



HAL
open science

Valère Novarina : persona, personne, personnage, per vacuum sonare

Anne-Élisabeth Halpern

► To cite this version:

Anne-Élisabeth Halpern. Valère Novarina : persona, personne, personnage, per vacuum sonare. Christine Chollier; Anne-Élisabeth Halpern,; Audrey Louyer; Alain Trouvé. De la personne au personnage : traitements génériques différenciés, *Approches interdisciplinaires de la lecture* (16), Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.335-354, 2024, *Approches interdisciplinaires de la lecture*, 978-2-37496-228-3. 10.4000/12p0o . hal-04809396

HAL Id: hal-04809396

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04809396v1>

Submitted on 28 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Christine Chollier, Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé

De la personne au personnage traitements génériques différenciés

Valère Novarina : *persona*, *personne*, *personnage*, *per vacuum sonare*

Anne-Élisabeth Halpern

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Publication sur OpenEdition Books : 15 novembre 2024
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
ISBN numérique : 978-2-37496-228-3



<https://books.openedition.org>

Fourni par Université de Reims Champagne-Ardenne



RÉFÉRENCE NUMÉRIQUE

Halpern, Anne-Élisabeth. « Valère Novarina : *persona*, *personne*, *personnage*, *per vacuum sonare* ». *De la personne au personnage*, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2024, <https://doi.org/10.4000/12p0o>.

Ce document a été généré automatiquement le 28 novembre 2024.



Le format PDF est diffusé sous licence Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0 sauf mention contraire.

Valère Novarina : *persona*, personne, personnage, *per vacuum sonare*

Il est évident que l'articulation entre personne et personnage diffère selon que la fiction littéraire se développe dans un récit, une représentation théâtrale, ou un moment poétique. La lecture, au sens large, ou réception, s'adapte à ces différents dispositifs, mais elle est rendue plus complexe au cinéma et au théâtre surtout, car le débit et le rythme sont imposés au lecteur-spectateur (même si pour le cinéma, désormais, le visionnage chez soi est morcelable). Valère Novarina (né en 1947) joue souvent de ces deux manières de « lire » : purement orale au spectacle et lisuelle avec le livre de la pièce. L'expérience est troublante : assister à une représentation puis lire le texte fait découvrir une tout autre œuvre, vraisemblablement à cause d'un langage pour partie inventé dont les sens possibles n'apparaissent pas de la même manière selon qu'on l'entend ou qu'on le lit. L'effet est voulu par le dramaturge ne venant lui-même à la mise en scène que vers 1986, et ayant toujours écrit des textes qui n'étaient pas nécessairement destinés à la scène : à côté d'œuvres spécifiquement théâtrales certes (*L'Atelier volant* – sa première pièce en 1974 –, *Vous qui habitez le temps*, *L'Opérette imaginaire*), il propose aussi ce qu'il nomme un « théâtre utopique » fabriqué de romans sur-dialogués, monologues à plusieurs voix ou poésies en actes (*Le Drame de la vie*, *Le Discours aux animaux*, *La Chair de l'homme*), sans oublier des textes « théoriques » sur le corps de l'acteur dont le modèle est manifestement « l'athlète affectif » décrit dans *Le Théâtre et son double* d'Artaud à qui il doit aussi son idéal d'« acteurs pneumatiques » (*Lettre aux acteurs*, p. 9) : *Pour Louis de Funès*, *Pendant la matière*, *Devant la parole*. Ses dialogues n'ont donc pas nécessairement besoin de la scène et des planches, ses monologues narratifs s'apparentent à des autobiographies fictives, des récits de vies imaginaires, transposées dans des univers parallèles et métaphoriques.

Le dramaturge manipule de la sorte les attendus de la lecture mais évidemment aussi ceux de la représentation théâtrale. Pire : il déjoue

nos prétentions à une assignation de genre, d'autant plus facilement qu'il est en outre peintre, rythmicien, photographe, metteur en scène, poète. Son spectateur, ou lecteur selon, assistant à une représentation théâtrale, écoute un texte qui s'assume moins comme agencement d'actions que comme une épopée du langage, puisque ce théâtre vaut « en tant que lieu où l'image se fissure et scène d'interrogation du langage¹ ». Il s'écarte en cela du modèle aristotélicien qui associe théâtre et action, ainsi que la dimension spectaculaire et scopique. La note de l'éditeur à la fin du *Drame de la Vie* (1984) donne le ton : « Entrée du Mélodrome : action, *exit* » (rééd. 2007, p. 417). Si action il y a, malgré tout, c'est en tant que la parole elle-même est action, la seule véritable dans cette œuvre : « L'action avance sans but par irruption de personnages rythmiques. » (*Devant la parole*, p. 44). Novarina propose ainsi un « théâtre des paroles » ou « théâtre des oreilles », où le personnage s'est effacé derrière la personne jusqu'à n'être plus personne et dont le corps lui-même se concentre dans la *persona*, masque de pure oralité.

La mort du personnage

Le personnage, dans une telle conception du théâtre, perd *ipso facto* de sa superbe psychologique, et l'acteur qui l'incarne de sa morgue à agir. On n'est plus dans l'action théâtrale, ni dans une assignation des acteurs à des personnages. Généralement, le personnage théâtral ou cinématographique, parce qu'il est incorporé par un acteur, engage un double régime de jugement : sur le personnage qu'il incarne et donc le degré de pertinence de la fiction, et sur sa performance comme acteur, indépendamment de la diégèse : présence physique, gestuelle, timbre, projection, débit de la voix, etc. J'évoque le cinéma car il entre dans la définition du théâtre au sens large que lui donne Novarina qui a consacré notamment un texte aux performances cinématographiques de Louis de Funès parce qu'il lui semble la quintessence de l'acteur, performances qu'il mettra plus tard en

1. « Le débat avec l'espace », in *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 85.

parallèle avec celle de Daniel Znyk, acteur de théâtre, lui, dans *L'Acte inconnu*.

Que voyons-nous de la personne et du personnage au cinéma² ? Comment construisons-nous notre perception dans la fiction cinématographique (et aussi théâtrale en tant que le théâtre est aussi un spectacle visuel – ce que dit son étymologie) ? La polysémie du mot « personnage » est riche de variations possibles, entre fiction (théâtrale ou cinématographique, à ceci près qu'au cinéma la variation qu'autorise la succession de représentations scéniques, est impossible, fixée qu'est l'interprétation sur la pellicule), et individu exceptionnel (« c'est un personnage »). Le personnage n'appartiendrait pas à la vie ordinaire, et relèverait plutôt soit de la fiction, soit de l'excès, une forme d'histrionisme qui nous ramène encore à l'acteur et à l'action qu'est le langage. Au contraire, chez Novarina, on note une constante vers l'effacement du personnage : la mention disparaît assez vite du dispositif initial qui en donne la liste, avec les mentions traditionnelles de temps et de lieu de l'action. Ainsi en 1974, au début de *L'Atelier volant* :

Neuf personnages :

Monsieur Boucot Madame Bouche Le Docteur

Six Employés

— A, B, C, trois hommes. — D, E, F, trois femmes.

Ils ressemblent, peu ou prou, à des personnages classiques encore, dotés d'un arrière-plan psychique et social. Ensuite, c'est fini. *Le Babil des classes dangereuses* (1978) et *La Lutte des morts* (1979) commencent, par exemple, tous deux par l'indication classique des « personnages » : or, il s'agit d'une liste de dizaines de noms, sur deux pages dans le premier cas, cinq pages dans le second. Le terme de « personnage » n'est ensuite utilisé que trois fois dans le corps du *Babil...* pour renvoyer à des êtres sans épaisseur. Dans *La Lutte des morts*, des didascalies mentionnent des chants, des danses ; au cours de la quatrième danse, le danseur sort et la didascalie indique : « *Celui*

2. À cet égard, *Persona*, film d'Ingmar Bergman réalisé en 1966, est « éclairant ».

qui représente le personnage qui vient de sortir entre à nouveau. » Mais celui qui prend la parole ensuite n'est pourtant pas le même.

Ensuite la mention de « personnages » *stricto sensu* disparaît pratiquement des pages liminaires des œuvres. Le monologue du *Discours aux animaux* (1987) ne parle plus de personnage sauf de manière négative et pas dans la didascalie initiale ; le prophète Jonas – celui qui se cache pour ne pas parler – répond ceci au prêtre qui lui explique que sa « naissance s'est faite par la sortie » :

Je viens faire mon passage, je viens faire mon personnage. (p. 182)

La scène VI du *Jardin de reconnaissance* (1997) est la seule où le terme apparaisse dans le corps du texte :

LA FEMME SÉMINALE. – Mais vous personnellement, en tant que personnage existant et succédant à un précédent, avec qui avez-vous commis l'orifice ? (p. 53)

Louis de Funès paraît à Novarina celui qui aurait le mieux réussi à se défaire des oripeaux traditionnels du personnage dont la caricature de la comédie avait exhibé les limites et la fatuité :

Il ne venait jamais se montrer et démontrer [...] mais avançait toujours à l'intérieur d'un rôle plus loin jusqu'à briser le personnage par tous côtés comme un condamné à interpréter l'homme et qui voudrait s'en défaire, pour entrer en solitude, publiquement, devant tous, sans musique. (*Pour Louis de Funès*, in *Le Théâtre des paroles*, p. 171)

Pour comprendre cette éviction du personnage (dont nous verrons que c'est un évidence), il faut sans doute se tourner vers des textes plus théoriques ou introspectifs de Novarina, tels *Impératifs*, carnet de travail de ce qu'il faut faire ou non sous forme d'aphorismes à la fois moraux, ontologiques et esthétiques. Le terme de « personnage » n'y apparaît que trois fois :

X - Langue à étage, à plusieurs vitesses. Avec tous les personnages renversés. (*Impératifs*, in *Le Théâtre des paroles*, p. 132)

LVI - Difficulté du personnage à se voir. (*id.*, p. 135)

CXXII - Compte des personnages, travail des nombres. L'action réduite à une nomination, l'action vue de dedans. Non seulement pour l'oreille, mais aussi pour l'esprit. Nécessité d'une économie circulaire très rigoureuse des noms. (*id.*, p. 140)

C'est à mettre en parallèle avec *Le Drame dans la langue française* (journal de travail des années 1973-1974) qui révèle les présupposés et la méthode de travail de Novarina : « Pas de personnages mais des vêtements habités. Faire toujours tout entrer dedans » (p. 48). Se débarrasser du personnage et des éternelles intrigues en trios (A aime B qui aime C), c'est en finir avec la vieilleries théâtrales et cette élimination s'accompagne d'une révolution langagière :

Toujours l'invention-chic on ne l'a permise qu'aux quadrilles des aventures-à-trois des personnages des fables à variation autorisée, pas dans les viandes, pas dans les viandes ! La belle languerie des francs doit être intacte, pas qu'on la touche, lui houppe le fond ! J'ai coupé ça dans ma langue imbécile. Il va y avoir du drame dans la langue française. » (*Le Drame dans la langue française*, p. 19)

La dernière partie de ce texte manifestaire enjoint à son double, Valère, de se mettre au travail :

Fais tout devenir ! – Arrive à voir ! – Arrive à voir la Vision ! - Permits plus qu'aux personnages à tuyaux d'entrer ! – Mort à la masculine malédiction ! – Modifie les sons, modifie la pensée ! - Machine au souffle court, les pieds dans la montagne rythmique ! [...] Hop, va au trou d'vide ! – Anaventure d'esprit, d'oreilles et saut ! – Fin des apparitions de l'homme par l'homme ! (*Le Drame dans la langue française*, p. 82)

Dans la *Lettre aux acteurs* (1979), en mettant finalement des guillemets à « personnage », Novarina explique rétrospectivement le dispositif de *L'Atelier volant*, sa première pièce :

Partition de Madame Bouche. Elle n'a jamais été pensée en tant que « personnage », mais comme quelque chose venant masquer, briser, trouer, comme un blanc, une syncope, une expiration, un trop-plein. Vacillante, sous hypnose, complice, elle passe distraitemment les accessoires au manipulateur Boucot. Fuite. Lapsus. Madame Bouche. (p. 17)

Parce que la distribution des voix, le choix des « personnages » dans c't'écriture dramatique, ça se présentait aussi (surtout) comme un choix d'embouchures à mettre à un canal d'air soufflé qui sort sans arrêt. (p. 18)

Parce que les personnages c'est des postures d'organes et les scènes des séances de rythme. Boucan. Et que le texte n'est rien que les marques des pieds par terre d'un danseur disparu. (p. 28)

Le personnage est ainsi celui qui comprend qu'endosser une autre identité, fictive puisque écrite et inventée, c'est aussi prendre conscience de la vacuité de la personne.

Tout ce que tu fais, fais-le avec du vide autour. [...] L'acteur vrai ne parle qu'en niant. Il porte en scène toute sa chair comme le négatif des paroles. Le personnage, c'est pas la figure d'une personne qui s'exprime, mais la face blanche et renversée de l'acteur négativement. (*Pour Louis de Funès*, in *Le Théâtre des paroles*, p. 174)

Ce qui oscille entre identité et absence : la personne

La dualité entre réalité et fiction se reconduit sous sa forme entre identité et absence dans le mot même de « personne » qui, en français, est à la fois quelqu'un et aucun : quelqu'un, de la substance du substantif, et terme positif au point qu'il nécessite une négation pour dire aucun : « personne ne... » ; et « nul », un effacement de l'identité et de la présence, ce qui, au théâtre est résolu, en un sens,

par le masque, la *persona*, une personne en creux, informe et à habiter, figurant une anti-personne à quoi aspire Frégoli dans « L'acte inhumain » de *La Scène* :

Ma respiration soulève mon langage et le verse ; du sang sort de ma bouche : je ne veux plus faire corps avec ma personne et quitter mon vaisseau corporel pour de bon. (éd. numérique, emplaçt. 109)

Le dramaturge se définit comme « Un porteur d'ombre, un montreur d'ombre³ pour ceux qui trouvent la scène trop éclairée : quelqu'un qui a été doué d'un manque, quelqu'un qui a reçu quelque chose en moins. » (*Pendant la matière*, p. 63). Le dramaturge travaille ce manque, vers la personne négative, au sens du *outis* grec d'Ulysse dupant le cyclope, plutôt que le *tis* quelqu'un.

Cela rejoint la réflexion sur le langage qui tend et sous-tend l'œuvre de Novarina, d'abord par la voie de l'onomastique. La vacuité existentielle de ses personnages est immédiatement perceptible en ce que leur identité se réduit souvent à un simulacre de nom : rarement de nom « propre », souvent des noms communs affublés d'une majuscule. Inversement, un même sujet est susceptible d'en avoir une infinité : « Jean Chantant, Jean Calcique, Jean Cerveau, Jean Longis, Jean Cadet, Jean Colin, Jean Cadavre, Jean Cyclone, Jean Colombe, Jean d'Animal, Jean d'Autrui, Jean de la Fin, Jean Loubet, Jean de Lébé... » (*Pendant la matière*, p. 16). Jean est une infinité de « gens », soit des anonymes. Les noms générique de Bouche, Bonhomme de terre, Femme séminale (*Le Jardin de reconnaissance*) exhibent le déni d'une appartenance sociale ou psychologique de ces entités de paroles réduites à leur fonction d'excrétion.

Il faudrait détailler davantage ce point, mais l'emprunt me semble assez clair au théâtre poétique de Tzara, tel *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916) qui met rageusement à mal la parole théâtrale canonique, contestant l'association entre personnage, personne psychique ou sociale et parole codée, bien avant Beckett par exemple. Les personnages de Novarina, comme ceux de Tzara, sont

3. Écho peut-être au *Montreur d'ombres* d'Arthur Robison (1923).

de pure vocalité, une « parole errante⁴ » volontairement désinscrite d'un espace et d'un temps spécifiques, un pur babil babélien. Ils n'accèdent à l'existence qu'à la condition de se tenir sous un nom proféré qui ne les identifie que lointainement :

Qui communique ? Est-ce moi qui parle ? Écoutons notre langue et comme il y a quelque chose de mystérieux dans ce mot même de *personne...* (*Notre parole*, in *Le Théâtre des paroles*, p. 237-238)

Grammaticalement, Novarina (comme Tzara avant lui) s'amuse de la distinction qu'opère Benveniste entre personne et non-personne, selon que l'instance d'interlocution est présente (je, tu) ou absente (il). Le théâtre novarinien privilégie la non-personne : même quand les personnages disent « je », c'est un « il » ou un « on » qui parle à travers eux. Par exemple, dans *Le Discours aux animaux*, la tournure « parla-je » revient à plusieurs reprises : « Vie d'ici, vie de là, tête de moi, je te fais dessus aucun signe et une croix de nulle. Elle est la marque dans ma pancarte de notre absence d'ici. [...] Ainsi parla-je, aoi ! » (p. 28) ; en attendant que Dieu lui apparaisse, à la fin de la cinquième partie, Adam dit encore : « Si toute chose a une fin, c'est parce qu'elle porte en soi la marque du néant d'où elle vient. [...] Ainsi parla-je dans mon verbiage. À lui [Dieu] la gloire des fins des choses. La fin est venue d'où nous sommes. Ainsi parla-je dans mon verbiage. En face d'une figure. » (p. 144).

Le lien est explicite entre cette non-personne ou la négativité consubstantielle à la personne dans une répétition de cet accord grammatical fautif au sens où ce qui « faut », c'est ce qui manque :

« Animaux, animaux, nous portons à l'heure qu'il est chacun dans le dos cinq trous enthousiasmaux qui nous maintiennent le mal au front chaque fois qu'on pense [...]. C'est par eux qu'ira nulle part le vide dont notre parole sans pensée fut formée. » Ainsi parla-je dans mon enfantillage. (*id.*, p. 230)

4. Armand Gatti, *La Parole errante*, Lagrasse, Verdier, 1999.

À l'intérieur de soi, il n'y a personne, et le langage n'est qu'accumulation de vocables aussi vides : « Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'extérieur de l'espace. [...] Il y a quelqu'un à l'intérieur de la personne. Il y a quelqu'un à l'extérieur de quelqu'un... » (*Je suis*, p. 7 et 14)

Donc de personnage doté d'une psychologie, d'une biographie, d'un contexte historique ou social, il n'est plus question ici, même si le politique n'est jamais bien loin, mais ce serait un autre sujet. Et de langage qui nous distinguerait des autres êtres vivants, pas davantage. On ne s'étonnera donc pas que *L'Acte inconnu* appelle une bonne cinquantaine de personnages humains, animaux, machines comme « La Machine à dire Oui » sous l'œil du Veilleur qui ne voit « Personne de personne de personne ».

La persona : le masque, le vide

Cette double articulation du néant et de l'identité dans la personne est inlassablement modulée par Novarina, pour qui le masque à la bouche béante du théâtre antique n'est plus un simulacre de la personne, mais la personne elle-même. C'est toute l'énigme du spectacle théâtral que ce *prosôpon* (ce qui se présente à la vue), ce visage métonymique de la personne humaine par quoi on désignait le masque en grec. Chez les Romains, le masque de la *persona* (passé du visuel à l'audible, du reste) a fini par se confondre avec le personnage, puis avec l'acteur qui le joue et finalement, quittant la scène, par désigner un être de la vie courante. Le mot perd son acception technique de porte-voix, sort donc du théâtre et renvoie à un individu, une personne. Novarina, qui connaît ce glissement, fait rebrousser chemin à la personne et la retourne à son identité de masque, de trou par lequel le souffle et la parole se font entendre, le remet sur la scène du théâtre, mais en ne lui conservant que sa fonction de sonorisation du langage. Il emprunte aussi au masque de *nô*, plus petit que le visage de l'acteur qu'il ne couvre pas entièrement, mais dissimulant le regard et étouffant la voix qui semble émerger d'on ne sait où : « Va dans l'île du nô », conseille Louis de Funès (*Devant la parole*, p. 136).

Cette *persona* moderne – mi-latine, mi-nippone – est le prolongement logique du tube vide qu'est la totalité du corps de tout mammifère si on le considère comme construit autour du système digestif, de la bouche à l'anus, tube d'excrétion autant que d'expression, « tube de communication » (*Le Drame de la vie*, p. 177). L'acteur, mammifère, ne fait pas exception à cette évidence biologique et, selon Novarina, est un pur tuyau d'air que la parole ou le bruit sonorise et anime (les « acteurs pneumatiques » dont de Funès est le modèle), loin de la version charnelle d'un personnage cumulant identité, psychologie, histoire, voire parole qui l'individualise. Le personnage, ici confondu avec la *persona*, est un simple organe de parole, porte-voix, et – on s'y attendait – prophète car son discours ne lui appartient pas vraiment, puisqu'il parle au nom d'on ne sait qui ou quoi, que ce je ne sais quoi s'appelle ou non Dieu. Il n'est même pas certain qu'il y ait une personne sous le masque de la *persona* car celui-ci, sans identité propre (de type comique ou tragique, interchangeable et réutilisable) est susceptible d'être investi d'identités démultipliées qui s'effacent sous leur caractère générique (comique ou tragique). Entre éparpillement et simplification, la *persona* signe l'impossible indivisibilité de la personne humaine, ce qu'on appelle justement un in-dividu, et rend visible ou audible la vacuité existentielle. On rencontre, tout au long du *Drame de la vie* par exemple, l'équivalence entre personne et viduité, « [j]usqu'à une compétition des trous » (p. 179) :

Voyez comme la mère scie l'enfant, le dévide et le vide de tout son long par le long rectum blanc qui titube. Il est tout en lanières, personne ne voit dedans plus sa lumière, aucun n'entend dedans plus rien. (p. 68)

L'être se condense dans le trou du masque de parole que nous sommes, tant et si bien que L'Enfant porchique peut déclarer : « Il ne regarde plus personne mais voit l'être dans la fente des gens » (*ibid.*, p. 106). Cet enfant est empêché de sa parole tout autant que de son identité, comme dans une discontinuité douloureuse du corps et de la voix, cette discordance étant à l'origine de notre douleur existen-

tielle : « Nous souffrons d'être » (*ibid.*, p. 114). Dans « L'acte théorique » de *La Scène*, Le Pauvre résume ainsi le fait :

Frères, cessez de croire que je suis une personne ou la reproduction d'une moitié de personne ou d'un quart ou le reste d'un individu ; je suis un trou à vapeurs dans l'espace, qui se déplace en marchant. (éd. numérique, emplaçt. 123)

Per (vacuum) sonare : *la parole, unique personnage*

Peu de monde, donc, sous la *persona* qui exhibe sa vacuité, et rien non plus, à l'exception de la parole (ce qui n'est finalement pas rien...) que Novarina rattache à une origine divine. *Le Drame de la vie* commence par cette didascalie : « *Le théâtre est vide. Entre Adam* ». Suit une première interrogation du premier homme du mythe biblique, que Dieu, dans le deuxième récit de la création, chargeait de nommer les animaux et les plantes (Genèse 2, 19-20) : « D'où vient qu'on parle ? Que la Viande s'exprime ? » (*Le Drame de la vie*, p. 15). La réponse (qui n'en est évidemment pas une) prend la forme d'une liste de noms de personnages, de métiers, de sobriquets, sur deux pages pleines, qui n'entrent en réalité sur scène que sous la forme exclusive de la profération, et dans laquelle reviennent le vide et le trou : « l'Homme de Tuyau », « Jean Trou qui Verbe », « Trou d'Uf », « Caïn du Tube », « le Trou Miam », « Trou Hutin », « Santub », « Docteur Autrou » suivi de « Docteur Autrui », « Trou Iambé », « Trou Vocager », etc. qui, tous, « embrassent le Trou de Science et sortent » (*ibid.*, p. 15-17). Aux deux tiers de la pièce, une nouvelle didascalie litannique réactive ce que Novarina nomme ailleurs *Le Vivier des noms* :

Entrent Trou d'Espérance, Fonction Videl, le Chirurgien du Crime, Portion Cuinté, Vide, l'État, [...] l'Homme de Personne, le Docteur d'Action, le Docteur du Crime, [...] Sapoléon le Gaz, Saint Blanc Scabien. Vide crime l'Homme de Personne, naissance de Saint Jean des Viandes. (*Le Drame de la vie*, p. 177)

Et à intervalles irréguliers surgissent des listes de personnages du même acabit, réduits à leurs noms inventés, improbables ou très communs, mais toujours au nombre desquels des trous en foule et jusqu'à la dernière énumération qui rassemble toutes les autres et cite les 2587 personnages de la pièce (p. 394, *sq.*) et se termine, naturellement, au bout d'une dizaine de pages, par Adam, le premier, aussi vide que les autres, bouclant l'ellipse de l'origine.

Le visage modelé par la *persona* n'est donc plus un signe distinctif de la personne comme il l'était en grec, sous l'espèce du *prosôpon*. Dans « L'acte inconnu » de *La Scène*, Isaïe Animal se lamente : « je ne suis qu'un trou de paroles ouvert : je suis une source de mort pour l'humanité ! Eh frères, frères enlevez-moi d'ici-bas ! Écrivez sur ma face ceci tracé d'un trait : victime du langage. Et dites-moi de me taire. » Et de conclure : « Toute personne, tout animal, tout être, toute notion, et chaque mot qu'je pense ! je les serre de toute force contre moi et je les aime comme des blocs de vide. » (éd. numérique, emplaçt. 198)

Au-delà des litanies qui disent l'absence dans l'accumulation même, c'est la « bouche d'ombre » anti-hugolienne qui sature le texte, appelée « la voix d'ombre » dans *Le Jardin de reconnaissance*. La viduité ou l'illusoire plénitude sont représentées scéniquement par un combat de la parole et du silence ou, à tout le moins, une coïncidence entre les deux qui commence par un décalage entre parole et pensée :

La parole en nous est comme un corps négatif que nous avons devant nous pour nous conduire dans les trous. Que faites-vous ?

Ma parole parle ce que tout le monde pense. Mon cerveau pense ce que personne dit. Ma pensée parle ce que pense personne. (*Vous qui habitez le temps*, p. 15)

La non-coïncidence entre pensée et parole recouvre une autre articulation : entre silence et son. Le théâtre de Novarina est prolixe, c'est un déferlement rabelaisien de mots, de langues inventées, de bruits variés, qui dessinent peu à peu les contours incertains de l'identité humaine. Les hommes sont faits de paroles dites, crachées,

éructées, de silence aussi, et leur conscience d'exister réside dans les sons qu'ils produisent. La superposition de l'être humain et du langage oralisé est explicite dans *Le Drame de la vie* :

DOCTEUR LODON. – Qu'est-ce qu'ils sont ? Personne ne répond. Qu'est-ce qu'ils font ? Personne ne répond.

LE MORT. – Ils son. Les hommes son. (*Le Drame de la vie*, p. 19)

À l'audition, il s'agit du verbe « être » ; à la lecture c'est un groupe nominal, même pas mot composé puisqu'il n'y a pas de tiret.

Le dimanche il penche sa tête creusante par l'œil de vérité et entend dedans le chant du trou de science, il voit que l'homme n'est plus personne mais un son quelque part. (*Le Drame de la vie*, p. 366)

Tout comme la « personne » est positive et négative, le personnage théâtral est dans cet entre-deux de la profération et du silence, ce qui se traduit sur la scène par un système d'apparitions / disparitions qui calque une même alternance dans le monde hors scène : « L'humanité est une poussière de gens réduits d'entrée à des sorties d'enfants partant vieillards en viande vite faite ! » (*Vous qui habitez le temps*, p. 21). Apparitions et disparitions ne concernent pas seulement les entrées et sorties des acteurs mais la place accordée au silence sous forme de didascalies ou, paradoxalement, de discours, voire de logorrhée. Le silence a besoin de cette parole, il s'écoute et se goûte.

L'homme seul [...] a fait un trou dans le monde grâce à sa langue qui lui sert de bout à néant. Seul dans sa langue, se retournant, il est le seul des animaux pouvant dire qu'il n'est pas. Il est le seul à entendre en silence le drame de la matière que seul l'animal voit. C'est le drame de l'homme d'être du temps en silence, c'est le drame de ses yeux et de ses oreilles. Il le saura quand il aura détruit toutes les langues pour parler. (*Le Drame de la vie*, p. 133)

Significativement, *Le Jardin de reconnaissance* s'achève sur une liste de trois pages de cris d'animaux inventés, sous la forme : animal + verbe de son cri.

Le locassier puterle ; la coquelionne dandrulle ; la bruse bibrionne ; la frousette lujarde ; le huppelin asp'asp' ; le féjard goguinne ; le gollion hulète ; la polypse ouinte ; le pétassier carquignolle ; l'hypolobe frouit ; la vardasse cyclauque ; le maliborche flûtiolle ; l'ananthrope maule ; le bouveron volute ; le rouart dondole ; la dardlavelle ouaque-ouasse ; le muselin vandrille ; le tasson pataracte ; le gurgiste roulpe ; le colopinge haute ; la vesque bronde ; la virvorgne garglaube ; le lerne bubiarme ; la sulcidre liliopte ; le rible foucle ; le vandreuil bargogne ; l'audouin circuinte ; [...] la liveille gurgumise (*Le Jardin de reconnaissance*, p. 99-101)

L'énumération se clôt (s'effondre ?) sur l'homme qui, devant tant de sonorisations possibles du monde, s'efface, réduit au silence : « l'homme blémit » (*ibid.*, p. 101), c'est-à-dire qu'Adam est renvoyé à son indigence de nomination devant la prolixité animale, il renonce à son « origine rouge » (titre d'une pièce de Novarina) qui était sa couleur initiale (*adam* signifiant rouge en hébreu). Dès lors, le silence est-il encore moins que cette évanescence qui chuchote notre peu d'être ?

Je veux traverser indemne cette route du monde qu'on tuyaude. Je ne veux plus prononcer même mon nom. (*Le Drame de la vie*, p. 189)

Comme en musique où l'on joue les silences, la partition théâtrale de Novarina fait du silence une matière scénique au même titre que la parole, et il « arrive maintenant dans ce silence de la pensée que la pensée se taise. Écoutons-la. » (*Le Jardin de reconnaissance*, p. 83). Le vide résonne alors par la *persona* qu'est la voix humaine qui, seule, arrache l'homme au néant. Puisque ce dernier se confond avec la perfection, la vie devient cette imperfection du son, de l'air qui circule dans ce qui est la négation du vide (ce n'est pas de la métaphysique mais de la simple physique...). Le travail de Novarina sur le silence

est bien une réflexion sur le personnage théâtral certes, mais surtout sur la personne humaine au-delà des murs du théâtre.

Le personnage est cette *persona* au travers de laquelle sonne une voix posée sur un corps qui ne lui appartient pas nécessairement, comme le masque est posé sur le visage. Sans le masque porte-voix, telle qu'est définie sa fonction initiale dans l'Antiquité, la voix pourtant ne porte pas, la personne n'est pas entendue, pas perçue dans son langage, autant dire inexistante. Sans le vide du masque, le personnage est condamné au vide du silence. Ce qui lui confère son existence, c'est paradoxalement ce masque vide, cette forme concave, évidée, ce trou et cette béance à quoi Novarina résume la personne humaine :

Un homme monte au mât, droit du tube, comme un tube, lance des sons de silence de tout. Son corps monte au mât, il veut s'adresser à la foule en chantant, il souffle dans le mât, lance des sons de silence, [...] On [...] tire dessus en espérant qu'on le fera tomber. Il est atteint, son trou d'air est percé, il ouvre la bouche, il essaye d'émettre un son pour sortir. Rien sort de sa bouche, sa tête, son front ni son pied ni son doigt ni son glas. On ne sait plus si c'est lui qui parle ou non. Il dit que son nom est on. Tout le monde l'écoute et il n'a rien dit. (*Le Drame de la vie*, p. 39)

Per vacuum sonare : l'humain est bien un tube d'air plus ou moins sonore, un corps caverneux. Au point que les « machines à dire » peuvent le remplacer : « machine à dire la suite » ou « à dire beaucoup », etc., croisées dans *L'Origine rouge* ou *La Scène* par exemple ; elles sont des *persona* modernes proférant des discours à la manière des textes de lois, ou des formules figées :

Le monocoque vous ira comme un œuf ! rentabilisez votre dépense par la négative ! [...] roulez confort potable grâce à ceça ! mangez proluxe ! vivez gros ! vivez de gros en gros ! maigrissez-vous ! » (*L'Origine rouge*, « L'acte des quadrilles », p. 58).

Ces machines ressemblent à des machines à vapeur dans *Le Monologue d'Adramélech*, autrement appelées « les stations du cabinet à vapeur » dans *Le Babil des classes dangereuses* (p. 160) et que visitent les enfants qui sont les spectateurs. Elles se rattachent à la *persona* en tant que machines jouées par des acteurs qui les endossent comme autant de masques qui les font vivre « en tuyau » (*Le Drame de la vie*, p. 385). « Le jupiter sulpicien » constate que « Tous les hommes ont depuis toujours et tout le temps l'impression de vivre en tuyau, mais personne n'ose le dire » (*id.*, p. 384). Ce pur son paradoxal de silence, Novarina en joue encore dans *Le Babil des classes dangereuses* par la superposition du son de la gamme (ut), de la tête (*caput*) et de la chute (chut / ut) ou l'onomatopée du silence (chut) :

À l'audition d'un ut plus haut poussé par l'artiste supplicié, Capoul dut pressentir sa fin tragique et voir dans la chute de la tête de Tropmann l'annonce certaine d'une imminente entrée en macabiat (*Le Babil des classes dangereuses*, p. 220)

Le son est tenté autant que menacé par le silence selon un principe de négativité qui anime Adam lorsqu'il parle, dans un langage qualifié systématiquement négativement, participe passé ou adjectif précédé du préfixe négatif « in », qui sature les sept pages qui terminent la partie 9 du *Discours aux animaux* dont voici le début :

Un jour je me courbai en deux et m'adressai à lui [Dieu] par les langages : Inabaissé, inabandonné, inabasourdi, inabâtardi, inabattu, inabcédé, inabdiqué, inabéché, inabecqué, inaberré, inabêti, inabhorré, inabîmé, inadjuré, inablaté, inablati, inabloqué, inablutionné, inaboli, inabominé, inabondé, inabonni, inabordé, inaborné, inabouché, inabouti, inaboyé, inabrégé, inabreuvé, inabrité, inabrogé, inabsenté, inabsorbé, inabsous, inabstenu, inabstergé, inasbtrait, inabusé, inabuté, inaccablé, [...] (*Le Discours aux animaux*, p. 242)

On pourrait lire cette litanie comme une théologie négative à la saint Anselme. Il y a de cela, du reste chez Novarina qui invente la

quatrième personne du singulier en français pour désigner Dieu, origine de la parole humaine, selon lui :

Il y a en nous, très au fond, la conscience d'une présence autre, d'un autre que nous-même, accueilli et manquant, dont nous avons la garde secrète, dont nous gardons le manque et la marque. Dieu est la quatrième personne du singulier. Il n'y a que cette conscience d'un autre en nous, cette absence étrangère, ce souvenir d'une empreinte laissée, ce vide laissé, qui nous permettent de donner notre parole. (*Notre parole*, in *Le Théâtre des paroles*, p. 238-239)

C'est un théâtre de paroles qui ne nous appartient pas. Nous sommes des tubes d'air parlés dans lesquels circule « le silence des espaces infinis » qui est plutôt jubilatoire chez Novarina. La scène est alors le lieu où faire entendre le silence autant que la parole comme le constate *Le Jardin de reconnaissance* :

L'homme est porteur de son muet, de sa parole, de son torrent roulant silence et de sa bouche tenant semence de taciturnité. (p. 38)

Du reste, pour Novarina, on va précisément au théâtre

non pour revoir une fois encore la même image perpétuelle du monde multipliée par les trente-deux positions dramatiques, mais pour [...] venir assister, en paroles, en chair, et en vrai, venir aider un qui tente de redanser en comique sacrifice toute une grande figure à l'intérieur qu'on n'aurait pas, sans pas, sans musique, sans rien, une grande danse de silence, de surprise, de musique, de dépossession. » (*Pour Louis de Funès*, in *Le Théâtre des paroles*, p. 169).

Et d'ajouter : « le public vient au théâtre uniquement pour assister à la brisure des visages. Et non pour voir personne paraître. » (*ibid.*, p. 197). Autrement dit encore, « Le théâtre, c'est capturer le silence des hommes pendant deux heures. » (*ibid.*, p. 210) afin de leur faire comprendre que nous ne sommes personne, ni masque, ni visage, ni personnages, mais pure écoute du silence. Sur scène, les acteurs

« échangent les bâtons de silence » (*Vous qui habitez le temps*, p. 37), ce qui nous rend conscients de l'épaisseur rassurante de notre vide : « Célébrons en silence le présent qui passe maintenant entre nous et fait de nous des êtres apparents. » (*ibid.*, p. 62). Par ce son inouï ou inaudible, nous prenons conscience de notre appartenance au monde :

Dans le silence des choses [...] j'allais entendre toutes mes paroles parler dans le silence se taire. [...] Le silence intérieur parle par le bruit extérieur. Rien que le silence nous parle dedans. (*Vous qui habitez le temps*, p. 97)

Plus qu'une personne, ou une parole portée par un masque, l'homme, selon Novarina, serait cet envers de la parole et de la personne. Le théâtre montre, avec évidence, cette étrange superposition d'états de la personne quelque et aucune : « Ici, ils entrent en silence dans le profond silence humain et ils disent en silence que la terre des mots est voici. » (*Le Jardin de reconnaissance*, p. 55)



Le quatrième mur du théâtre est bel et bien tombé – et, avec lui, les trois autres. Personne et personnage sont interchangeables et échangent leur peu de réalité : « L'homme a-t-il lieu dans le théâtre du monde, ou le monde a-t-il lieu dans le théâtre de l'homme ? » (*Le Drame de la vie*, p. 89). Le personnage fictif fusionne avec la personne réelle qui n'est rien d'autre que la *persona*, le masque vide porteur de son. L'identité commune de toutes ces postulations sur scène et dans la vie non séparées tient en la capacité à faire circuler de l'air qui seul nous sépare du vide, même si chacune de ces instances est appelée à disparaître aussitôt qu'apparue : « 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, spectateur⁵ ».

5. *La Scène*, 3^e section du 7^e acte « L'acte inconnu », intitulée « Adam furieux », Paris, P.O.L., 2003, éd. numérique 2011, emplaçt. 233.

Bibliographie des titres mentionnés (sauf mention contraire, les titres sont publiés chez P.O.L., Paris)

- L'Atelier volant* (1974)
Le Babil des classes dangereuses (1978)
La Lutte des morts (1979)
Lettre aux acteurs (1979)
Le Drame de la vie (1984 ; rééd. Paris, Gallimard, coll « Poésie », 2003)
Le Monologue d'Adramelech (1985)
Pour Louis de Funès (1986)
Le Discours aux animaux (1987)
Vous qui habitez le temps (1989)
Théâtre (contient : *L'Atelier volant* – *Le Babil des classes dangereuses* –
Le Monologue d'Adramélech – *La Lutte des morts* – *Falstaffe*) (1989)
Pendant la matière (1991)
Je suis (1991)
Le Jardin de reconnaissance (1997)
L'Espace furieux (1997)
L'Opérette imaginaire (1998)
Devant la parole (1999)
L'Origine rouge (2000)
La Scène (2003)
Lumières du corps (2006)
L'Acte Inconnu (2007)
Le Théâtre des paroles (contient : *Lettre aux acteurs* – *Le Drame dans la langue française* – *Le Théâtre des oreilles* – *Carnets* – *Impératifs* – *Pour Louis de Funès* – *Chaos* – *Notre parole* – *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*) (1989, rééd. 2007)
Le Vivier des noms (2015)

Anne-Élisabeth Halpern
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, Reims, France

