocale, mémorielle, qui finit par engager tout le corps du comédien, comme c'est le cas de tel pianiste ou de tel violoniste virtuose dont les grimaces et les contorsions sont des effets dramatiques de l'interprétation. De

même, le corps suant est, sur la scène, électrisé par la parole ; son agitation suit son mouvement, épouse son rythme, retrouve dans ses déplacements incessants la cadence des mots. Le tangage linguistique est le principe direct de la dramatisation et le « drame de la parole », au moment où l'acteur entonne la chanson de l'échec humain, se fait l'embrayeur du surmenage.

Mais il y a plus : *la parole est elle-même une action*. Ce point est décisif : il signale la singularité du rapport entre le texte et la scène qui régit l'ensemble de l'œuvre. L'auteur y insiste souvent : le drame est déjà dans le langage, la dramatisation commence avec l'écriture et son essoufflement. Novarina nous renvoie alors à une théâtralité immanente au livre, à son assise dramatique qu'il nomme la « théâtralité respiratoire de la page » (I, 97). Le texte est une première architecture ; c'est lui que désigne l'expression « l'espace furieux » (DDL, 44) qui, en 1997, deviendra le titre d'une pièce extraite de *Je suis*. « J'établis mon théâtre dans la langue », dit encore l'auteur. S'il y a chez Novarina un primat de la scène, c'est donc un primat de la scène interne à la parole : invitation à descendre vers le « théâtre mental », vers la scène primitive d'où procèdent les mots. Il ne s'agit pas là d'une métaphore subtile : l'écriture novarinienne, « écriture théâtrale à trous » (DDL, 33), doit ses singularités à la polyphonie de la langue théâtrale, à l'oralité qui la constitue, et plus encore à sa consubstantialité avec l'espace, au théâtre donc envisagé comme un *dépli*. La page est un espace particulier, pris dans l'espace général, et dont les « actions de lecture » mettent en évidence la matérialité propre : Novarina tient son cahier parallèle au sol, à bout de bras devant lui et cherche une orientation, polarise sa lecture, un peu comme on ferait avec un bâton de sourcier ; le laissant planer au-dessus du sol, guettant sa vibration, il signale explicitement sa spatialité³¹. L'espace n'est donc pas seulement évoqué comme lieu théâtral, il est l'ombre portée de la parole, ce qui est déjà en jeu dans l'immanence du texte : la relation entre la parole et le théâtre, entre l'écrivain et l'acteur, si elle est celle d'un achèvement et un « dénouement » comme le suggère *Pendant la matière*, se définit par une interdépendance de nature spatiale.

Un rapide va-et-vient entre la conception de l'espace exposée dans *Devant la parole*, méditation de l'espace interne à la parole, et celle, quelque peu distincte, qui est illustrée par *Pendant la matière* où l'espace est plutôt une extériorité qui agit sur elle, permettra de rendre plus claire cette relation.

Novarina écrit : « Sur le théâtre, l'espace écartèle et résout le drame des paroles. Sur scène, c'est l'espace même qui est joué et se dénoue (...) Le théâtre est le dénouement de la parole dans l'espace. » (PLM, 42) L'auteur emploie donc la notion classique de « dénouement » pour caractériser l'effectivité propre du spectacle. Le drame des paroles, s'il n'est pas joué sur scène, est comme un nœud qui n'est pas dénoué, une intrigue qui ne trouve pas son épilogue ; il n'atteint pas alors ce vers il quoi il tend tout entier. Mais Novarina dit aussi de manière plus originale que « l'espace ne s'étend pas mais s'entend », ce qu'il explicite comme suit : « Par la parole, la matière est ouverte, percée de mots ; le réel s'y déplie. L'espace n'est pas le lieu des corps ; il n'est d'aucun soutien pour nous (...) le langage est le *lieu d'apparition* de l'espace » (DLP, 19), indiquant comment l'espace du théâtre ne se déploie qu'à la faveur d'une échographie vocale, comment l'espace réel ne devient tel que par une voix qui y retentit. La relation est donc réciproque : l'espace, c'est le théâtre en tant qu'il apporte à la parole un achèvement que le livre semble incapable de lui conférer, mais l'espace est aussi un mouvement interne à la parole par lequel la scène se déploie comme scène. Espace et parole s'articulent l'un à l'autre : l'espace confère un volume, une résonance à la parole, il l'« écartèle », c'est-à-dire qu'il distribue la compacité de la page dans un lieu où les mots deviennent une matière ondulatoire. L'espacement de la scène a d'ailleurs un effet remarquable sur le texte novarinien que le lecteur/spectateur ne manquera pas de noter : il provoque le passage d'une densité presque illisible à un spectacle où les obscurités sémantiques ne semblent plus faire obstacle ; plus que chez tout autre auteur, il accomplit une libération heureuse, permettant à la langue de Novarina de se défaire de la cursivité de la lecture intime pour renaître en objet physique. Mais la parole

donne en retour à l'espace la possibilité de son déploiement : espace qui gagne sa profondeur lorsque la voix le traverse et revient sous la forme d'un écho qui est la découverte même de cette profondeur, espace vécu dont la mesure est la présence sonore de l'acteur. La scène n'est pas extérieure au livre et à son langage puisque celui-ci est déjà une scène ; mais en outre elle n'est rien sans la parole : Novarina suggère que la scène ne lui préexiste pas, mais qu'elle ne devient scène que par un tel acte de langage. Théâtre antérieur à tout théâtre, le livre novarinien sera en ce sens, loin du dualisme inopérant du texte et de la représentation, une incitation à cette agitation dramatique qui lui donne son achèvement et que la parole seule peut initier.

« Parler est un drame »

Le second aspect de l'identification de l'action et de la parole, à savoir la « réduction de l'action à la nomination » (I, 96), le confirme. Que signifie pareille « réduction » ? Non pas la négation pure et simple de l'action, mais l'intégration de la parole au domaine de l'agir et, comme nous venons de l'indiquer, le redéploiement de l'action dramatique à partir de la verbification initiale. Le célèbre « parler, c'est agir » de l'abbé D'Aubignac, qui annonce Racine, doit s'entendre ici comme l'intériorisation de l'action à la parole qui en assume désormais l'efficacité.

L'action n'est pas exprimée par un discours, mais elle est ce discours lui-même en tant qu'il se déploie et opère intimement le drame : « L'action réduite à une nomination, l'action vue de dedans ». Cette identification de l'action et du nom signifie que l'action n'est que la profération de celui qui nomme. Novarina, à plusieurs reprises, non seulement donne une consistance pratique à la parole, mais accorde aussi une signification ontologique – vétérotestamentaire – à une telle précession du verbe. Il écrit : « Toute chose est le lieu d'un drame parlé » (PLM, 29), et surtout, à la page précédente : « L'univers est parlé. Toute la matière repose sur la parole ; c'est par elle seule que le monde est maintenu. Toute notre vue est parlée. » (PLM, 28) La parole est donc « principe » (PLM, 29) de l'étant, comme dans le « rébus » :

les choses sont des mots ; mais cette « réduction » n'induit pas une quelconque atrophie de l'agent. Il ne s'agit pas de remplacer l'action par la nomination, mais de faire plutôt de la nomination un agir primitif et rayonnant. En témoignent les aphorismes de *Pendant la matière* et l'emploi novarinien du terme « drame ». Présenter la parole comme un drame, c'est attribuer à celle-ci une consistance, une épaisseur cardiaque, sans rentabilité communicationnelle : « À nous qui devenons muets à force de communiquer, le théâtre vient rappeler que parler est un drame. » (PLM, 29) Le drame est dans l'enroulement du langage, *volumen* ; il désigne un absolu, une chair de la parole, une patience dans les signes qui en constitue le versant poétique. La parole n'est pas cette désignation des signifiés où chaque mot est absent à soi-même, jamais ressenti par celui qui le prononce : elle est avant tout le lieu physique d'une diction, toute proche de la mastication, du « repas » et de la dévoration concrète. La *Lettre aux acteurs* est particulièrement explicite sur ce point : « Paroles méchamment consonnées, dégluties. Boucot, grand avaleur de texte, grand mangeur de mots, grand ogre. Mâcher, mordre, les consonnes méchantes. Virtuosité de la bouche (...) cruauté articuloire, carnage langagier. » (LA, 11) Boucot, patron vociférateur dans *L'Atelier volant*, est le personnage inaugural de l'œuvre novarinienne ; le drame de la parole est désigné, par la métonymie, comme le drame physique d'une bouche qui reprend en elle le texte écrit, dans la complexité de ses intonations, de sa manifestation sonore mais aussi tactile ; il y a un toucher du mot qui préside à sa génération sonore, il y a un préalable articuloire et animal qui irrigue le corps entier de l'acteur. « La Bouche », on s'en souvient, est le nom de Madani que visite Si Slimane au huitième tableau des *Paravents* une fois entré en transe et devenu le véhicule de la parole du disparu : la voix n'y est cependant pas l'épure de l'*anima*, mais une forge bruyante et saturée où le drame prend sa source.

Opérette

La dramatisation novarinienne brise la forme dramatique pour nous reconduire à une *geste* fondamentale : l'action est ce

processus d'engendrement qui travaille en ses diverses singularités le théâtre de Novarina et dont la langue est le lieu d'exercice foncier et le principe directeur. Nous en avons envisagé les audaces méditatives et aperçu quelques effets concrets, entre autres la réduction de l'action à l'agitation, du cosmique au physique, de l'action dramatique au drame suractif du verbe. L'heure est aux bilans. Que reste-t-il de la forme dramatique ainsi pulvérisée ?

Novarina le dit explicitement et ses dernières œuvres – de *L'Opérette imaginaire* à *La Scène* – en témoignent aussi bien ; il reste « l'opérette », qu'il définit comme suit dans « Opérette réversible » : « C'est un diminutif. Une forme plus courte, d'où tout *gras théâtral* est enlevé, un drame si concentré qu'il se dépouille du sentiment humain. L'opérette s'obtient par sauts, coupes, épures brusques, par érosion : demeurent les restes durs, les arêtes rythmiques, les croisements de forces, la structure, les émouvants restes humains. » (*DLP*, 43) On y retrouve quelques éléments bien connus : la déshumanisation du drame, et surtout le discontinu de la dramatisation qui engendre une multiplicité de mouvements. Une double perspective génétique est également dégagée : on aura plus loin l'occasion d'insister sur le caractère organique de l'œuvre de Novarina et sur le procédé de réécriture et de redécoupage qui permet la division de certaines « œuvres-mères » en unités plus souples qui seront portées à la scène. Ainsi *L'Inquiétude* et *L'Animal du temps* tirées du *Discours aux animaux* ou *Le Repas* de *La Chair de l'homme* qui sont, en ce sens, autant d'opérettes. Mais ce qu'indique par ailleurs Novarina, c'est que l'opérette n'est pas étrangère à toute formalisation dramatique et que la rhapsodie qu'elle constitue – « en haillons », précise-t-il – ne signifie pas l'absence de toute structuration immanente du drame. C'est particulièrement visible dans *L'Origine rouge* et *La Scène* où les notions d'actes et de scènes font retour et organisent le texte pour une plus grande clarté de son exécution scénique. La dramatisation coagule en moments et en zones : les « rosaces » de *La Chair de l'homme* ou les « actes » de *L'Origine rouge* ouvrent une forêt de lieux communs ; on y retrouve la liturgie, la

Cène, la pastorale, espaces frénétiques et successifs où tout va plus vite, sans idée de la direction ou des raisons d'agir. On bascule d'un espace dans l'autre sans qu'il y ait là progrès ou nécessité narrative : le drame consiste en une topographie dynamique qui se stabilise à chaque fois autour d'un motif, d'une obsession, d'un acte de parole : scène des « prières », scène des « visions », scène des « slogans »... Le discontinu dramatique n'exclut pas, mais requiert plutôt des unifications symboliques. D'une certaine manière, ces unités sont aussi des instruments de la dramatisation où, par variations successives, l'on s'acharne pendant un temps à accomplir un exercice linguistique : ainsi dans *Le Repas*, la scène des « Chansons chaotiques » (*R*, 26) succède à la scène des « Pensées et proverbes » (*R*, 22).

Cette forme dramatique minimale est alors mieux dégagée qu'elle ne l'était dans *Le Drame de la vie* où elle ne revêtait qu'une expression négative. Peut-être s'agit-il là du moment où la déconstruction du drame anthropomorphe cède à la construction positive d'une forme, organisée à chaque fois de l'intérieur, à partir de sa matérialité propre. Mais elle consiste moins en un assemblage de moments étrangers qu'en une fixation plus solide des circonvolutions du langage : une unité se dégage du *conatus* linguistique. En effet, si le drame n'a plus vocation à proposer une totalité articulée, mais à désarticuler le tout, son unité se fait dans le découpage et l'organisation complexe des péripéties linguistiques ; l'opérette est la décompression comique du drame et, en même temps, la distribution méticuleuse et aérée des performances verbales. C'est à partir de l'action ainsi comprise qu'une forme unitaire fait peut-être retour pour mieux signifier l'unité fusionnelle de l'*avant* du texte et de l'*après* de la scène ou leur disparition conjointe, en quoi consiste, chez Valère Novarina, le comble du dramatique.