

L'Annuaire théâtral 42

Revue québécoise d'études théâtrales



VALÈRE NOVARINA : PAROLES DE THÉÂTRE

L'Annuaire théâtral

n° 42, automne 2007

Valère Novarina :
paroles de théâtre

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteurs. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Shawn Huffman, directeur (Université du Québec à Montréal)
Irène Roy, présidente de la SQET (Université Laval)
Sylvain Schryburt, rédacteur en chef (Université d'Ottawa)
Caroline Garand, rédactrice adjointe (Université Laval)
Yves Frenette, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Sylvain Duguay (Université Concordia), Caroline Garand (Université Laval), Shawn Huffman (UQAM), Alain-Michel Rocheleau (Université de la Colombie-Britannique), Irène Roy (Université Laval), Sébastien Roy (UQAM), Sylvain Schryburt (Université d'Ottawa)

Conseil scientifique

Jean-Marie Apostolides (Université de Stanford), Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Leanne Lieblein (Université McGill), Jane Moss (Colby College), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Université de Stanford), Irène Perelli-Contos (Université Laval), Didier Plassard (Université de Rennes 2), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et mise en page : Colette Michaud et Monique Parisien-Légaré
Révision linguistique : Noëlle Racine
Correction d'épreuves : Colette Michaud
Gestion des abonnements : Monique Parisien-Légaré
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
Illustration de la couverture : Dessin de Valère Novarina © Valère Novarina

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Shawn Huffman, directeur
Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
Tél. : 514-987-3000, poste 4927
Télec. : 514-987-8218
Courriel : annuaire@uOttawa.ca

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
145, rue Jean-Jacques-Lussier
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : 613-562-5877
Courriel : annuaire@uOttawa.ca

L'Annuaire théâtral est membre de la Société française de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
Courriel : info@sodep.qc.ca
Site Web : www.sodep.qc.ca
et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS)
Site Web : www.calj-acrs.ca

ISSN : 0827-0198
ISBN : 978-0-88927-207-1
Dépôt légal, 2^e trimestre 2008
Bibliothèque et Archives du Canada
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences
humaines du Canada

Sommaire

VALÈRE NOVARINA : PAROLES DE THÉÂTRE

De quelques obsessions novariniennes	5
La Direction	
L'Homme pétri par son langage	9
Ilana Zinguer	
<i>L'acte inconnu</i> ou Tombeau pour Yoryk : dramaturgie de la mémoire et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina	13
Marion Chénétier-Alev	
Gallicismes / Barbarismes : autour du conflit langagier dans <i>L'espace furieux</i> et <i>Le repas</i> de Valère Novarina	31
Shawn Huffman	
L'incarnation progressive	41
Jean-Pierre Klein	
Le langage chaotique	51
Ilana Zinguer	

DOCUMENT

« Le langage se souvient » Entretien avec Isabelle Babin	69
Valère Novarina	

PRATIQUES & TRAVAUX

Les interdits de parole : étude de cas	81
Isabelle Martin	
Du « je » au jeu de l'acteur au XVIII ^e siècle ou L'art du comédien par lui-même	91
Nathalie Rizzoni	
Quand l'homme et l'image se disputent le plateau : la compagnie de théâtre Les Deux Mondes et ses machinations	107
Rosaline Deslauriers	
La meilleure idée d'Edmond Rostand	123
Sébastien Ruffo	

NOTES DE LECTURE

Féral, Josette, <i>Mise en scène et jeu de l'acteur, tome III : Voix de femmes</i>	141
Lucie Ledoux	
Baldwin, Jane, <i>Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor</i>	143
Judith Miller	
Helbo, André, <i>Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias</i>	145
Sébastien Roy	
Dubouclez, Olivier, <i>Valère Novarina, la physique du drame</i>	
Tremblay, Nicolas, <i>La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina</i>	149
Philippe Mangerel	

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

<i>Alternatives théâtrales • Cahiers de théâtre Jeu • Études théâtrales • Revue d'histoire du théâtre • Théâtre/Public</i>	155
Mélinda Caron	
Résumés des articles / Abstracts	
Notices biographiques des collaborateurs	159

L'Annuaire théâtral 42

Sommaire

DOSSIER VALÈRE NOVARINA : PAROLES DE THÉÂTRE

De quelques obsessions novariniennes • **La Direction**

L'Homme pétri par son langage • **Ilana Zinguer**

L'acte inconnu ou Tombeau pour Yoryk: dramaturgie de la mémoire
et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina • **Marion Chénétier-Alev**

Gallicismes / Barbarismes : autour du conflit langagier

dans *L'espace furieux* et *Le repas* de Valère Novarina • **Shawn Huffman**

L'incarnation progressive • **Jean-Pierre Klein**

Le langage chaotique • **Ilana Zinguer**

DOCUMENT

« Le langage se souvient » Entretien avec Isabelle Babin • **Valère Novarina**

PRATIQUES ET TRAVAUX

Les interdits de parole: étude de cas • **Isabelle Martin**

Du « je » au jeu de l'acteur au XVIII^e siècle

ou L'art du comédien par lui-même • **Nathalie Rizzoni**

Quand l'homme et l'image se disputent le plateau : la compagnie de théâtre

Les Deux Mondes et ses machinations • **Rosaline Deslauriers**

La meilleure idée d'Edmond Rostand • **Sébastien Ruffo**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE



DE QUELQUES OBSESSIONS NOVARINIENNES

Nul raccourci pour désigner le théâtre de Valère Novarina. Alors que des formules sont devenues des lieux communs (dramaturgie de la parole) à l'usage des historiens et des commentateurs, que d'autres (théâtre de l'oreille) ont servi à épingle l'œuvre sur le tableau majestueux de la création contemporaine, le présent dossier montre que ce théâtre est une véritable usine créatrice sans limites – une entreprise logeant aujourd'hui ailleurs que là où elle habitait hier – d'un auteur qui possède autant l'art de se réinventer lui-même que celui de labourer de nouvelles contrées théâtrales. Œuvre évolutive ou germinative, pour emprunter les mots de Novarina.

Reste à dire les obsessions qui la traversent : la langue, le corps, la création, l'acteur. Dans les écrits comme dans les pièces de cet auteur, la constance de ces figures, comme on le dirait de ce qui se maintient dans le vestibule de nos pensées pas encore formées ou déformées par le verbe, n'est pas moins qu'éclatante. Chacun des articles que nous lisons les aborde sous un angle ou un autre pour faire ressortir chaque fois le défi que cette écriture pose au lecteur et au spectateur qui s'y plongent.

Sans anticiper la présentation plus complète de ce dossier dirigé par Ilana Zinguer, dossier pour lequel il faut souligner la collaboration d'Isabelle Martin, osons cette interrogation à laquelle les auteurs ne sauraient se soustraire, même si elle semble reposer sur une dualité insoluble, celle qui oppose traditionnellement la Scène à la Littérature. Qu'y a-t-il dans un pareil corpus, aux formes et aux dimensions multiples, qui concerne spécifiquement la réalité du théâtre ? Mais il est aussi possible d'inverser la proposition et de demander comment la scène actuelle, elle-même bigarrée et ouverte, constitue l'horizon naturel, révélateur de cet ensemble de textes qui, par plusieurs aspects, donne l'impression de dialoguer davantage avec les morts qu'avec les vivants ?

Les études rassemblées ici interviennent en fait sur les deux faces de cette question en ouvrant les perspectives forcément limitées de chaque discipline (histoire, dramaturgie, linguistique, théâtralogie) et en faisant valoir que l'œuvre de Novarina se développe selon des principes qui excèdent la division classique des champs de pratiques désignés. Il n'y aurait pas d'enjeux dans cette œuvre qui ne sachent rejoindre ceux que porte, depuis des siècles, le fait d'écrire, de parler, de jouer et de créer des spectacles pour une assistance. De Rabelais à Novarina, de l'institution du tombeau chez les Romains aux proférations actuelles dans la cour d'honneur du Palais des Papes, ce dossier dit avec force l'ambition démesurée que son auteur a de vouloir (re)faire le MONDE.

Dans ce numéro 42 de *L'Annuaire théâtral*, le lecteur trouvera, en outre, les sections habituelles (« Pratiques et travaux », « Notes de lecture », « Revue des revues »). La Direction souhaite souligner quelques départs et arrivées récents qui viennent quelque peu modifier le visage de la revue. Après de nombreuses années de collaboration assidue, Caroline Garand quitte ses fonctions de responsable de la section « Pratiques et travaux » ainsi que son poste de rédactrice adjointe. Qu'elle soit remerciée ici vivement par ceux et celles qui ont pu témoigner de près ou de loin de son engagement total envers notre revue, ainsi que de la fougue qui colorait ses interventions. Parmi les nouveaux venus, soulignons d'abord le rédacteur en chef Sylvain Schryburt, de l'Université d'Ottawa. L'autre nouvelle recrue, Yves Jubinville, de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, occupera le poste de responsable de la section « Pratiques et travaux ». Enfin, mentionnons l'arrivée d'Hélène Jacques de l'Université Laval au sein du Comité de rédaction. À chacun, nous souhaitons la bienvenue avec l'assurance que leur présence saura donner à *L'Annuaire théâtral* l'impulsion nécessaire pour faire face aux défis qui s'annoncent.

* * *

Pierre L'Hérault (1937-2007)

Ce numéro est dédié à la mémoire de notre collègue Pierre L'Hérault de l'Université Concordia, décédé en novembre 2007 des suites du cancer. Chercheur universitaire accompli, critique sensible et exigeant (*Spirale* et *Cahiers de théâtre JEU*), Pierre L'Hérault a été un fin observateur de la scène théâtrale québécoise pendant plusieurs années et un fidèle ami de la Société québécoise d'études théâtrales.

La Direction

Ilana Zinguer
Université de Haïfa

L'Homme pétri par son langage

Chose et parole est en hébreu la parole et la chose. Sous toute chose le langage afflue, sous tout mot une chose apparaît. Le langage serait comme la matière.

Valère NOVARINA, *Lumières du corps*.

Le spectateur, contemplant par l'esprit et spéculant sur ce qu'il voit, est une indispensable présence au théâtre. Son imagination étant un intermédiaire puissant, il attend que le théâtre élabore pour lui des vues sur l'état d'esprit de l'être contemporain. Le théâtre de Valère Novarina, parent du théâtre de l'absurde, n'exprime pas, comme ce dernier, l'insensibilité de l'humain. Paradoxalement, par un discours et un langage défiant toutes les règles rationnelles de la communication sociale, il est loin d'abandonner les procédés rationnels de la pensée éloquente ; le dramaturge veut montrer que le langage du théâtre, grâce au magnétisme de l'acteur, permet de transgresser les limites ordinaires de la parole, pour atteindre à l'œuvre d'art. Ainsi, Novarina se définit par rapport à la structure de son discours ; comme une musique, ses textes révèlent des textures, un rythme, une harmonie, des couleurs, une orchestration, une forme. Mais c'est la combinatoire qui permet de percevoir l'élément dominant, comme dans une musique répétitive postmoderne, volontairement structurée sur le déséquilibre ; les éléments de la composition sont subordonnés pour mettre en relief un seul aspect. N'étant pas, en général, l'élément essentiel du théâtre, le langage, chez Novarina, occupe une place étonnante. Pour Antonin Artaud le langage fait partie d'un ensemble de signes, des lumières, des cris, des sons ; comme tous ces signes il prend un caractère de hiéroglyphes ou encore revêt la forme d'une construction architecturale qui ne signifie pas nécessairement ce que les mots disent. Le théâtre de Novarina sous-tend la parole, emploie la parole, fait de la parole le personnage principal, le seul. Car quels sont les personnages du théâtre novarinien ?

Il est vrai, un personnage qui serait un amant, un héros, un combattant, un engagé, un suicidaire, un dépressif, un avare, un métaphysicien, un philosophe, un rêveur... n'a pas sa place sur la scène novarinienne. D'autre part, sans aucune de ces causes vitales que le théâtre aime à emprunter à la vie, ses personnages seraient décharnés, amaigris, grêles, chétifs, atrophies, désossés, hâves, émaciés, éthiques, fluets. Or, ces qualités mêmes qui dénigrent totalement l'attrait essentiel du personnage sur le plateau sont magnifiées par Novarina. Malgré leur absence de chair et de charisme physique, ses personnages se découvrent à nous dans toute leur splendeur, dans toute leur puissance : ils ne sont pas secs ; ils ne sont pas taris ; ils ne sont pas arides ; ils ne sont pas stériles ni brefs, ni froids, ni indifférents, ni insensibles, ni pincés, ni aigres, ni autoritaires, ni brusques, ni austères, ni pauvres, ni médiocres. C'est que Novarina a décidé de leur faire jouer l'acte le plus puissant, le plus essentiel, le plus primordial, le plus vital, le plus foncier de l'être humain digne d'être représenté : l'homme pétri par son langage.

Nous nous sommes longtemps questionnées, Isabelle Martin et moi-même, sur les connotations à donner au titre de ce dossier : « Paroles de théâtre » ou « Parole de théâtre » ; la parole incarnée par le jeu sur la scène, la parole qui se dit à la place de l'homme qui *est*, la parole qui est *une* parmi tant d'autres exprimées au théâtre, la parole ultime à dire, sa teneur théâtrale, sa valeur vocale, ou encore le dessein glorieux et grave réservé à ce genre ? Notre choix s'est arrêté au titre pluriel, en mémoire de ces quelques « paroles de théâtre » prononcées au cours d'un colloque¹ où a germé l'idée de ce dossier. Jours intenses où nous avons mis en regard la parole de deux dramaturges révolutionnaires et tapageurs. Celle, obscure et délirante du regretté Hanoch Levine², un visionnaire accablé par les plaies humiliantes que l'homme amasse au contact de ses proches, de ses pairs, de l'Histoire tout entière. Et celle, vivante, charnelle et colorée de Novarina qui retiendra ici notre attention.

Paroles de théâtre, c'est ainsi que le titre dira son sens aux articles réunis dans ce dossier. Mais c'est aussi cette phrase qui dira les textes nombreux et les actes dramatiques novariniens. Notre vœu profond, rejoignant en ceci l'inavoué souhait de Novarina, serait de suivre la parole émise à travers lui dans ses énonciations intimes, dans ses expressions délicates, dans ses proférations violentes, dans ses articulations secrètes, dans son élocution loquace, à travers des cris incompréhensibles ; de suivre en somme une émission de voix à peine audibles, comme un spasme. C'est là le mouvement de sa recherche, elle est théâtralisée mais elle est aussi graphique et les jets de mots ou de couleurs ou de traits suivent les méandres immanents, inhérents, immédiats et instantanés de son être parlant, de sa « forme maîtresse ».

Le théâtre de Novarina continue de déjouer les attentes du lecteur-spectateur par la parole qui, toujours vouée à sonder l'inconnu, se voit abordée enfin, de la part du

dramaturge, par une comparaison surprenante : « C'est comme un sang à double face. Le langage est à la fois, dans notre bouche comme dans notre pensée ; l'étincelle témoin qui reste de la divine énergie – et aussi une hormone, une simple hormone, que nous sécrétions, au jour le jour, pour modifier nos comportements³. » Elle entre ainsi en tension avec une dramaturgie du moment présent dont l'auteur a toujours fait un des enjeux de son œuvre. Le résultat est là, sous nos yeux, à nos oreilles, fascinant, tant sa turbulence remue en nous l'indicible parole, une parole qu'explorent aujourd'hui les auteurs qui ont collaboré à ce dossier.

En ouverture, Marion Chénétier-Alev montre combien la représentation de *L'acte inconnu* a marqué un tournant dans l'écriture de l'auteur et a sans doute surpris tant les spectateurs qui découvraient son œuvre que ceux qui la suivent depuis plusieurs années. Portée par le souvenir d'un des interprètes de Novarina récemment disparu, cette pièce exacerbe la dimension mémorielle de son théâtre, en proposant un large éventail des formes expérimentées dans ses textes précédents. Elle entre ainsi en tension avec une dramaturgie du moment présent dont l'auteur a toujours fait un des enjeux de son œuvre.

À partir de deux pièces bien précises, *L'espace furieux* et *Le repas*, Shawn Huffman relève pour sa part la particularité des gallicismes et des barbarismes de Novarina. Celui-ci ne se rapporte pas, comme les définitions courantes le veulent, à quelque « étrange et étrangère parole », mais bien à ce que le corps humain rejette après exploration, comme une « descente » aux langues multiples insolites et singulières connues de l'homme. Ces modalités de la parole, créant sur scène, pour l'acteur, un drame langagier inhérent au sujet théâtral, témoignent d'une expérience du français non traditionnelle. Grâce à la richesse des exemples et à une analyse très inventive et inspirée, rendant compte, d'une façon concrète, d'un phénomène langagier fondamental dans l'expression novarinienne, Shawn Huffman nous permet d'appréhender quelque peu ce gigantesque déferlement gaulois et barbare !

Dans « L'incarnation progressive » Jean-Pierre Klein, après Emmanuel Levinas, pose la question essentielle de la parole et de l'être croyant qu'est Novarina. Celui-ci est comparé plutôt à un animal de prophétie qu'à un prophète par ses proférations qui présentent sa propre gestation, infinie. En effet, tel un prophète, il veut pénétrer en Créateur de parole, le mystère de la Création de Dieu. Aussi s'exerce-t-il à créer à partir du rien, du vide, de la mort... Jean-Pierre Klein suit les méandres de la création novarinienne dans ses fragmentations, ses reprises, ses développements, ses mouvements.

Ce que Novarina dit du langage de Rabelais attire l'attention sur sa propre création littéraire dont la forme ne vise pas un idéal artistique bien déterminé mais vise, au

contraire, à rester dans l'inachevé. Le gigantisme verbal de son ancêtre, fait de balourdises et de loufoqueries, instaure un univers mythique où l'expression linguistique – bonimenteuse, affabulations du langage et enivrement du verbe – tient la place de l'intrigue. Sans atteindre les mêmes outrances, le langage novarinien devient chaotique, car il s'élabore en adoptant des formulations propres à évoquer les situations confuses du monde contemporain. En cela, il situe adéquatement des interrogations chaotiques vécues mais restées ouvertes, ce que je montre dans « Le langage chaotique ».

Après tant d'entretiens avec Novarina, celui réalisé par Isabelle Babin en accompagnement à ce dossier ne pouvait pas ignorer l'homme derrière l'œuvre. Or, la figure et l'être humains qui se donnent à voir ici tour à tour le font à la manière dont les personnages novariniens prennent la scène : à jamais inconnus. Tel l'Anthropoclaste de *L'origine rouge*, Novarina va les renverser et les désidéaler. Non pour les détruire, mais pour leur donner l'occasion de se réinventer ou de se transfigurer. Pour que ce renversement opère, il faut ici encore passer à travers le « chaos apparent », la négation, le langage.

Notes

1. Lors de cet événement, la parole novarienne a détoné de différentes façons. D'abord, le fidèle comédien de Novarina, Michel Baudinat, a joué successivement *L'acteur fuyant autrui* à Haïfa, à Tel Aviv puis à Jérusalem. Mémorables soirées où une parole théâtrale nouvelle était portée sur la scène israélienne grâce à l'aide des Services Culturels Français à Tel Aviv, ainsi qu'au soutien de M. Alexandre Defay, attaché culturel, et de M. Hadrien Laroche, conseiller aux questions de la culture. Nous avons également fait retentir cette parole novarinienne par la publication en hébreu de la *Lettre aux Acteurs* par une maison d'édition d'avant-garde (traduction d'Ilana Zinguer, Éditions Babel, 2000). Ce texte fut lu et présenté devant un grand public par un éminent acteur et metteur en scène israélien, Ilan Toren.
2. Hanoch Levine (1943-1999) dramaturge israélien prolifique et controversé à cause du côté nihiliste de ses pièces. Il est à présent traduit et joué à Paris, à New York...
3. *L'acte inconnu*, Paris, P.O.L., 2007, p. 84.

Marion Chénétier-Alev
Université François-Rabelais

L'acte inconnu ou Tombeau pour Yoryk : dramaturgie de la mémoire et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina

En intitulant son nouvel opus destiné à la scène du Palais des Papes *L'acte inconnu*, Valère Novarina prenait le risque de lasser ou de décevoir. Rien de spectaculaire dans ce titre *blanc* : au singulier, sans contours, déroutant et tellement ouvert qu'il en paraît béant. Rien à la hauteur de l'attente suscitée par le défi lancé au dramaturge d'ouvrir le Festival d'Avignon dans la cour d'honneur. À y regarder de plus près, il s'agit pourtant d'un titre façonné à l'image du lieu : comme lui, ample ; comme lui, dépouillé et pareillement tranchant. Son dénuement est vrai et trompeur, et de cette contradiction surgit le propos de l'œuvre. *L'acte inconnu* propose en effet aux lecteurs et aux spectateurs à la fois une radicalisation de la dramaturgie de l'auteur, et pour cette raison une avancée dans *l'inconnu*, mais aussi une synthèse des formes jusqu'à présent expérimentées, et en conséquence susceptibles d'être *reconnues*. Cette évolution du théâtre novarinien trouve en partie son origine dans un événement qui explique le tournant que constitue la pièce sur le plan dramaturgique. Quelque vingt ans après la publication du grand manifeste pour l'acteur qu'est le *Pour Louis de Funès*, et retrouvant les accents d'un ancien genre littéraire et musical, l'œuvre rend hommage à l'acteur disparu Daniel Znyk¹, destiné à succéder à l'illustre comique comme emblème du comédien. Elle renoue ainsi avec le dialogue des morts que le théâtre de Novarina n'a cessé d'entretenir, tout en poursuivant, plus

frontalement encore, sa réflexion sur le comédien dont l'art, indicible, est mystérieusement abouché avec cet autre inconnu qu'est la mort. Plus que jamais donc, la pièce fait appel à la mémoire du lecteur-spectateur, et creuse le trou autour duquel s'ordonnent, selon l'auteur, le corps, la pensée ou le langage : *L'acte inconnu* est un tombeau d'où la parole appelle les morts.

À la lumière de cette nouvelle publication, la présente étude voudrait revenir sur la tradition du dialogue des morts que prolonge l'œuvre de Novarina depuis ses débuts, pour tenter d'éclairer quelques aspects de cette dramaturgie de la mémoire qu'il a mise en place : comment lire-regarder un théâtre qui se nourrit de citations et exhibe ses répétitions, comment concilier l'enjeu d'une parole se voulant toujours jaillissante et la continuité d'une œuvre se faisant écho de spectacle en spectacle ? Issu d'une telle dramaturgie tout en lui offrant un nécessaire contrepoint, *L'acte inconnu* amorce une nouvelle phase du théâtre novarinien, dont ce travail aimerait, en dernier lieu, présenter brièvement les principales caractéristiques.

Dialogue avec la mort et déliaison du temps

Alors que s'achève la troisième partie de *L'acte inconnu* – elle s'intitule « Le rocher d'ombre » –, et que la nuit atteint enfin sa « pleine nocturnité² » (Novarina, 2007 : 11) dans la cour du Palais des Papes, le spectateur a une vision : deux comédiens s'emparent de l'immense pantin qui gît sur un brancard à l'avant-scène, et le dressent tel un mâât face au public. À hauteur des plus hautes fenêtres de la façade fantôme, dans un linceul blanc qui claque au vent, ils brandissent l'effigie de Daniel Znyk dont le masque pâle reproduit, immédiatement reconnaissables, les traits. Christian Paccoud déplie son accordéon et fait entendre la chanson que le comédien interprétait dans *L'origine rouge* (Novarina, 2000 : 145). Vingt-deux accordéonistes en demi-cercle, de blanc vêtus, lui font suite pour entonner en chœur un chant d'adieu sans précédent dans les annales du théâtre.

Dans cette vision se superposent instantanément deux images. La première est celle qui ouvre la pièce et réécrit l'incipit de *Hamlet* : « Le Bonhomme Nihil » au « Veilleur » – « Chaque soir sur le rempart, m'apparaît : le spectre de ma Mire ! » (p. 12) La seconde est une image reconstruite d'après des lectures qui rappellent le lien fondamental que le théâtre entretient avec la mort : « On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts. Les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort [...] » (Barthes, 1980 : 56). Creusant la voie ouverte par Roland Barthes, Florence Dupont a ressuscité les

pratiques rituelles spectaculaires de Rome, en particulier celles relatives à la *pompa*, procession funèbre inventée par les aristocrates romains. C'est en effet aux acteurs que l'on fait porter l'*imago*, ce masque mortuaire primitivement en cire qui a saisi l'empreinte du visage du mort :

L'efficacité de ces cérémonies de mémoire que sont les funérailles aristocratiques est uniquement liée à leur qualité spectaculaire [...]. La famille n'a d'autre support à sa mémoire que ces masques qui sortent épisodiquement, comme des fantômes surgis des Enfers pour accueillir leur nouveau collègue (Dupont, 1985 : 29).

La singularité de la vision conçue par Novarina tient à l'imbrication de ses composantes : deux comédiens portent un pantin qui porte l'*imago* d'un acteur. La mort est ainsi dupée, car, au lieu que les comédiens portent directement le masque de l'acteur, ils délèguent cette fonction au pantin et inversent le processus symbolique : le vivant n'est plus le support du mort, mais le mort (le pantin) devient le support du (redevenu) vivant. L'acteur défunt, loin d'avoir disparu, est démultiplié par la mise en abyme de la théâtralité (deux comédiens + un pantin + le masque d'un comédien). Cette inversion du rapport entre la mort et la vie, et le renversement du temps sont les enjeux de ce dialogue avec la mort, par le biais des morts, qui revêt essentiellement trois formes dans le théâtre de Novarina : les jeux d'intertextualité, la pratique de l'autocitation et le dialogue avec des personnes réelles décédées ou avec des personnages mythiques. À ces cas de figure, *L'acte inconnu* vient ajouter la mise en scène de la disparition d'un des comédiens de la troupe du dramaturge.

On sait le nombre élevé d'emprunts aux auteurs les plus divers que Novarina intègre dans ses textes. Il converse ainsi non seulement avec les morts verbaux que sont les mots du français ancien, mais également avec les écrivains du passé. Il commente cette part de son activité en concevant l'écriture dramatique comme espace de la mémoire :

[A] nous, pris dans le rêve de l'histoire mécanique, il [le théâtre] montre que la mémoire respire et que le temps renaît. [...] C'est au théâtre qu'on voit le mieux que le temps est relié et que la mémoire respire (Novarina, 1991a : 9).

En effet, dialoguer avec les auteurs du passé, c'est-à-dire avec leur propre parole, est une manière pour Novarina de se situer dans la lignée de ceux qui ont redonné vie à la langue en la chevillant au corps. Parmi les textes ou les auteurs qu'il cite le plus souvent reviennent (sans ordre ni exhaustivité) Jarry, Lautréamont, Jeanne Guyon, Charles-Albert Cingria, Pierre Albert-Birot, Dante, Rousseau, Roussel, Rabelais, Shakespeare, Rimbaud, Artaud, Garnier, Joyce, Balzac, Corneille, Molière, les Pères de l'Église, les mystiques, la Bible, d'autres encore :

En littérature, c'est avant tout l'oralité qui m'intéresse. Il y a ceux qui écrivent pour la bouche et par l'oreille, ceux qui ont directement affaire au corps comme Bossuet, Rabelais, Beckett... (Novarina, 1986 : 10)

Je me suis ensuite aussi beaucoup alimenté à la source du Moyen Âge. Mais c'est le XVII^e siècle que je fréquente aujourd'hui le plus assidûment : rien ne vaut une fable de La Fontaine, une page de Bossuet, un paragraphe de Bérulle pour retrouver la tonicité. Il y a une énergie extraordinaire chez les écrivains du XVII^e. Parce qu'ils sont presque tous des *oraux*. L'oralité s'est perdue dans le XIX^e siècle bourgeois. On s'est ensablé dans le romanesque. Jusqu'à Rousseau l'écriture n'est pas séparée de la bouche³ (Novarina, 1998b : 83).

Le jeu des citations est donc profondément lié à la conception du langage et de la création chez Novarina. Le dialogue avec l'histoire de la langue et avec les écrivains procède d'une vision germinative de l'écriture et de l'art qui abolissent le temps linéaire et proposent au contraire une entrée dans un temps infini parce qu'il se renouvelle perpétuellement : « Raisonement du temps : présent, passé, futur. Mais qui ne sent que notre vraie présence est captive dans l'enchaînement du temps raisonné » (Novarina, 1991a : 9). Grâce aux descentes dans la langue, « c'est le temps de la langue qui est traversé [...], c'est une pensée qui se retourne, une parole qui remonte, un contretemps, une utopie, uchronie, une utopie du temps, une île imaginaire du temps [...]. C'est un autre temps qui a jailli dans le monde et qui fait un trou dedans » (Novarina, 1989b : 77-78).

Les citations, délimitées ou non par des guillemets, apparaissent soit dans leur forme originale, soit déformées, et peuvent être ou non attribuées. *Vous qui habitez le temps* cite directement une réplique tirée de *Macbeth* : « Où en est la nuit⁴ ? » (Novarina, 1989d : 13). La citation peut être insérée dans une réplique plus longue et s'y couler insensiblement, comme l'extrait de saint Augustin intégré à la parole de « La figure dans la nuit » dans *Je suis* (Novarina, 1991b : 148). Dans ce même texte, la formule de Descartes est discutée (« À celui qui dit : je pense donc je suis [...], moi je dis... » Novarina, 1991b : 84), celle de Rimbaud (« La vraie vie est absente ») est revue (« La vie est déserte » Novarina, 1991b : 165), de même que celle de Hobbes (« L'homme est un loup pour l'homme ») dans *Le discours aux animaux* (« L'homme est un loup pour la femme » Novarina, 1987a : 58). La citation peut être légèrement modifiée : « Le cœur de l'homme est vide / Et plein d'ordure » (Novarina, 1998a : 90). Une œuvre peut imprégner plus particulièrement tel texte : ainsi, *Les chants de Maldoror* retentissent-ils dans *Le discours aux animaux*. La citation, directe ou indirecte, peut se trouver à même le titre : *L'atelier volant* évoque *Le médecin volant* de Molière ; *Le drame de la vie* est le titre d'un ouvrage du même nom de Restif de La Bretonne ; *Le babil des classes dangereuses* est tiré d'une phrase introductive de Lorédan Larchey à son *Dictionnaire de l'argot parisien* ; une section du *Théâtre des paroles*, « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire », renverse la célèbre proposition de Wittgenstein dans le *Tractatus logico-philosophicus* : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire » (Wittgenstein, 1961 : 107.7).

La circularité d'un temps délinéarisé, déjà concrétisée par la circulation des citations, est rendue plus sensible encore par la pratique de l'autocitation⁵ d'une part, Novarina recyclant dans chaque nouvelle pièce des phrases ou des fragments de ses textes antérieurs (nous y reviendrons à propos de *L'acte inconnu*), et par la reprise des mêmes citations d'autre part : en guise d'exemples, la phrase de Jeanne Guyon apparaissant dans *Le jardin de reconnaissance* (Novarina, 1997 : 44) revient dans *L'opérette imaginaire*, cette fois sans guillemets (Novarina, 1998a : 86) ; l'aphorisme de Wittgenstein est également répété dans *Devant la parole* (Novarina, 1999 : 27).

L'acte inconnu reprend l'ensemble de ces procédés. S'ouvrant sur une réécriture de *Hamlet*, la pièce insère dans la bouche du « Ravi » une phrase des *Rêveries du promeneur solitaire* (p. 118) ; fait prononcer à « [l']homme nu » une expression déjà attribuée à Tertullien dans *Devant la parole* (« C'est certain parce que c'est impossible », p. 163) ; cite des répliques de *La scène* (« Resterait à dire ce qui distingue l'acteur véritable d'un imitateur d'homme », p. 131 ; « L'amour est d'un trait », p. 105 ; « J'veux r'tourner dans ma tête en os où j'ai peur », p. 69) ; brode à plusieurs reprises sur les fables de La Fontaine ; inscrit, également dans le texte de *L'homme nu*, une des phrases-refrain du théâtre de Novarina : « Les "ourssements blonds des Bernardines à action" me font peur » (p. 120) ; et fait entendre de page en page l'écho de la Genèse. La liste n'est jamais close.

Le travail de l'intertextualité fait ainsi de plus en plus appel à la mémoire du lecteur-spectateur à mesure que s'écrit l'œuvre. La lecture devient une véritable remontée dans le temps, dont le lecteur expérimente la réversibilité en croisant simultanément la trace des écrivains du passé, des écrits antérieurs de l'auteur et des strates de formation de la langue. On comprend que cet échange permanent avec d'autres auteurs et d'autres écritures, ces rappels, ces paraphrases, ces échos souvent déformants, ces citations de citations exactes, modifiées ou traduites plus ou moins rigoureusement – pratique qui culmine dans la rosace de citations de *La chair de l'homme* où sont égrenées 389 définitions de Dieu provenant d'auteurs différents –, on comprend que cet échange soit de l'ordre de la respiration du texte. Il faut prendre les termes de *respiration* et d'*échange* au sens propre. Ces paroles extérieures que le texte s'approprie augmentent son ampleur et sa profondeur, font de lui un espace troué de voix qui l'ouvrent à un dialogue souterrain et silencieux avec les voix passées.

Quoi qu'en dise l'auteur (« J'écris [...] au milieu des *dèces*, non loin des morts » Novarina, 1989b : 74), ces écritures du passé ne sont rien moins que mortes, et reviennent à la vie dans ce processus de respiration. L'intertextualité donne naissance à une nouvelle matière, faite de la fusion des différentes langues et des rythmes divers : « Les écrivains que j'aime, je les ai respirés et ils m'ont respiré. C'est comme si nous avions produit [...] encore

un nouveau corps, du vivant » (Novarina, 1987b : 199). La réactivation est double : réactivation du texte en train de s'écrire par les verbes dynamiques du passé, et des textes du passé par la parole jaillissante du présent qui s'empare d'eux. Les notions de passé et de présent perdent ainsi de leur rigidité, et ce n'est pas un hasard si Novarina emploie la métaphore du « magma » (Novarina, 1991b : 148) pour désigner ces mouvements de rencontre et de refonte des paroles.

Le dialogue des morts peut enfin adopter la forme d'une conversation imaginaire avec des êtres ayant existé, dont la parole (fictive) devient une sorte d'intercesseur entre l'auteur et la langue, un moteur d'écriture : on songe à Louis de Funès dans le texte qui porte son nom, et qui reparaît dans *Devant la parole* (Novarina, 1999 : 149-155) ; à Jean Dubuffet dans *Je suis* (Novarina, 1991b : 221-225) ; au danseur James Smylie dans *La chair de l'homme* (Novarina, 1995 : 301-304) ou à l'acteur Frégoli dans *La scène*. De Louis de Funès, Novarina parle précisément en des termes qui rappellent la procession funèbre antique autour du visage du mort, et comme si le comédien rassemblait en lui l'*imago* et la *persona* :

Il y a *funèbre* dans *Funès* et ça veut dire Jean-qui-meurt mais il y a aussi *lumière* dedans et c'est pourquoi j'ai toujours appelé secrètement et simultanément Louis de Funès : *Louis de Funèbre et de Lumière*. [...] Le théâtre a été inventé pour y brûler la nuit toutes les figures humaines. [...] un grand Golgotha de papier où brûler toutes les effigies de la tête de l'homme. [...] Car le visage de l'homme [est] une surface qui doit se déchirer, une face transfigurée et saisie par-dedans qui doit trembler en deux par une force qui la prend et la pousse hors d'ici⁶ (Novarina, 1989a : 124, 136).

L'acteur en passeur

Le théâtre est ainsi pris par la dramaturgie de Novarina dans un double mouvement : lieu de combustion du corps de l'acteur et de dissolution des représentations de l'homme, il est aussi lieu de vie et de résurrection. Le Chantre 2 de *L'acte inconnu* le proclame : « Nous formons ici un appareil gigantesque à tuer la mort » (p. 135), même si, au cours de la pièce, plusieurs répliques apportent un démenti sceptique autant qu'ironique à cette affirmation désespérée. De cette construction symétrique qui rappelle les portails des églises romanes et la disposition des scènes médiévales, où siègent à gauche la Gueule d'Enfer, à droite l'Entrée du Paradis, et dont la scénographie de *L'acte inconnu* s'est souvenue avec ses deux grands becs de métal doré ouverts de part et d'autre d'une ligne rouge sang, l'acteur est la figure centrale, *bifrons*. Il entre en scène pour se défaire de son cadavre (« L'acteur toujours comme un mort qui m'apparaît » Novarina, 1991a : 13), et a pour mission de nous défaire du nôtre, car c'est vivants que nous sommes morts :

Je ne connaîtrai la mort que de mon vivant. La mort n'est pas un futur qui t'attend, elle est présente en toi tous les jours d'aujourd'hui, dans ces états de dessèchement, de fermeture, de paralysie intérieure. La rigidité du cadavre, tu ne la rencontreras qu'au cours de ta vie et à l'intérieur de toi. [...] Je n'ai pas de la mort une idée négative. Il y a plus vivant que nous (Novarina, 1991a : 78-79).

Fondé sur la respiration et le mouvement, le théâtre novarinien « redonne souffle aux paroles des morts » (Novarina, 1991a : 67), c'est-à-dire aux idées mortes qui en nous répandent leur froid et nous font morts à notre tour, puisque nous sommes faits de mots.

L'acteur est donc en premier lieu cet athlète du souffle et du mouvement qui vient sur scène brûler en son corps l'idole humaine. Mais *L'acte inconnu* interroge plus avant l'étrange lien de l'acteur et de la mort, en confrontant les pouvoirs de la parole présentifiée par le théâtre à deux disparitions proches, à la fois dans le temps et dans le cœur du dramaturge. Celui-ci met explicitement en scène la mort de sa mère et du comédien Daniel Znyk. À plusieurs reprises, la pièce interroge la force d'apparition du théâtre – précisément cette présence spectrale que la scène peut produire, dont Craig saluait l'intensité dans les pièces de Shakespeare, et qui explique que *L'acte inconnu* se place sous le signe de *Hamlet*. Si le théâtre ne peut ressusciter les morts, sa puissance d'évocation est grande :

LE CHANTRE 2. Voyant le cadavre de sa mère, il fallait qu'il la refasse lui aussi à son tour en boule de terre comme elle était avant, et qu'il lui redonne la vie qu'elle lui avait donnée. – L'HOMME NU. Je sors l'âme de cette femme qui m'a donné la vie et mis dans les chiffres. Son âme est en chiffon. Elle m'a appris l'alphabet et maintenant je lui fais signe pour qu'elle se lève ! (p. 136)

Face à ces demandes répétées de relèvement ou de resurgissement, la parole appelante peut à la fois reconnaître ses limites, ou au contraire répondre en actes. L'esprit de la mère conserve ainsi l'intimité de sa relation avec le dramaturge et suscite de la part des chantres une verte réplique remplaçant le poète à juste distance du Verbe originel et créateur :

LE CHANTRE 2. Mère, laisse sortir ton âme maintenant des mains de ton fils ! il te le demande, il le peut ! – LE CHANTRE 1. L'opération a raté. – LES CHANTRES 1 et 2. Vous n'êtes pas le vrai Délivreur ! (p. 138)

Ce « ratage » feint toutefois de masquer l'invention par laquelle la mère reste présente sur la scène. L'orifice maternel est comparé à l'orifice créateur du poète :

LA FEMME SPIRALE. Fils, montre-moi l'orifice du langage ! – LE CHANTEUR EN CATASTROPHE. Non ma mère, tu ne le verras pas. Pas plus que jamais au grand jamais tu ne me montras l'orifice de la vie. Tu ne verras pas ma bouche ; je ne l'exhiberai point devant toi publiquement (p. 139).

L'évocation de Znyk atteint en revanche une remarquable intensité, et son apparition fantomatique fut pour moi, pour nombre de ceux qui connurent le comédien, une

véritable commotion. Le théâtre de Novarina rejoint ici, profondément, le Nô japonais en tant qu'art de convoquer et de faire danser les esprits au carrefour de l'espace et du temps. Pensant à cela, j'ouvre à nouveau le recueil de textes paru en 1999, *Devant la parole*, et j'y lis ces mots prophétiques de *L'acte inconnu* :

Voici maintenant l'île isolée du nô où deux personnages s'avancent dans les chemins de contradictions : l'un à l'autre apparaît ; il emplit l'espace de choses pas là ; [...] Au nô comme au cirque, le costume flotte comme si le corps était devant nous ballotté par son ombre. [...] Le corps des *personnes* du nô est langé trop large comme celui du clown, avec des ailes inutiles amoncelées sur lui. Des bandelettes à n'en plus finir – comme Grock qui ressuscite en sautant. [...] Ici, aujourd'hui 27 novembre 1997, dans l'île du nô est apparue soudain la possibilité d'aller boire un instant au sentiment inconnu (Novarina, 1999 : 143).

Cependant, de même que le théâtre nô établit son efficacité dramatique sur une série de conventions et de codes intériorisés par le public, de même une partie de la dramaturgie novarinienne repose sur une intériorisation, par le lecteur-spectateur, d'un certain nombre de formes et de formules, intériorisation qui fonde son théâtre de la mémoire.

Inscrire le théâtre dans la durée

On en a vu une première dimension dans le dialogue avec les auteurs du passé et dans le jeu de l'autocitation. *L'acte inconnu* accentue ce dernier procédé, en proposant un étonnant récapitulatif des œuvres antérieures. Qui ouvre la pièce voit s'offrir à lui un chemin jalonné d'étapes familières : listes de noms, d'actions ou d'animaux caractéristiques de l'écriture novarinienne ; slogans publicitaires apparus dès *Je suis*, et reprise du défilé des candidats à la politique déjà présenté dans *La scène* ; annonces des Machines « à dire » et « à faire » inaugurées dans *L'opérette imaginaire* ; séquence de malédictions sur le modèle de la « Prophétie de l'enfant Tuyau » dans *L'origine rouge* ; chansons, dont deux sont extraites de *L'origine rouge* ; déclinaison d'un thème et de ses expressions à la manière de la tirade de La Sibylle dans *La scène* ; conjugaison fantaisiste des verbes ; scène du repas, leitmotiv des textes de Novarina depuis *La chair de l'homme* ; retour de figures (le Danseur Bocardy du *Drame de la vie*, le Mort, Adam, Saporigène, le Vivant malgré lui, etc.) ; vingt-deux accordéonistes qui évoquent directement les vingt-deux choristes de *L'opérette imaginaire* ; enfin le titre même, repris de *La scène*, dont il constituait l'avant-dernier acte.

Cet inventaire n'est pas exhaustif, mais suffit à marquer d'une part le caractère délibéré du *rappel* dans la dramaturgie novarinienne ; d'autre part, et dans une certaine mesure, la fonction simultanée de repère et de leurre de ces rappels. En tant que repères, ils ponctuent les textes ou les spectacles de moments « identifiables », circonscrits dans la mémoire du

lecteur-spectateur par leur caractère de répétition vis-à-vis de la pièce précédente, même si ces répétitions sont toujours autant de variations par rapport à la forme d'origine. Ces moments où s'exerce la reconnaissance du public structurent sa réception de l'œuvre, en scandant d'épisodes ou de procédés qu'il peut nommer (une scène de repas, une liste, une chanson...) un texte qui le prive des habituels repères dramatiques (personnages, déroulement d'une intrigue, lieux et temps déterminés, etc.). Ils inscrivent d'autre part le lecteur-spectateur dans une *continuité* essentielle, dans une recherche sur le long terme, faisant du théâtre de Novarina non pas une suite d'œuvres soumises à l'impératif du renouvellement, mais un processus, lent, de réappropriation de la langue, de l'espace et du temps. Ce théâtre est ainsi une manière de rendre, à qui le pratique, une durée que la frénésie contemporaine désormais interdit, une permanence au sein de laquelle peut se déployer la floraison verbale étranglée par le langage industrialisé.

On comprend mieux les phénomènes de reprises et de rappels qui dominent l'œuvre novarinienne. La domestication de l'homme par le langage est si profonde qu'il faut sans cesse recommencer le travail d'ensauvagement, détiiser patiemment cette toile de Pénélope que les sirènes médiatiques enserrent chaque jour. C'est ce que prouvent les 421 exhortations du dernier recueil théorique paru, *Lumières du corps*. Le mouvement de l'ouvrage fait penser aux exercices spirituels d'un Ignace de Loyola. La répétition des mêmes phrases, des mêmes mots, des mêmes thèmes, loin d'être un défaut littéraire, devient une exigence et une humilité de l'esprit qui tâche de s'imprégner de ces préceptes ; qui, en les répétant, les *fait*, et parvient à toujours plus de précision ; qui se délivre de la tentation – de définir l'homme une fois pour toutes – en récitant ces sortes de prières. Si la prière fleurit dans *L'acte inconnu*, si le mot vient sans cesse à la bouche des *appelants*, c'est qu'elle est la forme la plus ouverte du discours. Novarina lui-même, en faisant parler dans ses pièces des personnages mythiques tels qu'Abraham et Isaac, Isaïe, Caïn et Abel, la Sibylle, et de manière récurrente le Christ et Adam, ancre son œuvre dans un temps long et rappelle de quelle origine procède la parole. Si l'instant adamique est ce moment charnière suspendu entre l'infini des possibles et l'avènement de la nomination des choses, le drame novarinien, s'incarnant dans une écriture du rappel et du recommencement, se joue dans la tentative de dilater, à l'infini aussi, cet instant.

Les rappels se font aussi bien sur le plateau. On a vu dans la cour d'honneur reparaître la petite maison rouge et verte qui figurait déjà dans les mises en scène de *La chair de l'homme* et de *La scène*, la colonne-tribune des orateurs emportée par l'Ouvrier du drame, le chien, le caillou, le brancard, la danse du pantin Pinon, l'épisode du crâne humain écrasé par ce même comédien, l'homme portant une planche, les plateaux des Machines à dire et à faire, tous éléments tirés des représentations de *L'origine rouge* et de *La scène*, ou d'autres spectacles plus anciens.

Mais l'aspect le plus remarquable de cette dramaturgie de la mémoire tient sans doute aux comédiens eux-mêmes, et à la manière dont Novarina les insère dans ses textes. Il faut signaler d'abord l'homogénéité et la longévité de la troupe que constituent ces acteurs, réunis non pas dans une compagnie mais autour d'un auteur. Au fil des ans, on retrouve les mêmes interprètes, qui ont peu à peu constitué une troupe d'élite, passée maître dans la profération de cette parole singulière. Assister à une représentation du théâtre de Novarina, c'est donc aussi, pour le spectateur, se réjouir de les voir et de les entendre à nouveau, et apprécier, à cette aune, l'introduction, pour tel ou tel spectacle, de tel ou tel nouvel entrant. Car les spectacles de Novarina rendent un *son* particulier, retentissent d'un *timbre* propre, produisent un *tempo* spécifique, et ces différentes composantes sont à leur tour pour le public autant d'éléments immédiatement repérables. Aussi l'adjonction à la troupe d'un nouveau comédien suscite-t-elle de spontanés rééquilibrages qui font appel à la mémoire du spectateur. À cet égard, il n'est sans doute pas fortuit que *L'acte inconnu*, faisant place à quatre nouvelles recrues, multiplie justement les répétitions textuelles et scéniques comme pour compenser le décalage de tonalité et de tempo produit par ces arrivées.

L'autre conséquence de cette continuité dans le choix des interprètes retentit directement sur la lecture des pièces de Novarina. Qui a vu Didier Dugast et Dominique Parent composer les *Machines télévisuelles*, Michel Baudinat chanter dans son cercueil, Daniel Znyk en *Infini Romancier*, Agnès Sourdillon déroulant la suite des numéros de *voltige*, Dominique Pinon vaincre la mort, Valérie Vinci clamer que « l'espace est lourde » (Novarina, 1998a : 15), Elisabeth Mazev décliner son anatomie, Laurence Vielle exténuer sa fatigue, André Marcon saluer le soleil – tous devraient être cités – ne peut plus lire les textes qu'avec le souvenir de leurs intonations, de leur élan et de leur souffle. Il faudrait développer longuement ce point, capital dans le rapport que le lecteur entretient avec l'œuvre : la voix et le jeu des comédiens de Novarina ont été, pour nombre de lecteurs, la clef même de l'entrée dans ses textes, les lectures successives réactivant ensuite, chaque fois, le souvenir de leur interprétation⁷. Qu'il nous suffise de le mentionner, sans allonger encore cette étude.

Car il faut aborder maintenant le traitement original que Novarina fait subir aux noms de ses acteurs. Les noms de tous les acteurs ayant participé à la création de *Vous qui habitez le temps* figurent dans le texte de la pièce, en tant que didascalies attributives. Chaque comédien émet ainsi la réplique qui lui échoit nominale, et y prononce parfois son propre nom : « ANDRÉ MARCON. [...] André, ton crâne est en toi comme un reste du monde d'avant. [...] – LAURENCE MAYOR. Non non, ce n'est pas la mort qu'il cherche » (Novarina, 1989d : 212-213), pour ne donner que ces deux exemples. Dans *La chair de l'homme*, apparaît le nom du danseur James Smylie, décédé quelques années après

avoir dansé dans *Vous qui habitez le temps*. Dans *L'origine rouge*, la dernière création de Novarina où joua Daniel Znyk (avant la reprise de *L'espace furieux* à la Comédie-Française), retentit de façon prémonitoire cette réplique du « Personnage du corps », interprété par Znyk : « Un jour, si d'aventure je meurs, inscrivez sur ma tombe, svp : Daniel Znyk : PRÉCURSEUR DU SUICIDE DE L'HUMANITÉ » (Novarina, 2000 : 72). Ce procédé d'inscription générale des noms des comédiens se retrouve dans *La scène*. L'acteur Pascal Omhovère est désigné en fin d'ouvrage comme jouant Pascal, et apparaît toujours dans le texte sous son nom. À « L'Acte des cendres », la scène du repas réunit les comédiens qui, sous le nom de leurs personnages respectifs, implorent la clémence du Seigneur pour leur personne civile : Michel Baudinat (Le Pauvre) : « Souviens-toi, Seigneur, de ton fils Michel, pécheur » ; Jean-Quentin Châtelain (Isaïe Animal) : « ... de ton fils Jean-Quentin, pécheur » ; Agnès Sourdillon (la Trinité) : « ... de ta fille Agnès, pécheresse » (Novarina, 2003 : 79), etc. Enfin, *L'acte inconnu* fait précisément écho à *L'origine rouge* en reprenant une partie de la réplique de Daniel Znyk, mise dans la bouche de Jean-Yves Michaux, qui interprète le mort sous les traits de « L'Homme nu » : « Inscrivez sur ma tombe : Ici, au fond, ne repose pas Jean-Yves Michaux mais s'ouvre un sans-fond » (p. 130). Le Chantre 1 annonce ensuite la scène à venir, cette merveilleuse *Dormition de Polichinelle* que *L'origine rouge* réclamait : « [...] donnez-nous plutôt *La dormition de Polichinelle* ! » (Novarina, 2000 : 162) ; que *La scène* promettait sans la donner : « “La dormition de Polichinelle”, chanson nocive, chant épatant ! » (Novarina, 2003 : 181) ; et qui constitue le cœur de *L'acte inconnu*. Au moment de la présenter, le Chantre 1 convoque les comédiens : « Monsieur Le Lièvre, monsieur Baudinat, et vous aussi monsieur Pinon, venez : Agnès, Véronique et Valérie vont vous représenter la *Dormition de Polichinelle* » (p. 131).

En insérant dès ses premières publications le nom des acteurs dans le texte de ses pièces, Novarina accentue encore la dimension mémorielle de sa dramaturgie. Chaque texte renvoie ainsi à ses conditions historiques de représentation, l'auteur inventant par là une autre façon de capturer le présent dans ses pièces. Il semble qu'il n'y ait pas d'autre exemple, dans l'histoire du théâtre, d'un dramaturge qui inscrive la figure fugitive du comédien – responsable de la création du rôle – dans le texte, la rendant pérenne⁸. La boucle est bouclée : écrit pour des comédiens déterminés, le texte dramatique reçoit en retour l'empreinte de leur interprétation. Plus que jamais, Novarina joue de l'indistinction entre le texte et la scène, rendant caduc le débat qui les oppose depuis si longtemps.

Anamnèses en suspens...

Mais un tel théâtre de la durée ne peut pas sans une certaine tension rencontrer un théâtre qui se veut aussi, peut-être avant tout, théâtre de l'instant, de l'ici et maintenant.

Novarina énonce en ces termes cet autre principe dramaturgique : « L'un des mots d'ordre que je donne aux acteurs, c'est : capturez le présent ! Capturez la présence ! L'instant théâtral, c'est un peu l'offrande du présent. Offrir le présent un instant » (Novarina, 1989e : 69), principe réitéré deux fois dans *L'acte inconnu* : « Seul l'instant est véritable » (p. 151 et 166). Et l'on sait à quel point cette stratégie de l'ici et maintenant informe l'écriture novarinienne, notamment sur le plan de l'adresse au lecteur-spectateur. Or pour tous ceux qui s'engagent à suivre les créations de Novarina, l'effet de mémoire joue de plus en plus : d'un livre à l'autre, d'un spectacle à l'autre, les souvenirs des lectures ou des représentations précédentes se superposent à la nouvelle création avec la force croissante que leur confère l'accumulation des œuvres au fil des ans.

Ce feuilleté de souvenirs étoffe l'instant, voire le déplace, ou le fige : dans *L'acte inconnu*, les exemples se succédaient, mais culminèrent avec l'apparition du « fantôme » de Znyk. L'apparition fut si troublante qu'elle me renvoya immédiatement aux images de Znyk dans les spectacles antérieurs. Il s'agissait dans ce cas, bien sûr, d'un effet probablement recherché et qui soulignait d'abord la réussite de cet enjeu de vie et de résurrection qu'assigne Novarina au théâtre. Mais lorsque sur la silhouette de Léopold von Verschuer portant sa planche se greffe aussitôt l'image de Pascal Omhovère en Christ dans *La scène* ; lorsque les annonces des Machines sont d'emblée comparées à celles des autres textes ; lorsque – et c'est sans doute là que la tension est la plus forte – le spectateur se prend à anticiper l'arrivée d'une séquence et attend, par exemple, la scène du repas (qui arrive en effet) ; c'est alors que toute l'architecture des textes novariniens visant à empêcher le lecteur-spectateur de se projeter dans l'avenir ou de se retourner sur le passé est ébranlée. L'auteur intègre d'ailleurs cette question dans ses textes en intitulant « Anamnèse » une scène de *La scène* et une de *L'acte inconnu*.

Cette tension se résout pourtant, en partie. C'est ici que nous retrouvons cette fonction de leurre qu'exerce le rappel dans l'œuvre de Novarina. De fait, avant même que le souvenir du spectateur déplace l'instant, l'auteur a déjà déplacé lui-même l'enjeu de la répétition, devenue progression. Alors que le spectateur croit reconnaître ou deviner tel épisode, la structure de l'œuvre a subi une torsion par rapport aux précédentes, qui a changé la résonance de chacune de ses composantes. Le leurre redevient finalement repère, Novarina mettant le spectateur à même de constater les déplacements effectués grâce à ces sortes d'étalon que constituent les leitmotive de son théâtre. Le lecteur et le spectateur ne sont plus à égalité devant ce phénomène. Il faut que le spectateur devienne lecteur pour prendre conscience, par les possibilités de retour sur les textes qu'autorise la lecture, qu'il a été pris à son propre jeu et a reçu une leçon : à la tentation de systématiser et de répertorier qui est la sienne, lui est opposée la constance d'une écriture qui continue, sans faiblir, à combattre les automatismes de la pensée et les jugements rapides. Le théâtre de Novarina

ne propose pas des fictions ou des théories, mais de mouvantes architectures mentales affectées au détressage de la langue et à la déconstruction de la pensée.

... et en mouvement

Amorçant un tournant dans l'écriture novarinienne, *L'acte inconnu* propose de tels déplacements dont nous voudrions à présent, pour clore cette étude, dresser un rapide tableau, en mettant l'accent sur le dépouillement que la pièce opère. Sans doute le lecteur-spectateur avait-il d'autant plus besoin des repères qu'elle multiplie, qu'elle poursuit la tendance à l'épurement du verbe dès longtemps amorcée, rendant ainsi son écoute plus hasardeuse à celui qui entre pour la première fois dans l'univers du dramaturge.

L'écriture est plus nuancée sur le plan du rythme et n'offre plus ces grandes tirades que l'on trouvait encore dans *La scène*, qui constituait pour le spectateur des paliers, soit thématique soit rythmique, lui permettant de prendre pied dans la langue. Dans *L'acte inconnu*, toute amorce est aussitôt déviée, les échanges s'accélèrent et s'allègent en partie de la structure rythmique et prosodique qui les soutenait jusqu'à présent. La parole y fait un usage plus discret des rimes internes, au profit des répétitions littérales, plus abondantes qu'à l'ordinaire. Ce dépouillement, cet appauvrissement volontaire sont d'ailleurs thématiques dans le texte par la récurrence des tournures négatives qualifiant la pièce ou les « anti-personnes » (« actions défaites », p. 43 ; « voyons nos visages se défaire », p. 118 ; « homme défait », p. 164 ; « l'inutile repas de moi-même », p. 172 ; « acteurs qui n'ont pas agi », p. 181) ; par les occurrences du terme lui-même : « Vue sur ma mère démaquillée, dépoitraillée dans son habit de chair, dépouillée » (p. 134), « [l'acteur est] minéral comme le crâne, neutre, nu, dépouillé de toute pensée et, quoi qu'il dise, finalement muet » (p. 161) ; et par les prières implorant la mise à nu, physique et spirituelle, de l'homme et de l'acteur, sur ce modèle : « S'il vous plaît : lavez-moi la tête de toute pensée » (p. 137), « Enlève mes paroles de nullité » (p. 172).

Si cette nouvelle économie du verbe novarinien offre moins de prise au lecteur-spectateur, si le personnage du « Déséquilibré » ouvre et traverse significativement l'œuvre, celle-ci adopte en contrepartie une structure d'ensemble beaucoup plus lisible, accentuant là aussi une évolution déjà sensible auparavant. Se déployant en quatre actes quasi symétriques mais ménageant le trou d'une scène manquante, la pièce présente deux volets, perceptibles à la représentation. Les deux premiers actes dressent une fresque parodique des grands combats épiques, où sont tournés en dérision les affrontements des hommes au nom de pratiques rituelles incompatibles ou de frontières à reconquérir, et où sont dénoncées les idéologies totalitaires qui ont oublié la complexité de l'homme et ont

voulu en imposer une définition unique. Le second volet redéploie l'espace humain, tendu entre la condition de mortel et l'aspiration de l'esprit à la vie, dépouille l'humanité de ses faux attributs, et la rend à la fois à sa démesure et à son humilité.

De ce fait, *L'acte inconnu* ajoute à une composition aisément repérable la référence à quelques grandes formes littéraires, picturales ou musicales, au nombre desquelles l'épopée, la fable, la vanité et le tombeau, qui sont autant de moules rhétoriques et thématiques orientant la lecture du texte. En ce qui concerne ces deux derniers genres, le lexique volontairement restreint de la pièce y fait apparaître deux motifs dominants, celui de la tombe, et celui de la peur. Il s'agit certes de motifs anciens dans l'œuvre de Novarina, presque toujours présents dans les pièces antérieures. À titre de comparaison cependant, les occurrences de ces deux termes dans *La scène* sont respectivement de 18 et 11, et passent dans *L'acte inconnu* à 25 et 20, cette dernière pièce comptant une vingtaine de pages de moins que *La scène*⁹. La mise en scène enrichit la référence à la vanité par l'introduction sur le plateau de trois crânes humains, dont deux surdimensionnés face auxquels soliloque l'un des comédiens, le troisième, plus petit, finissant vaincu sous le pied de Dominique Pinon. Du tombeau, outre l'hommage rendu aux morts analysé plus haut, le texte reprend le *topos* de l'âme sortant du corps : « Je sors l'âme de cette femme qui m'a donné la vie [...] », « Portez cette âme *parlante* et *souvenante* hors de la terre dévorante » (p. 136). Épaulant le texte, la mise en scène s'articule elle-même autour de références explicites à l'histoire des spectacles, en privilégiant les époques et les formes de (re)mise en jeu du corps et de questionnement de l'image humaine : futurisme, théâtre révolutionnaire, cirque, comédie musicale, cabaret, théâtre nô...

Cette pièce témoigne ainsi d'un double changement d'appui dans l'écriture de Novarina. Elle s'articule davantage autour d'une composition d'ensemble et laisse moins de place aux morceaux de bravoure qu'étaient les traversées acrobatiques de la langue diversement distribuées dans les textes antérieurs. Tout en allégeant les structures rythmiques et prosodiques, elle repose sur un choix de modèles génériques et rhétoriques (de nouveaux moules discursifs alimentent la parodie, tels que le discours psychanalytique et le questionnaire de magazine) qui prennent le relais pour guider la lecture et la représentation (nous avons mentionné certains modèles littéraires et picturaux, il faudrait encore parler des références musicales, tant à la comédie musicale française qu'au grand opéra wagnérien). Ce faisant, elle multiplie les procédés constitutifs d'une dramaturgie de la mémoire, tels que nous avons pu les décrire, sans renoncer au théâtre du présent qui caractérise les textes dramatiques de Novarina. À cet égard, on peut relever l'invention dans *L'acte inconnu* d'un numéro entier d'acteur non retranscrit dans la pièce, et n'apparaissant donc qu'à la représentation, c'est-à-dire exacerbant cette quête du moment présent : il s'agit du pastiche des opéras wagnériens pratiqué par « Le Chanteur en catastrophe » dans

la dernière partie. Cette tension entre théâtre de la mémoire et théâtre du surgissement s'incarne au plus haut dans la scène centrale qu'est la « Dormition de Polichinelle », où la figure de l'acteur mort, immortalisée par le texte, ne revient à la vie que par le biais d'une apparition scénique et d'une chanson, deux modes de combustion du texte.

Le face-à-face avec la mort et avec l'inconnu, par le biais du discours des morts, entre ainsi dans un temps à la fois fugitif et long que seul le théâtre rend possible. Par le mystère des revenants auxquels il donne voix, le théâtre, mieux qu'un autre art, poursuit en nous le dialogue avec notre « infiniment lointain », notre « terriblement étranger » (Kantor, 1977 : 222), dont Novarina nous fait les familiers.

Notes

1. Daniel Znyk, né en 1959 et décédé brutalement le 12 septembre 2006, était un acteur de théâtre français. Il a été pensionnaire de la Comédie-Française du 10 mars 2004 jusqu'à sa mort. Grand acteur novarinien, entre autres, il a joué dans *L'opérette imaginaire*, mise en scène par Claude Buchvald ; *Vous qui habitez le temps, Je suis et L'origine rouge*, dans les mises en scène de Valère Novarina. À la Comédie-Française, il a également joué dans la reprise de *L'espace furieux*. Considéré comme un des comédiens les plus puissants et les plus originaux du théâtre français, « acteur fulgurant, danseur très exact », selon les mots de Valère Novarina, Daniel Znyk évoquait aussi Louis de Funès par la précision et la profondeur de son jeu comique, et par son pouvoir de métamorphose de la figure humaine.

2. Valère Novarina (2007), *L'acte inconnu*, Paris, P.O.L. À l'avenir, nous n'indiquerons pour chaque citation tirée de cet ouvrage que le numéro entre parenthèses de la page où elle apparaît.

3. Voir également cette citation : « les écrits violents, l'exemple et les témoignages [...] des grands agitateurs en corps et en esprit, champions de la dépense, toutes catégories d'énergie confondues : Hallâj, Eckhart, Aboulafia, Jean Tauler, Jean de la Croix, Jeanne Guyon, Jean Dubuffet, Johannes Schaeffler, Günther Ramin, Oum Khalsoum, Rûmi, Nathan de Gaza... » (Novarina, 1989a : 143)

4. Il s'agit de la première réplique de l'acte II, scène I de *Macbeth*.

5. Nous ne développerons pas ce point ici, mais on pourra consulter sur le sujet la thèse que Céline Hersant a consacrée au recyclage dans l'œuvre de Novarina (Hersant, 2007), ainsi que le chapitre que je lui consacre dans ma thèse (Chénétier-Alev, 2004).

6. Voir aussi « L'acteur [...] porte sur son visage son visage défait [...], son masque mortuaire, blanc, défait, vide [...], il montre, blanc, son visage, portant son mort, défiguré » (Novarina, 1989c : 24-25).

7. « À compter de 1993 j'ai pénétré dans la langue de Valère Novarina lorsque j'ai entendu André Marconi la proférer [...]. Auparavant je n'avais pu mieux faire que feuilleter le livre, piquant des bribes au décousu, mais incapable de m'astreindre à une lecture linéaire » (Goureau, 2001 : 178).

8. On songe à Marivaux et à Silvia, encore que Silvia n'était que le nom de scène de l'actrice, se confondant avec celui du personnage.
9. Sont pris en compte les mots « tombe », « tombeau », « cercueil » et « sépulcre ».

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire*, Paris, Seuil.
- CHÉNETIER-ALEV, Marion (2004), « L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne nouvelle.
- DUCASSE, Isidore ([1869] 1973), « Les chants de Maldoror », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 17-266.
- DUPONT, Florence (1985), *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- GOUREAU, Jean-Baptiste (2001), *Rappels*, Seyssel, Champ Vallon.
- HERSANT, Céline (2007), « Recyclage et fabrique continue du texte (Valère Novarina, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu) ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne nouvelle.
- KANTOR, Tadeusz (1977), *Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- LARCHEY, Lorédan ([1872] 1985), *Dictionnaire historique, étymologique et anecdotique de l'argot parisien*, Paris, Les Éditions de Paris.
- MOLIÈRE (1819), *Le médecin volant*, Paris, T. Desœr, p. 37-70.
- NOVARINA, Valère (1984), *Le drame de la vie*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1986), « Le désir de vertige », entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre/public*, n° 72, p. 6-10.
- NOVARINA, Valère (1987a), *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1987b), « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », entretien avec Philippe Di Meo, *L'Infini*, n° 19, p. 197-208.
- NOVARINA, Valère (1989a), « Pour Louis de Funès », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., p. 111-150.
- NOVARINA, Valère (1989b), « Entrée dans le théâtre des oreilles », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., p. 65-81.
- NOVARINA, Valère (1989c), « Lettre aux acteurs », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., p. 7-26.
- NOVARINA, Valère (1989d), *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1989e), « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre/public*, n° 90, p. 67-73.

- NOVARINA, Valère (1989f), « L'atelier volant », dans *Théâtre*, Paris, P.O.L, p. 7-153.
- NOVARINA, Valère (1989g), « Le babil des classes dangereuses », dans *Théâtre*, Paris, P.O.L, p. 155-330.
- NOVARINA, Valère (1991a), *Pendant la matière*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1991b), *Je suis*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1995), *La chair de l'homme*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1997), *Le jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1998a), *L'opérette imaginaire*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1998b), « Les langues ont commencé, mais la parole jamais », entretien avec Christèle Couleau et Jocelyn Maixent, *La voix du regard*, n° 11, p. 78-90.
- NOVARINA, Valère (1999), *Devant la parole*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2000), *L'origine rouge*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2003), *La scène*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2006), *Lumières du corps*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2007), *L'acte inconnu*, Paris, P.O.L.
- RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme ([1793] 1988), *Le drame de la vie*, Genève, Slatkine Reprints.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1961), *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard.

Shawn Huffman
Centre de recherche *Figura*
Université du Québec à Montréal

Gallicismes / Barbarismes : autour du conflit langagier dans *L'espace furieux* et *Le repas* de Valère Novarina

Selon l'acception générale, le terme « gallicisme » désigne une construction ou une forme propre à la langue française, mais qui est employée dans une langue qui n'est pas le français. Le gallicisme est un hors-la-loi. Il crée un espace de conflit langagier et de résistance pour ceux qui participent à l'acte de la parole. L'emploi de ce terme pour décrire le théâtre de Valère Novarina peut surprendre, puisque le dramaturge écrit tout de même en français. Je précise donc que je m'en sers pour décrire la langue maternelle « chiée par soi-même », selon la formule de l'auteur. Le gallicisme est-ce « quelque chose qui tombe du corps [...] explosif et atomique et déflagrant » (Novarina, 1989a : 35). Il décrit l'étrangeté de la parole sans avoir recours à un idiome étranger. Le barbarisme, quant à lui, correspond à une faute de langage opérée par l'altération du mot, par la modification de sens ou par la permutation de la syntaxe. Comme le gallicisme, le barbarisme engendre un drame dans la langue : « Je descends aux langues, explique Novarina, dans toutes les langues : la française, l'allemande, l'anglaise, l'italienne, la mexidinne, la latine, la pontique, la truelle, la lécorne, la bamblique, l'éléphantine, la jublique... Je les fais toutes parler » (Novarina, 1989b : 74). L'usage que je fais de ce terme évoque alors un effet d'étrangeté résultant d'une « contamination » de la langue française par d'autres langues.

Cet article a pour objet l'identification des instances productrices de gallicismes et de barbarismes dans deux pièces de théâtre de Novarina, à savoir *L'espace furieux* et *Le repas*. Ce faisant, il s'agira de procéder à l'examen de l'espace de conflit créé par la rencontre de ces deux modalités de la parole. On verra que cet espace correspond exactement à celui de l'acteur. En créant un drame langagier à même le sujet théâtral, Novarina met en relief un processus de transformation viscérale qui dépend étroitement de l'expérience que le sujet fait de la langue : « Le langage est anthropogène, affirme le dramaturge, c'est le langage qui est germe d'homme [...]. Les mots à la longue font des hommes » (Novarina, 1997b : 71).

Le drame de la langue

Le drame de la langue mis en scène par Novarina est tributaire d'une expérience du français qui rompt avec les perspectives de reproduction linguistique implantées par les grammairistes traditionnelles. Ces perspectives-là, il les refuse, créant à leur place un vide ou un silence propice au surgissement de la parole : « Éclipse, dit-il, point aveugle, trou noir, crépusclement, crépusculation, syncope, blanc dans l'espace, dans la perception » (Novarina, 1989b : 72). Par ailleurs, ce *crépusclement* ne concerne pas que le langage ; il décrit aussi la condition de l'être humain. Examiner alors cette tension langagière chez Novarina comprend nécessairement l'étude de celui qui la vit : « Il n'y a pour l'homme de travail plus intérieur que l'écriture, parce qu'elle opère dans la pensée jusque dans le fond à l'intérieur des mots. Les mots sont ce qu'il y a de plus à l'intérieur, bien plus au fond que notre chair profonde » (Novarina, 1989c : 164).

On retrouve trois topiques inhérentes à ce drame de la langue et du sujet : la présence, l'identité et l'affectivité¹. Comme l'illustre le personnage Jean qui dévore corps dans *Le repas*, la *présence* comprend deux dimensions, soit le temps et l'espace : « Temps : soyez patient ; langues, parlez ! Oreilles m'entendez-vous ? Espace, qui que vous soyez, soyez là » (Novarina, 1996 : 13). L'*identité*, elle, concerne le sujet parlant et le scandale causé par le sujet-qui-dit-je : « Je ne sais pas pourquoi la parole était faite, affirme l'essayiste Novarina dans "Pour Louis de Funès", mais certainement pas pour être un jour descendue dans les corps. Tout le scandale, toute la catastrophe vient de là : de la mise en chair de la parole » (Novarina, 1989d : 130). Finalement, l'*affectivité* relève de l'expérience du corps, ce qu'il ressent : « Aïe à mes yeux, mal à mes ! [...] Au secours Docteur, y a toutes les langues qui meurent ! Aïe l'crrorps, Docteur, y a d'la langue qui r'sort » (Novarina, 1989e : 18). Présence, identité, affectivité : voilà donc les trois topiques émergeant de la rencontre du gallicisme et du barbarisme chez le sujet novarinien, de ce *discours en acte*.

C'est Jacques Fontanille qui, travaillant à partir d'une tradition sémiotique greimasienne, identifie une « autre perspective » sémiotique qui prend pour objet d'étude non pas le discours en tant que « produit final », mais bien en acte : « [La sémiotique] s'exerce maintenant à en repérer l'émergence [de la signification], à dégager les opérations qui la produisent » (Fontanille, 1999 : 7). Il s'agit de saisir la production ou l'interprétation de sens dans sa mouvance même. Ce point de vue donne lieu à de nouvelles problématiques, plus exactement celles des topiques que l'on retrouve dans le théâtre de Novarina, soit la présence, l'identité et l'affectivité. En réunissant ces problématiques au sein de sa nouvelle perspective sémiotique, Fontanille fait une synthèse très productive d'une décennie de recherche en sémiotique sur la perception, sur la subjectivité et sur les passions. La notion du discours en acte, de même que les problématiques qui y sont reliées, se montrent particulièrement aptes à expliquer les processus de signification au théâtre, car la scène, rappelons-le, évolue dans la mouvance même.

La présence

Chez Novarina, le champ de présence langagier se déploie en profondeur spatiale et temporelle. « Entre le centre et les horizons [de ce champ], écrit Fontanille dans un autre contexte, s'exercent les perceptions et les impressions du sujet, qui varient à la fois en intensité et selon la distance et la quantité de figures perçues » (Fontanille, 1999 : 10). Les impressions et les perceptions s'organisent à l'intérieur de ce champ de présence d'où émergera leur signification pour le sujet :

LA FIGURE PAUVRE

Où est-ce que tu vas ?

L'ENFANT TRAVERSANT

Rempporter mon cadavre à l'extérieur de moi.

LA FIGURE PAUVRE

Qu'est-ce que tu lui dis ?

L'ENFANT TRAVERSANT

Qu'on remporte mon cavèdre à l'intérieur de lui ! Si l'espace n'est pas encore ici, voyez-vous, c'est parce que le crime n'a pas encore été poussé. Vous entendez ?

LA FIGURE PAUVRE

Le pauvre néon *Je suis* maintenant est éteint, et les pauvres objets qui parlaient disent couac.

L'ENFANT TRAVERSANT

Ijé : né d'un mariage sans moi, chez la matière ! Né des noces de nuctiambre, de ije ! Ije, né du mariage de la carpe et du néant !

LA FIGURE PAUVRE

Muet blanc : un blanc muet.

L'ENFANT TRAVERSANT

Notre esprit qui êtes, dites si nous sommes ! [...]

LE VIEILLARD CARNATIF (*revenant*).

Nous assistons, impuissants, à notre présence en corps parmi les choses.
Nous ne voyons rien, nous avalons tout. [...] J'ai passé ma vie à chercher
à penser à quelque chose qui m'empêche d'avoir des idées.

L'ENFANT TRAVERSANT

Nous voudrions nous aussi maintenant nous dépouiller des mots en
parlant... Au secours, Éternel, sois présent à ma place ! J'y arrive pas
(Novarina, 1997a : 104-106).

Les instances du discours dans ce passage – les personnages qui parlent – perçoivent le paysage proposé par l'univers de la pièce en fonction de deux isotopies : celle de l'intériorité et celle de l'extériorité. À l'isotopie de l'intériorité, appartiennent les figures du cadavre et celles de l'engloutissement. L'isotopie de l'extériorité se crée à partir des figures du « cavèdre », de la présence en corps et des « choses ». Ces isotopies sont organisées dans un champ de présence par le personnage de l'Enfant Traversant, car ce qu'on pourrait appeler le « point de vue » relève de lui à ce moment précis du texte. De plus, le champ de présence organisé autour de l'Enfant Traversant est positionné aux frontières des isotopies de l'intériorité et de l'extériorité annoncées dans le texte. Plus précisément, au lieu de créer un paysage que le sujet peut balayer du regard, la position élaborée par l'Enfant Traversant donne lieu à un point aveugle dans la perception : « [l]e territoire qui s'y déploie échappe à nos habituels points de repère, affirme Guy Cloutier, [...] l'enjeu n'est pas de [...] représenter le monde [...] mais de le faire éclore » (Novarina, 1989c : 162). L'Enfant Traversant, celui qui jette un pont entre l'intérieur et l'extérieur, crée alors un champ de présence où il sera question de non seulement faire éclore le monde, mais aussi de sa propre existence (« Notre esprit qui êtes, dites si nous sommes ! »). Cependant, pour que l'espace puisse éclore, « le crime » doit être commis. L'Enfant Traversant mijote ce crime par le biais du langage, plus exactement par la transformation de sens qu'invitent le gallicisme et le barbarisme. En ce qui touche de plus près le gallicisme, le mot « cavèdre » est un mot-valise qui signifie à la fois le corps trépassé, soit le cadavre et l'espace clos, à savoir la cave. Plus près du barbarisme, le mot « Ije » résulte de l'union du « I » anglais et du « je » français. Cette condensation résume d'ailleurs les conditions de partage vécues par l'Enfant Traversant, à savoir son intériorité et son extériorité simultanées. L'emploi de ces « crimes du langage » sert donc à nommer la situation du personnage. C'est en nommant cette situation que l'Enfant Traversant donne à voir le désir sinon la possibilité de faire naître un univers – le champ – et de naître avec lui – la présence. Par conséquent, le « champ de présence » de ce passage s'organise autour du devenir du personnage justifiant l'« espace

furieux » du titre de la pièce, puisqu'il est question d'une scène de lutte langagière à travers laquelle on tâche de naître, car « la parole est résurrectionnelle, dit Novarina, les mots sont notre tombe, dont nous sortons en parlant » (Novarina, 1989c : 167).

L'identité

L'éclosion de l'univers de l'Enfant Traversant en accompagne une autre, plus précisément celle de l'identité. L'identité dont je parle évoque l'idée d'une trajectoire, d'un parcours. Elle procède du mouvement et implique l'imagination du devenir, du devenir autre, comme l'affirme Fontanille dans un autre contexte. Cette perspective diffère sensiblement de celle élaborée dans la sémiotique traditionnelle qui considère l'identité en fonction de « l'accumulation progressive de rôles et de traits qui [...] sont attribués [au sujet] au fil du discours » (Fontanille, 1999 : 11). Puisque Novarina crée des situations où l'identité s'organise autour d'un devenir du personnage, la possibilité de se pencher sur « la quête d'identité » manifestée par le discours en acte prend alors toute son importance, comme l'illustre d'ailleurs la scène suivante :

LA MANGEUSE OURANIQUE

Inhumains sont les humains et vides sont les adversaires du plein ; l'ordre est respiral : à partir de l'instant de cette première seconde où ils sont prononcés, les mots nous seront ôtés des bouches et nous quitterons la maison. Le temps est vespéral. [...] e vous demande de me sortir la tête que voici, de me l'évacuer d'ici.

[...]

LA PERSONNE CREUSE

« Méréledamanes – mérémélessieurs : que réussse-teura-t-il dû mon corpû quante jeu manjeru plu ? »

LA MANGEUSE OURANIQUE

En enlevant nos noms dès maintenant, nous allons nous dépouiller du reste de corps qui nous restait.

[...]

LA BOUCHE HÉLAS

Remarquez comme moi-et-ici, et comme moi-et-ailleurs, je vous vois tous les deux pendant que la moitié restante de la sauvagerie des choses m'inquiète.

[...]

LA PERSONNE CREUSE

Ce repas contient la mort d'un mort et ce qu'ils ont digéré : il contient son ventre et nos produits : du hurlique, de la crémance, de la louconfiote, de la cascade de *s'il est là*. Apportez immédiatement un corps, qu'il apporte lui-même son mort sur la scène [...] (Novarina, 1996 : 27-29).

Dans cet extrait du *Repas*, les personnages se trouvent dans une situation similaire à celle de l'Enfant Traversant. Comme ce dernier, ils doivent naître à la vie, mais, pour ce faire, il leur est nécessaire de manger. Les noms de tous les personnages se rangent d'ailleurs dans deux paradigmes reliés à l'ingestion : celui de la disette (l'Avaleur jamais plus, la Bouche Hélas, la Personne Creuse et l'Enfant d'Outrebec) et celui de l'engloutissement (le Mangeur d'Ombre, la Mangeuse Ouranique, Jean qui dévore corps et l'Homme Mordant Ça). Et que mangent-ils ? Ils se mangent eux-mêmes par les mots : « [...] nous ne sommes pas des sujets qui utilisent une langue-outil ou des esprits ayant en sons quelque chose à dire, explique Novarina, mais des animaux qui sont dressés pour renaître en parlant [...]. Nous sommes dans les mots » (Novarina, 1989f : 155). Dans la scène que je viens de citer, Novarina assimile la parole à la mort. Si « l'ordre est respiral », comme le veut la Mangeuse Ouranique, « le temps », lui, est « vespéral », c'est-à-dire qu'il appartient au soir, à un registre de la fin. À ce noyau parole-mort s'ajoute le corps : « ce repas contient la mort d'un mort », affirme la Personne Creuse. L'identité chez Novarina ne relève donc pas du modèle classique du sujet-qui-fait, et encore moins du sujet-qui-pense à la Descartes. Elle passe d'abord par la mise à mort du corps – ce corps bon élève, ce corps intelligent.

Les gallicismes abondent dans ce passage. Sur le plan lexical, d'une part, on y voit : « méréledamans », « mérémelessieurs », « hurlique », « crémance », « louconfiote » ; sur le plan sémantique, d'autre part, on y lit certaines séquences dont : « je vous demande de me sortir la tête que voici » ou encore, « apportez immédiatement un corps, qu'il apporte lui-même son mort sur la scène ». Ces gallicismes forment la trace de la parole « mastiquée », c'est-à-dire la langue expulsée par l'acteur qui s'en était nourri, qui en est mort pour mieux en renaître.

Il n'y a pas de barbarismes dans ce passage, mais ils sont présents ailleurs dans le texte, surtout en ce qui a trait à la nomination², plus précisément, les noms des choses qu'il faut ingérer. Il s'agit de l'absorption par le corps du barbarisme, ce dernier étant lui aussi un corps, plus exactement le corps étranger qui participe à la mort et qui est le catalyseur de la résurrection du sujet. D'ailleurs, c'est Novarina lui-même qui fait remarquer l'importance de ce processus de déterritorialisation opéré à même la langue :

[...] ma langue [...] est une langue très invective, très germinative, très native, très secrète et très arborescente, faite pour pousser. Le français, [...] c'est à la fois du grec de cirque, du patois d'église, du latin arabesque, de l'anglais larvé, de l'argot de cour, du saxon éboulé, du batave d'oc, du doux-allemand, et de l'italien raccourci (Novarina, 1989f : 153).

L'identité du sujet est une fonction de l'énonciation du texte. Ce qui fait rupture d'avec les théories de l'énonciation dans la présente lecture de Novarina, c'est le fait que le

processus identitaire novarinien valorise la valeur *organique* des mots. Il n'est pas suffisant de dire que l'énonciation régit l'identité du sujet ; selon la perspective du dramaturge français, il faut également considérer l'impact somatique de cette énonciation parfois violente, voire meurtrière. L'identité, c'est le fruit de ce crime, comme l'illustre d'ailleurs l'auteur dans « Lettre aux acteurs » : « Tuer, exténuer son corps premier pour trouver l'autre – autre corps, autre respiration, autre économie – qui doit jouer » (Novarina, 1989e : 20).

L'affectivité

L'importance que Novarina accorde au corps dans ses représentations de la subjectivité met en évidence la dernière topique que je vais illustrer dans cette lecture du drame dans la langue ; il s'agit de l'affectivité. Celle-là correspond aux passions, aux émotions et aux sentiments et prend souvent la forme d'une sorte de tremblement somatique ; c'est l'engagement présent du sujet dans le « transport » passionnel. C'est un truisme que d'affirmer que le corps est une composante irréductible de la production du sens au théâtre. Or c'est la rencontre du jeu corporel et linguistique qui, selon Wladimir Kryszinski, « occasionne chez l'acteur une connaissance de la topographie affective du corps » (Kryszinski, 1981 : 155 ; traduction libre). Il s'agit d'une connaissance qui engendre le « double » au théâtre, un double qui prend racine dans le corps parlant, mais qui se détache de lui en même temps : « Car l'homme n'aspire qu'à ça, affirme Novarina, changer le corps donné. C'est la seule passion qui nous anime. Sortir du corps : par la guerre, par le sport, par l'amour, par les maladies, par ascèse, par l'orgie. Toute l'activité, toute la fièvre de l'homme n'est que pour ça » (Novarina, 1989d : 120).

On peut identifier une instance de transport passionnel en observant les signes émis par l'instance du discours. Notons que la séquence passionnelle est souvent caractérisée par un dysfonctionnement narratif – c'est une sorte de fracture dans le tissu du discours, signe potentiel de l'entrée en transe du sujet qui se transporte dans un ailleurs, qui se transforme en sujet autre. La passion, selon Algirdas Greimas et Jacques Fontanille, « c'est la négation du rationnel et du cognitif ; c'est quand le "sentir" déborde le "percevoir" » (1991 : 18). Ainsi prendra forme cette définition dans le dernier passage que j'évoquerai :

SOSIE (*priant*)

Aveugle en face de la présence qui voit, absent en face de la nuit qui m'entend,
je parlais aux objets sans parole et tournais mon dos aux choses qui sont. Mes
mots sont – non en air ni en chair ni en sons qu's'entendent, mais en *han ! ...*
Je leur jette ma tête à l'envers ! Au secours, gens du silence, délivrez-moi des
mots dont je paaaaaaaarler ! Matière du monde me mange la tête : Matière du
monde est un dangéeeeeeeeeeeeeeeeeer ! (Novarina, 1997a : 133)

Cet extrait montre bien dans quelle mesure la perturbation de l'instance du discours se produit quand Sosie se met à parler en *han*, ce phonème étant une « onomatopée [...] sourde d'un homme qui fait un violent effort » (NPR, 2008 : 1212). Les mots « en han » investissent une affectivité qui donne lieu à une fêlure du sujet catalysant un transport passionnel représenté par le bégaiement, voire la paralysie langagière. Cette paralysie est indiciaire d'un débrayage du sujet à ce moment précis du texte en proie aux fluctuations du langage : « Au plus profond, observe le dramaturge, bien plus loin que moi, ma parole ne m'appartient pas, elle est la trace, la marque manquante du mystère d'autrui » (Novarina, 1989c : 167). L'affectivité apparaît alors comme une fracture occasionnée par l'irruption somatique dans le discours. Chez Novarina, c'est le corps même qui constitue une sorte de doublure au discours : « Au secours, gens du silence, délivrez-moi des mots dont je pââââââarle ! » Transporté par la parole, le sujet passionnel inventera un nouveau langage mitoyen, le valérino ; une sorte de résidu de gallicismes et de barbarismes, celui-là permettant le difficile passage que l'Enfant Traversant n'arrive pas à franchir. La langue crée l'univers du sujet ; en engendrant son identité, elle le transporte dans un ailleurs où il vit dédoublé, ce que va traduire le mystère de la « Ing ». C'est Novarina d'ailleurs qui omet les voyelles, voulant peut-être créer un parallèle avec l'hébreu, langue dans laquelle on omet d'habitude les voyelles à l'écrit. Rappelons à cet effet le commentaire d'Umberto Eco dans *La recherche de la langue parfaite* (1994)³, que l'hébreu était considéré comme la langue adamique, originale, mystique. De même, le conflit langagier résulte de l'effort que le sujet déploie, selon la formule de Novarina, pour « sortir de la mort », et ce, peu importe la langue.

Conclusion

En venant s'immiscer dans l'expérience que le sujet novarinien fait de la langue française dans les deux pièces à l'étude, le gallicisme et le barbarisme activent à dessein une dissolution du sujet dans le but de le faire renaître dans un nouvel ordre linguistique et corporel. Ce sujet est comparable à certains égards au « double théâtral » artaudien à cette différence près que le « double » novarinien vient au monde par le biais de la langue, plus exactement par le conflit langagier, alors que celui d'Antonin Artaud est engendré par un travail corporel. Trois topiques, toutes situées sous le signe de la transformation, assistent à ce conflit langagier : la présence, l'identité et l'affectivité. Véritable processus de discours en acte, le théâtre novarinien est alchimique⁴, mettant en relief la valeur organique des mots et leur pouvoir de transformation.

Notes

1. C'est Fontanille qui identifie ces topiques dans sa proposition d'analyse du « discours en acte » (Fontanille, 1999 : surtout le premier chapitre).
2. On consultera avec profit l'article de Darrault-Harris (1992). Dans cette étude des 1111 néologismes avec lesquels Novarina nomme les 1111 oiseaux à la fin du *Discours aux animaux*, Darrault-Harris établit une « grammaire générative » des néologismes permettant d'identifier avec précision les sous-classes de ce que je nomme « gallicisme » ou « barbarisme ».
3. Voir surtout le deuxième chapitre.
4. J'emploie ce mot dans un sens artaudien : « Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit [...], mais d'une autre réalité dangereuse et typique » (Artaud, 1964 : 73-74).

Bibliographie

- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan (1992), « Comme partout des doubles s'étaient glissés : à propos de l'engendrement du néologisme littéraire », *Sémiotiques*, n° 3, p. 137-148.
- ECO, Umberto (1994), *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil.
- FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature : essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France.
- GREIMAS, Algirdas, et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- KRYSINSKI, Wladimir (1981), « Semiotic Modalities of the Body in Modern Theatre », *Poetics Today*, vol. 2, n° 3, p. 141-161.
- Le Nouveau Petit Robert (NPR)* (2008), Paris, Le Robert, p. 1212.
- NOVARINA, Valère (1989a), « Le drame dans la langue française », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 27-64.
- NOVARINA, Valère (1989b), « Entrée dans le théâtre des oreilles », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 65-81.
- NOVARINA, Valère (1989c), « Chaque mot est un drame », *Magazine littéraire*, n° 270, p. 162-167.
Propos recueillis par Guy Cloutier.
- NOVARINA, Valère (1989d), « Pour Louis de Funès », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 111-150.

NOVARINA, Valère (1989e), « Lettre aux acteurs », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 7-26.

NOVARINA, Valère (1989f), « Chaos », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 151-155.

NOVARINA, Valère (1996), *Le repas*, Paris, P.O.L.

NOVARINA, Valère (1997a), *L'espace furieux*, Paris, P.O.L.

NOVARINA, Valère (1997b), « Mon théâtre est un théâtre de surgissement », *Magazine littéraire*, n° 360, p. 70-71. Propos recueillis par Guy Cloutier.

Jean-Pierre Klein
Institut National d'Expression, de Création, d'Art
et Transformation (Paris/Barcelone)
Fédération Internationale de Thérapie et de Relation d'Aide
par la Médiation (Conseil de l'Europe)

L'incarnation progressive

Le langage en qui parle l'origine, est essentiellement prophétique.

Maurice BLANCHOT, *La bête de Lascaux*.

La parole de Valère Novarina est-elle celle d'un prophète ? Elle est en tout cas celle d'un croyant. Mais il faut s'entendre grammaticalement sur ce terme : s'agit-il d'un substantif ? d'un adjectif ? d'un participe présent ? Nous serions tenté d'affirmer qu'il reste comme verbe actif toujours en train de s'agir (troisième possibilité). Croyant, créant, croissant, il l'est. Comme le rappelle Emmanuel Levinas (1982a), « être » n'est pas un substantif mais un verbe. Il propose même d'écrire « *essance* » avec un « a » pour désigner par ce mot le sens verbal du mot « être » : l'effectuation de l'être, le *Sein* distinct du « *Seiendes* » (Levinas, 1982b : 78).

Sur la question de Dieu, Novarina est déant, déissant, déhiscent, c'est-à-dire s'ouvrant de lui-même à la Divinité, comme le fait un prophète, ou plutôt un animal de prophétie, traversé de proférations.

Sa parole le distingue pourtant des animaux autres que l'être humain. C'est le prophète de l'homme en gestation de lui-même, de l'homme n'en finissant pas de recommencer la création, comme si l'humanité n'était que gésine renouvelée, originant des biographies aléatoires qui sont comme des halètements de parturientes.

Novarina, depuis toujours et à jamais, tente de rendre compte de l'acte divin de Création, c'est-à-dire le percement du trou dans la viande de l'homme (qui a un mort au-dedans de lui) afin de créer le vide ouvert au mystère qui seul peut l'animer.

Écrire de nouveau sur Novarina nous a permis de rechercher du côté de ces autres bibles humaines, de ces autres accumulations pseudo-raisonnées que sont les dictionnaires. J'ai donc exploré d'abord le terme « création ».

Ça crée (sacré ?)

Il s'agit ici de création et non de « créativité », qui n'est que le pouvoir de créer sans qu'il soit forcément mis en acte, ce « concept » (au sens où les publicitaires emploient ce terme) rétrospectif, car c'est créer qui prouve, qui crée la créativité, qui la justifie dans un recours implicite à une psychologie des fonctions issue des siècles passés. Elle se réduit le plus souvent à un petit avortement sans passage à la création véritable. Novarina, qui affirme que « [r]ien n'est sans langage » (Novarina, 1988 : 38) et qui dénonce la communication (*Pendant la matière* repris dans *Devant la parole*, Novarina, 1999) d'un temps qui a aboli la parole pour la créativité pseudo-communicante d'une vente à perpétuité, ne daigne même pas parler de créativité. Il ne parle d'ailleurs pas, non plus, de création : il préfère parler d'apparition et de naissance. Pour lui, « il apparaît de l'homme en parlant » (Novarina, 1999 : p. 62). Novarina rejoint ici l'étymologie du terme « créer » dont le *Dictionnaire historique de la langue française* précise qu'il est, à l'origine, un terme de la langue agricole, issu de la même racine que *crescere*, croître (faire pousser). Il est ensuite passé dans l'usage courant au sens de « faire naître ». Le terme *creatio*, lui-même très rare, signifie « procréation ». Le mot « création » n'a en effet pas à être prononcé par Novarina ou Louis de Funès (dont le nom oscille entre le « *fun* » et le *funeste*, entre l'amusement et l'annonce de la mort) ou un personnage quelconque (voire une antipersonne), car c'est la création en acte dont traite et que traite Valère Novarina. Le terme « création », comme les dictionnaires nous le révèlent implicitement (cette révélation implicite est déjà une entité quasi novarinesque), procède de deux interrogations. La première interrogation est la suivante : qui le dictionnaire désigne-t-il comme auteur de la création (on peut se demander si Novarina est bien l'auteur de son œuvre, ce dont il lui arrive même de douter) ?

La deuxième interrogation est celle de la dialectique entre la création comprise comme acte de créer (énonciation) et la création comme produit de cet acte (énoncé). Consultons les dictionnaires pour nous éclairer sur le statut de la création dans la parole de Novarina. Certains, comme *Larousse* ou *Quillet-Flammarion*, se contentent d'adopter en premier la définition grammaticale du terme « création » (« action de créer »), puisque la plupart des auteurs élisent le grand « C » de la Création divine comme modèle au petit « c » de la création humaine. En somme, « ça crée » renvoie au « sacré ».

Litré met d'emblée ceci pour « Créateur » : « 1 – Celui qui crée. » Et il prend immédiatement ces deux exemples : « Dieu », « La création du ciel et de la terre ». L'homme ne vient qu'ensuite : « Créateur 2 – Par extension : l'inventeur, le premier auteur de quelque chose. » L'exemple donné est significatif du degré de divinisation nécessaire pour mériter le titre : « Homère est considéré comme le créateur de l'épopée. » Nous rappellerons que l'expression « par extension » tient le milieu entre le sens propre et le sens figuré. Nous voyons donc que le sens propre du terme « création » est la Création divine, l'homme ne s'y situant comme créateur que dans un sens « figuré » (dont la définition selon le dictionnaire *Robert* : « qui est détourné de l'emploi propre »). La création humaine paraît, en conséquence, un détournement de la Création divine.

Soulignons au passage l'embarras du *Robert* qui donne cette définition : « Le fait par lequel le monde a acquis l'existence, si l'on admet qu'il a commencé dans le temps », confondant, comme le faisait l'Église de l'époque de Galilée, le commencement du monde tel que les recherches scientifiques essaient de le reconstituer et son origine mythique qui n'a pas à être objectivée. La question posée devient ainsi : si l'homme vient après le Dieu de la tradition adamique, quel est le rapport de succession logique ? S'agit-il d'extension ? d'imitation ? d'appropriation ? L'être humain créant est-il un petit démiurge ? Singe-t-il l'Auteur de la Genèse ? Ou bien désire-t-il le copier ? S'inspire-t-il de Dieu ? Pense-t-il pouvoir l'égaliser ? Ou lui dédie-t-il son œuvre ? Novarina concurrence-t-il Dieu ? L'honore-t-il ? L'adore-t-il ? Le représente-t-il ? Ou bien plutôt le présente-t-il ? Est-il son représentant ou bien son interprète (rappelons que le terme « prophète » vient du latin ecclésiastique « *prophetia* » qui lui-même vient du grec « *prophètes* » qui signifie « interprète d'un dieu ») ? Où Novarina s'inscrit-il dans les définitions de la création de *Litré* ? Après la première définition suggérant que la création est une « action de Dieu qui crée », la deuxième définition renvoie au produit de la création proprement dite : « 2 – L'univers visible. Les merveilles de la création. » C'est en 3 et 4 que *Litré* relie le terme « création » à des activités humaines telles que « établir une rente » ou « inventer un emploi ». Il s'agit en l'occurrence d'un autre Dieu : l'argent. C'est en 5 que l'on trouve : « Résultat de la création, ouvrage d'art ou de littérature, établissement politique, social. »

Ce qui semble notable est l'indissociabilité de toutes ces acceptions qui se réfèrent à la fois au « créer » et à « ce qui est créé ». Nous avons vu que la création de l'homme avait à voir avec la Création divine, nous voyons aussi que la création comme mouvement est liée à la création comme résultat qui lui est inséparable (dans une relation qu'on peut dire métonymique), même si les dictionnaires les exposent successivement par souci didactique. Le mouvement et la chose sont une seule et même substance. On ne peut concevoir l'un sans l'autre, ni l'acte sans son résultat, ni le résultat sans l'acte. Cela voudrait-il dire que nous, les créatures de Dieu, serions indissociables du mouvement divin de sa Création ?

La création en train de se faire se résume au contenu de ce qui est créé et à la genèse de ce contenu.

La création de Novarina reproduit en effet ce mouvement toujours à refaire de la création à partir de rien, de la mort cachée au fond, du vide qui se creuse là-dedans, de rappel que l'homme révèle moins la parole qu'il n'est révélé par elle. Mais la création de Novarina obéit elle-même à un mouvement qui la génère, et résulte de l'application de règles souvent très contraignantes – règles qu'a énoncées Novarina lui-même.

Une de celles-là est de ne jamais rien perdre : tout fragment délaissé, toute scorie mise de côté lors d'un ouvrage précédent doivent être repris. Il n'est pas d'ouvrage de Novarina qui ne cite sans les énoncer clairement des extraits d'un autre, ou même qui les précise et les développe. Ainsi, d'un livre à l'autre, une page en fait deux, et deux se transforment en quatre, éventuellement sans relecture, sans regard en arrière, comme si le mouvement devait toujours aller de l'avant, sans repentir ni reprise, mouvement perpétuel de naissance de la vie, de la vie renaissante.

Toutes les positions d'énonciation

Cette création / mouvement aboutit ainsi à une création / œuvre. Celle-ci écrite est publiée, elle prend corps dans une création théâtrale, se déroule elle-même parfois dans les décors d'une création picturale de Novarina lui-même, et voit parfois aussi son auteur devenir metteur en scène, ou conseiller-directeur d'acteurs ou comédien, quand il n'est pas spectateur régulier des représentations. Bref, dans une sorte de toute-puissance actantielle, joue tous les rôles se rattachant à la création en général et à sa création en particulier.

Il s'agit, en outre, d'une création-gigogne issue, non pas, comme on pourrait le penser, d'une succession linéaire d'un texte à l'autre, d'une création à la suivante, mais proprement d'un engendrement du type A féconde A' qui féconde A" jusqu'à l'infini ou presque – en tout cas jusqu'au non-fini, qui est pour l'homme une façon d'approcher l'infini, au moins jusqu'à sa mort. Mais Novarina sait-il qu'il mourra un jour, lui qui fait de la mort le grand commencement de cette existence-ci ?

Præ-sens progressive de la chair

Les personnages de Novarina portent toujours leur parole au-devant d'eux-mêmes. Ils assurent ainsi la pérennité de leur présence au monde. Le linguiste Émile Benveniste

consacre un texte à ce terme qui, selon son étymologie, *praesens*, signifie « à l'avant de soi, spatialement et temporellement » (1966 : 136), ou, autrement dit, nous dirions en immanence et sur le point de devenir transcendant. Il ne s'agit pas de *pro-sens*, qui marquerait une séparation entre l'objet et l'homme ; il s'agit de la préposition *prae*, qui désigne ce qui est là et ce qui est presque là, ce qui est là et ce qui se trouve juste à l'avant de soi. L'homme est en continuité spatiale et temporelle avec lui-même, à la fois vertical et penché vers l'avant, à la fois immanent et imminent, centré en lui-même et décentré de son propre corps comme s'il oscillait entre deux foyers. La présence est un présent et l'égoïsme est une offrande.

Cette présence est, en effet, bien proche de l'incarnation, et cela, dans le mouvement même de l'œuvre de Novarina dont on peut constater qu'elle se met peu à peu en corps. C'est que les paroles sacrées, qu'il reçoit comme en dictée, nomment le corps et ses parties, mais elles n'étaient pas destinées à être dites sur une scène... Ce corps est nommé, mis en caractères d'imprimerie et puis vocalisé. Puis de texte en mise en scène, il se fait chair, nourriture ; les objets commencent à envahir l'espace ; les couples homme / femme commencent ensuite à se former. Ève apparaît enfin et par la même occasion (en particulier dans *L'opérette imaginaire*, Novarina, 1995) l'amour, l'union, le mariage, les baisers, les blasons du corps, la flamme et même quelque chose qui ressemblerait à du sexe. On dirait que le prophète qui s'emplit de la voix du haut descend peu à peu dans les corps humains pour découvrir enfin la différence qui existe entre l'homme et la femme. L'ange Novarina, car nul doute que c'est là sa véritable identité, descend progressivement en corps. Dans son œuvre, de la chair habitée se dispose autour des lumières du corps de l'homme, ces tubes qui le traversent et qui propagent, en lui et devant lui, le souffle qui nous créa et qui nous crée en permanence.

Représentation-présentation

Le philosophe phénoménologue Henri Maldiney écrit :

Faire œuvre c'est exister, à travers l'œuvre, en avant de soi. L'œuvre doit dépasser son auteur. La création c'est créer au-dessus de soi. L'œuvre d'art est une quête du soi qui n'est pas là d'avance : il n'est là qu'à l'état de possibilité (1994 : 39).

Novarina, dans son œuvre, réussit à donner un corps mystique, poétique, mais aussi charnel à ce possible qu'est l'homme essayant d'être humain. L'homme, grâce à lui, et enfin, *est* ; c'est un être non comme substantif mais comme verbe, toujours se faisant et se défaisant.

Le psychiatre Hans Prinzhorn, découvreur de l'art chez les aliénés, parlait en 1922 de la *Gestaltung* comme d'une pulsion irrépressible conduisant à l'extériorisation du psychique à travers la création. Novarina, dans ce qui paraissait de jeux purs de langage, a peu à peu matérialisé le psychique en lui donnant une dimension charnelle. Il « représente », c'est-à-dire qu'il « rend présent », qu'il « rend sensible », selon les définitions complémentaires et indissociables que le *Robert* donne du terme « représenter ». La représentation, en ce qui le concerne, semble d'ailleurs toujours en cours. On peut même dire qu'il s'agit moins d'une représentation de l'homme que d'une présentation de l'homme à l'homme.

Dans le drame de notre époque qui prend de plus en plus la représentation pour la chose, dans l'inflation d'un discours qui ne représente plus que lui-même – signifiant ne pouvant entrer en relation qu'avec d'autres signifiants, ou bien abolissant la représentation en la réduisant à l'illustration délibérée d'une chose déjà connue (c'est le projet de la publicité) –, Novarina nous présente, dans l'espace symbolique du théâtre, qui est peut-être, pour lui, le seul lieu du réel, la naissance graduelle d'un homme s'emplantant et traversant à la fois le verbe divin.

Novarina relate dans tout son œuvre ce passage de l'homme vers lui-même.

La fécondation permanente

Valère Novarina recommence sans cesse ce mouvement amoureux d'appel aux choses, de désir pour le monde qui, en se dérobant, crée un vide dans l'homme et suscite le langage qui l'appelle. Qui appelle le monde à jamais, qui lui envoie son souffle, sa salive, sa voix, dans un échange où les creux ne se comblent pas, mais s'interpénètrent en un vide organisateur de la rencontre de l'être au monde et du monde à l'être. C'est une prière polyphonique qui mêle les souffles, les plaintes et les chants harmoniques. Novarina se délivre dans la parole vivante, il se cite lui-même, se reprend, se paraphrase. Crée-t-il ou bien crie-t-il ? Il crie, il décrit, systole et diastole de sa respiration qui forme une buée dans le lieu froid où il recommence tous ses textes dans lesquels il parle de la création se faisant, de l'en-deçà de la gésine, de la pré-apparition, de l'actualisation du réel par le verbe qui le tenaille, le taraude et le térébre. Ses textes dans lesquels il dit l'insu ; dénomme, dénombre et répète « Je suis » pour mieux suivre son ombre qui devant lui s'échappe. La matière, là, se dérobe, quitte sa robe pour une union nouvelle, mais elle fuit encore. Et l'homme fuit de sa fuite spermatique laissant tomber, en gouttes, les mots de sa prière pour qu'ils se multiplient, pour qu'ils forment une végétation luxurieuse, pour qu'une page en engendre d'autres, et que les personnages récitent leur biographie à venir. Le ahanement de la

copulation, toujours renouvelé, refait éternellement la genèse de l'homme. Novarina est-il un paraclet, le souffle du Saint-Esprit, les phylactères de Gabriel, le *paraklétos*, l'avocat de l'homme cherchant le dieu qui manque (et qui ne lui donne forme qu'en réincarnant son absence), dans cette geste toujours recommencée visant l'avènement de l'humanité et l'apparition de l'homme ?

Il nous est impossible, pour l'heure, de résoudre l'énigme de l'identité (doit-on plutôt dire l'ipséité, cette permanence en deçà des multiples qu'il est) de Novarina. Nous reviendrons, pour finir, sur les propos de trois auteurs :

La première citation est de Montaigne :

Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute.

Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition (1580, t. III : 2).

La deuxième est d'André Breton qui répond à la question de Claude Lévi-Strauss sur le caractère de « liberté totale » de l'œuvre d'art. Il définit ainsi « l'attitude initiale » de l'homme : « identification progressive du moi conscient avec l'ensemble de ses concrétions (c'est bien mal dit) tenu pour le théâtre dans lequel il est appelé à se produire et à se reproduire » (1993 : 146).

L'identification de l'être humain ne se fait pas, remarquons-le, avec ses concrétions mais avec leur ensemble pouvant être appréhendé comme un espace où il est possible de se mouvoir. Tout se passe comme si les « précipités » de l'homme, délibérés ou non, formaient un cadre théâtral. L'expression pouvant désigner le rôle que l'homme doit y jouer n'est pas « se représenter », qui supposerait une figuration d'une identité préalable, mais « se produire » et « se reproduire », c'est-à-dire se prendre soi-même comme production, agir sur son propre engendrement, devenir son propre ancêtre. L'homme se projette pour mieux être (qui est un verbe actif) et poursuivre l'édification de son être en devenir, et ce, à l'intérieur même de sa projection (comme si celle-là formait un monde complexe auquel l'on puisse s'identifier depuis sa place de spectateur).

Cette identification à sa propre création, qui est faite de toutes ses complexités et ses contradictions, est progressive. C'est au bout de tout un cheminement que l'être humain pourra se découvrir lui-même comme « extrait » (au sens chimique) de son propre monde dans lequel il a mis des bouts solides de lui-même : à la fois fragments de lui, dépôts, issus de lui, et pièces dont il est l'auteur. C'est ainsi que l'homme adviendra à force d'advenir en permanence.

Amour entre mots et choses

Voici un texte extraordinaire de Francis Ponge (1990) intitulé « Les sentiers de la création », écrit en 1970 en hommage à la collection des éditions Skira et en avant-propos du texte *La fabrique du pré*. Ponge y remarque d'abord que « sentier » vient du latin *semita* et pose au passage la question : « les “*sémites*” seraient donc nommés ainsi parce que ce sont des nomades ? »

Nous ne pouvons ensuite résister à cette phrase qui nous touche comme directeur d'un institut d'art-thérapie :

Il ne fait, pour mon expérience, aucun doute que l'amour des mots [...] soit le chemin à la création [...] non seulement de la fabrication d'objets de satisfaction, de jouissance [...] mais l'autocréation de l'individu lui-même dans sa ressemblance et sa différence à ceux qu'on appelle ses semblables (p. 18).

Nous insisterons surtout sur ce qu'il écrit de « la nomination » qui est, selon lui, « la clé de tout » :

Que les choses, telles que nous les distinguons, reconnaissons – et telles que nous les aimons – que les phénomènes du monde physique, du monde dit extérieur, soient *déjà* des mots : voilà ce qui ne fait pour moi aucun doute.

Nous ne les aimons, ne nous extasions devant elles que dans la mesure où nous les *re-*reconnaissons. Le mouvement (l'émotion) qui se fait en nous (qu'elles suscitent en nous) et qui nous les fait à la fois *re-*reconnaître *comme semblables à leur nom et connaître (avec surprise) c.à.d. découvrir comme différentes de leur nom*, qui nous fait, par conséquent, désirer *les nommer mieux* se « traduit », en fait, par *une attention redoublée à leur nom*, qui serait tout simplement à rendre à sa signification première (ou complète), afin de le rapprocher à nouveau de la chose, conçue dans son épaisseur et sa différence véritable : celles qui la caractérisaient quand elle fut nommée pour la première fois, celles qui provoquèrent le besoin, le désir de la nommer.

En somme, les choses sont, *déjà, autant mots* que choses et, réciproquement, les mots, déjà, sont *autant choses que mots*. C'est leur copulation, que réalise l'écriture (véritable ou parfaite) : c'est l'orgasme qui en résulte, qui provoque notre jubilation (p. 22-23).

L'amour des mots est donc en quelque façon nécessaire à la jouissance des choses.

Ou plutôt réaliser l'amour physique (l'accouplement à nouveau) des mots et des choses, telle sera notre jouissance, notre réjouissance. Et cela, nous seuls (nous, comme doués de la parole, comme capables de réécriture), nous seuls en sommes capables (p. 25-26).

Conclusion : Valère Novarina ou l'énonciation permanente

Novarina se trouve d'abord dans un rôle de récepteur de paroles sibyllines qui lui viennent comme d'ailleurs, mais peut-être se les adresse-t-il à lui-même. Il est un « dégeleur » de mots. Il se met dans cette position de réceptivité de ce message qui le saisit et dont il se saisit secondairement en le retravaillant selon des contraintes très précises qu'il se donne.

On assiste à quelque chose de plus que le phénomène habituel d'inspiration des écrivains qui la mettent en forme le plus loin possible dans un produit fini. En effet, ce que Novarina met en forme, c'est le processus de création même. Il témoigne de la fécondation humaine par le langage, des premières mitoses, des destinées qui s'annoncent, voire des mort-nés et des petits avortements.

Il rejoint la parole du peintre Olivier Debré, fondateur de l'abstraction lyrique de l'école de Paris : « Nous habitons nous-mêmes à l'intérieur de la forme. Non seulement l'artiste se peint lui-même, comme dit André Malraux, mais il peint maintenant le processus de la création » (1981 : 23 ; 1996 : 70).

La création de Valère Novarina parle de l'acte de créer se faisant, du néant au vide, du mot aux mots dans la lumière des origines de l'homme traversé par le langage, le discours.

À sa façon Novarina rend visibles les paroles de l'ange de l'Annonciation qui se figurent en phylactère. L'ange Valère, traducteur de Gabriel... Valère, facteur laboratoire de Novarina de la conversion d'une langue dans une autre.

Mais cette transcription n'est pas une simple copie, fût-elle enluminée ; c'est une véritable traduction en humain. Le philosophe Paul Ricœur m'a parlé un jour (en 1993) du vase humain trop petit pour recevoir une parole divine qui le déborde. L'homme doit donc la réduire pour la mettre à son niveau.

Ici, l'origine, c'est l'ange, le divin, le fou, le rien qui parle, etc. Le travail de laboratoire de Novarina est un athanor, non pas pour atteindre Dieu et que de la matière surgisse la transcendance, mais pour qu'à partir d'un immatériel langagier aérien et impalpable, il soit possible de procéder à une mise en corps. « On se demande parfois s'il est bien vrai qu'on change de corps après la mort et s'il est vrai que l'on aurait été semé dans de la chair pour ressusciter dans de l'esprit », écrit-il quelque part dans *Vous qui habitez le temps* (Novarina, 1989).

Novarina, qui a beaucoup semé de l'esprit, sème de plus en plus dans la chair qui n'est pas faite que de mots, qui n'est pas que de la parole qui parle. C'est la rencontre des mots et de la chair qui font l'homme.

Fallait-il que les paroles sacrées s'incarnent dans le texte (1^{re} traduction), puis fécondent les oreilles par la voix (2^e traduction) pour enfin se corporiser (3^e traduction) : trois phases de l'engendrement. L'indicible se fait parole, la parole parle du corps, le corps se vocalise, la voix habite un corps de comédien qui reste immobile. Il y a ensuite plusieurs corps qui bougent dans l'espace théâtral, les corps s'entourent ensuite de décors faits par le même créateur, et maintenant ils chantent, ils dansent, ils se touchent les uns les autres.

L'œuvre de Novarina est une genèse en marche, c'est une parole oraculaire. Novarina, ce chrétien, métisse catholique et protestant, en fait paraclet plutôt qu'animal, pur esprit ou ange asexué, est moins porteur de parole que son rapporteur : en effet, entre les choses et les mots, entre les mots et les choses, son verbe toujours actif permet, suscite et réalise le rapport copulatif. Le secret de sa création est qu'elle est mitose.

Bibliographie

- BENVENISTE, Émile ([1949] 1966), « Le système sublogique des propositions en latin », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, p. 132-139.
- BRETON, André (1993), « Réponse à Claude Lévi-Strauss », dans Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon.
- DEBRÉ, Olivier (1981), « L'espace et le comportement », *Art et Thérapie*, n° 1 (été), p. 21-28 ; repris dans *Art et Thérapie*, « Textes d'archives », n° 58-59 (décembre 1996), p. 66-71.
- LEVINAS, Emmanuel (1982a), *Éthique et infini*, Paris, Fayard.
- LEVINAS, Emmanuel (1982b), *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin.
- MALDINEY, Henri (1994), « Le vide comme ressourcement de l'œuvre », *Art et Thérapie*, n° 50-51, p. 38-46.
- MONTAIGNE, Michel de (1580), *Les essais*, t. III, p. 2.
- NOVARINA, Valère (1988), « Rien n'est sans langage », *Art et Thérapie*, « Écrire », n° 26-27, p. 38-40.
- NOVARINA, Valère (1989), *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1995), *L'opérette imaginaire*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1999), *Devant la parole*, Paris, P.O.L.
- PONGE, Francis ([1970] 1990), « Les sentiers de la création », dans *La fabrique du pré*, Genève, Skira, p. 11-34.
- PRINZHORN, Hans ([1922] 1984), *Bildneri der Geisteskranken*, Berlin, Henselberg, Springer, trad. française *Expressions de la folie*, Paris, Gallimard.

Ilana Zinguer
Université de Haïfa

Le langage chaotique

Si l'on devait relever le profil de l'écriture novarinienne, c'est dans le petit texte intitulé « Chaos » consacré à François Rabelais, paru dans *Le théâtre des paroles*¹, qu'on le trouverait : « Ma langue, ce français qu'on dit parfois inaccentué, raisonneur et guindé, est une langue très invective, très germinative, très native, très secrète et très arborescente, faite pour pousser » (Novarina, 1989d : 153). Cet éloge contient bien d'autres caractéristiques, mais c'est aux premières, celles qui sont citées, que je m'arrête, car elles décrivent la langue de Rabelais, faites de tempêtes, et étrangement, elles décrivent aussi la langue faite de *tohu-bohu* de Valère Novarina. Pour ce dernier, la lecture d'un texte rabelaisien se présente tel un voyage difficile, à réaliser avec son corps, lorsque celui-ci est revêtu de mots, de langages divers qui font sa chair. Or, c'est exactement là l'écriture de Novarina, faite d'arborescences et de mots de chair. La similarité des démarches d'écriture montre une prévalence de motifs communs à Rabelais et à Novarina : l'écriture à travers le corps et la démesure. Rabelais a d'ailleurs failli, tel l'homme bigarré du « Prologue » de son *Tiers Livre* (Rabelais, 1995)², tomber dans l'oubli. Ptolémée croyait faire plaisir à son peuple en lui montrant un homme bigarré ; il s'aperçoit bien vite que celui-ci devient objet de moquerie et d'abomination. C'est qu'il est souvent imprudent de toucher aux façons communes. *Vorinna Eralvé*, comme jadis *Alcofribas Nasier*, a osé relever le défi et jouer l'homme bigarré. Les études consacrées à la langue et aux procédés langagiers novariniens sont nombreuses à présent³.

Arrêtons-nous aux seuls traits signalés plus haut, étudiés dans un petit nombre d'œuvres : *L'inquiétude*, *L'animal du temps* (adapté pour la scène dans *Discours aux animaux*), *L'espace furieux* et *Le théâtre des paroles*. La répétition de l'adverbe d'intensité « très » dans la perception de la langue française – « très invective, très germinative, très native, très secrète et très arborescente » – impose un implicite catégorique auquel nous

sommes acquis. Le langage novarinien, particulier, s'identifierait ainsi à celui de Rabelais. Novarina révèle ses préoccupations langagières, insistant sur la valeur de la « parole » signifiante ; avec lui le langage a franchi une étape ultime, il atteint la scène, lieu de communion directe avec l'auditoire⁴. Pour que la communication soit possible, il instaure, comme dans un miroir, une sorte d'imitation de la pensée, une analogie interne avec le contenu véhiculé afin que ce qui se passe dans l'esprit imite les mouvements de l'âme. Étant pure passivité, la langue met en jeu les seules facultés « réceptives » de l'esprit, dont la mémoire. Si la grammaire a le grand tort de diviser la pensée, la parole, elle, laisse transparaître l'indivisibilité de l'acte intellectuel. L'écrivain s'oppose ainsi aux philosophes qui ne discernent pas que la langue a une logique particulière proche de l'action. Il s'aperçoit – et il en fait un usage abondant – que sa langue peut utiliser des mots dans un sens non connu au préalable – tout en se faisant comprendre grâce au contexte (métaphores et figures de style originales). Il y a aussi, chez Novarina, mise en correspondance entre des « images auditives et des "concepts" » comme le ferait d'ailleurs un code. La parole novarinienne, c'est l'utilisation, la mise en œuvre de ce code par les sujets parlants. Cela constitue, peut-être, la raison pour laquelle cette parole est théâtrale et mise en scène (voir les vocables répétés dans l'œuvre novarinienne : théâtre des *paroles* ; la *parole* est un drame ; devant la *parole*).

Il est aisé de comprendre pourquoi les auteurs – qu'il s'agisse de Rabelais ou de Novarina – multiplient l'usage des procédés langagiers, des figures de style ; pourquoi ils varient leurs inventions, pour exprimer directement ce qui ne peut se dire ou qui perdrait toute trace de l'idée à transmettre s'ils suivaient la grammaire logique de la langue française, « guindée⁵ », selon Novarina. Une lecture attentive nous amène à constater les nombreux traits langagiers qui sont communs à Rabelais et à Novarina, et dont nous ne retiendrons que les plus marquants : l'invective ; la génération du verbe, son arborescence ; le retour à la langue d'origine et à la langue secrète.

Langue invective

Novarina fait certainement allusion aux termes violents et agressifs, tissu des *Cinq livres* de Rabelais, au style de la place publique dont parle Mikhaïl Bakhtine (1970), et auquel on doit injures et obscénités. Rencontré dans une œuvre écrite, du plus illustre des humanistes, le style dit oral ou populaire imite l'oralité grâce à une grande maîtrise de la langue écrite. Ce qui permet d'écrire le langage de la canaille, c'est justement la rhétorique et la variation des figures de style (Bakhtine, 1970 : 148-198)⁶. Chez Novarina, l'invective revêt d'autres formes ; considérons ceci :

J'écrivais mes pensées numérotées au stylo-bille sur les cuisses des voisins. Puis les relevais sur un petit carnet vert tenu secret. Dont voici aujourd'hui la dixième des paroles : Sort, où est ta victoire ? Sort, où est ton aiguillon ? Porc, où est ta victoire ? Porc, où est ton aiguillon ? Corps, où est ta victoire ? Corps, où est ton aiguillon ? (Novarina, 1993 : 15)

N'est-ce pas là une agressivité de l'association brutale du sort au corps du porc et au corps de l'homme, tous trois percés d'un aiguillon inconnu que le narrateur incarne par le stylo-bille et marque scrupuleusement en notant avec rage sur les cuisses vives du voisin ?

Langue germinative qui se génère incessamment

Quand mardi passe, c'est que revient lundi ; et si voilà jeudi c'est que vendredi a été. Recommence mercredi ce que dimanche refait, et rambledi idem, sermanche pareil, et mardi isitoine. Sic est et fuit transit quoque transitionis transitionibus. Et après l'avoir dit, j'ai récité les onze noms des jours qui sont deux par deux : merdolédécédi huit gyptiambre de ivraie, décadi huit fangier, giovilédécédi sept du deuil, juni havre de neuf, grand saint François Pilâtre, humedi huit de semblance, martolédi second de illel, fête et lundi des vérifications, vendécédi quatre de spérance et symnate, sabate cent huit de dié, marcholédi millicadrique de un. Bénédicti, malédicti (Novarina, 1993 : 22).

Pour indiquer les jours, on reconnaît ici de nombreuses langues romanes ; outre l'italien, quelques mots d'hébreu⁷, *illel* (*Hillel*), *sabbat* (*shabbat*), les jours mêlés à des images furtives et vagues d'activités, *fête*, *spérance*, *havre*, *ivraie*, des semblants de jurons *merdolédécédi* ou *fangier*, un débit rapide de mots tronqués composés, associations phoniques pour dire le passage imprécis et indéfini du temps en une poésie surprenante faite pour inquiéter : « Je crissais, drillais, huchais, feulais, graillais, rauquais, concaillais, dodelissais, ulais, craquetais, bubulais, huissais, chuchetais, pupulais, clarcassais, frouais, ramageais, piaulais, éplarpallais, appelais par terre toutes les choses d'êtres » (1993 : 25). Ce petit passage est grammaticalement parfait. Cependant, le rythme est fait de la succession rapide de cris étranges, entre autres cris plus ou moins connus. Si l'on reconnaît *crisser*, *driller*, *craqueter*, les mots *grailer* (signifiant « crier aux corneilles ») ou *feuler* (signifiant « grogner ») sont moins connus et d'autres comme *bubuler* ou *clarcasser* sont inconnus et créés à partir d'onomatopées suggestives. L'acte de nomination ou d'appellation des cris est un hommage à la création, fourmillante et infinie et bien moins connue qu'on ne le croit.

Langue native naturelle, originale

C'est abus dire que nous ayons langage naturel : les langaiges sont par institutions arbitraires et convenences des peuples ; les voix, comme disent les dialecticiens, se signifient naturellement, mais à plaisir. Alors dist Pantagruel :

« Si les signes vous faschent, ô quant vous fascheront les choses signifiées ! Tout vray à tout vray consonne » (Rabelais, 1995 : 444).

Le géant rabelaisien est dépositaire du langage naturel, ses exagérations sont poétiques et rassurantes devant les excentricités humaines. La parole gigantesque procure une détente psychologique après les inquiétudes linguistiques de ses compagnons. Les dessins qui lui sont attribués suggèrent un trait intérieur familial. Il n'y a pas de distinction entre le mot et le graphique dans ce que nous avons constaté dans la langue novarinienne. Pour aller au plus proche de l'expression intime, l'auteur trace des états, des expressions, des formes jaillies d'un état originaire : « Comme un art brut par rapport à l'art académique », dit Jean-Noël Vuarnet à propos de Valère Novarina. Son art graphique est indissociable de son écriture. Dans ce verbe abondant, il fait paraître le *noumène* (réalité intelligible) et non le *phénomène* (réalité sensible), comme si l'homme appartenait toujours au néant (Vuarnet, 1996)⁸.

Pour capter et dire ce qui traverse l'être, Novarina ne peut se contenter de mots seuls. Ceux-ci demandent un temps pour se former, pour arriver à la conscience, pour traverser ses filtres et ceux de la mémoire. Il y a donc un chemin plus direct pour empêcher que les choses à dire ne s'arrêtent, ne se transforment et ne se défigurent. Le recours à l'image rapide est aussi immédiat que la naissance de l'idée à peine en formation. Rappelons les 2 587 dessins réalisés pour le *Drame de la vie*, lors d'une performance unique⁹. À cause de la rapidité de la création de ces images, la « figuration instantanée » répond à un lyrisme originaire, fait d'ébauches. Images du passage de traces d'être. Le créateur rejoint ainsi un point lointain, originaire du monde. Et les portraits graphiques et le langage de Novarina posent les mêmes questions auxquelles il n'y a pas de réponse.

« Ses comiques écrits », comme l'auteur les appellent, ont même valeur : variations d'une même forme de l'étant inscrites par un peinto-scripteur d'une vision intérieure. Il se produit une zone imprécise entre le dehors et le dedans, le marquage d'un passage ; il n'y a ni lecteur ni écrivain, mais un être, peut-être « de l'homme », « il naît de l'homme en parlant ». Nous ne pouvons ignorer, à ce propos, *Les songes drolatiques de Pantagruel* paru en 1565 ; ce mystérieux petit livre, une suite de cent vingt planches qui, de caprice en métiassage, modulent, avec une incroyable inventivité, le thème du monstre. Hormis un préambule qui n'explique pas grand-chose, les images règnent sans texte. Dans leur introduction et postface, l'historien de la littérature Michel Jeanneret et l'historien de l'art Frédéric Elsig¹⁰ rappellent l'origine probable des *Songes drolatiques* : le milieu parisien des imprimeurs, des brodeurs et des décorateurs. Ils les rapprochent de la mode des grotesques et les replacent dans la tradition des drôleries gothiques et flamandes, celle de Bosch et de Bruegel. Ils rappellent que l'univers mental de la Renaissance est peuplé de monstres et, pour saisir l'enjeu de ces gravures étranges, proposent une réflexion sur le rapport

qu'entretennent la peur et le rire, suggérant que, si l'attribution à François Rabelais est historiquement fautive, elle rejoint pourtant, dans l'esprit, les joyeuses aventures des Pantagruélistes (Derrett, 1963 ; Perat, 1954).

Langue secrète

C'est une langue réservée à quelques élus. Dans *L'inquiétude*, dans *Le discours aux animaux*, il n'y a pas de langage direct pour le secret ou le rire : il y est fait allusion, pour parler de métaphysique, à des figures du vivant escamotées, suggérées. *La chair de l'homme* est écrit à partir de machines humaines traversées par le temps. Les personnages doivent vivre le temps bref de l'écriture, le créateur se transmet en eux pour les représenter, ils sont nécessairement inachevés. L'écriture énigmatique, après l'usage qu'en font les oulipiens par exemple, rend le procédé moins secret, moins intimidant que ne l'étaient les textes hermétiques dont il est question dans les études critiques de la littérature de la Renaissance. Celle-ci est riche en textes dits énigmatiques ou hermétiques, certains textes s'entourant de précautions oratoires pour prévenir le lecteur commun de leur lecture. Le procédé devenait couramment usité pour rehausser ou révéler la valeur philosophique de l'œuvre (Béroalde de Verville, 1970). Le texte le plus commenté dans ce sens fut celui de Rabelais. Il avait lui-même créé cette optique en insistant sur les origines du pantagruelion, par exemple. À cause de son statut d'humaniste, sa démarche est acceptée et Rabelais peut adopter le langage énigmatique parmi tous les langages qui lui sont connus. François Rigolot a fait une œuvre considérable en recueillant pendant des années, dans les *Études rabelaisiennes*¹¹, les études des spécialistes consacrées au langage rabelaisien ; nombre d'entre elles s'attachent au caractère énigmatique. Par ailleurs, François Bon, dans ses publications (1992, 1993), présente une lecture des préfaces à caractère énigmatique des différents livres de Rabelais, qui ont suscité beaucoup d'intérêt et de curiosité, car elles contiennent nombre d'énigmes non encore résolues. Il relève le défi lancé par Rabelais ; un jeu pur d'intelligence, la passion à lire, malgré l'obstacle, les choses obscures qui étaient alors la loi du monde. François Bon a redécouvert ces labyrinthes langagiers et nous découvrons que notre univers n'est pas si appauvri et qu'il joue aux mêmes jeux. Novarina adopte la démarche comme acte naturel de son écriture.

Langue arborescente ou ramifiée

Nombreux sont les procédés utilisés par Rabelais¹² pour créer un irréalisme et un dépaysement, ses litanies ou kyrielles pour énumérer les jeux de Gargantua sont célèbres, les livres de la Librairie de Saint-Victor, les différentes manières de se torcher ou de

qualifier « le couillon », les plats du menu de Gaster. Les intentions de telles listes intriguent encore les critiques. N'étant pas identiques, leur fonctionnalité change : elles ridiculisent la culture médiévale, dénoncent l'absence d'ordre alphabétique, donc l'absence de système, refusent la notion de hiérarchie ou montrent le chaos de l'univers ; quand elles sont parodiques, leur fonction est tout simplement ludique. Novarina privilégie ce procédé. Ses listes remplissent de multiples fonctions : évoquer, invoquer et nommer – cela, afin de créer les choses et les hommes. Cette dernière fonction est connue chez Maurice Scève et Guillaume Du Bartas pour leurs tentatives d'inventorier le monde, dans leurs ouvrages aux titres significatifs comme *Microcosme* et *De la Création*. C'est ainsi que « L'enfant traversant », dans *L'espace furieux*, demande à la « Pauvre Figure » : « Dites le nom de toutes les herbes que vous savez ! »

LA FIGURE PAUVRE : La tramine, l'épieuse, le lactis, les foliacées, l'égrangette, la bardane, l'épilobe, la prêle, la fétuque, la brize, le dactyle, le vulpin, le scirpe, la laiche, la luzule, le colchique, le narcisse, l'iris, l'oseille, le mélandre, le coucou, l'œillet, le caltha, le trolle, le renoncule, la cardamine, la parnassie, l'ansérine, la benoîte des ruisseaux, la valériane, la succise, la scabieuse, le coult, la campanule, la marguerite, l'arnica, le sénégion, la carline, le salsifis, le pissenlit, la chicorée sauvage, la piloselle, la folle avoine, le muscari, la tulipe sauvage, la petite oseille, la renouée, la dauphinelle, l'adonide, le pavot, le coquelicot, le fumeterre, le sénevé, la ravenelle, le bec de grue, l'euphorbe, la pensée, le liseron, la morgeline, le mamier, la galéope, la menthe, le mélampyre, la nièble, le matricaire, l'anthémide, la centaurée, le laitern, le cirse (Novarina, 1997 : 144).

Langue faite pour pousser

« Riflandouille » et « Tailleboudin »¹³ : ainsi sont nommés les colonels qui rifleront et tailleront les envahisseurs de l'*Île des Andouilles*, farfelus alliés des Boudins sauvages et des Saucisses montigènes, Boyaux monstrueux du *Quart Livre*. Plus tard, dans le même livre, Rabelais note une conversation entre Pantagruel et Epistemon sur la signification des noms propres et leurs pronostics. Rabelais fait référence au *Cratyle* du Divin Platon¹⁴ pour savoir si les noms propres, dûment considérés, peuvent nous renseigner sur les hommes ou les choses qu'ils désignent. Il s'agirait d'un pronostic, d'un véritable moyen de divination, puisque *nomen est omen* (« le nom est un présage »). Selon l'*épistème* de la Renaissance, d'après Michel Foucault (1966), les mots renverraient aux choses ; mais Rabelais tient aussi de l'arbitraire de l'institution : les noms sont imposés et conventionnels. Cependant, certains noms bien choisis mènent vers les hommes et les choses. Le poète peut certainement tenter ses jeux de mots. Chez Novarina, tout est propice pour occasionner de telles inventions ; les noms d'abord : Marcel Perdant, Gérard Géant, Marcel Moi-Même ou encore Jean Cerveau, Jean Gemiandron, Jean Géol, Jean des Planches, Jean Nuisance,

Jean Multiple, Jean des Scènes, Jean le Gaz, Jean Cadavre, Jean Vociete, Jean Thibeau, Jean Douleur, Jean Melodier, Jean des Ludes, Jean Tombe-Vivant, Jean d'Hécatombe.

Rien n'est arbitraire. Le nom véhicule intentions et messages. Ainsi la réflexion sur la condition de l'être génère un déferlement surprenant de participes passés :

Animaux, animaux, combien de fois j'ai traversé ma mort sans parler ? J'ai entendu les sons des scènes qu'on peut pas voir et j'ai touché des yeux les deux trous qu'on peut pas savoir. Salut au Dieu inconnu ! Alors je me courbai en deux et m'adressai à lui par les langages : inabaissé, inabandonné, inadvenu, inaperçu, inabattu, indéchiffré, indéchiré, inentrevu, inépelé, inespacé, impensé, inétant, inexpié, infailli, infait, infécondé, infini, irrattrapé, inattaché, inobéi, inocculé, introuvé, inconstruct, indéchu, incalculé, indéterminé, irrésolu, irrespiré, imprononcé, inenlacé, inclos, inoublié, inouï, indécelé, irréfléchi, indénié, inconuugué, inchangé, inappelé, inqualifié, incréé, inécrit, invérifié, insoumis, insoupçonné, informulé, intressailli, incontentu, incompté, invaincu, invarié, inétabli, imparlé, indénommé, indénombré, intrahi, intranscrit, inouvert, infiguré, intransformé, intransmis, imparcouru, inespéré, impardonné, inlié, inligné, inlongé, illoti, illuché, inloué, illui, toi (Novarina, 1987 : 50).

Des polynômes infinis (dans le passage cité précédemment), des contrepéttries : « toutes les cloches sonnent creux ; toutes les sonnes clochent creux ; toutes les choses sonnent creuses, toutes les sonnes creusent cloches, toutes les creuses sonnent faux » (Novarina, 1997 : 74). Outre la tradition venue de la Renaissance, cette riche combinatoire, tel un kaléidoscope, est une magistrale réflexion sur le langage. L'épisode des « paroles gelez » (encore une fois) nous fournit une belle image très sensible de sa richesse :

Lors nous jecta (Pantagruel) sus le tillac plenes mains de parolles gelées et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des mots de sable, des motz dorez. Lesquelz, estre quelque peu eschauffez entre nos mains, fondoient comme neiges, et les oyons réalement, mais ne les entendions, cas c'estoit langage barbare... (Rabelais, 1995 : 1073)¹⁵

Un contexte parodique ou un personnage bouffon ont toujours été les meilleurs véhicules pour exprimer les rapports entre les mots et les choses, ou pour rapporter la diversité des langues, ou encore pour faire percevoir une dimension insoupçonnée de la parole vive : la dimension religieuse par exemple. L'épisode des paroles gelées dans le *Quart livre*, des bruits entendus identifiés, « voir des voix sensiblement » serait, d'après Daniel Ménager, une allusion à la réception de la *Torah*, à l'entretien entre Dieu et Moïse et peut-être même une allusion à la *kabbale* où il est stipulé que la transmission orale est préférable au livre, qui peut être détruit. Au chapitre 9 du *Quart livre*, les habitants de l'île Ennassin (apparemment le mot hébreu *annachim*, « des gens ») sont des mots : salutations, mariages et procréations ne sont qu'alliances de sonorités et jeux sur la sémantique. Après l'épisode

des paroles gelées, le langage est présenté comme fragile et ambigu. *Des bigarrures*, aurait dit Tabourot des Accords (1588) qui dénombre les procédés adoptés par tout le siècle de Rabelais qui en fait des usages très différents¹⁶, communiquant souvent le sens de la catastrophe parce que la langue vous oblige à user du mot profond qui vous secoue. Des Périers, à son tour, rappelle le cri de l'animal et ce qu'il faut qu'on entende. Pour reconstituer cette langue de l'immédiat et de l'immanent à l'être, ce langage utilisé par un *parlêtre* (terme désormais adopté), Novarina tente d'aborder le langage des animaux et de faire parler ceux-ci pour collecter une parole éparpillée, d'où le rapprochement que fait Vuarnet entre *L'inquiétude* et le *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers.

Dès sa parution en 1537, à Paris et à Lyon, le *Cymbalum Mundi* (Des Périers, 1537)¹⁷ fut accueilli comme l'un des chefs-d'œuvre les plus originaux de la langue française qui, immédiatement, nécessitait une interprétation. Les attaques dont il fut l'objet – « livre détestable et rempli d'impiété », « factum de la philosophie sceptique du XVI^e siècle » ou encore « grande conjuration des athées du XVI^e contre la religion révélée » – soulignent son audace et son intrépidité ; on lira aussi que c'est un « pamphlet anti-calviniste d'un évangéliste à la française¹⁸ » (Febvre, 1942 : 10) accompagnant ainsi son existence hermétique. Des Périers choisit de faire usage, dans un dialogue dont on sait les implications littéraires, de deux thèmes-outils pour traiter de la révélation évangélique : celui de la pierre philosophale et d'Origène¹⁹ et celui de la langue des animaux s'inspirant de Celse. Les circonstances dans lesquelles Des Périers donne la parole aux animaux dans le *Cymbalum Mundi* impliquent une pierre philosophale éparpillée dont Mercure est capable de recueillir le sens disséminé en prononçant des paroles spécifiques (*Gargabonado*, *Phorbantas*, *Sarmotoragos*) devant des chiens (*Hylactor* et *Pamphagus*²⁰, l'« avale-tout » et l'aboyeur) et un cheval (*Phlégon*), qui languissaient du désir de parler (allusion possible à la résurrection chrétienne). Mais *Pamphagus*, interprète de Des Périers, prône le silence (son compagnon eut l'oreille coupée pour avoir parlé : celui-ci représente Étienne Dolet, ami de l'auteur). C'est par cette apologie du silence que se termine le *Cymbalum* : « Un chien ne doit pas vivre autrement que le naturel d'un chien ne le requiert... »

Dans *L'inquiétude*, adapté du *Discours aux animaux* de Novarina, un dialogue entre deux êtres de condition animale rapporte la vénération au Christ rencontrée chez les parlants de Des Périers :

- Qui entre ? C'est personne, c'est Sébastien de flèche de rien, lapidé de plumes à Saint-Étienne ; c'est un Stéphanois de tout bois, fait de peu, c'est mon cousin Girod.
- Reparle-nous Fléau, de ta ville de Fléau ! Qu'as-tu vécu dans Saint-Etienne ?
- J'y ai rien vécu, c'est de là-bas que j'ai rencontré le saint enfant aux six doigts pariétaux portant le globe du monde avec couvercle et une branche de tram à la place du spectre. Je l'ai vu, place du Musée de l'ancienne Mine, stationné huit heures durant dessous une pluie éblouissante. J'ai tenu huit heures en face sans traverser.

[...] j'ai traversé le monde en poussant des chansons animées, j'ai ruminé un peu partout que j'étais moi. Jusqu'à ces séjours en Lozère, pays où tout va de travers et où je retourne de temps à autre. Et toi ?

[...] Puis l'an suivant, l'an fut suivi comme d'habitude d'une année de même durée qui termina de la même façon. Une guerre idiote qui sonna par erreur vint interrompre mon cours nocturne : exécution d'Pintagre et des gens d'Omission ; Maximogène entra un soir vilain d'octobre gazer sur place les divisions restées des vainqueurs précédents.

- Et vous à Saint-Étienne ?
- J'y stationnai douze ans pour rien. Jusqu'à comprendre qu'on voulait nous faire croire à l'erreur. Et toi ?
- J'y ai stagné douze ans d'affile. Jusqu'au jour dit. Jusqu'au jour où j'ai compris que je voyais Dieu sans savoir en parler.
- Tu fus comme moi : tu as vu Celui qui n'est rien, c'est-à-dire en quoi, c'est-à-dire en moi, c'est-à-dire en toi (Novarina, 1993 : 32).

Dans *L'espace furieux*, les pierres, objets symboliques, éparpillées et méconnues des mortels, ne seraient plus la seule parole du Christ mais toute foi ignorée :

LA FIGURE PAUVRE : Cette pierre ne vaut rien pour agir. Elle est en nous. Cette pierre n'a aucun poids en elle-même, sauf si c'est moi qui la porte. Ou vous. C'est pareil... Tombées du ciel ou pas, ou disposées par hasard, les pierres d'ici n'ont plus aucun poids et gisent sans même encore la force de bouger (Novarina, 1997 : 60).

Ce que Novarina dit du langage de Rabelais ou son rappel de Des Périers attire l'attention sur sa propre création littéraire dont la forme ne vise pas un idéal artistique bien déterminé mais cherche au contraire à rester dans l'inachevé. Le gigantisme verbal de son ancêtre, fait de balourdises et de loufoqueries, instaure un univers mythique et intrigant. Le langage novarinien, dans cette même voie, devient chaotique, car il s'élabore en adoptant des formulations propres à rendre la confusion du monde contemporain, il situe adéquatement des interrogations nébuleuses vécues mais restées ouvertes. De cette lecture des textes de Novarina, se dessine un mouvement animé par ce qui peut le nourrir. Il cherche en quelque sorte à saisir le désir ou le manque. Plus l'objet se refuse, plus le verbe s'acharne, à force de pensée, d'intelligence. Se fraie alors un chemin (grâce à l'impulsion et à l'inspiration) pour saisir ou ébranler l'âme. Non par la rationalité, mais par une inventivité qui n'hésite pas à faire appel à tous les recours de l'imagination, comptant sur l'illusionnisme du *logos* qui s'allie à l'*eidōs* (la « forme ») pour engendrer des formes langagières et structurelles étonnantes. N'est-ce pas le fameux *éros* du philosophe qui est possédé par le *logos* ? La chair montante de l'acteur en scène, dans la *Lettre aux acteurs*, par exemple, ne serait-elle pas l'exubérance à la vie ?

« Toute la mise en scène de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au point où le cœur manque », dit Georges Bataille dans son étude intitulée *L'Érotisme* (1957 :

22). Il dit encore plus loin que « l'érotisme est soumis à cette interrogation philosophique, il comporte un ensemble de données de langage ; l'interrogation n'a de sens qu'élaborée par la philosophie qui prolonge le travail et l'interdit. Le moment érotique le plus intense est au sommet de l'esprit humain... » La poésie mène au même point que l'érotisme. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et, par la mort, à la continuité. C'est dans ce sens que le langage de Novarina est chaotique. Il s'agit d'un chaos ordonnant, « très nécessaire » pour retrouver le mystère de la langue. De la parole nous sommes nés, à la parole nous retournerons.

Notes

1. Voir le texte « Chaos » paru également dans *TXT*, n° 273, « La dégelée Rabelais », Bruxelles, Ed. Lebeer-Hossman, 1987.
2. « Ptolémée présente aux Égyptiens un esclave bigarré, son corps d'un côté était noir, de l'autre blanc [...] À la vue de l'homme bigarré aucuns se moquèrent, aultres l'abominèrent comme monstre infame crée par erreur de nature » (Rabelais, 1995 : 527).
3. Nous signalons particulièrement l'ouvrage dirigé par Alain Berset (2001). Les contributions réparties en trois parties – « Le corps de l'écriture », « L'espace de la parole » et « Traversées » – analysent les composantes de cette écriture particulière : d'une part, « Évidement de la parole, évitement du narratif » (Yvan Darrault-Harris), « La langue contre les idoles » (Christian Prigent), « L'acteur des langues » (Maurizio Grande), « Babil et Bibale » (Pierre Vilar) par exemple ; et, par ailleurs, « La parole éclatée » (Allen Weiss), « L'insomnie des noms » (Maurizio Grande), « L'infini dans l'infime » (Jean-Luc Parant).
4. Nous référons particulièrement aux œuvres de Novarina : *Le théâtre des paroles* (1989) et *Devant la parole* (1999).
5. Rappelons son texte « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire » (Novarina, 1989e : 171-173).
6. Rabelais se réclamait de l'écrit plus que de l'oral. Voir Ménager (1983 : 124).
7. Novarina emploie quelquefois des mots hébreux en caractères hébraïques. Voir aussi, par exemple, *Devant la parole*. Dans un texte imaginaire, il fait réfléchir Louis de Funès sur l'incompréhensibilité de Dieu ; parlant des figures « tétrale » [*sic*] du Judaïsme et « trine » du Christianisme (p. 123), il écrit le nom imprononçable de YHWH. Il écrira aussi, parlant de l'être / devenir de Dieu : *sum qui sum*, c'est-à-dire Dieu devient et non pas est, il est un devenir, un cours futur (1999 : 123-127).
8. Jean-Noël Vuarnet a écrit un texte, *L'inquiétude rythmique* (1996), pour accompagner l'exposition des peintures et des dessins de Novarina, employant le titre d'une œuvre de Novarina (1993). Voir note suivante.

9. La Galerie de France a présenté les expositions suivantes de Novarina : *2587 dessins* (1987) ; *La lumière nuit* (1990) ; *78 figures pauvres* (1994) ; et une rétrospective : *L'inquiétude rythmique*, au Musée Sainte-Croix, à Poitiers, en 1996.

10. *Les songes drolatiques de Pantagruel*, avec introduction de Michel Jeanneret et postface de Frédéric Elsig, 2004 (ceux-ci reproduisent *Les songes drolatiques de Pantagruel*, Paris, Richard Brebon, 1565).

11. *Études rabelaisiennes*, t. XIII, 1976 ; t. XIV, 1977 ; t. XXI, 1988 ; t. XXIX, 1993 ; t. XXXI, 1996 ; t. XXXIII, 1998 ; t. XXXIX, 2000. Voir les études de Screech (1956), de Defaux (1972), de Rigolot (1986), entre autres. Pour l'œuvre de Novarina, quelques études se penchent sur cet aspect énigmatique (et inquiétant) de ses écrits. Voir Bost (2000) ou encore Klein (2001).

12. Les études sur les procédés langagiers de Rabelais sont innombrables. Quelques classiques peuvent donner une idée de la variété des sujets soulevés. Voir, par exemple, les ouvrages de Rigolot (1996), de Herrmann (1981), de Glauser (1982). Rabelais (1995 : 998-1006) : voir dans le *Quart Livre*, les chapitres 35 à 39 traitant des Andouilles. Pour la valeur des noms, voir particulièrement le chap. 37.

13. Riflandouille, « le raboteur d'andouilles », et Tailleboudin, déjà un héros du *Testament de Caresmeprenant* (Rabelais, 1995 : 683).

14. « Voyez le *Cratyle* du Divin Platon... » (Rabelais, 1995 : 684) Rabelais renforce son choix des noms (fantaisistes) par la référence à ce fameux ouvrage de Platon sur la pertinence des noms. On sait que pendant la Renaissance, les étymologies que ce philosophe propose sont prises au sérieux.

15. Les paroles gelées sont données pour des paroles vives de l'expérience par rapport aux paroles gelées du livre. Chez Novarina, les paroles dégèlent. Il serait intéressant de signaler le journal *Paroles gelées*, publié à l'University of California Los Angeles, depuis 1983.

16. « Quoy des mains ? nous requérons, nous promettons, appellons, congedions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergoignons, doubtrons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, tesmoignons, accusons ; condamnons, absolvons, injurions, mesprisons, defions, despitons, flattons, applaudissons, benissons, humilions, moquons, reconcilions, recommandons ; exaltons, festoyons, resjouissons, complaignons, attristons, desconfortons, desesperons, estonnons, escrions, taisons ; et quoy non ? » (Montaigne, 1965 : 454) C'est surtout dans Béroalde de Verville, *Le moyen de parvenir* (1970), que nous rencontrons un usage très varié des polynômes (voir l'édition de Charles Royer de 1970). De nouvelles éditions ont vu le jour : voir André Tournon, Ilana Zinguer et Michel Renaud. Béroalde de Verville, penseur ludique inégalé, fournira le plus de variétés dans les bigarrures et inventions linguistiques.

17. Bonaventure Des Périers, un inconnu, homme de lettres, instruit de la religion, ayant bonne cave et belle bibliothèque, « prélat catholique sans se priver » d'une théologie nouvelle « où entraient beaucoup des rêveries des libertins », que goûta Marguerite de Navarre. Il meurt inclassable, son suicide fut rapporté par Henri Estienne et son *Cymbalum Mundi* reste suspect ; l'imprimeur parisien Jean Morin est mis sous les verrous, et en 1538 la Sorbonne qualifie le livre de pernicieux.

18. Voir l'avant-propos de *Origène et Des Périers* (Febvre, 1942 : 10).

19. Allusion aux paroles des Évangiles et à la parole du Christ. Des Périers a lu le *Contra Celsum* d'Origène. Répandu au XVI^e siècle, cet ouvrage, qui reproduit une traduction latine de 1481, développe la réfutation d'un écrit du philosophe Celse (datant du II^e siècle) contre le christianisme. Origène commente Celse dont le texte est perdu et, ainsi, le restitue dans le *Contra Celsum* (Origène, *Contra Celsum*, édition de 1512 par Josse Bade).

20. Noms choisis entre vingt parmi les noms qu'Ovide donne aux chiens d'Actéon ; ils furent de ceux qui se ruèrent sur leur maître, qui aimait bien les chiens lorsque Diane l'eut changé en cerf.

Bibliographie

ALEXANDRE, Jérôme (1989), « Le discours aux animaux », *La Gazette Jaune*, n° 2 (juillet), Théâtre d'Évreux.

AUTRAND, Dominique (1980), « Une langue qui vient du corps », *La Quinzaine littéraire*, n° 317, 16 janvier.

BAKHTINE, Mikhail (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. André Robel, Paris, Gallimard.

BATAILLE, Georges (1957), *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.

BERNARD, René (1989), « Novarina, la bagarre verbale », *L'Express*, 28 juillet.

BERNARD, René (1991), « Le Mitonneur du verbe », *L'Express*, spécial Avignon, juillet.

BÉROALDE DE VERVILLE, François ([1605] 1970), *Le moyen de parvenir*, Charles Royer (éd.), Genève, Slatkine.

BERSET, Alain (dir.) (2001), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti.

BON, François (1992), *Gargantua / Rabelais*, Paris, P.O.L.

BON, François (1993), *Le Tiers Livre / Rabelais*, précédé de *Bâtitteur d'énigmes*, Paris, P.O.L.

BOST, Bernadette (2000), « 429 fois le nom de Dieu : une traversée mystique de Valère Novarina », *Recherches et Travaux*, vol. 58, p. 227-234.

BOUQUET, Stéphane (2006), « Des acteurs, du théâtre et finalement de la vie », *Cahiers du cinéma*, n° 612 (mai), p. 84-85.

COSTAZ, Gilles (2001), « Valère Novarina : "La Parole opère l'espace" », *Magazine Littéraire*, n° 400 (juillet-août), p. 98-103.

DEFAUX, Gérard (1972), « Le prince, Rabelais, les cloches et l'énigme : les dates de composition et de publication du *Gargantua* », *Revue de l'Université d'Ottawa = University of Ottawa Quarterly*, n° 42, p. 408-438.

DERRETT, John M. D. (1963), « Rabelais's Legal Learning and the Trial of Bridoye », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXV, p. 111-171.

- DES PÉRIERS, Bonaventure (1537), *Cymbalum Mundi*, Paris, Jean Morin ; Lyon, Bernard Bonnyn (1538).
- FEBVRE, Lucien (1942), *Origène et Des Périers ou l'énigme du « Cymbalum Mundi »*, Paris, Droz.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- GLAUSER, Alfred (1982), *Fonctions du nombre chez Rabelais*, Paris, Librairie A.-G. Nizet.
- HERRMANN, Léon (1981), *L'utopien et le lanternois : les pseudonymes et les cryptogrammes français de Thomas More et François Rabelais*, Paris, Librairie A.-G. Nizet.
- KAPSALIS, Terri (2001), « Accents », dans Brandon Labelle et Christof Migone (dir.), *Writing Aloud: The Sonics of Language*, Los Angeles (CA), Errant Bodies Press, with Ground Fault Recordings, p. 82-87.
- KLEIN, Étienne (2001), « En attendant la matière », dans Alain Berset (dir.), *Valère Novarina : théâtres du verbe*, Paris, José Corti.
- KNAPP, Bettina L. (2001), « An Alchemical Theatrical Ululation ! Valère Novarina's *L'origine rouge* », *Dalhousie French Studies*, vol. 57 (hiver), p. 88-98.
- MÉNAGER, Daniel (1983), *Rabelais*, Paris, Hatier.
- MONTAIGNE, Michel (1965), « Apologie de Raymond Sebond », dans *Les essais de Michel de Montaigne*, éd. Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France. Livre 2, chapitre 12.
- NOVARINA, Valère (1987), *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1989a), « Lettre aux acteurs », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 7-26.
- NOVARINA, Valère (1989b), « Entrée dans le théâtre des oreilles », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 65-81.
- NOVARINA, Valère (1989c), « Pour Louis de Funès », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 111-150.
- NOVARINA, Valère (1989d), « Chaos », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 151-155.
- NOVARINA, Valère (1989e), « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 171-173.
- NOVARINA, Valère (1991a), « La communication sans parole », *Libération*, n° 3036, 23 février.
- NOVARINA, Valère (1991b), *Pendant la matière*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1992), « Le monde est un langage », *Bulletin des éditions P.O.L.*, (mai).
- NOVARINA, Valère (1993), *L'inquiétude*, adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1994), « Les cymbales de l'homme en bois du limonaire retentissent », atelier de création radiophonique de France Culture, 20 mars. Œuvre radiophonique.
- NOVARINA, Valère (1995), *La chair de l'homme*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1997), *L'espace furieux*, Paris, P.O.L.

- NOVARINA, Valère (1998), « Les langues ont commencé, mais la parole jamais », propos recueillis par Christèle Couleau et Jocelyn Maixent, Novarina Valère, *La voix du regard*, n° 11 (printemps), p. 78-90.
- NOVARINA, Valère (1999), *Devant la parole*, Paris, P.O.L.
- PERAT, Charles (1954), « Autour du juge Bridoye. Rabelais et le *De nobilitate* de Tiraqueau », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XVI, p. 41-57.
- RABELAIS, François ([1973] 1995), *Œuvres complètes*, éd. Guy Demerson, Paris, Seuil.
- RABELAIS, François ([1565] 2004), *Les songes drolatiques de Pantagruel*, introduction de Michel Jeanneret et postface de Frédéric Elsig, Genève, Droz. Reproduction de l'édition de 1565, parue chez Richard Brebon (Paris).
- RIGOLOT, François (1986), « Énigme et Prophétie : les langages de l'hermétisme chez Rabelais », *Œuvres & Critiques*, vol. 11, n° 1, p. 37-47.
- RIGOLOT, François (1996), *Les langages de Rabelais*, 2^e édition revue et augmentée, Genève, Droz.
- SCREECH, Michael A. (1956), « The Sense of Rabelais's "Enigme en prophétie" (*Gargantua*, LVIII) : A Clue to Rabelais' Evangelical Reactions to the Persecutions of 1534 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XVIII, p. 392-404.
- TABOUROT DES ACCORDS (1588), *Les bigarrures du Seigneur des Accords...*, Paris, chez Jean Richer.
- VUARNET, Jean-Noël (1996), *L'inquiétude rythmique*, Poitiers, Musée Sainte-Croix. Catalogue de l'exposition de Valère Novarina.

PRÉSENTATION

« Voilà ce qu'on attend d'une œuvre et qu'on trouve si rarement », écrit Jean Dubuffet en 1984 lorsqu'il écrit une préface pour *Le drame de la vie*. En 2006, *L'espace furieux* est une des rares œuvres contemporaines à entrer au répertoire de la Comédie-Française. En 2007, *L'acte inconnu* ouvre le Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur.

Pourtant, refusées par tous les éditeurs dans les années 1970 jusqu'au début des années 1980, les œuvres de Valère Novarina furent jugées impubliables ; certaines présentées sur scène reçurent un accueil hostile. Le poète, qui est aussi dramaturge et peintre, dit devoir sa ténacité à l'exemple des artistes bruts pour lesquels la création constitue une nécessité vitale. Son œuvre inclassable, qualifiée tour à tour de « roman », de « roman théâtral », de « théâtre », de « poésie », et considérée parfois comme « délirante », est *Le Théâtre des paroles* : c'est dans la parole que le seul drame a lieu. La parole chez Novarina est en effet l'unique personnage. Elle est toute l'action. Au comédien sur scène d'exhiber ce drame.

Et parce que le langage est ici conçu comme créativité, on entend chez Novarina toute une humanité de paroles, sans hiérarchies, où les règles de l'Académie ne musèlent plus, où le français est fait de toutes les inventions. L'homme de la rue, le savoyard, le glossolale y rencontrent les grands de la littérature et de la philosophie dans un syncrétisme démocratique qui réinvente notre histoire linguistique tout en donnant à entendre l'utopie de ce que pourrait être notre présent d'homme de langage.

Entre Valère Novarina.

Valère Novarina

« Le langage se souvient » Entretien avec Isabelle Babin*

Je voudrais qu'on parle de l'homme de Novarina. Dans *La Scène*¹ « LA MACHINE À DIRE LA SUITE » dit cette phrase de Diogène : « Je cherche un homme. » Diogène ne trouve pas d'homme véritable, digne de ce nom. Il cherche. Peut-on dire que votre œuvre entière est tendue vers la recherche de ce qui définit l'humain ?

Oui, mais tendue surtout vers la reprise des recherches : en niant tout ce qui, jusque là, avait défini l'être humain... L'homme est l'animal qui se réinvente à chaque pas, se refait à chaque souffle, renaît chaque fois qu'il respire. Dans le théâtre mental du livre ou sur la scène, ont lieu le démontage et le remontage autrement de la figure humaine. La figure humaine est attaquée sans répit ; toute image de l'homme est combattue. Toute reproduction humaine est constamment niée. *Le babil des classes dangereuses*, dans sa version manuscrite, portait comme sous-titre : « Un épisode de la chute du système de reproduction en cours. » Dans *L'origine rouge*², l'un des personnages se nomme « L'ANTHROPOCLASTE ». Nous avons, aujourd'hui plus que jamais, à nous en prendre à la figure humaine, la désidéaler, la *désidoliser*, faire chuter son socle, briser son visage, la répandre en morceaux. Le théâtre est joyeusement négateur. Il peut nier tout, renverser haut et bas, inverser tout ce qui nous latéralise et léthargise. Il doit y avoir dans le livre et sur les planches, un feu joyeux...

Le théâtre n'a jusqu'ici pas assez défiguré notre visage, ôté notre tête, subverti nos concepts, déstabilisé en profondeur la syntaxe humaine, renversé la musique... Cette offensive lancée en peinture *contre la figure humaine* par Picasso, Goya, Picabia, Bacon,

* Cet entretien a paru pour la première fois dans *Inculte*, n° 15 (mars 2008).

Soutine, Louis Soutter – mais aussi par l'art byzantin, africain, oriental – cette lutte contre les « propriétés psychologiques », contre les « vraisemblabilités » et contre tous nos habits d'habitude, je ne l'ai que très peu vue au théâtre, sauf dans le nô, chez Toto, chez Louis de Funès, chez Félix Mayol, Dominique Pinon, Daniel Znyk... Le théâtre est un endroit où *lancer l'homme*, le jeter autrement, le jouer d'un trait, le renouveler d'un saut, d'une chute. Ce qu'effectue l'acteur, et avant lui, celui qui écrit, c'est la « sortie d'homme ». Une ambulation, un voyage dehors. Vraiment, une sortie d'homme est effectuée par l'acteur : c'est pour cette raison qu'on a longtemps prévu, une fois mort, de l'enterrer un peu à part.

Cette sortie a lieu non par le dessus mais par en bas. L'acteur sur-incarne et descend dans la lumineuse animalité. J'allais dire dans la très gracieuse animalité, tant il me semble que plus de *chair* c'est toujours plus de *lumière* et qu'il n'y a rien de plus proche de la matière vraie que l'esprit. Tout au fond et tout en bas est le souffle, le mouvement des atomes de notre pensée, la danse des particules et du langage. Tout au fond est l'animal du souffle.

Le théâtre est un endroit de réinvention, comme ça, d'un claquement de doigts (*geste*) avec rien et trois fois rien, juste par un saut, un saut juste, une danse simplement, une demi-grimace de Znyk³ : et tout d'un coup l'homme est autre... On s'étonne de voir ce nouvel animal parler et souffrir, on s'étonne qu'il meure et on trouve normal qu'il ressuscite pour la vingt-deuxième fois en trois minutes...

Les acteurs, je ne crois pas qu'ils cherchent l'homme, mais qu'ils le jettent. Tout ce que j'ai écrit sur le théâtre repose sur la devise de l'acteur qui est : « Je jette l'homme »... Tout ce que j'ai écrit tourne perpétuellement autour de ce voyage hors de toute nomenclature et classification, hors de la psychologie répertoriée, hors de l'histoire établie, par une sorte d'ambulation, de pérégrination avec perte, par une défaite et une offrande de la figure humaine – pour échapper, un temps, à la dictée humaine.

L'acte inconnu, pendant les premières semaines qu'il s'écrivait, s'est appelé *Transfiguration*. Le mot est un peu pompeux, mais c'est surtout le *trans* qui m'attirait : le voyage, le passage, la sortie, la traversée, le gué, l'inversement de tout que l'on effectue en passant un col, en traversant un isthme, en changeant d'île... Opérer un changement : aller où percer, où passer, où traverser, où tout se mue, s'inverse et a enfin lieu en vrai.

Et c'est là qu'est l'humain en propre ?

Oui, le seul animal qui se réinvente en apparaissant. À la fin de la quatrième scène de *L'acte inconnu*, Myrto Procopiou⁴, « LA MÈRE VIVIPARE », dit dans un porte-voix dirigé

contre le public : « L'homme est la seule bête de naissance capable d'en imiter une autre et de passer au travers. » À quoi, cloué dans sa petite maison, Dominique Parent, « L'ENFANT OLYMPIEN », répond : « Nous sommes des animaux cloués en vain au cadre humain. » Les acteurs luttent pour se déclouer de l'image immobile.

Détruire l'image de l'homme, apparemment mouvante mais en réalité totalement fixe, qui se répand aujourd'hui à perpétuité sur tous les écrans. Pourquoi voit-on toujours des images d'hommes bien reproduites sur les écrans ? et pas des traits ? des buissons incrustés ? des tatouages sur le sable ? des dessins animés ?... Secrètement, je suis hostile au cinéma, à la télévision, à la photographie ; secrètement j'aimerais que soit interdite la représentation humaine... Les gens sont toujours représentés comme ça, par leur tête (*gestes*), tronc (*gestes*) – ils sont filmés comme ça (*gestes*) – alors qu'il faudrait replacer dans toute image humaine, d'abord la mort, les pieds, le dos, le verso, la danse du corps (*gestes*), les battements du sang (*gestes*). Il y a une sorte d'idolâtrie perpétuelle aujourd'hui du seul visage humain et une formidable manie du gros plan : en plans de plus en plus rapprochés. L'homme n'est plus jamais montré au lointain. Tout apparaît toujours dans ce martelage et cette saturation du gros plan, du plein feu. Sur-éclairé et de plus en plus près : pour que l'on puisse toucher l'Homme, le prouver. Alors qu'il est intouchable et incompréhensible parce qu'il n'est *personne* et parce qu'il est *personne*.

Daniel Znyk était un acteur métamorphique tout à fait extraordinaire parce qu'il devenait singe-et-ange, lourd-léger : une énorme masse pleine de grâce, un pantin plein de vérité. Le mot « grâce » devrait faire partie naturellement du vocabulaire du théâtre, mais comme le souffle, c'est quelque chose de tellement au centre que l'on n'en peut rien dire. Nous ne pouvons qu'observer son absence, constater certains jours sa disparition. Je parle souvent aux acteurs des manques de la représentation, de ce qui a raté. Daniel Znyk, que j'avais nommé « Acteur Nul et Parfait », était évidemment la figure type, l'exemple premier, le prototype de tout ça, le martyr numéro un de ce *ratage originel* et de cette transfiguration. Les acteurs ne sont pas du tout des agités qui brûlent de paraître, des extravertis, ils ont tout au contraire presque toujours l'humilité des gens du cirque, de ceux qui chutent.

Ce « voyage hors d'homme », je l'ai formulé de trente-six mille façons, depuis *Lettre aux acteurs*, jusqu'à *Lumières du corps*⁵ ; c'est une ornière et, devant moi, un marécage où je retourne sans arrêt, creuser encore un peu plus. Obsession, idée fixe : l'acteur, aventurier humain. La réinvention de l'homme autrement. Par offrande de l'homme.

Il est beaucoup question de vie et de mort dans vos œuvres. Le langage, une qualité de parole permettraient de déjouer, de combattre la mort, non pas celle qui survient à la fin de la vie mais celle qui guette à tout instant dans nos vies ?

Oui, la mort tous les jours, à chaque instant – et d'abord en nous. Quelque chose de perpétuellement en nous – et de notre invention. Hier, j'ai compris quelque chose de la pièce, quelque chose que je n'avais pas vu jusqu'ici : j'ai compris que la rampe, la frontière qui au théâtre sépare deux mondes, les morts et les vivants, les spectres et ceux qui les voient (ce thème se retrouve un peu partout : chez Jouvett, Genet, Zéami, Leiris, Daumal, Grotowski) – j'ai compris soudain que cette frontière était, dans *L'acte inconnu*, devenue réversible : il y a le pays des morts et l'espace des vivants, mais les morts sont tantôt d'un côté de la rampe et tantôt de l'autre – ce qui explique ce que vient dire à la fin « LE BONHOMME NIHIL » : « Spectateur, toi qui n'es pas comme nous sujet à notre mort comme nous, tu nous vois, tu nous juges. » C'est une pièce où la mort est traversée dans tous les sens. Pas seulement *trépas*, mais passage en tous sens dans tous les sens.

Cette pièce, c'est une sorte de signal d'alarme ?

J'aime beaucoup ce mot « alarme ». Au lointain, un feu clignote et nous alerte : « Attention langage! Regardez parler! Voyez comme les mots nous asservissent et nous libèrent ! » Il y a alerte et signal d'alarme parce que le public est pris dans le tohu-bohu des langues, dans un ouragan verbal, une tempête de paroles : dans le cerveau de chaque spectateur, les zones de Broca sont soumises à rude épreuve ! Quelque chose comme un *phénomène de la nature* survient dans l'ordre du langage, un croisement de flux contradictoires – notre langue apparaît soudain pour ce qu'elle est : un liquide, une onde déversée et agissante en tous sens comme l'eau. Les spectateurs sont captifs du langage pendant deux heures. Ils sont « enfermés dans la boîte humaine » comme dit Véronique Vella (« LE CHANTRE ») à la fin du repas de paroles qui clôt le spectacle – un repas où les douze personnages ne mangent que des mots, mais où Richard Pierre (« L'OUVRIER DU DRAME ») mange en vrai. Le spectacle ne représente rien : un acte a été commis en vrai...

...et qui est là pour vivifier le spectateur ?

Oui, vivifier. Nous assouplir en nous déstabilisant, nous remettre en mouvement. Nous enlever sous les pieds le sol des certitudes, ôter notre stabilité paresseuse. Les scènes racontent souvent des choses terribles, mais le comique l'emporte, et la délivrance par le comique. Ce théâtre est là pour vivifier : vivifier celui qui a écrit, vivifier l'acteur qui l'a joué, redonner de la force au public. Ce n'est pas du théâtre totalitaire, comme souvent

aujourd'hui, du théâtre punitif où l'assemblée des spectateurs est mortifiée, culpabilisée, abasourdie et rendue sourde. Tout au contraire, chacun doit en ressortir comme neuf et nettoyé par une table rase et un *débarassement* du monde. Lavé par le rire. Si ce théâtre produit quelque chose d'utile, c'est quelque chose de l'ordre de la joie. Et une sorte de provisoire et bénéfique désengagement humain.

La joie, c'est sans doute celle de prendre conscience que chacun a la capacité, dans son présent, sa vie de tous les jours, d'être dans une créativité de la parole.

Un réveil. Sortir d'un ensorcellement. La libération qu'opère le langage, ce ressuscitement de vie n'a pas seulement lieu chez Nerval, Novalis, Hölderlin, Lautréamont, chez les poètes, elle a lieu chez chacun des hommes. En chacun, le langage est le levier, en chacun d'entre nous le verbe est Délivreur.

L'acteur lie, rassemble le flux du langage : il doit avoir la brassée respiratoire la plus ample possible et aller chercher l'entier de la phrase pour la livrer intacte au public, *legato*, pour que chaque spectateur reçoive l'énergie. Tout doit venir d'un trait, surgir d'un trait ; chaque phrase doit être un *trait* : comme le geste dans la peinture japonaise. La phrase doit être un drame compact que le spectateur dénoue. L'efficacité du trait sera obtenue si l'acteur subit le langage – s'il en est, sur scène, la victime. C'est pour cette raison que la *passivité* de l'acteur est essentielle. Une passivité qui ne s'obtient bien évidemment que par un exercice constant de tous les jours.

Le langage est un fluide, la parole une onde qui se déverse. L'acteur doit retrouver sur scène l'énergie de l'apparition du langage, le surgissement et la surprise des premiers mots ; il doit ancrer le langage au sol et l'incarner sans cesse dans l'espace – afin qu'*ici* il retrouve son volume. Sur le papier des hebdomadaires, sur les écrans d'informations, il n'est plus qu'une surface plate, une pauvre algèbre qui ne sait que *a* et *b*, numérique, binaire – alors que la vraie pensée est le *déploi* et la *délivrance* de notre corps dans l'espace par le souffle et l'esprit qui sont parfaitement synonymes. On vient au théâtre voir le langage être remis à sa place animale et physique de combustion et de *consumation*. La scène est comme un foyer optique où il brûle. Il y a une action non prévue, secrète, mystérieuse, inconnue, du langage lui-même qui veut parler à chacun, entrer par des failles, par les fissures que la pensée binaire ambiante n'a pas encore closes tout à fait.

Dans les textes, on est frappé par les références constantes, la parole collective comme les proverbes, toutes les citations d'œuvres littéraires, philosophiques, mystiques... Le lecteur, le

spectateur, peuvent avoir l'impression de passer à côté de beaucoup de choses. Je pense par exemple à l'extrait du *Prince de Hombourg* dans *L'acte inconnu*.

Dans la cour d'honneur du Palais des Papes, où *L'acte inconnu* a été créé, plus qu'en tout autre lieu, le théâtre se souvient du théâtre. *Le Prince de Hombourg* y a donc pris place tout naturellement et cette fois-ci dans la langue de Kleist. Le spectateur n'a nullement besoin de savoir de quel texte il s'agit pour être pris par les étranges volutes que font les phrases allemandes dites par Léopold von Verschuer. La cour du Palais des Papes est venue réveiller quelques fantômes dans les profondeurs mentales du public : Sganarelle, Yorick, Daniel Znyk, Pétrarque, saint Augustin... Nul besoin de les identifier : il suffit que l'on sente un peu ces ombres se retourner. Elles veillent sur notre spectacle et nous donnent de la force.

C'est aussi une façon de montrer que l'histoire de l'humanité est constituée de ses discours.

Et que l'on se souvient de beaucoup plus de choses qu'on ne croit... Il y a plus dans la tête de chacun qu'on ne croit. Le langage en lui-même est une mémoire. Le langage se souvient. Les gens se souviennent par les mots aussi. L'homme parlant est naturellement philologue : n'importe lequel d'entre nous a de la philologie dans la bouche – et en lui, tenu profondément secret, *tout ce qui s'est dit*. En araméen, en vieil islandais, en cris d'animaux. Rien ne s'envole. Les gens se souviennent de tout.

Ils sont traversés par du collectif.

Oui, la chair de l'histoire est dans les mots. Ils ne sont pas ignorants.

Vous êtes dans le refus d'une unité du spectacle imposée par le metteur en scène, et de fait, lorsqu'on est là, devant une pièce de Valère Novarina, mise en scène par vous, il n'y a pas d'unité de diction, il n'y a pas d'unité dans la gestualité, et en même temps, on parle souvent d'acteurs « novariniens ». Comment expliquez-vous ce paradoxe ?

Ce qui est recherché dans le travail avec les acteurs, c'est le contact profond entre la part *muette* du texte et la *personne* de l'acteur. Un accord vide et un accord de fond. Avec l'idée qu'il n'y a qu'un seul accord, une seule rencontre, une seule façon d'être juste. Un seul point exact où l'accord tombe juste. La personne de l'acteur et le *personnage rythmique*

du texte ne se croisent qu'en un seul point précis. Pas de « variations de l'interprétation » : une seule est vraie. Et elle tient sur une crête : précipice des deux côtés, chute possible. Action sur un fil.

J'ai l'impression qu'il n'y a qu'un accord juste, très précis (*geste*) : là on est en dehors et là aussi on est en dehors (*geste*), et *là* on y est. Un seul point est vrai. Concernant l'art de l'acteur, je crois à mon oreille absolue. C'est assez effrayant : je souhaite au fond de moi que la représentation soit totalement et définitivement fixée, c'est tout à fait contraire au théâtre mais c'est peut-être proche du cirque : il n'y a pas pour un trapéziste plusieurs façons de faire un triple saut périlleux suivi d'une quadruple voltige avec tourniquets, planche avec ange-retour et descente en drapeau, il n'y en a qu'une de parfaite.

On dit : « Marcon, c'est un acteur de Novarina », « Znyk, c'est un acteur de Novarina », et pourtant ils sont très différents sur scène.

Ils sont très différents : Valérie Vinci, Michel Baudinat, Agnès Sourdillon, Jean-Yves Michaux, Manuel Le Lièvre. Tous acceptent de faire les choses en vrai, d'agir le texte à l'absolu présent. Ils ont accepté qu'il n'y ait pas de représentation. Pas un ne dit : « Tiens, je vais faire ceci ou ça, ceci pour dire ça... Tiens, mon personnage est comme-ci... Essayons ceci. Non : si j'essayais ça... » Ils acceptent une sorte d'amnésie humaine. Ils entrent comme les premiers qui parlent. Tout est présenté, rien n'est représenté. Tout est donné, offert, épandu. L'acteur est sans opinion, sans pensée et hors d'homme. Peut-être qu'il prie. Evagre le Pontique dit que la prière est la suspension de la pensée.

Je me demandais si vous vous sentiez proche de ce que fait Straub dans *Othon*.

J'ai vu plusieurs fois ce film avant de jouer dans *Héraclius* de Corneille, mis en scène par Marcel Bozonnet et Jean-Marie Villegier. Et j'ai joué le tout petit rôle d'Amyntas avec une sorte de très fort accent pseudo-maltais.

Dans *Othon*, il y a un travail de la diction du vers, et les acteurs, dans la profération, gardent leur accent différent.

C'est ce qui donnait tant de force à ce film : la polyphonie humaine, l'éventail ouvert de toutes les voix.

N'y a-t-il pas un pendant entre les différents types de paroles dans vos œuvres et les différents types d'acteurs dans vos pièces ?

Si, si. On entend dire parfois : ils parlent « novarina », comme si c'était une langue à part... Pas du tout, j'écris en français comme tout le monde mais avec ses soubassements, ses voies oubliées, sa force germinative et de renaissance. Toutes sortes d'écritures – et de ratures sans fin – forment la mosaïque du texte.

C'est un peu comme un collage ?

Un montage, plutôt. J'ai ardemment fréquenté *L'art de la fugue*, Eisenstein, Kandinsky, Klee, Polke, le cubisme, l'art byzantin, tout ce qui ne prétend pas saisir la vie de face, en une seule prise, mais démonte, décompose, découpe, analyse et remonte, tout ce qui va aux limites de la perception et fait de l'œil humain l'œil d'une abeille : un organe où voir le monde au prisme, pour qu'il se défasse et se refasse, se construise à l'instant devant nous. Qu'il soit ici donné surgissant devant nous, et non une donnée déjà là.

Préserver les forces de l'abrupt, l'acidité des angles, la force angulaire. Pour écrire *L'acte inconnu*, j'ai commencé par tout éparpiller très longtemps : des phrases jaillies et jamais relues, lancées à la main... Puis tout numéroter patiemment (mille six cents fragments, chaque parcelle étant notée avec un système de classement réversible) – de façon à ce qu'un ordre soudain du texte apparaisse tout d'un coup, non décidé par l'« auteur » mais par la matière même.

Tout doit être très mobile, très meuble, très *praticable* comme on dit au théâtre – et surtout pas du tout pré-organisé. Rien n'est prévu. Cette façon de faire, de retarder le plus possible le moment de l'édification, est devenue évidemment très angoissante, puisqu'à cinq mois de notre première et ayant commencé le travail depuis deux ans, je ne savais pas du tout ce qu'il y avait dans la pièce ; je retenais le moment de la construction avec l'idée très primitive, enfantine, que la structure profonde doit apparaître au plus tard, et comme venant de dedans – du dedans de la matière et de toutes les cellules du texte. Chaque cellule du texte, chaque mot contient caché l'entier développement du drame, chaque atome de langage est le noyau du drame tout entier – comme si chaque cellule allait parler, comme si le langage lui même pensait, au lieu de nous. Chaque pierre construit la voûte. Comme chaque acteur doit à chaque instant porter et délivrer toute la pièce, l'entier du drame déroulé ; chaque acteur porte sur lui toute la représentation, par offrande.

Comment la construction s'impose-t-elle ? Elle est rythmique ?

L'ordre est rythmique. Le récit est rythmique, l'histoire est rythmique – comme est rythmique tout ce qui tient debout : le rythme d'un arbre, d'un coquillage, d'une façade, d'un visage humain. Le rythme est au dedans de la structure, tout au fond. Il fonde, il est l'épine dorsale, la colonne vertébrale de tout ce qui apparaît. Le rythme est un drame de la matière que nous avons à écouter. Tout au fond de la matière, le rythme est l'onde sous toute chose.

Le rythme ne se superpose pas, comme une structure *après*, comme un ornement, quelque chose qui arrive à la matière informe, il est premier. Au plus profond de la naissance de tout. Il fonde le langage, il engendre la pensée, il est la naissance du mouvement. Le rythme est un ordre intérieur au chaos. Le rythme est ce qu'il y a de plus profond dans la matière et en nous. Le rythme, je le cherche dedans. Dans la matière même, dans la réalité. Le rythme, le récit, se trouvent par aveuglement, descente au plus bas. Le rythme lui-même veut parler. Le rythme seul nous fait comprendre que la pensée est un drame. Qu'il n'y a pas de domaine humain dont nous serions les maîtres et qui nous serait réservé mais qu'il y a dans notre pensée un drame animal : le drame du verbe vivant. Énergie, feu mis à la matière !

Je me fais une image très organique du travail. Biologique. J'ai affaire à des animaux de langage, à des cellules qui veulent parler à ma place. Le grand alibi est que je n'y suis pour rien : qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art mais d'un événement de la nature. Le grand alibi est tout simplement : *je ne suis pas là*. Ce sont les mots qui vont écrire, c'est le langage qui est touché et qui va penser. L'organe du langage, c'est la main.

Sous le chaos apparent, il y a une polyphonie précise, un dénombrement, un calcul, une *comptation* des voix. Le schéma est le même très souvent : prélude et fugue. Les choses sont au début simplement posées, comme une suite d'ouvertures – puis les scènes, les suites-séquences s'étendent, se creusent, se rencontrent en contradiction ; les attractions entrent en conflit les unes avec les autres et on entre dans la catastrophe rythmique...

Les humains d'aujourd'hui, haletants et hors de souffle, ont horreur des systèmes, horreur des dogmes ! et n'ont qu'une hâte : être tout entiers au moment, se livrer aux impressions soudaines. Au contraire, je suis fortement attiré par tous les systèmes, j'aime le dogme. Je suis attiré par toutes les théories et par toutes les constructions dogmatiques pourvu qu'elles portent en elles la négation, le vide, l'esprit, le souffle, sans lesquels rien n'est en mouvement ; j'aime tous les dogmes pourvu que les édifices mentaux deviennent des systèmes respiratoires. Un système est respirant, lorsqu'il porte en lui sa négation pour vivre. Il nous fait reprendre conscience de la combustion des mots par la pensée – et que

nous sommes les enfants du drame. Il nous fait reprendre conscience du drame de notre mise au monde en enfants respirants.

Le système respirant, le drame révélé, on le trouve splendidement manifeste chez Hegel – et dans cette religion qu'il imite si bien : le christianisme, cette religion qui est aussi à jamais l'envers d'une religion puisqu'elle comprend la mort de Dieu – puisque que le Christ est aussi la parodie du Messie, le Dieu aux outrages, le renversement du Prophète – puisqu'enfin, l'insaisissable dogme trinitaire vient détruire par une figure tournante et inverse et par sa roue respiratoire tout ce que l'annonce monothéiste pourrait avoir d'effrayant ; on trouverait aussi ce même passage pascal par la négativité dans le taoïsme qui place toute chose dans son processus, sa façon d'apparaître – touchée et insaisie – dans notre esprit et dans nos mains.

Tout drame parlé, toute théorie vraie s'avance en nous apportant sa négation. Et la négation de la négation. Il faut passer au travers. Nous sommes des animaux invités à passer au travers du langage. Toute vraie parole ouvre ce passage renversant.

Paris, Saint-Denis de La Réunion

Notes

1. *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003.
2. *Le babil des classes dangereuses* et *L'origine rouge* sont parus chez P.O.L respectivement en 1989 et 2000.
3. Daniel Znyk, mort en 2006, a participé à la création de nombreuses pièces de Valère Novarina. Il avait réussi à acquérir le titre d'« Acteur nul et parfait », le titre le plus haut dans la hiérarchie facétieuse du dramaturge, les quatre autres étant, par ordre croissant : « Héros du travail », « Espoir du prolétariat », « Artiste émérite du peuple », « Trésor national vivant ».
4. Myrto Procopiou, Michel Baudinat, Manuel Le Lièvre, Olivier Martin-Salvan, Claude Merlin, Jean-Yves Michaux, Christian Paccoud, Dominique Parent, Richard Pierre, Dominique Pinon, Agnès Sourdillon, Véronique Vella, Léopold von Verschuer et Valérie Vinci ont créé *L'acte inconnu* le 7 juillet 2007, au Festival d'Avignon.
5. « Lettre aux acteurs », dans *Le théâtre des paroles*, et *Lumières du corps* ont été publiés chez P.O.L en 1989 et 2006 respectivement.

Isabelle Martin
Université de Haïfa

Les interdits de parole : étude de cas

Il est un silence prudent, et un silence artificieux.

Un silence complaisant, et un silence moqueur.

Un silence spirituel, et un silence stupide.

Un silence d'approbation, et un silence de mépris.

Un silence de politique.

Un silence d'humeur et de caprice.

Abbé DINOUART, *L'art de se taire*.

Peut-on parler de parole seconde, de deuxième ordre, comme l'impliquent certains textes de Valère Novarina qui la rejettent, ou faut-il admettre qu'aucune parole n'existe sans le silence qui l'entoure, sans le commentaire dont elle est issue et qui la prolonge, sans la longue gestation muette du texte qui sépare l'oralité de l'écriture ?

Qu'est-ce qu'un acteur sinon celui qui agit, « qui va tout révoluer », comme dit Novarina ; un « révolueur » ? Et pour rester dans cette rhétorique « révolutionnaire », rappelons la formule du citoyen Droz qui, dans son traité intitulé *Essai sur l'art oratoire*, publié en l'an VII (1802), déclare, à la suite de nombreux rhétoriciens : « Parler c'est agir et agir c'est parler » (1802 : 15) ; cela, bien avant la systématisation de la pragmatique. L'acteur, l'orateur ou le prédicateur et pourquoi pas l'enseignant, serait donc celui qui met la parole en action et l'action en paroles. Que se passe-t-il lorsque l'un des termes de ce qui est devenu une lapalissade est absent ou fait défaut ?

Il est facile de concevoir qu'il ne puisse y avoir de parole significative noyée dans son excès : le bruit ou le tumulte. Il est plus difficile de penser qu'une parole ne puisse être comprise sans son contraire : le silence qui la suit pas à pas, pratiquement collé à elle. La perception est peut-être plus liée à la durée qu'au temps. Ce n'est cependant pas ce silence dans la durée qui nous intéresse ici, ni le silence comme liant-déliant ou complément indispensable du son, ni même la nécessité d'être muet pour ne pas être sourd, pour écouter, pour voir ou pour que ça parle ! Nous nous interrogerons plutôt sur le « taire » ou

« le faire taire » au théâtre, qui, par choix ou le plus souvent par contrainte, limitent l'expression par l'absence du texte et du rôle.

Nous n'aborderons pas le silence absolu et définitif qu'impose la brutale répression de la censure – il est encore des auteurs, des acteurs, qui souffrent et meurent pour leurs idées et même pour une idée du théâtre. À l'époque à laquelle nous nous référons, on a plutôt recours, dans les cas les plus graves de lèse-autorité, à l'embastillement et à la bastonnade.

Le théâtre se trouve pratiquement confronté à deux types d'interdits de parole : les uns, pour des raisons internes aux genres ou par choix d'une esthétique, sont volontaires ; les autres, pour des raisons sociales ou parfois politiques, sont contraints. Les interdits intentionnels débarrassent en quelque sorte le spectacle du verbal, de la parole, et ne retenant que l'aspect visuel de la représentation, ils la focalisent. Les interdits imposés, au contraire, sont considérés par les parleurs, les « beaux parleurs » et surtout par ceux qui veulent convaincre, comme provoquant des pertes de sens insupportables.

Pour revenir sur un terrain plus circonscrit, nous évaluerons les conséquences de ces deux types d'interdits dans un cadre particulier : le Théâtre de la Foire parisien au XVIII^e siècle. Présentons-le en quelques mots. Il prend naissance dans les foires commerciales et devient, à son époque, le théâtre le plus controversé et probablement le plus dynamique à Paris. Il est un peu délaissé aujourd'hui, par les metteurs en scène en tout cas. Sa naissance obscure sur les tréteaux des baladins lui permet, dès ses débuts, d'intégrer les arts corporels, l'acrobatie, le mime, les danseurs de corde, etc. Dès qu'il commence à utiliser la parole, ou plutôt dès qu'il commence à se doubler d'une structure narrative supportée par des dialogues, il se heurte pour de nombreuses raisons aux privilèges des troupes officielles. Au-delà du fait qu'elles sont jalousées par les théâtres officiels pour la liberté dont elles disposent, et au-delà du fait qu'elles sont contrôlées par un pouvoir ombrageux, les troupes spontanées sentent bien la menace plus alimentaire que représente la mise en cause de la conservation du monopole, et donc d'un public captif.

Après de nombreux procès, différents pouvoirs – conseil privé, lieutenant de police et Parlement – condamnent le Théâtre de la Foire à se retrancher dans des modes d'élocution de plus en plus rudimentaires. Cette retraite se fait par concessions successives tant les forains sont habiles à définir strictement, et avec une certaine mauvaise foi, les limites qui leur sont imposées. Enfin, tout dialogue susceptible de générer une intrigue se trouve interdit en 1711.

Les troupes foraines se voient obligées, pour contourner cette série d'interdictions, de feindre une régression afin de s'adapter aux nouvelles contraintes et d'élaborer une nouvelle

dramaturgie qui exploite l'interdit. D'une part, elles vont récupérer les techniques des arts du spectacle (qui volontairement se prescrivent silencieux) dont elles sont partiellement issues ; d'autre part, elles vont innover pour trouver des substituts à la parole et au dialogue, et permettre au public de suivre le développement d'une intrigue. Les techniques gestuelles ou les accessoires sont insuffisants, à leurs yeux, pour transmettre les idées et les variations dans les finesses de situations que génère une action dramatique, *a fortiori* quand ces situations tournent autour de stéréotypes.

De ces techniques qui récupèrent un silence volontaire, la plus universellement connue est la pantomime. Elle calque, en les stylisant, un comportement, des attitudes, des expressions faciales et corporelles quotidiennes afin de raconter et de décrire. Le silence est cependant souvent secondé, dès que l'intrigue s'étoffe, ou par le recours à une « histoire » dont le canevas est familier au public (*Le Chat botté* par exemple) ou par la distribution d'un livret qui résume l'action.

La stylisation du geste et du corps peut parvenir parfois, le langage des sourds-muets en étant une forme extrême, à une véritable *idéokynésie* (système de communication gestuel).

Mais cette *idéokynésie*, ou ce langage de signes corporels très efficace, reste limitée et se dégrade souvent à la Foire dans le lazzi ou, à l'inverse, se sublime dans le langage extrêmement précis, codé et savant de la danse baroque¹.

Une autre manière de remplacer la fonction dramaturgique du texte dans le silence de la représentation est évidemment l'usage de l'espace scénique et la scénographie. Nous verrons bientôt le fonctionnement de l'écriteau, cher aux minimalistes (acte II, écriteau : « Nous sommes dans un palais »). Cette pratique a pour corollaire qu'en cas de scénographie pauvre, ce choix imposerait à l'auteur ou de situer l'action par une didascalie interne – précisément impossible, puisqu'il ne peut la glisser dans une réplique – ou de gêner l'action de l'acteur par une didascalie mimique du type : « Je lève les yeux, je parcours les colonnes, je m'extasie » qui indiquerait au public qu'il est bien dans un palais.

Les forains, à la recherche de spectaculaire, ne peuvent se permettre ce type de minimalisme où l'espace scénique « imaginaire » ou fictif dépend trop de conventions avec le public. Leurs décors se veulent exhaustifs ; inventifs et somptueux, dans un univers évidemment merveilleux, sans dépendre de la sèche évocation d'un univers imaginaire, extérieur à la scène ; écrit ou décrit plutôt que montré, et qui satisfasse plus l'esprit que les yeux. Sur la scène foraine, un arbre qui marche *marche* ; un monstre qui avale un acteur l'avale tout entier après l'exécution d'au moins trois sauts périlleux dans la gueule qu'ouvrent les machinistes ; et les colonnes d'un palais étincellent.

Un moyen de compléter l'information visuelle du décor est de l'accompagner d'une information auditive (par exemple : bruitage ou musique). Le Théâtre de la Foire utilise l'accompagnement musical, comme toutes les autres scènes, à des fins de divertissement et pour suggérer une atmosphère, une ambiance. Mais les forains, à partir de rengaines, l'utilisent aussi de manière plus subtile, c'est-à-dire par connotation. À partir d'un leitmotiv, le Théâtre de la Foire se sert de la mélodie comme d'un code à trois niveaux qui révèle d'abord la situation², annonce ensuite un personnage, évoque enfin un lieu, la couleur locale³. Il va encore plus loin. Il reprend dans des spectacles différents ce qu'il appelle des « airs » avec lesquels le public est familier, qui impliquent un non-dit, souvent un peu scabreux ou contestataire en filigrane. Les paroles originales de ces chansons connues servant, par association, à annoncer l'action sur la scène, le spectateur peut choisir entre plusieurs « lectures » des airs ou des paroles. Le Théâtre de la Foire, au moment où il est interdit de parole, parvient parfois à faire chanter par la salle ce qu'il ne peut dire sur scène, mais aussi ce dont il ne peut parler.

De l'autre côté du théâtre, dans les coulisses, d'autres types de silences volontaires ou inconscients, antérieurs à la représentation, sont dus au mode de fabrication du spectacle et ressortiraient aujourd'hui d'un choix délibéré. L'un des plus « audibles », pour nous qui vivons l'ère des metteurs en scène loquaces, est le silence au niveau de la mise en scène – silence que comble le bruit de ceux qui prennent part à une « mise en scène sans le savoir » ; silence augmenté – sinon engendré – par la quasi-absence de didascalies dans le théâtre classique comme dans le Théâtre de la Foire ; silence d'un absent et silence du texte qui imposent une prise en charge collective du spectacle⁴.

Novarina plaide pour un retour à ce bruit collectif fécond que l'auteur organise souvent autour de son œuvre, résultat de l'absence presque totale du metteur en scène. Il est remplacé ou par un acteur-chef de troupe comme dans la *commedia dell'arte* ou de plus en plus au XVIII^e siècle, à la Foire, par l'auteur, sans qu'aucune coordination ne soit faite, sans qu'aucune responsabilité indépendante ne soit prise au sujet de la mise en scène. Cette dernière est comme secrétée sans paroles dans une série d'approximations autour du canevas ou du premier texte. La similitude entre les pièces rend souvent presque inutile cette mise en forme (ou en texte) de la mise en scène ; chacun sait ce qu'il doit faire et ce que l'on attend de lui.

Pour Alexis Piron, qui se plaint amèrement auprès de l'entrepreneur responsable du spectacle de l'échec d'une de ses pièces, dû, dit-il, à la pauvreté des décors, à l'incapacité des acteurs, à la pluie, etc., la notion de responsabilité de mise en scène n'existe pas de façon autonome. Et pourtant, il sent bien que ses pièces sortent des sentiers battus et qu'elles auraient demandé ou, des acteurs, un jeu différent, ou l'intervention d'un meneur

de jeu pour les obliger à changer leurs habitudes. Alain-René Lesage, conscient du problème, écrit des « recommandations ». La réorganisation du spectacle, à partir du texte même, par la mise en scène, lui donne une cohérence dont ont besoin les spectacles. Il faudrait comparer au XVIII^e siècle ce silence derrière le rideau fermé à une espèce de terrain vague où chacun peut encore inscrire son influence avant que les metteurs en scène n'érigent leurs monuments.

Qu'en est-il des silences involontaires imposés ?

Cette loi du silence peut avoir des origines simplement techniques. Pour prendre un exemple moderne, l'image cinématographique animée précède l'invention de la bande sonore. Ayant développé un art à partir de cette limitation technique, l'artiste passe souvent au moment de l'innovation, d'une technique à l'autre, et crée une nouvelle « manière ». Mais il peut aussi s'interdire lui-même la parole et, de ce fait, revenir à l'interdit de parole volontairement silencieux ou volontairement partiellement silencieux.

Dans le cas de la Foire, ces interdits « techniques », ces limitations, peuvent avoir une origine pratique. Imaginons, en l'absence de haut-parleurs et dans le bruit d'une foire, la situation dans laquelle se débattent les comédiens qui doivent porter un texte. Les entrepreneurs vont donc privilégier le spectaculaire, le visuel, et les auteurs privilégier des situations extrêmement stéréotypées et des actions simples dans le sens d'uniques et de compactes ; les uns et les autres, souvent aux dépens de l'acteur et surtout du masque qui n'est plus au centre de la représentation. C'est un demi-silence, mais dans le brouhaha d'une représentation de comédie du XVIII^e siècle. Ainsi, quelques bribes de dialogues devaient suffire pour comprendre le sens d'une action. La parade devant le théâtre est le fruit de ces limitations.

Le Théâtre de la Foire, puis l'Opéra-Comique, parce qu'ils veulent qu'on les entende, feront évoluer lentement, concurremment avec Voltaire, le théâtre vers un lieu de parole unique face à un public attentif et relativement silencieux. Revanche amère du comédien, la libération de sa parole interdit celle des autres en faisant progresser l'importance de la musique sur l'air, et des mots sur les situations, aux dépens de leur corporalité. Les théâtres de la foire et l'Opéra-Comique, une fois rentrés dans l'espace clos, à l'acoustique contrôlée, de théâtres trop fermés, organisés, verront s'étioler, aux dépens de leur corporalité, leur vitalité, et finiront au Boulevard dans les délicieuses sucreries de Favart ou le mélodrame.

L'interdiction de parole a évidemment aussi une origine économique, politique et idéologique. À la limite, elle dispense de la censure. Elle provoque, au XVIII^e siècle, avec l'émergence des idées nouvelles, la tentation de sa violation. Cela d'autant plus, quand,

autoritairement, elle maintient le privilège économique de quelques-uns, s'opposant non seulement aux idées égalitaires, mais aussi à une conception « naturaliste » du théâtre qui se conçoit difficilement sans la parole. Il est ardu d'être naturel et parfaitement silencieux.

Pour tenter de s'opposer aux inégalités et pour exploiter le potentiel économique du spectacle, la Foire, « théâtre contestataire », qui exprime en gros les aspirations encore confuses des classes moyennes (bourgeoisie), met en œuvre toutes les techniques disponibles pour exprimer ses idées par les mots. La moins glorieuse, mais la plus féconde – qui lui jetterait la pierre ? – a été, à un moment donné, d'acheter à un détenteur légal d'une forme de parole (en ce cas le chant de l'Opéra) son privilège. Les forains ont ainsi acquis momentanément le droit de chanter. Cette transaction n'a eu qu'une seule véritable conséquence, mais de poids : en confondant définitivement dans le Théâtre de la Foire le chant et le dialogue en prose ou en vers, elle a créé, de ce fait, l'opéra-comique.

Privés de ce privilège, les forains, de manière plus imaginative, reprennent ou améliorent des techniques de substitution à la parole. Ils font d'abord semblant de croire que seule la parole échangée et organisée fait sens au théâtre, ce qui impliquerait que le dialogue nécessaire à l'action soit seul interdit. La parole solitaire à voix haute, le monologue, serait encore autorisé, puisqu'il n'est pas parole destinée à autrui mais plutôt l'émergence verbale d'un soliloque intérieur.

Alexis Piron, en 1722, réussit le tour de force, dans *Arlequin Deucalion*, d'écrire toute une pièce à plusieurs voix sur un seul monologue-soliloque d'Arlequin, qui substitue dans un texte complexe sa parole à celle de tous les autres protagonistes : « C'est l'art de parler seul inventé par la Comédie-Française », disent les forains par dérision. Une seule parole occupe tout le silence imposé aux autres, elle fait vivre toutes ces voix successivement, fictivement ou virtuellement.

Quand la Comédie-Française fait taire jusqu'à ce dernier acteur, il est encore un moyen de dire sans dire, en faisant semblant de dire, en utilisant une quasi-parole qui conserve l'expression à la voix et aux rythmes de l'élocution. Le plus élémentaire, que les élèves de Jacques Copeau avaient baptisé le « grommelot », consiste à accompagner le mime d'intonations, d'exclamations, de tons de précipitation et de ralentissements, de changements de registres qui complètent le geste, donnant l'illusion d'un dialogue qu'accompagne la mimique. L'expression vocale complète alors l'expression corporelle sans qu'il y ait de mots compréhensibles qui expriment leur modulation, il y a des phrases, des étonnements, des soumissions, des minauderies, des prises en charge, des discours de séduction, etc.

Il est facile de caractériser un personnage par son accent, la couleur de son parler, le timbre de sa voix. L'origine du personnage autorise d'autres jeux de comique en contrefaisant le genre musical de sa langue ou de son dialecte et accent, en en retenant le germe musical, la spécificité phonétique, le support rythmique, sans introduire de mots réels. Le grommelot devient alors un jargon⁵.

Le Théâtre de la Foire se sert de cette technique avec précaution parce qu'elle demande une extrême virtuosité verbale et contient sa propre parodie, et, de ce fait, se prête mal à un usage prolongé qui détruit son effet de surprise (du burlesque sur du burlesque).

Quand les techniques verbales, parce que trop expressives, sont à leur tour interdites et qu'il faut pallier l'interdiction absolue, les forains empruntent à la technique du « décor parlant », et les écrivains se substituent au dialogue dans les pièces dites « à la muette ». Le plus simple est de remplacer un texte dit par l'acteur par un texte écrit que doit lire le public. Un premier essai fut fait en remplaçant directement la parole de l'acteur par des banderoles qu'il portait sur lui. Les acteurs enfournaient dans leur manche droite des écrivains roulés qu'ils déroulaient dans l'ordre face au public, les passant ensuite dans leur manche gauche. On peut imaginer combien cette interruption permanente de l'action par l'écriture portée à bout de bras pouvait briser le rythme de la représentation. On imagine alors de faire descendre des écrivains des cintres pour libérer l'acteur de cette corvée qui ajoute à l'artificiel de son mutisme celui d'une mécanique gestuelle importune. Mais l'effort de lecture a un effet de distanciation qui sied mal au rêve, au merveilleux, à l'attention; aux lazzis.

Pour rendre plus acceptable ce « truc », les forains en rajoutent. Très théâtralement, ils font descendre des cintres des enfants costumés en angelots qui déroulent à la place de l'acteur des calicots où sont inscrits les dialogues. Ils compensent la gêne de la lecture en faisant de l'apparition des écrivains – contrairement à de simples sous-titres – un véritable spectacle dans le spectacle où l'acrobatie aérienne vient compléter le merveilleux sur la scène.

Enfin, l'ultime façon qui reste aux autorités de faire disparaître de la scène la parole ou ses succédanés est de faire disparaître l'acteur, d'interdire toute représentation incarnée.

Les forains se tournent vers des êtres essentiellement muets et mécaniques⁶, les poupées en bois qui ne donnent que l'illusion de parler – de plus que, par un privilège spécial, pratiquement tout ce qui peut être dit⁷ peut être articulé par une marionnette et surtout par la plus difforme d'entre elles : Polichinelle. Cela, à condition d'utiliser un instrument grinçant qui montre, par la déformation ridicule de la voix, le peu de sérieux du discours : la pratique.

Il est intéressant de constater qu'à partir de prémisses différentes – celle selon laquelle on atteindrait la pureté du texte par l'élimination de l'aléatoire que représente un acteur (dont traite Marie-Claude Hubert) et celle selon laquelle on peut tolérer les marionnettes parce qu'elles sont impures –, on aboutit à une solution unique : l'usage des marionnettes. Alfred Jarry fait peut-être la synthèse de ce phénomène dans *Ubu Roi* en présentant un quasi-spectacle de guignols avec des marionnettes « purifiées ».

Les marionnettes sont le dernier refuge des comédiens de la Foire, qui remportent un de leurs plus grands succès en ridiculisant la Comédie-Française, les Italiens et même leurs concurrents qui jouent en monologue, par la voix de leur avocat le plus vulgaire, le plus grotesque : Polichinelle, qui annonce son spectacle par la devise « J'en valons bien d'autres⁸ ».

Nous ne concluons pas sans noter, cependant, que les forains ont aussi profité à leur façon de l'interdiction de parole, du fait que tout Paris suivait, un peu comme un feuilleton, les péripéties de l'exécution de ces interdits. Le public attendait avec impatience le procédé par lequel la Foire allait encore défier la Comédie-Française et le lieutenant de police. Message dans le message, la liberté de rompre le silence devenait l'enjeu d'un jeu dont le théâtre était à la fois le lieu et le sujet.

Notes

1. Voir à ce propos Verschaeve (1997).
2. Par exemple, l'air « Adieu paniers vendanges sont faites » évoque une action accomplie ; l'air du « Cap de Bonne Espérance », un événement marin.
3. Par exemple, l'air à boire « Lampons ou qu'on m'apporte une bouteille » évoque l'apparition d'un des lascars de la Foire (Arlequin, Pierrot ou Scaramouche).
4. Cette absence rend d'autant plus difficile toute restitution d'un tel spectacle qui dépend aussi étroitement d'effets de scène.
5. Certains clowns, dont le génial Chaplin, étaient capables, en plus d'imiter des langues étrangères, de « parler » l'anglais à l'envers et en inversant phonétiquement la langue son à son, mot à mot ; d'en retenir toutes les sinuosités, toutes les rugosités, toutes les inflexions.
6. Nous avons décrit ces techniques selon la sévérité croissante de l'interdit. Historiquement, elles ont été parfois employées concurremment.
7. Cela nous rappelle le privilège du fou du roi.
8. Frontispice de la pièce *L'ombre du cocher poète*, Saint-Germain, 1722 (Lesage et d'Orneval, 1968).

Bibliographie

- DINOUART (abbé) ([1771] 1987), *L'art de se taire*, s. l., J. Million.
- DROZ, François-Xavier Joseph (1802), *Essai sur l'art oratoire publié en l'an VII*, Paris, de l'imprimerie de Briot.
- LESAGE, Alain-René, et Jacques Philippe d'ORNEVAL ([1737] 1968), *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent*, Genève, Slatkine, 2 vol.
- MARTIN, Isabelle (2002), *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century ».
- NOVARINA, Valère (1987), *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1989), *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1997), *L'espace furieux*, Paris, P.O.L.
- PIRON, Alexis (1776), *Œuvres complètes*, publiées par Rigoley de Juvigny, Liège, Clément Plomteux, 7 vol., t. III.
- VERSCHAEVE, Michel (1997), *Traité de chant et mise en scène baroques*, s. l., Zurfluh.

Nathalie Rizzoni
Université Paris-Sorbonne et CNRS

Du « je » au jeu de l'acteur au xviii^e siècle ou L'art du comédien par lui-même

Cent ans après les deux *Comédie des comédiens*, l'une de Gougenot (1633) et l'autre de Georges de Scudéry (1634), la tradition de mettre en scène le théâtre sur le théâtre¹, et donc de représenter des comédiens interprétant leur propre profession – sous leur nom réel ou en jouant un personnage d'acteur – est plus vivace que jamais en France au xviii^e siècle.

Les comédies de comédiens, que l'on appellerait sans doute aujourd'hui « théâtre-réalité » ou « théâtre *people* », font pénétrer le spectateur au cœur de la zone cachée du théâtre (les coulisses et la fabrique de l'illusion dramatique), l'amènent à fourrager dans l'intimité (prétendue) des comédiens et le placent virtuellement de plain-pied avec ces « vedettes » excommuniées que les sociétés choisies se disputent. À une époque où le théâtre est LE « média » par excellence, les comédies de comédiens exercent sur le spectateur un puissant pouvoir de fascination. Aussi drainent-elles un public nombreux et sont-elles particulièrement lucratives : Dancourt ne s'y est pas trompé qui, en 1710, « dans un temps où les spectacles de la Foire avaient tellement pris le dessus et rendu le Théâtre si désert » (Léris, 1763 : 116), donne à son tour sa *Comédie des comédiens*, dans laquelle Paul Poisson

et Pierre La Thorillière interprètent leur propre rôle, espérant ainsi ramener le public à une Comédie-Française exsangue.

Il ne faudrait pas croire pour autant que cette catégorie de pièces ne relève que du divertissement. Outre les indications pleines d'intérêt qu'elles apportent sur les aspects matériels du théâtre (et notamment de précieux renseignements sur la composition des troupes foraines que l'on connaît mal), elles invitent à une véritable réflexion sur l'illusion dramatique. Certaines proposent même des bribes d'une théorie en action de l'art du comédien qui méritent une place au côté des discours développés dans les traités canoniques du temps.

Rappelons que l'art du théâtre et, dans son sillage, l'art du comédien, occupent une place prépondérante dans la pensée esthétique de la première moitié du XVIII^e siècle. Érudits et praticiens de la scène s'attachent à définir les règles qui distinguent l'art dramatique de l'art oratoire et mettent l'accent sur *ce que fait* l'acteur pendant la représentation : Jean-Léonor Grimarest (1707), Jean Poisson (1717), Jean-Baptiste Dubos (1719), Luigi Riccoboni (1728 et 1738), Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747) ou encore Antoine-François Riccoboni (1750) apportent, et ce, bien avant Diderot, leur contribution à la recherche d'une doctrine touchant tant la déclamation que la gestuelle, la mimique et même la pantomime au théâtre.

Dans quelle mesure ces écrits² exerçaient-ils une influence sur la pratique des dramaturges et des comédiens contemporains ? Leur servaient-ils de référence ? On ne sait. Mais on observe, à travers les pièces que nous avons étudiées, une forte convergence entre les préoccupations des théoriciens et le miroir de la scène – convergence qui tient pour une part au fait qu'un certain nombre de ces théoriciens ont eux-mêmes été des acteurs.

Des trois répertoires parisiens, celui de la Comédie-Française est le moins fourni en pièces qui mettent en scène le théâtre sur le théâtre. La formule n'apparaît que de manière circonscrite et plutôt anecdotique, le plus souvent dans des prologues : le prologue des *Folies amoureuses* (1704) de Jean-François Regnard³, celui du *Triomphe du temps* (1716) et celui de *La chasse du cerf* (1726) de Marc-Antoine Legrand, les prologues de *L'impatient* (1724) de Louis de Boissy⁴ et du *Rival de lui-même* (1742) de Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée.

La pièce *Les acteurs déplacés ou L'amant comédien* (1735) de Thomas L'Affichard et de Charles-François Pannard qui se déroule en partie « sur le Théâtre de la Comédie-Française » (Pannard, 1763b, t. I : 177-246) représente un cas à part. Dans cette comédie subversive qui met toutes les règles d'une organisation hiérarchique légendaire « sens dessus

dessous, sens devant derrière » (pour reprendre un refrain populaire de l'époque) apparaît une jolie brochette de sociétaires sous leur propre nom – MM. Poisson, Montmény, La Thorillière, Fierville, Fleury ainsi que M^{me} Dangeville, M^{lle} Grandval, M^{lle} du Bocage – qui, sous la contrainte des pressions économiques, doivent accepter de jouer à contre-emploi et dans différents rôles successivement : M^{me} Dangeville incarne, à cinquante-neuf ans, une jeune première amoureuse tandis que le rôle tragique du roi Ménélas revient à François-Arnoult Poisson, brillant interprète du rôle de Crispin et « des rôles de caractères outrés » ou plaisants ; Fleury (François Liard dit « Fleury ») habitué aux premiers rôles apparaît sous les traits de Doris, confidente d'Hélène de Troie, et Montmény (un des fils de Lesage), dont l'emploi allait des rôles sérieux à ceux de paysans, apparaît sous les traits de Lédas, mère d'Hélène ; deux enfants, M^{lle} Geynand et le jeune Armand, y jouent des rôles de mère et de père... Il s'agit donc d'un vrai séisme dans la Maison de Molière, qui permet à la fois une satire piquante de l'institution et une démonstration convaincante de toutes les possibilités de l'art du comédien : incarner un personnage allégorique (ici la Ville de Paris et la Folie), jouer avec vraisemblance un personnage de sexe et d'âge opposés au sien, passer en un instant du registre comique au registre tragique, tout en interprétant sa propre parodie⁵. Une exception donc. et des plus surprenantes.

Au Théâtre Italien, en revanche, les dramaturges Boissy⁶, Saint-Foix⁷, Dominique⁸, Romagnesi⁹ et Riccoboni fils¹⁰, pour ne citer que ceux-là, donnent régulièrement à voir la réalité du métier de comédien dans leurs pièces. Et l'ensemble de la troupe, de la célèbre Silvia (Zanetta-Rosa Benozzi) à Thérèse (Biancolelli), en passant par Rochard (Debouillac), de Hesse (Deshayes), Riccoboni le fils, Vincent (Vincent-Jean Visentini), Coraline (Anna Véronèse) et Mario (Joseph Baletti), joue au naturel dans *L'impromptu des acteurs* (1745) de Pannard, une comédie qui peut être regardée comme le pendant des *Acteurs déplacés* et un hommage appuyé au jeu des Italiens (Pannard, 1763a, t. I : 49-86)¹¹.

Mais ce sont surtout les scènes de la Foire, avec leurs répertoires d'opéras-comiques, qui constituent jusqu'aux environs des années 1750 un vivier d'une grande richesse pour notre étude : Lesage, Fuzelier, d'Orneval puis dans leur lignée Pannard et Favart exploitent en virtuoses la (re)théâtralisation du théâtre, plaçant une confiance indéfectible dans le savoir-faire des acteurs forains, que nos auteurs soulignent volontiers dans leur production. Ainsi, dans *Les comédiens corsaires*¹², le personnage du Comédien Français Desbrouillles doit bien admettre qu'il ne suffit pas de piller les « morceaux polissons » et les « burlesques ballets » de l'Opéra-Comique pour obtenir un succès comparable au sien auprès du public : « il faut [...] obliger nos captifs à représenter [quelques pièces] devant nous, afin que nous puissions attraper leur goût ; car diable ! la sauce vaut encore mieux que le poisson » (nous soulignons) (Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 1728, t. VI : 253). À quoi Pierrot, le chef des acteurs forains qui a été fait prisonnier, riposte avec indignation : « Comment

jarnonbille ! Ce n'est donc point assez de nous voler *nos marchandises*, vous voulez que *nous vous apprenions à les débiter* » (nous soulignons) (Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 1728, t. VI : 253).

On retiendra de cette savoureuse métaphore culinaire, chère aux dramaturges forains lorsqu'ils évoquent leur métier, que « la sauce » (entendez l'art du comédien) est capitale pour la réussite du spectacle et que « la marchandise » (entendez le texte) ne vaut pas grand-chose en soi si l'acteur ne sait pas la « débiter », c'est-à-dire l'interpréter.

À partir de cet échange, on comprend aisément que le Comédien Français est loin d'incarner sur ces scènes marginales, pour ne pas dire hétérodoxes, le jeu dramatique idéal : à la Foire comme à la Comédie-Italienne, il fait l'objet de caricatures aussi fréquentes que féroces.

En premier lieu, sont stigmatisées sa façon de dire les vers, sa déclamation boursoufflée des alexandrins, mises en évidence dans des parodies des tragédies du répertoire. Au lieu de conférer noblesse et autorité à l'acteur, cette emphase le rend ridicule et comique ; tel Desbrouillès, déjà cité, qui déclame des vers parodiés de *Mithridate*¹³ pour dévoiler le complot qu'il fomenté ; tel le Comédien Français du prologue *Les désespérés* de Lesage et d'Orneval qui exprime sa détresse à grand renfort de soupirs en pastichant l'incipit de *Phèdre* :

Le dessein en est pris, je pars, cher Thérémène,
Et quitte pour jamais les rives de la Seine.
[...]
Souvent sur le Pont-Neuf, la nuit dans la rivière,
J'ai voulu me jeter, la tête la première (Lesage et d'Orneval, 1737, t. IX : 136).

Phèdre est également la référence dramatique obligée quand il s'agit pour l'Acteur Français de *La Muse Pantomime* de Pannard de vanter ses qualités oratoires :

Dans les récits encore, je réussis sans peine
Et je dis en pleurant, du ton de Thérémène
J'ai vu, Seigneur, j'ai vu, votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
Hé bien qu'en dites-vous, me trouvez-vous de l'âme ?
(Pannard, 1737b : f° 395)

Plus radicalement, supprimez le sens même des mots, et c'est le système déclamatoire tout entier qui bascule dans une parfaite bouffonnerie. Le procédé est exploité à partir de 1709 par les Forains interdits de parole :

les Forains contrefaisaient les meilleurs acteurs de la Comédie Française [...] en copiant leurs gestes et les sons de leurs voix, [...] en prononçant d'un ton tragique des mots sans aucun sens, mais qui se mesuraient comme des vers alexandrins (Parfaict, 1743, t. I : 101).

En 1720, dans *L'Ombre de la Foire* de Lesage et d'Orneval, alors que toute la troupe foraine a été métamorphosée en poissons – pour signifier qu'elle est désormais muette comme une carpe – Arlequin entreprend de repêcher ses collègues un à un. Lorsqu'un Acteur tragique mord par mégarde à son hameçon, il tire hors de l'eau l'acteur déclamant : « Tarantan tan Tarantan tan taran tan tan » (Lesage et d'Orneval, 1720 : f° 44 v°).

Douze ans plus tard dans *Les désespérés*, de Lesage et d'Orneval toujours, le Comédien Français « gesticulant et levant les yeux au ciel » apparaît en déclamant : « Ton teron ton teron ton ! Grands dieux ! Justes dieux ! » (Lesage et d'Orneval, 1737, t. IX : 135)

Et pas moins de quarante ans après (en 1760), Favart renouvelle ce clin d'œil aux temps héroïques de la Foire dans *La ressource des théâtres* où Ampulas, acteur tragique, qui « compose des vers pompeux en mettant de grands mots en rime », fait son entrée en « déclamant avec emphase » (précision donnée par une didascalie) : « Taratanta, vertu, taratantara, crime, / Taratanta, poignard, taratanta, victime » (Favart, 1763a, t. VIII : 18).

Allant de pair avec la déclamation, la qualité de la voix du comédien est régulièrement épinglée dans nos textes. Sa hauteur, sa puissance, sa coloration font l'objet d'allusions moqueuses. Parce qu'ils « n'ont pas encore la voix assez forte pour le pathétique », *Les petits comédiens* de Pannard se borneront à donner une petite comédie plutôt que la tragédie *Iphigénie* qui était programmée à l'origine (Pannard, 1763c, t. II : 138). À l'inverse, l'acteur Rousselet, dans le prologue de *La servante justifiée*, fait valoir qu'il possède toutes les qualités requises pour le rôle de roi : « J'ai l'organe assez fort pour vous parler en maître / Sous l'habit d'un héros j'en sais prendre le ton, / Et j'ai le noble orgueil du fier Agamemnon » (Pannard, 1742 : f° 348).

Dans *Les débuts* de Dominique et de Romagnesi (1729), un aspirant comédien qui n'a jamais étudié que des rôles tragiques « imite les divers tons de la déclamation des Comédiens Français » (Dominique et Romagnesi, 1753, t. VII : 67) et un pot-pourri d'une dizaine de tragédies et de comédies du répertoire lui permet de « développer en vingt vers tous les talents d'un grand Acteur Français » (p. 68). « Montrez-lui la manière de jouer le tragique, et donnez-lui les tons », demande le chef de troupe de la comédie *La nouvelle troupe* (1760) de Voisenon au Maître à déclamer (Voisenon, 1781, t. II : 419). « Allons, parlez à votre fils d'un ton de père », enjoint le répétiteur de *La répétition interrompue* de Pannard (1735) à l'acteur Desjardins qui interprète le vieil Oronte (Pannard, 1763d, t. II : 417). Si le comédien Dreuillon refuse de « faire l'amoureux » dans le prologue de *La pièce*

à deux acteurs (1738), c'est parce qu'il « faut une voix douce, moelleuse et touchante » et que « la nature ne [l']a pas doué de cet avantage » (Pannard, 1763e, t. III : 152).

Luigi Riccoboni, dans son poème *Dell'Arte rappresentativa*, insiste, comme tous les auteurs de traités d'éloquence, sur l'importance primordiale du regard dans le jeu du comédien : « Sans les yeux ta parole est morte, sans les yeux ton silence est nul : sans les yeux l'Aveugle va de travers¹⁴ ». Le regard détermine l'expression du visage et caractérise certains types de personnages. « Ayez l'air languissant que ce récit demande », recommande Dreuillon à ses comparses dans le prologue *La fée bienfaisante* de Pannard (Pannard, 1736a : f° 309 v°). « Croisez les bras d'un petit air mutin, en me regardant d'un petit air dédaigneux... pas mal... pas mal... », observe l'acteur Rebours à propos d'une nouvelle recrue qu'il auditionne dans *Le départ de l'Opéra-Comique* du même auteur (Pannard, 1733a : f° 136 v°).

La gestuelle et les déplacements du Comédien Français sont limités en nombre et codifiés. Son jeu statique est un gage de grandeur dans un système de valeurs qui réproue la gesticulation, apanage des bateleurs... Les acteurs de la Comédie-Italienne et les acteurs de la Foire en revanche, héritiers les uns comme les autres de la *commedia dell'arte*, sollicitent constamment leur corps. À une époque où la parole était interdite aux forains, le recours à la pantomime était même indispensable pour continuer de représenter leurs spectacles. « Vous ferez bien l'amour par gestes », s'enquiert Arlequin auprès de Léandre (dans *L'Ombre de la Foire*) : « Il ne faut que rouler les yeux, soupirer, prendre la main, etc. » (Lesage et d'Orneval, 1720 : f° 44 v°) S'adressant à l'actrice auditionnée, Rebours lui demande d'animer son jeu : « Allons ma chère Nérine... trottez un peu ; ce n'est point là du tout l'allure dont Nérine lève la tête » (Pannard, 1733a : f° 136 v°). Ici, Frosine donne une véritable leçon de théâtre à Floridor qui se destine au Théâtre Français :

FLORIDOR :

Bonjour ma chère Isabelle.

FROSINE :

Ciel quel début est-ce là ?

FLORIDOR :

Soulagez un cœur fidèle.

FROSINE :

Le beau geste que voilà.

Est-ce ainsi qu'on prend les Belles ?

Vous avez une lenteur qui me glace, il faut du feu, de la vivacité [...] Regardez-moi donc. [...] Je voudrais bien savoir ce que fait là votre main (Pannard, 1732 : f° 90-91).

Là, Crispin et Clairval font une démonstration caustique de la gestuelle amoureuse pratiquée à la Comédie-Française :

CRISPIN :

Je commence par étaler mes grâces ; prêtez attention à mon jeu : remarquez, cette démarche, cet air de côté, cette attitude. Que dites-vous de cette pirouette ?

CLAIRVAL :

Moi, je me redresse, j'arrange mes cheveux d'une main, de l'autre je tiens ma lorgnette, et je vous examine d'un air gravement intéressant¹⁵ (Favart, 1763b, t. VIII : 33).

Ailleurs, l'acteur Dreuillon procède à une mise en scène élaborée :

Pour rendre plus pompeux le récit qu'il vient nous faire disposons-nous suivant le cérémonial tragique. Holà quelqu'un des fauteuils. Bon, mettez-vous tous les deux de ce côté-là, nous nous placerons de celui-ci.

Air : *De la serrure.*

Dans une posture forcée
Tandis qu'on nous récitera
Chacun de nous, tête baissée
Sur son fauteuil s'accoudera. [...]

Air : *Non je ne ferai pas.*

N'oubliez pas surtout, et je vous recommande
D'employer le mouchoir nécessaire en ce cas
Pour essuyer des pleurs qui ne couleront pas
(Pannard, 1736a : f^{os} 309 v^o-310).

Dans *Le je ne sais quoi*, *Les débuts* et *La Muse Pantomime*, le jeu du Comédien Français recèle un abrégé comique de tous les défauts effectivement reprochés aux Romains :

ARLEQUIN :

Dites-moi, Roi des fous, pourquoi tout ce tapage ?
Pourquoi vous tourmenter avec tant de fureur ?

L'ACTEUR :

Pour exciter en vous une noble terreur. [...]
À me battre les flancs, je perds toute ma peine.
J'ai beau rouler mes yeux, j'ai beau lancer ce bras,
Et forcer mon gosier, vous n'applaudissez pas :
Aux efforts que je fais vous êtes insensible,
Et montrez la rigueur d'un parterre inflexible (Boissy, 1768, t. III : 171-172).

[Pour être un acteur consommé, on n'a qu'à] donner des entrailles aux endroits qui n'en demandent point, outrer son geste, parler bas en entrant, sortir en criant : voilà ce qui fait aujourd'hui le mérite de la plupart des grands Acteurs (Dominique et Romagnesi, 1753, t. VII : 65-66).

Enfin c'est un plaisir de voir comme je meurs. [...]

Voyez-moi tomber dans ce fauteuil.

J'y suis nonchalamment mais toujours avec grâce ;
On m'entoure, on gémit, alors d'une voix basse,
Je fais une harangue, observez en passant
Que mon dernier soupir ne vient pas sur le champ
Et que la mort me laisse, ainsi que je désire
La douceur de parler et le temps de tout dire.
[...]

C'en est fait, je me meurs, approchez-vous mon fils
Dans cet embrassement dont la douceur me flatte
Venez, recevez l'âme de Mithridate.

Fais-je bien ? (Pannard, 1737b : f^o 395 vo-396)

Nous pourrions multiplier les exemples. Mais il importe surtout de faire ressortir que si les pièces de notre corpus donnent aux Italiens et aux Forains l'occasion de faire une satire incisive des travers des Comédiens Français, elles leur permettent aussi d'affirmer les valeurs positives en œuvre dans leur propre jeu. Et d'abord leur capacité de jouer à l'impromptu, relevant le défi lancé soit par un directeur du théâtre¹⁶, soit par un auteur¹⁷, soit par un collègue¹⁸. Comme l'explique le Comédien Italien de *La foire de Guibray* : « Nous jouons de génie. / Il nous suffit qu'un plan soit bon, [...] Chaque acteur l'a bientôt rempli » (Lesage, 1721, t. I : 100).

S'il voulait réussir à la Comédie-Italienne, le Comédien Français devrait « retrancher [a]u moins les trois quarts de [ses] perfections » : « nous ne demandons pas chez nous des talents extraordinaires ; le simple naturel nous suffit », affirme Trivelin à un jeune postulant auquel on conseille de jouer le rôle d'amoureux dans *La surprise de l'amour*. « Ne vous y trompez pas ; il est plus difficile que vous ne pensez d'imiter la nature, et souvent pour vouloir trop la marquer, on la rend ridicule » (Dominique et Romagnesi, 1753, t. VII : 69).

Alors que chaque acteur de la Comédie-Française est agrippé à son emploi, les Italiens et les Forains se plaisent à faire la démonstration de leur savoir-faire en sortant de leur rôle. Le prétexte d'une audition est idéal, sur l'une et l'autre scène, pour donner au public un « échantillon » de leurs talents. Écoutons cette postulante à la Comédie-Italienne :

L'ACTRICE :

Je suis universelle ; tous les caractères me conviennent ; la prude, la coquette, l'extravagante, l'ingénue, la spirituelle, la sincère, la dissimulée, la femme, la fille, la veuve, je suis propre à tout.

ARLEQUIN :

Hé mais c'est une trouvaille que cette actrice-là ! elle ferait dans un besoin le rôle d'Arlequin !

L'ACTRICE :

Pourquoi non ? si je l'avais entrepris je m'en tirerais avec succès ; et je ferais la cabriole aussi bien que vous. (*Elle la fait.*) Qu'en dites-vous ? (Dominique et Romagnesi, 1753, t. VII : 86-87)

Silvia, l'égérie de Marivaux, donne avec brio dans une longue scène de *L'improptu des acteurs* un panorama de « tous les rôles divers qu'en France on [lui] a vu jouer avec succès », sautant du registre comique au registre tragique, de la soubrette, à l'amoureux et à l'amoureuse (dont elle restitue seule la scène de déclaration d'amour), de la reine tragique à la vieille femme, en passant par l'Agnès.

Un spectateur assidu de l'Opéra-Comique, dans un prologue de la Foire Saint-Germain (1721), procède ainsi à l'éloge de l'Actrice « qui fait [...] la Colombine [sur ce théâtre] » : « vous voyez dans cette fille-là un grand sujet. [...] Elle a de la grâce et du naturel. [...] Et de la vivacité dans l'action » (Lesage et d'Orneval, 1724, t. IV : 226). Toujours à propos de Colombine, Frosine dans *Les deux élèves* relève :

[...] de tous les rôles, c'est le plus brillant et le plus difficile.

Air : *Tes beaux yeux ma Nicole.*

Il faut qu'une soubrette
Sache rire et pleurer
Jouer à la muette
S'attendrir, soupirer
Sémillante et follette
Qu'elle ait un ton badin
Et que son jeu se prête
Aux lazzi d'Arlequin (Pannard, 1732 : f° 92-92 v°).

Dans *L'assemblée des acteurs*, le comédien Dreuillon décrit avec la précision d'un théoricien sa propre interprétation d'Arlequin à la Foire :

[...] sous le masque d'Arlequin, j'en attrape un peu la voix, le ton, le geste et les attitudes, le rire et les pleurs, l'allure et la course. J'embrasse comiquement Monsieur Oronte, je fais des lazzi auprès de Colombine et quand un amoureux transi se trouve en mon chemin, je fais sur son dos l'exercice de la batte (Pannard, 1737a : f° 369 v°-370).

Les métamorphoses à vue, caractéristiques d'un théâtre qui s'exhibe, sont également légion sur cette scène : quittant son « habit à la romaine » (il avait chaussé le cothurne) et le ton tragique, dans *Le départ de l'Opéra-Comique*, un acteur paraît ensuite sous le nom et la casaque de Frontin, qu'il ôte encore pour apparaître en Arlequin et c'est enfin en maître de ballet qu'il exécute différentes danses de caractère. Même jeu de scène dans *L'essai des talents* où Arlequin, dans un premier temps « en habit à la Romaine » et interprète de César, se déshabille : « Vous m'avez dégoûté de la grandeur, je quitte les marques de royauté. » Après avoir enchaîné une série de lazzis (les pleurs, la mouche, les coups de batte), il envoie « au diable l'arlequinisme », se déshabille encore et paraît en sauteur voltigeur (Pannard, 1739 : f^{os} 495, 496 v^o et 498).

À la Foire, les qualités requises chez les comédiens forains ressemblent en tous points à celles qui ont établi la réputation des Italiens : mobilité et agilité du corps, naturel du jeu, talent pour la danse ; l'acteur Lombard, dans son propre rôle, fait d'ailleurs remarquer : « Vous exigez de nous plus que des spectacles réglés » (Pannard, 1736b : f^o 240 v^o). Mais, il ne faudrait pas l'oublier, les forains doivent de surcroît se distinguer par des qualités exceptionnelles pour le chant : l'opéra-comique étant, par essence, un spectacle mêlé, les airs de vaudevilles répondent aux paroles. Dans *L'Impromptu*, M^{lle} Julie, actrice de l'Opéra-Comique, le rappelle :

En musique on n'est pas sorte,
Bientôt on vous convaincra
Que chez nous on sait la note
Aussi bien qu'à l'Opéra (Pannard, 1733b : f^o 171 v^o).

Ici, Frosine le martèle encore :

Oui, vous me paraissez une petite figure assez drôle, mais cela ne suffit pas ; entre les talents nécessaires pour tous les théâtres, [l'Opéra-Comique] demande un goût particulier pour le vaudeville. Il faut le débiter facilement, avec âme, de façon que rien n'échappe des paroles (Pannard, 1732 : f^o 87).

De fait, lorsque le comédien Hamoche décide de revenir sur la scène foraine en 1733 après l'avoir quittée pour la Comédie-Italienne, il est mis à l'épreuve : on lui impose de chanter un pot-pourri requérant la plus grande virtuosité. De même, lorsque M^{lle} D'Arimath débute à la Foire en 1741, après avoir été à la Comédie-Française, son « intronisation » se fait dans un prologue où elle doit chanter un vaudeville particulièrement élaboré pour convaincre de ses talents.

La Foire – bien plus que la nouvelle troupe Italienne en quête d'honorabilité au cours du XVIII^e siècle – se plaît à renverser en toute occasion les usages et les normes. Et la

représentation qu'elle propose de son esthétique du jeu du comédien participe de ce chamboulement : en douceur et avec humour dans les scènes évoquées jusqu'à présent ; radicalement lorsqu'elle se veut inconvenante, prenant le parti de la discordance et valorisant l'indécence pour faire spectacle. On pense à ces scènes d'ivrognes dans lesquelles les plus brillants comédiens exposent toutes les ficelles de leur métier, cumulant à la fois les défauts de la voix, des gestes et des postures. Dans *Le départ de l'Opéra-Comique*, l'acteur triomphe : « c'était un plat de ma façon. [...] je n'ai fait cela que pour vous prouver que je suis comédien » (Pannard, 1733a : f° 129).

Même procédé dans *Le gage touché* avec la longue scène des fumeurs, action basse entre toutes d'après Dubos, où le dialogue entre les comédiens Rebours et Desjardins, ponctué de didascalies précisant : « il fume », s'achève sur le vaudeville... des *Fumeurs* (Pannard, 1736c).

Évoquons enfin le troublant opéra-comique de Pannard, *Les acteurs éclopés*, dans lequel les difformités d'une troupe monstrueuse sont mises en avant : dans ce *Freaks*¹⁹ avant l'heure, un aveugle, deux boiteux, un manchot, un muet, un bossu, un tragédien bègue et une actrice affligée d'un cheveu sur la langue y font successivement parade de leurs talents. Il est vrai qu'on est à la Foire, lieu éminemment propice à cette exhibition tératologique... Mais la pièce propose en même temps une réflexion essentielle sur l'art du comédien que nous résumerions ainsi : faut-il être aveugle pour interpréter l'aveuglement ? bossu, pour jouer Ésope ? boiteux, pour jouer Vulcain ? Dans ce cas, tous les cocus doivent-ils boiter ? L'enjeu est d'importance, et l'actualité dramatique parisienne l'a rappelé encore en 2007 à travers la polémique brûlante déclenchée par la mise en scène de la pièce *Le retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, au motif que l'acteur choisi pour jouer le rôle d'un Algérien n'était pas un Arabe²⁰...

La question de la sensibilité « naturelle » de l'acteur dans son jeu est ainsi placée au premier plan, sensibilité à laquelle s'opposerait un jeu fondé sur un savoir-faire et la conscience de sa mise en œuvre. D'autres pièces, au XVIII^e siècle, relaient sur le mode comique cette préoccupation qui est au cœur de la problématique de l'art théâtral :

Je vous trouve encore bien plaisant, Monsieur le Poète, de me donner un rôle sérieux, à moi qui suis la vivacité même, tandis que vous donnez le rôle de suivante à Mademoiselle, qui est sérieuse comme une élogie (Carolet, 1737, t. X : 402),

s'insurge une Actrice dans *Les audiences de Thalie* (1734). L'année suivante sa consœur de *La répétition interrompue* de Pannard fait remarquer au Répétiteur :

Votre maîtresse et votre amant
Sont en querelle à tout moment.
Ils s'en veulent mortellement. [...]
Pourront-ils jouer tendrement
Des rôles de la sorte ? (Pannard, 1763d, t. II, 385)

Tandis que, dans *Le retour de l'Opéra-Comique* de Favart (1759), on objecte à une comédienne jugée « trop jeune » pour interpréter un rôle d'amoureuse : « Ce n'est pas assez de savoir inspirer [de l'amour], il faut être en état de le ressentir » (Favart, 1763b, t. VIII : 21).

Dans *Le paradoxe sur le comédien*, dont il commence la rédaction dans les années 1770, Diderot opposera, lui, « les acteurs qui jouent d'âme » et ceux qui jouent « de réflexion ». Il exaltera l'art de Garrick dans ses écrits théoriques. Diderot ignorait-il que, quelques décennies auparavant, ce débat avait largement été ouvert sur le Théâtre Italien et les scènes de la Foire ? Pourtant, nul ne fera le panégyrique des devanciers de Garrick...

Notes

1. Voir la belle étude de Georges Forestier pour le XVII^e siècle.
2. Réunis pour la plupart par Sabine Chaouche dans sa précieuse anthologie *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)* (Chaouche, 2001).
3. Voir également chez Regnard *La critique du légataire universel*.
4. Voir également *Le badinage* (1733) et *Le je ne sais quoi* (1731).
5. Pour une analyse détaillée de cette comédie originale, nous renvoyons le lecteur à notre article « *Les acteurs déplacés à la Comédie-Française ou Paroles de réfractaires en 1735* » (Rizzoni, 1999).
6. Dans *L'apologie du siècle*, le prologue de *La ****, *Le retour de la paix* et *La frivolité*.
7. Dans *La Cabale*.
8. Dans *Les comédiens esclaves*.
9. Dans *Le temple de la Vérité* et, avec Dominique, dans le prologue de *La foire des poètes*.
10. Dans la *Suite des comédiens esclaves* avec les deux précédents.
11. Analysée dans notre ouvrage *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »* (Rizzoni, 2000).
12. D'Alain-René Lesage, Louis Fuzelier et d'Orneval, opéra-comique créé à la Foire Saint-Laurent le 20 septembre 1726 pour faire suite aux *Comédiens esclaves* donnés à partir du 10 août 1726 chez les Italiens.
13. « Approchez mes Amis. Enfin, l'heure est venue / Qu'il faut que mon secret éclate à votre vue » (Lesage, Fuzelier et d'Orneval, 1728, t. VI : 243).

14. Ici dans la traduction de Martine de Rougemont et de Maria-Teresa Bulciolu (Borie, de Rougemont et Scherer, 1982 : 91).
15. Notons que David-Augustin de Brueys, dont les pièces furent pourtant jouées à la Comédie-Française, ne se prive pas lui-même d'épingler ce trait dans sa comédie *Les embarras du derrière du théâtre* (non représentée, il est vrai...) où deux comédiens, M. Floridor et M. de l'Étoile, échangent sur leur métier. M. Floridor : « [...] par quelle action avez-vous marqué votre tristesse ? » M. de l'Étoile : « J'ai mis brusquement mes gants, comme ceci. » M. Floridor : « Cela parle assurément » (Brueys et Palaprat, 1756, t. IV : 169).
16. Comme dans *Le gage touché* de Pannard.
17. Comme dans *L'acte pantomime* de Pannard.
18. Comme dans *L'impromptu des acteurs* (Pannard), *Les débuts* (Dominique et Romagnesi), *Le départ de l'Opéra-Comique* (Pannard) ou bien dans les prologues des *Amusements à la mode* (Riccoboni fils et Romagnesi) et de *La fausse Égyptienne* (Pannard), dans *L'assemblée des acteurs* (Pannard).
19. Le célèbre film de Tod Browning, *Freaks* (1932).
20. Cette polémique, engagée par François Koltès, le frère et l'ayant droit de l'auteur, marque l'entrée de la pièce au répertoire de la Comédie-Française... Il est reproché à Murielle Mayette, qui en a assuré la mise en scène, d'avoir fait jouer « le rôle d'Aziz, le domestique algérien de la famille Serpenoise, par Michel Favory et non par un acteur arabe » (*Le Monde*, 24 mars 2007, p. 29).

Bibliographie

- BIANCOLELLI, Pierre-François [Dominique], et Antoine ROMAGNESI (1753), *Les débuts*, dans *Le nouveau Théâtre Italien*, Paris, Briasson, t. VII.
- BOISSY, Louis de (1768), *Le je ne sais quoi*, dans *Œuvres de Monsieur de Boissy*, Amsterdam et Berlin, Jean Neaulme, t. III.
- BOISSY, Louis de (1768), *Le badinage*, dans *Œuvres de Monsieur de Boissy*, Amsterdam et Berlin, Jean Neaulme, t. II.
- BOISSY, Louis de (1768), *L'Impatient*, dans *Œuvres de M. de Boissy*, Amsterdam, Berlin, Jean Neaulme, 1768, t. I.
- BORIE, Monique, Martine DE ROUGEMONT et Jacques SCHERER (éd.) (1982), *Esthétique théâtrale : Textes de Platon à Brecht*, Paris, Sedes, Centre de documentation universitaire.
- BRUEYS, David-Augustin de, et Jean de PALAPRAT (1756), *Œuvres de théâtre de Messieurs de Brueys et de Palaprat*, nouv. éd., Paris, Briasson, t. IV.
- CAROLET, Denis (1737), *Les audiences de Thalie*, dans *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique*, Paris, Pierre Gandouin, t. X.
- CHAOUCHE, Sabine (éd.) (2001), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Honoré Champion.

- DUBOS, Jean-Baptiste (1719), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, J. Mariette.
- FAVART, Charles-Simon (1763a), *La ressource des théâtres*, dans *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, t. VIII.
- FAVART, Charles-Simon (1763b), *Le retour de l'Opéra-Comique*, dans *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, t. VIII.
- FORESTIER, Georges ([1981] 1996), *Le théâtre dans le théâtre*, 2^e éd., Genève, Droz.
- LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude Nivelles de (1742), *La fête interrompue ou Le rival de lui-même*, Paris, Prault.
- LE GALLOIS DE GRIMAREST, Jean-Léonor ([1707] 1740), *Traité du récitatif, dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant...*, nouv. éd., Rotterdam, Johnson et fils.
- LÉRIS, Antoine de (1763), *Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres*, Paris, C. A. Jombert.
- LESAGE, Alain-René (1721), *La foire de Guibray*, dans *Le Théâtre de la Foire*, Paris, Étienne Ganeau, t. I.
- LESAGE, Alain-René, et d'ORNEVAL (1720), *L'Ombre de la Foire*, dans *Théâtre inédit de Lesage*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9314.
- LESAGE, Alain-René, et d'ORNEVAL (1724), *Prologue*, dans *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique*, Paris, Étienne Ganeau, t. IV.
- LESAGE, Alain-René, et d'ORNEVAL (1737), *Les désespérés*, dans *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique*, Paris, Pierre Gandouin, t. IX.
- LESAGE, Alain-René, Louis FUZELIER et d'ORNEVAL (1728), *Les comédiens corsaires*, dans *Le Théâtre de la Foire ou L'Opéra-Comique*, Paris, Chez la veuve Pissot, t. VI.
- PANNARD, Charles-François (1732), *Les deux élèves*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1733a), *Le départ de l'Opéra-Comique*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1733b), *L'Impromptu*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1736a), *La fête bienfaisante*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1736b), *Prologue des Époux réunis et du Magasin des Modernes*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1736c), *Le gage touché*, dans *Théâtre inédit de L'Affichard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9319.
- PANNARD, Charles-François (1737a), *L'assemblée des acteurs*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.

- PANNARD, Charles-François (1737b), *La Muse Pantomime*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1739), *L'essai des talents ou Les talents comiques*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9323.
- PANNARD, Charles-François (1742), *Prologue de La servante justifiée*, dans *Théâtre inédit de Pannard*, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits français, 9324.
- PANNARD, Charles-François (1763a), *L'impromptu des acteurs*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. I.
- PANNARD, Charles-François, et Thomas L'AFFICHARD (1763b), *Les acteurs déplacés*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. I.
- PANNARD, Charles-François (1763c), *Les petits comédiens*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. II.
- PANNARD, Charles-François (1763d), *La répétition interrompue*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. II.
- PANNARD, Charles-François (1763e), *La pièce à deux acteurs*, dans *Théâtre et œuvres diverses de M. Pannard*, Paris, Duchesne, t. III.
- PARFAICT, Claude et François (1743), *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, t. I.
- POISSON, Jean (1717), *Réflexions sur l'art de parler en public*, s. l., s. n.
- REGNARD, Jean-François (1760), *Les folies amoureuses*, dans *Œuvres de M. Regnard*, par la Compagnie, t. III.
- REGNARD, Jean-François (1760), *La critique du légataire universel*, dans *Œuvres de M. Regnard*, par la Compagnie, t. IV.
- RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, Pierre (1747), *Le comédien*, Paris, Desaint et Saillant, Vincent fils.
- RICCOBONI, Antoine-François (1750), *L'art du théâtre à Madame ****, Paris, C.-F. Simon et Giffart fils.
- RICCOBONI, Luigi (1728), *Dell'Arte rappresentativa capitoli sei*, Londres, s. n.
- RICCOBONI, Luigi (1738), *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson.
- RIZZONI, Nathalie (1999), « *Les acteurs déplacés à la Comédie-Française ou Paroles de réfractaires en 1735* », *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n° 31 (printemps), p. 84-94.
- RIZZONI, Nathalie (2000), *Charles-François Pannard et l'esthétique du « petit »*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century ».
- VOISENON, Abbé de (1781), *Œuvres complètes*, Paris, Moutard, t. II.

Rosaline Deslauriers
Université Laval

Quand l'homme et l'image se disputent le plateau : la compagnie de théâtre Les Deux Mondes et ses machinations

Le corps humain est composé de 70 % d'eau

Le reste de souvenirs. [...]

Les souvenirs coulent

Ils glissent des mains comme de l'eau.

Philippe DUCROS, 2191 nuits.

Depuis près d'une trentaine d'années, la scène contemporaine confronte son public à d'étranges spectacles : tantôt le dispositif scénique prend l'allure d'une installation, tantôt la représentation s'approche du *happening* ou de la performance, tantôt écrans et technologie de pointe montent sur les planches aux côtés de comédiens devenus chanteurs, danseurs ou acrobates. Semblable mutation, tour à tour considérée comme un effet de mode ou une idéologie représentative de la pensée de notre temps, incite bon nombre de théoriciens à se pencher sur le brouillage des frontières entre théâtre, danse, arts visuels et multimédias. Sur les tréteaux d'un lieu culte comme le festival d'Avignon, ce phénomène de décroisement des arts ravive, selon certains, une véritable « querelle des anciens et des modernes¹ », au sein de laquelle on accuse tant la danse que l'image de rivaliser avec le « théâtre de texte² ». À travers cette mouvance où les tenants du virtuel applaudissent le renouveau des arts vivants alors que d'autres craignent un résultat plutôt mortifère, on peut se demander si le théâtre d'aujourd'hui peut exister... sans acteurs. Face à cette prise d'assaut du théâtre par la machine, peu d'études portent cependant sur les nouveaux chemins qui, par le détour de médiums non organiques, s'ouvrent devant l'acteur du XXI^e siècle. Ici, Béatrice Picon-Vallin évoque l'apparition de la vidéo

comme carnet de notes et les différents procédés cinématographiques qui fécondent l'art de la mise en scène (1998 : 21-24), mais elle n'aborde que brièvement la figure de « l'interacteur » qui, selon elle, doit se surpasser pour se confronter à son double filmé (1998 : 11-12) ; là, Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos s'interrogent surtout sur le concept d'« écriture scénique » – notamment chez Robert Lepage – et sur [*la face cachée* d'un « théâtre de l'image » où la création et la perception d'une œuvre deviennent l'« actualisation » de l'espace mental de l'artiste et du spectateur (2001 : 172). En revanche, Paul Virilio aborde le phénomène en parlant de négation du corps et de l'esprit (Bauchard, 1995 : 79-80), Serge Ouakine déplore le fait que la « virtualité remplace la présence palpable des comédiens » (1999 : 18) et Jean-Marie Pradier ironise sur le lourd arsenal technique utilisé par « des metteurs en scène richement subventionnés » (1994 : 21). Pour Pradier,

[l]es machineries les plus triomphales, et les innovations scéniques fantastiques n'ont jamais pu / éteindre le goût du vivant que satisfont ces arts biophagiques légitimement qualifiables d'*arts de la vie*, à l'instar des *sciences de la vie* dans le domaine du savoir (1994 : 18).

Cette confrontation entre le théâtre, conçu comme un art où le corps – et le vivant – tiennent une place centrale, et « le théâtre médiatisé » est précisément ce qui m'occupe ici. En d'autres termes, ce sont les oppositions – ou les parallèles – qui se dessinent entre l'anthropologie théâtrale, telle que développée par Eugenio Barba, et le « théâtre de l'image », qui sous-tendent ma réflexion. Le spectacle *2191 nuits*, créé par Les Deux Mondes, compagnie québécoise qui célébrait son 35^e anniversaire en janvier 2008 et qui, depuis 1996, intègre la vidéo à ses créations, servira ici de point d'appui au développement de cette problématique. Afin de mieux convoquer la dialectique du vivant et du virtuel, je m'interrogerai sur le processus de création d'un spectacle où la « machine » joue un rôle central et sur les transformations que celle-ci opère sur l'art de l'acteur³.

Le processus de création : vers un « théâtre global »

Selon Daniel Meilleur, le théâtre Les Deux Mondes est une compagnie de recherche qui travaille « avec les outils d'aujourd'hui » : un « vocabulaire inexploré et infini » qui lui permet de développer son propre langage scénique⁴. Dans le programme des *2191 nuits*, Philippe Ducros, auteur du texte et « idéateur » du spectacle – je reviendrai bientôt sur cette notion –, qualifie cette œuvre théâtrale de « fable technologique », une expression accréditée par Meilleur qui insiste sur l'importance d'inventer de nouveaux mots et de nouveaux concepts propres au XXI^e siècle. Pour lui, le terme « multimédia », fréquemment utilisé pour décrire leur travail, est déjà trop ancien, trop relié au XX^e siècle. Dans cette fable

technologique qui dépeint le tragique destin de Math Mansön, un scientifique qui tente de survivre à une transplantation cardiaque et à un double deuil – celui de son épouse Emma et de son fils Tom –, la conception textocentrique de la mise en scène, si souvent remise en question depuis les premières revendications du théâtre en tant qu'art autonome, se trouve totalement inversée : l'auteur est, par exemple, entré dans le projet alors que tout un travail d'improvisation avait déjà été amorcé, et son texte fut sans cesse modifié suivant les aléas de la création⁵. En fait, le langage scénique développé par Les Deux Mondes est issu d'une rencontre entre acteurs, texte, musique, vidéo et systèmes mécaniques complexes, qui peuvent aller de la création d'une singulière table d'opération – constituée d'un respirateur artificiel et d'un bassin d'eau – à la fabrication d'une sculpture de glace, effigie d'un enfant trépassé qui, au fil du spectacle, fond sur le plateau : deux exemples des machinations techniques issues des *2191 nuits*. La dramaturgie fut, du reste, conçue comme un véritable puzzle : ici, un monologue s'est, en cours de processus, transformé en dialogue ; là, un discours attribué à un personnage s'est ensuite retrouvé dans la bouche d'un autre ; ailleurs, une partie du dispositif scénique – un miroir déformant – a trouvé sa place définitive dans le spectacle après avoir moult fois changé de fonction. Quant à l'« interprétation » du texte – un terme que les adeptes de l'anthropologie théâtrale proscrirent, mais que Meilleur utilise en interview – celle-ci ne s'est immiscée dans le travail que deux semaines avant la première, c'est-à-dire au moment où la mise en scène avait atteint un certain « point fixe », et elle fut dirigée par... l'auteur.

Une des particularités du travail des Deux Mondes réside, en effet, dans un processus de collégialité, qui se différencie de la création collective dans la mesure où chaque concepteur signe sa part du travail, mais où l'interaction entre les différents membres de l'équipe transforme l'ensemble d'un spectacle qui évolue au fil des années⁶. Les recherches entourant les *2191 nuits* ont, par exemple, débuté en décembre 2001 et la création de la première version n'eut lieu qu'en février 2005⁷. Le travail de cette compagnie convoque ainsi à la notion de *work in progress*, laquelle est, selon Hébert et Perelli-Contos, synonyme de l'« écriture vivante, [et] dynamique », qui caractérise le « théâtre de l'image » (2001 : 57). Toutefois, selon Meilleur, le temps des métamorphoses s'avère maintenant révolu, puisque l'auteur, le compositeur, le concepteur visuel et lui-même, metteur en scène des *2191 nuits*, semblent satisfaits de la dernière mouture présentée à Montréal, en mars 2007, car chacun a « pu aller jusqu'au bout de sa démarche », voire jusqu'au bout de ses idées.

Ce processus de collégialité – qualifié aussi par la compagnie de « théâtre global » – a permis l'émergence de la figure de l'« idéateur », un néologisme utilisé dans le programme pour identifier les différents concepteurs. Ce terme, qui dérive de la notion d'« idéation » – une expression surtout utilisée en psychologie médicale pour désigner un « processus de formation et d'enchaînement des idées en tant que représentations mentales⁸ » – décrit

bien le mode d'échange qui préside à l'organisation d'un spectacle des Deux Mondes. Cette figure rappelle aussi une des définitions du théâtre de l'image telles que proposées par Hébert et Perelli-Contos, qui soutiennent que « [l]e théâtre de l'image serait la manifestation d'une pensée ; il serait un laboratoire où toutes les ressources de l'imagination semblent pouvoir être convoquées et s'y donner libre cours » (2001 : 53). Meilleur compare d'ailleurs les recherches des Deux Mondes à celles d'un laboratoire scientifique où, malgré le caractère sérieux du travail, les chercheurs demeurent sensibles au hasard, générateur d'importantes découvertes : « En laboratoire, [...] souvent, les erreurs, les sottises peuvent amener quelque chose de constructif. »

Anthropologie théâtrale et théâtre de l'image : deux processus connexes ?

Ce détour par la voie de l'incertitude n'est pas sans évoquer l'apologie de l'« erreur⁹ », récemment faite par Barba qui déclare : « La chose la plus difficile à apprendre c'est d'être capable de s'accrocher à l'erreur, non pas pour la rectifier, mais pour découvrir où elle mène » (2005 : 58). Le théâtre médiatisé des Deux Mondes et l'anthropologie théâtrale de Barba se rejoignent, du reste, par la figure du laboratoire, puisque le second nom de l'Odin Teatret est, on le sait, le Nordisk Teaterlaboratorium. En avril dernier, Roberta Carreri soulignait également que ce qui différencie le travail de l'Odin des autres compagnies, c'est le temps alloué à la conception d'un spectacle¹⁰. Or le temps est, pour Meilleur, un des grands privilèges que les idéateurs s'accordent à la compagnie de théâtre Les Deux Mondes. Le facteur temps amène également ces deux laboratoires – qui travaillent avec des matériaux scéniques pourtant diamétralement opposés – à conserver « en banque » des éléments non utilisés dans une production. Pour *Le rêve d'Andersen* (2005), par exemple, les artistes de l'Odin ont préparé plus de dix heures de matériel scénique, soigneusement réglé, alors que la version finale du spectacle n'excédait pas une heure et demie¹¹. Ces séquences dansées et chantées, non utilisées par le metteur en scène, sont cependant conservées « en banque », dans le corps et la mémoire des acteurs, partitions scéniques dont ils peuvent, ultérieurement, faire un usage fort différent de celui pour lesquelles elles avaient été conçues.

Au théâtre Les Deux Mondes, il ne s'agit cependant pas d'un matériel chorégraphique ou vocal intégré organiquement par les artistes, comme on le fait à l'Odin Teatret, mais bien d'un répertoire de sons et d'images, enregistrés sans but précis, sous l'impulsion créée par la beauté d'un paysage ou par l'aspect intrigant d'un son, quand l'équipe se trouve en tournée. L'idéateur en charge de la conception visuelle des *2191 nuits*, Yves Dubé, travaille en effet à partir d'une réserve de données hétérogènes qui résultent d'une expérience sensible. Je me contenterai ici de mentionner un seul exemple, où le facteur temps joue

une importance capitale dans la récolte des matériaux scéniques : celui de l'image d'un ours polaire, souvent projetée sur l'écran souple qui apparaît et disparaît pendant tout le spectacle, voile blanc qui nimbe le plateau de couleurs et d'icônes alliant le monde hivernal à celui des spectres, des étoiles ou de la biologie. Cette séquence vidéo fut filmée dans un zoo où Dubé s'est installé sans bouger, pendant des heures, avec sa caméra, aussi immobile que l'ours qui gisait devant lui sur sa fausse banquise et qui, vraisemblablement intrigué par l'absence de mouvement de ce spectateur étrange, a plongé dans le bassin d'eau qui le séparait du vidéaste pour venir à sa rencontre – un tête-à-tête fortuit, entre l'animal et l'artiste, qui a permis à ce dernier d'effectuer des gros plans très vivants de cet ours au regard évocateur. Michel Robidoux, compositeur et codirecteur artistique des Deux Mondes, décrit, quant à lui, sa démarche comme celle d'un « poète et [d]'un "écouteur" de sons quotidiens dont il tire un matériau musical ouvert à toutes les métamorphoses¹² ». Dans les *2191 nuits*, en plus des échos sonores de ses voyages, Robidoux utilise un échantillonnage fait à partir de certaines machines du spectacle, ce qui lui permet, comme le rapporte Meilleur en interview, de « faire ses [propres] gammes ». Ainsi, lors des représentations, les touches de son clavier se colorent de timbres singuliers, tout comme le son de sa guitare ou de sa voix est transformé par des effets, ce qui peut tour à tour rappeler un séjour à l'hôpital, un chant de gorge inuit, un accident d'avion ou même l'intérieur d'un corps humain animé de souffles et de liquides : autant d'« images sonores¹³ » qui participent de l'organisation pluridimensionnelle de l'espace-temps sur le plateau.

Bien que tout en nuances, la musique conçue par Robidoux, tout comme les projections de Dubé, jouent un rôle capital dans le palimpseste d'écritures scéniques mis en place par les « idéateurs » des Deux Mondes. Souvent discrète, celle-ci s'infiltré insidieusement dans l'oreille du spectateur et le plonge dans un espace-temps polyphonique aux consonances inquiétantes. Dans tout le spectacle, deux seuls énoncés sonores confrontent l'ouïe du public à un *fortissimo* : au moment du tragique accident, alors que les ombres de Math et d'Emma effectuent une danse macabre, se lançant une effigie de leur fils Tom comme s'ils luttaient contre une tempête ; et, en rappel de cet instant, quand Math brise entre ses bras la sculpture de glace qui représente Tom, geste métaphorique qui sous-tend l'idée que le père doit tuer son enfant une seconde fois pour survivre à la hantise de ses souvenirs. La construction de la sphère sonore des *2191 nuits*, allant des matériaux récoltés par Robidoux pour composer son instrumentarium jusqu'aux thèmes musicaux récurrents qui traversent le spectacle, en passant par des cris ou des cliquetis de glace qui se brise, peut cependant s'interpréter de moult façons, suivant les différents niveaux de perceptions visuelles ou auditives de chacun des spectateurs. Au sein de cette forme spectaculaire, carrefour de langages artistiques et de polysémies, une seule certitude demeure : la musique du compositeur et directeur artistique des Deux Mondes, ainsi que tout le « paysage sonore » (Schafer, 1979 ; Roy, 1999) qui participe de l'organi-

sation du spectacle, occupent une place cruciale dans l'expérience sensorielle à laquelle nous convient ces « écrivains de plateau » (Tackels, 2005 : 9-19) que sont les idéateurs des Deux Mondes. Dès lors, afin de mieux étudier ce processus de création où, tel un palimpseste, le son, l'image et l'objet se superposent, s'effacent et se reconstruisent, strate par strate, pour présenter le funeste destin de Math et émouvoir le public, interrogeons-nous sur les différentes figures qui trament cette fable mise en espace par Les Deux Mondes.

Des machinations de la science au règne de l'entre-deux

Tout d'abord, rappelons que cette création met en scène la lutte physique et psychologique menée par Math, un astrochirurgien qui perd sa femme et son fils dans un accident d'avion alors qu'il allait poursuivre ses recherches dans le Grand Nord, et qui s'éveille, après un coma de six ans, voire de 2191 nuits, avec le cœur de son propre enfant – mort à six ans – qui bat dans sa poitrine. Hormis le prénom à l'allure de sobriquet, l'omniprésence des chiffres et le métier insolite du protagoniste, lequel permet de tisser un vaste réseau de métaphores textuelles et visuelles entre les astres et la vie, la science et ses machinations tissent toute l'intrigue : c'est par l'intervention de la médecine qu'Emma, l'épouse de Math, donne naissance à Tom, tout comme c'est le métier du savant qui, en quelque sorte, décime sa famille. La survie de l'astrochirurgien est également tributaire des progrès de la science, puisqu'il échappe au trépas grâce à une transplantation. En fait, ce spectacle est issu d'une réflexion sur le clonage, un thème qui a nourri les toutes premières improvisations effectuées par les acteurs, le compositeur et le vidéaste, et qui se répercute, au fil des *2191 nuits*, par une prolifération des figures de l'un et du multiple. Lors d'un dialogue où Math semble s'adresser à son défunt fils, mais où il raconte son trouble à une thérapeute, il dit, par exemple : « Chaque fois que je me regarde dans le miroir, ce n'est pas moi que je vois, Tom, c'est toi. Et chaque fois, tu me sauves encore la vie. » D'un point de vue scénique, la naissance de Tom s'inscrit, du reste, tant sous le règne du triomphe de la science que sous celui des aléas du clonage. On se souviendra, notamment, de cette scène où Math et Emma tentent de connaître le visage de leur futur rejeton à l'aide de caméras vidéos dissimulées dans une machine conçue par Guy Fortin, idéateur des Deux Mondes qui bénéficie d'une double formation en arts visuels et en aérotechnique et qui collabore avec Meilleur depuis 2001. Ici, les acteurs sont filmés en direct et donnent l'illusion que Math préside à cette opération, alors que c'est le vidéaste qui, à la régie, effectue les métamorphoses. Si l'on interroge plus précisément le processus de création qui sous-tend cette scène, on note que les acteurs ont effectué moult improvisations à partir d'un siège d'avion – un élément qui provient de la « banque » personnelle de Dubé qui, comme me

l'avouait Meilleur, est « un maniaque d'aviation ». Les comédiens ont également beaucoup travaillé avec trois ventilateurs sur lesquels était projeté un visage morcelé, à savoir deux yeux et une bouche qui se sont ensuite retrouvés condensés en un seul objet : l'hélice, sur lequel est « fantasmé » le futur visage de Tom. Des premières étapes de la recherche jusqu'à la finalité du spectacle, le thème du clonage a donc proliféré tant sur le plan thématique que scénique.

Racontée ainsi, cette fable présente toutefois une allure très linéaire, alors que la juxtaposition simultanée du passé et du présent construit un espace-temps où les contradictions ne sont pas exclues : la figure de Math, par exemple, est dédoublée en un jeune Math et un vieux Math qui évoluent, souvent en même temps, sur le plateau. Dès lors, le spectateur doit lui-même créer les associations qui lui permettent de dénouer l'écheveau d'une fable placée sous le signe de la complémentarité des contraires, entre-deux poétique dont il doit découvrir la polysémie. Les images, les objets scéniques et la dramaturgie musicale conçus par Les Deux Mondes deviennent, pour emprunter une expression de Daniel Sibony, des « machines à transfert » (2003 : 269) : d'abord issues de souvenirs qui appartiennent aux idéateurs, elles confrontent leur « vitalité non organique » (Buci-Glucksmann, 1999 : 195) à celle des acteurs, puis se soumettent aux manœuvres imaginaires du public. La projection vidéographique de l'ours polaire, par exemple, trame la métaphore du Grand Nord, où Math a perdu sa femme et son fils, mais également celle de la « survie », associée à la figure d'Emma, constellation d'étoiles qui, même éteinte, illumine et réchauffe Math par son seul souvenir. Cet univers scénique, peuplé de spectres de glace ou de chair, s'organise autour d'une réduplication de figures qui, de la sculpture qui représente Tom au fantôme d'Emma, renvoient au concept d'*eidolon* tel que théorisé par Monique Borie et, de ce fait, à « une définition du théâtre comme entre-deux du visible et de l'invisible » (1997 : 22), voire à un univers où, comme dans la tragédie grecque ou le nô japonais, les morts et les vivants se retrouvent sur une scène pour dialoguer. Outre l'effigie de glace qui suinte sur le plateau, métaphore des larmes que Math, pris en charge par la médecine, n'arrive pas à verser, Emma apparaît, sur scène ou à l'écran, tantôt jeune et vivante comme avant sa mort, tantôt toute de noir vêtue, ombre incarnée qui marche au-dessus du sol dans une ronde carène fabriquée par Dubé, tantôt masque glaciaire surgi du trépas pour insuffler un peu de vie dans le cœur de son époux. Pendant toute une partie du spectacle, le jeu très statique de Martin Vachon, glissé dans la peau du jeune Math dont les mouvements sont souvent infimes ou spasmodiques, évoque d'ailleurs l'idée d'une statue qui s'anime peu à peu, littéralement remise sur pied par son double vieilli. Dès lors, par le truchement de métaphores textuelles, visuelles et sonores, cette fable technologique expose la mémoire fragmentée et les tumultes qui agitent les pensées de Math, unique survivant d'une catastrophe aérienne que la science tente de transformer en clone heureux¹⁴.

Du clone heureux aux reflets d'un triste monde

Pendant les premières étapes de la recherche, Meilleur et ses acteurs ont beaucoup travaillé autour de la double thématique du clone et du clown, prémisses qui ont sans doute permis l'émergence d'une des rares séquences qui fait sourire le public : cet instant où Math et Emma grimacent devant la caméra pour explorer, grâce au lorgnon de leur fantasme ou par le biais d'une science inusitée, la future morphologie d'un fœtus que l'on voit croître, à la vitesse de la lumière, de son apparition jusqu'à l'âge de sa disparition. Tout comme le travail du clown peut constituer le pôle complémentaire d'une approche de la tragédie (Paya, 2000 : 224-226), soulignons que cette scène survient juste avant la présentation du désastre aérien, et que la « machine » qui y joue un rôle central possède une double fonction scénique : d'un côté, elle donne à voir le « laboratoire » du savant, et, de l'autre, l'appareil frappé par une « zone de turbulences ». Le questionnement qui sous-tend cette œuvre hybride va, cependant, bien au-delà des tribulations de Math, et même au-delà de ce qu'on pourrait appeler une « esthétique de la démesure¹⁵ » qui place le spectateur au centre d'un tourbillon de figures qui se multiplient en se dédoublant. En interview, Meilleur mentionne que le germe de départ de *2191 nuits* se résume ainsi : « On dit dans certaines religions, que Dieu a créé l'homme à son image. Dans la mesure où l'homme peut créer l'homme à son image, est-ce que l'homme est devenu Dieu pour autant ? » En déployant un thème comme le clonage dans une fable où, paradoxalement, la machine pourrait être perçue comme une nouvelle idole, les idéateurs des Deux Mondes remettent en question les avancées technologiques qui, par leur démesure, peuvent devenir tragiques : on peut penser à l'acharnement thérapeutique, à la fonte de la banquise ou à l'extinction de la race des ours polaires, par exemple. « Le sort de l'ours blanc est noir, parce que, au travers [de] sa disparition, on peut imaginer que notre espèce à nous, l'humanité, n'est pas éternelle », écrit Ducros¹⁶. Après *L'Umiak* (1982), *Terre promise = Terra promessa* (1989), et *L'histoire de l'oie* (1991), *2191 nuits* s'inscrit, en fait, dans un cycle de quatre spectacles consacrés au thème de la survivance, ce qui permet à Meilleur et à sa troupe de s'interroger sur le monde actuel et d'inviter le public à prendre part à leur réflexion :

Cette notion de survivance est-elle à l'image du métier précaire que pratiquent les gens de théâtre ? Est-elle liée à la conscience de la fragilité de notre devenir comme société distincte ou traduit-elle un sentiment plus diffus face à l'avenir du monde tel qu'il va en ce début troublé du XXI^e siècle ? La réponse n'appartient pas qu'à nous mais aussi, croyons-nous, au public,

affirme-t-il dans le programme du spectacle, conviant ainsi le public à rencontrer une œuvre théâtrale où éthique et esthétique vont de pair.

L'auteur et idéateur Philippe Ducros est, pour sa part, allé appréhender tant le froid que la spiritualité des Inuits pour écrire son texte en recueillant sa propre « banque » de

données sur le terrain du vécu, dans le Grand Nord et dans l'envers de son décor : celui des Premières Nations, déracinées et transformées par les avancées technologiques auxquelles l'histoire les a confrontées. Dans le programme, Ducros déclare :

Le progrès nous mène à des technologies porteuses des rêves les plus impensables. [...] Or, pour combattre les effets pervers du progrès, certains disent maintenant qu'il nous faudra encore plus de progrès. *2191 nuits* est une fable technologique. Et, dans *progrès technologique*, il y a le mot *logique*. C'est l'absence de cette logique qui, parfois, semble nous mener vers les débordements et les catastrophes.

Semblable allégation donne à réfléchir si l'on conçoit que c'est grâce à une forme de « progrès » et d'« excès », voire par le biais de matériaux scéniques à la fine pointe de la technologie et qui mettent en œuvre un univers aux mille mirages, que les idéateurs des Deux Mondes plongent le public au cœur d'enjeux sociaux tout à fait actuels. Or, dans la mesure où un théâtre sans acteurs constitue un vieux rêve, notamment manifesté en 1907 par Gordon Craig (2004), les « machinations » d'une compagnie comme Les Deux Mondes ne traceraient-elles pas les contours d'un nouvel *Art du théâtre* où les acteurs prendraient part *uniquement* au processus de création d'un spectacle ?

L'effet machine : vers un nouvel art de l'acteur

Dans *2191 nuits*, l'œil du spectateur doit, on l'a vu, choisir entre un acteur vivant et des « effigies de l'entre-deux » (Borie, 1997 : 14) : projections vidéographiques, ombres chinoises, sculpture ou acteur-statue dont la taille semble souvent minuscule face aux clones virtuels. Rappelons toutefois que, dans ce spectacle, une présence réelle se cache derrière l'immatérialité des images, tout comme Robidoux et Dubé « jouent » leur partition scénique, à chaque représentation, en temps réel. Même le bambin de glace se dote, en quelque sorte, d'une certaine vitalité « extra-quotidienne » : fabriqué par Dubé, il naît pour le plateau et y meurt à l'issue de chacune des représentations. Or comment l'équipe de comédiens assure-t-elle la partition du plateau avec semblables partenaires ? Signalons que les acteurs des Deux Mondes appréhendent le travail avec les images, le son et les « machines », pendant les années qui président à la création d'un spectacle, de sorte que l'usage de l'équipement technologique est intégré pendant un processus que l'on pourrait concevoir telle une forme d'entraînement de l'acteur qui permet le développement d'un nouveau comportement scénique extra-quotidien (Barba et Savarese, 1995 : 9). Le spectacle est en effet conçu au gré d'improvisations, donc de situations théâtrales où l'acte est intimement lié à la conscience de l'instant présent et à une occupation de l'espace mis en relation avec les différents éléments qui en font partie. Cette forme particulière de *training* peut, d'une part, s'apparenter au travail avec l'objet ou le

masque qui font souvent partie de l'apprentissage technique auquel doit se livrer un acteur. D'autre part, bien que tout comédien doive affronter les reflets de sa propre image dès qu'il vit l'expérience du plateau, par le contact avec le metteur en scène, les partenaires et le public, le processus de collégialité à l'œuvre aux Deux Mondes place l'acteur dans une situation où le cinéma et l'art des tréteaux s'échangent principes et modes de fonctionnement. Dans la séquence où l'on voit, par exemple, le masque d'Emma dialoguer avec Math, visage glaciaire surplombant un arrière-plan que l'on croirait organique¹⁷, Lyne Rodier gère elle-même les mouvements de son visage, car, en coulisse, un moniteur lui renvoie celui-ci, tel que le perçoit le public, ce qui lui permet de créer la dynamique d'un spectre de glace qui s'approche ou s'éloigne de son défunt époux, voire qui hante sa mémoire. Clone virtuel de Rodier, Emma devient ainsi une ombre funèbre qui évoque tant la banquise du Grand Nord que la statue de glace qui représente Tom. L'actrice a même une interaction « directe » avec son partenaire de scène lorsqu'elle souffle devant la caméra, pour « pousser » le corps de Math hors plateau ou, du moins, pour créer ce mirage dans l'œil du public. Encapuchonné dans un voile qui lui confère à la fois l'apparence d'une larve et celle d'un gisant, le corps de Vachon est, pour sa part, entièrement « masqué » par un tissu qui transforme celui-ci en statuaire inerte, mais doté de l'usage de la parole. Emblème de l'entre-deux, l'acteur statufié incarne ici la figure d'un père qui, symboliquement et scéniquement parlant, ne fait qu'un avec son fils, sphère lumineuse qu'il serre contre son cœur et dont il ne peut se détacher¹⁸. Par les tours et détours de machines ingénieuses, la scène devient ainsi le lieu d'illusions qui abolissent les frontières de l'espace-temps et stimulent l'imaginaire du spectateur, si celui-ci se laisse entraîner dans le sillage de personnages immergés dans un monde parallèle où un double mouvement constant s'opère entre la fusion et le foisonnement.

Ailleurs, le spectateur assiste « en direct » à la transplantation du cœur de Math, emmaillotté sur une table d'opération dont la base est une cage de verre remplie d'eau, à la fois lit de mort de Tom et planche de salut de son géniteur. Dans cette séquence, le jeu de Vachon s'apparente de nouveau à celui d'un acteur-statue. Sa tête est en effet « encapuchonnée » par une machine que Les Deux Mondes appellent « le soufflet », car elle est ornée d'un faux respirateur artificiel qui prend part au paysage sonore du spectacle en déployant sa musicalité sous diverses formes¹⁹, mais qui, pendant les premières phases de la recherche, fut longtemps un simple trépied muni d'une caméra : objet scénique qui permettrait aux acteurs et aux idéateurs d'improviser sur le thème du clonage. Devenu un élément important du dispositif scénique, sur le plateau, ce module semble clouer le corps de l'acteur, déjà recouvert d'un linceul blanc, dans un carcan de métal. Secoué de convulsions, celui-ci n'a plus que ses yeux et sa bouche pour parler, lesquels sont projetés, énormes, sur des miroirs souples qui réfléchissent le visage fragmenté et souffrant du personnage, en fond de scène. L'usage de semblable engin, manipulé par deux hommes en

noir qui procèdent aussi à l'excision du cœur de Tom, ne pourrait-elle pas évoquer, sur un mode analogique, l'idée d'une marionnette, et ainsi rappeler tant le *bunraku* japonais que l'utopie jadis formulée par Craig ? Dans cette séquence, Vachon – filmé en direct sur le plateau – et son visage dédoublé, Rodier – filmé en direct dans les coulisses – et l'effigie de glace qui représente Tom, sont réunis, par le truchement des « machines » et par la thématique de l'eau, dans une même dimension spatio-temporelle. En fin de séquence, c'est Dubé qui opère, en temps réel, l'hybridation du visage de Vachon et de Rodier, dont les yeux et les lèvres viennent remplacer ceux de son partenaire sur l'écran morcelé, pour prendre la parole : un tableau que l'on pourrait concevoir tel un dialogue intérieur que le miraculé de la science tient avec le souvenir de sa défunte épouse.

Dès lors, si Rodier interagit uniquement en coulisse avec les outils technologiques, en revanche, Vachon doit, alors qu'il est en jeu sur le plateau, conserver un œil sur le moniteur qui lui renvoie son image : il lui faut donc agir et se regarder agir. Ce procédé, qui fait partie de ce que nous avons qualifié de *training* de l'acteur aux Deux Mondes, installe, ici, une divergence profonde entre le théâtre « médiatisé » et le théâtre conçu comme un art de la présence réelle, où le travail d'un comédien devant un miroir est à proscrire : l'acteur doit plutôt se représenter, mentalement, l'image de son corps et les lignes d'énergie qui le constituent. Lors d'une interview, Barba me confiait que, selon lui,

tous les aspects technologiques ont une influence très réductive sur l'art de l'acteur. Avant, le théâtre était basé sur le savoir-faire de l'acteur. Aujourd'hui, plus on utilise des technologies, moins on a besoin d'attirer l'attention du spectateur sur les capacités professionnelles de l'acteur²⁰.

Barba ajoute aussi que, depuis les années quatre-vingt, la convention du « comme si c'était la vie » – qu'il nomme « la convention du jeu [*sic*] télévisif²¹ » – domine toutes les formes théâtrales, ce qui contribue à la perte du savoir-faire de l'acteur. Ici, une partie des propos tenus par Barba concorde avec ceux de Meilleur qui, lors de notre entretien, m'a expliqué à quel point le jeu des acteurs avec un micro avait été complexe et avait nécessité tout un travail sur l'interprétation du texte, car ceux-ci avaient tendance à « surjouer ». Par conséquent, la confrontation de l'acteur et de la « machine » instaure un art du théâtre qui, en puisant dans des conventions plus réalistes, s'oppose aux recherches entourant l'organicité de la voix – un paradoxe intéressant si l'on conçoit que l'intervention d'outils technologiques transporte le public dans un univers parallèle où l'artifice règne pourtant en maître. L'écart creusé entre la voix humaine et la voix médiatisée instaure d'ailleurs un effet spatio-temporel des plus intéressants. Dans la scène où Math émerge du coma où il était plongé, par exemple, c'est le manque de projection de Vachon – ou du moins le choc auditif que produit le contraste entre son timbre, sans doute volontairement faible, et celle d'un partenaire qui, en coulisse, use d'un micro pour tenir le discours du médecin – qui

fait émerger un espace-temps imaginaire. Cette soudaine absence d'amplification élargit le plateau, comme si la parole de Math surgissait de profondeurs insondables, aussi menue dans ce dialogue avec le monde des vivants que peut parfois l'être la présence du comédien écrasée par les spectres qui le surplombent²². Somme toute, si l'on peut se permettre d'apposer un bémol aux allégations de Barba, le théâtre de l'image, tel que conçu par une compagnie comme Les Deux Mondes, me semble instaurer une nouvelle forme de savoir-faire chez l'acteur. Si, dans la foulée des recherches mandées par l'anthropologie théâtrale, l'art de l'acteur consiste à acquérir une extrême conscience du corps et de son évolution dans l'espace-temps du plateau, le comédien du théâtre médiatisé doit, pour sa part, développer un métaregard sur sa propre image : autant de variations sur le thème de l'hyperconscience d'un corps en jeu, mais où l'interaction entre le vivant et le virtuel peut créer l'illusion que l'homme et l'image se disputent... le plateau !

Le théâtre québécois et ses machinations

Le théâtre québécois, notamment avec des compagnies comme Ex Machina, UBU et Les Deux Mondes, occupe une place importante dans le développement de cette voie de l'art où la « machine » fait partie des préoccupations artistiques et où l'acteur interagit, tantôt avec des images virtuelles, tantôt avec son double filmé. En 1995, Picon-Vallin déclarait :

Ce qu'on désigne par l'appellation mal contrôlée de « spectacle vivant » est-il bien toujours un spectacle avec des acteurs vivants, en chair et en os ? Car il arrive que l'on s'ennuie parfois à mourir dans ce genre de « spectacle vivant »... Et n'y aurait-il pas de « spectacle vivant » possible aujourd'hui sans acteurs présents sur le plateau, réellement présents, puisque souvent, lorsque ceux-ci sont en scène en même temps que leurs propres images, ces dernières, malgré leur platitude et en raison de leur rayonnement, attirent davantage l'œil que les corps en volume qui sont leurs modèles (1998 : 9).

Cette hypothèse, que Picon-Vallin qualifiait à l'époque de « provocante », s'est concrétisée, en 2002, sous la baguette de Denis Marleau qui, dans sa version des *Aveugles* de Maurice Maeterlinck – « fantasmagorie technologique » que Marie-Christine Lesage qualifie d'installation scénique (1999) – se passait totalement de la présence des acteurs en représentation, car seules des projections animaient – voire donnaient vie – à des masques tragiques²³. Il s'agit d'une expérience scénique qui pourrait fort bien n'être pas sans lendemain, puisque, en mars dernier, Meilleur m'a « accusée » de lire dans ses pensées lorsque je lui ai demandé s'il serait prêt à faire un spectacle sans acteurs : dans la lignée du mannequin de glace fabriqué par Guy Fortin, il a récemment demandé à son précieux collaborateur de concevoir une « mécanique humaine » qui remplacerait l'acteur sur le

plateau ! Dès lors, le rêve de la « surmarionnette », jadis fantasmé par Craig, semble de nouveau convoqué sur les tréteaux du XXI^e siècle. Plutôt que de considérer semblables « machinations » tel un complot contre le théâtre, je crois cependant que, suivant un autre pôle de la définition de ce terme, le processus de création mis en œuvre par Les Deux Mondes dans un spectacle comme *2191 nuits* conjugue des dispositions ingénieuses qui permettent l'émergence d'un théâtre allant de pair avec le siècle qui le voit naître.

Notes

1. Expression qui devient un leitmotiv dans *Le cas Avignon 2005* (Banu et Tackels, 2005).
2. À ce sujet, voir notamment l'intervention de Vincent Baudriller qui résume bien les tensions ressenties à Avignon en 2005 (Banu et Tackels, 2005 : 28), ou encore les propos d'Olivier Py qui soutient que la littérature a été exilée du festival, mais qu'on a tort « d'opposer l'image au mot au nom de la mode ou au nom de la morale » (p. 264).
3. Cet article fut d'abord l'objet d'une communication présentée à Paris, le 19 mai 2007, au Centre de Recherches sur les Arts et le Langage de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, dans le cadre du colloque « Le son des rouages. Représentations musicales des rapports homme-machine au XX^e siècle ». Notons, au passage, que mes premières interrogations sur le processus de création des Deux Mondes s'inscrivaient dans le cadre d'un projet de recherche intitulé « Un théâtre d'opérations : étude du phénomène d'hybridation dans la scénographie actuelle », mené par le groupe SCENES, et dirigé conjointement par Hébert et Perelli-Contos. Mélissa Comtois et Hélène Jacques s'interrogeaient plus précisément sur le spectacle *2191 nuits*, et leur contribution à ce projet a pu influencer certaines des interprétations qui sont ici présentées.
4. Sauf indication contraire, tous les propos de Meilleur sont tirés d'une interview effectuée à Montréal, le 5 mars 2007.
5. Au début du processus de création, une quinzaine de scènes ont d'ailleurs été créées en collaboration avec Jacques Languirand, conseiller dramaturgique qui, par la suite, a dû se retirer de la production.
6. En plus d'être issu d'une interaction entre les concepteurs et les différents acteurs qui ont participé à la création des trois personnages principaux, le spectacle *2191 nuits* s'est aussi transformé au fil des interventions de tout un réseau de collaborateurs qui effectuaient des retours critiques lors de la présentation des différentes phases du travail.
7. Cette étude est surtout fondée sur la version du spectacle présentée au Théâtre d'Aujourd'hui en mars 2007. J'ai cependant assisté à plusieurs représentations fort différentes les unes des autres, tantôt à Montréal, tantôt à Fontenay-aux-Roses (en France), et j'ai pu visionner une partie de la recherche effectuée en 2002 et 2004, à une époque où le projet s'intitulait, respectivement, *Eugène* et *Corps étranger*, deux thématiques qui ont amené Meilleur et sa troupe à explorer, sous différents angles, la question du progrès scientifique sur laquelle je reviendrai ultérieurement.

8. Définition qui provient de l'*Encyclopédie Universalis*, [en ligne], [<http://www.universalis.fr/corpus-encyclopedia>]. Ce terme, qui dérive du mot anglais *ideation*, peut aussi renvoyer aux travaux de George Henry Lewes (1817-1878), philosophe anglais et critique littéraire qui s'est notamment intéressé au phénomène théâtral (1968) ainsi qu'à l'appréhension de la pensée et des problèmes mentaux selon une conception globale du corps et de l'esprit (1877). À propos du processus d'idéation, Lewes écrit : « *The operations of the intellect may furnish us with an illustration. Ideas are symbols of sensations* » (1877 : 379). (« Les opérations de notre intellect peuvent nous fournir une image. Les idées sont les symboles des sensations. ») [Notre traduction.]

9. Pour Barba, il existe « deux types d'erreur » : « L'erreur solide se laisse mesurer, modeler ou modifier jusqu'à perdre son caractère inexact, équivoque, insuffisant ou absurde. Elle se laisse ramener à la règle ou transformer en ordre. L'erreur liquide, on ne peut ni la saisir ni l'évaluer. Elle se comporte comme une tache d'humidité sur un mur. Elle indique quelque chose qui vient de loin. Je vois qu'une certaine scène est "ratée", mais si je suis patient et si je ne fais pas usage immédiatement de mon intelligence, je me rends compte qu'il ne faut pas la corriger mais la poursuivre. Le fait qu'elle soit si *manifestement* ratée, me fait pressentir qu'elle n'est pas simplement inepte, mais qu'elle suit une voie latérale dont je ne sais pas encore où elle va » (2005 : 58).

10. Propos recueillis lors de l'*Odin week* qui s'est tenue à Holstebro, du 12 au 21 avril 2007.

11. Propos tenus par Carreri lors de l'*Odin week*. Voir aussi le texte de Torgeir Wethal, dans l'ouvrage que l'Odin Teatret a consacré au spectacle *Le rêve d'Andersen* (Barba, 2005 : 15).

12. Propos qui proviennent du programme du spectacle. Ailleurs, Robidoux déclare : « Échantillonner, c'est un peu comme sculpter » (Gagnon, 2007 : 80).

13. Voir à ce sujet *La face cachée du théâtre de l'image* (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 85-95).

14. Notons que la théorie de l'eugénisme – dont les thèses tendent à une amélioration de l'humanité – est une des thématiques qui a nourri les premières improvisations effectuées par l'équipe des Deux Mondes, d'où l'un des premiers intitulés du spectacle, *Eugène*, en 2002.

15. D'ailleurs, l'étymologie du mot « hybride » est à rapprocher du concept d'*hybris* – un terme grec généralement traduit par « démesure » (Samoyault, 2001 : 176).

16. Ces propos de Ducros sont tirés du programme du spectacle.

17. La musique aux consonances liquides créée par Robidoux et la projection du vidéaste – images en mouvement s'apparentant à la représentation d'un système sanguin – donnent l'impression que les spectateurs plongent dans l'intérieur d'un corps humain, voire à l'intérieur de l'organisme de Math. Notons toutefois que, malgré ses dehors organiques, cette projection est un artifice créé par Dubé, puisqu'il s'agit de branches d'arbres filmées en contre-plongée lors d'une tournée en Hollande.

18. Pendant tout le spectacle, le discours de Math est d'ailleurs truffé d'adresses à son fils où il appelle celui-ci « mon cœur », ce qui accentue l'idée que le personnage soliloque – puisqu'il ne fait organiquement qu'un avec son fils à la suite de la greffe. Le plateau devient ainsi le lieu de son discours intérieur et des images qui le hantent.

19. Ce respirateur est un des éléments qui a notamment permis à Robidoux de « faire ses propres gammes », un son qui, retravaillé de diverses façons, trame une partie de la musique du spectacle.

20. Propos recueillis le 20 avril 2007, lors d'une interview effectuée à Holstebro.

21. Plus précisément, Barba dit : « Depuis les années 80, la convention du "comme si c'était la vie" – qui est la convention de jeu de la télévision, du jeu du cinéma, [...] [domine] toutes les formes théâtrales. Il y a très peu de formes stylisées formalisées, et avec ce que nous [...] [pourrions appeler] la convention du jeu "télévisif" et les technologies, tout ce qui était la transmission d'un certain savoir-faire est en train de se réduire de plus en plus, et nous sommes en train de perdre cette espèce de patrimoine, qui était une connaissance tacite, c'est-à-dire [non] pas formulée, mais apprise de génération en génération, en faisant. »

22. On se souviendra que c'est pendant ce dialogue que Math apprend la macabre fin d'Emma et de Tom, ainsi que la provenance du cœur dont il a hérité à son insu.

23. À ce sujet, voir l'article d'Hélène Jacques qui montre bien comment les acteurs « sont symboliquement mis à mort » (2005 : 121) dans la mise en scène que Marleau a faite des *Aveugles*, actualisant une utopie à la fois exprimée par Maeterlinck et par Craig.

Bibliographie

- BANU, Georges, et Bruno TACKELS (dir.) (2005), *Le cas Avignon 2005*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps.
- BARBA, Eugenio, et Nicola SAVARESE ([1990] 1995), *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, réédition, Lectoure, Bouffonneries-Contrastes ; Holstebro, ISTA. Également paru dans la revue *Bouffonneries*, n° 32-33.
- BARBA, Eugenio (dir.) (2005), *Andersens Dream = Le rêve d'Andersen*, Holstebro, Nordisk Teaterlaboratorium.
- BAUCHARD, Frank (1995), « Théâtre et nouvelles technologies : entre sanctuarisation et transmutation », *Du Théâtre*, n° 9 (été), p. 79-82.
- BORIE, Monique (1997), *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1999), « L'art à l'époque du virtuel », dans *Les frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (2001), *Le présent de l'opéra au XX^e siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*, Paris, Kimé.
- CRAIG, Edward Gordon ([1911] 2004), *De l'art du théâtre*, réédition, Belfort, Circé.
- GAGNON, Lise (2007), « Le sculpteur sonore. Entretien avec Michel Robidoux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 124, p. 79-84.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- JACQUES, Hélène (2005), « Projections de la mort. Sur deux mises en scène de Denis Marleau », *L'Annuaire théâtral*, n° 37 (printemps), p. 113-127.

- LESAGE, Marie-Christine (1999), « Installations scéniques. Le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso », *L'Annuaire théâtral*, n° 26 (automne), p. 30-45.
- LEWES, George Henry (1877), *The Physical Basis of Mind*, London, Trübner & Co.
- LEWES, George Henry ([1957] 1968), *On Actors and the Art of Acting*, Westport, Greenwood Press.
- OUAKINE, Serge (1999), « Si près de quelque chose de nouveau... Le théâtre : du théâtral au virtuel », *L'Annuaire théâtral*, n° 26 (automne), p. 16-29.
- PAYA, Farid (2000), *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, Saussan, L'Entretiens.
- PICON-VALLIN, Béatrice (1998), « Hybridation spatiale, registres de présence », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 9-35.
- PRADIER, Jean-Marie (1994), « La scène des sens ou les voluptés du vivant », dans Chérif Khaznadar et Jean Duvignaud (dir.), *Internationale de l'imaginaire*, n° 2 (nouvelle série), p. 13-32.
- ROY, Irène (1999), « "Paysage sonore" : phénomène sensible et communicationnel », *L'Annuaire théâtral*, n° 25 (printemps), p. 49-59.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001), « L'hybride et l'hétérogène », dans Noëlle Batt *et al*, *L'art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 175-186.
- SCHAFER, Raymond Murray (1979), *Le paysage sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Paris, J.-C. Lattès.
- SIBONY, Daniel ([1991] 2003), *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil.
- TACKELS, Bruno (2005), *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Paris, Les Solitaires Intempestifs.

Sébastien Ruffo
Queen's University

La meilleure idée d'Edmond Rostand

La question des rapports entre le théâtre et le social pourrait se décliner de bien des manières : critique, reflet, exemple, distanciation, mémoire, fondation, thérapie, deuil, apologie, dénonciation, séduction, divertissement, pédagogie, propagande, combat... Parmi toutes ces modalités, la notion d'« artiste-citoyen¹ », relativement fréquente ces temps-ci, incline cependant la question vers des œuvres ou des aspects plutôt programmatiques ou volontaristes, possiblement périphériques en regard d'un travail plus strictement dramaturgique. En abordant le motif du panache dans *Cyrano de Bergerac*, nous tentons ici de déplacer la notion d'« artiste-citoyen » de façon à montrer qu'au théâtre, l'influence sociale la plus féconde pourrait, cependant, fort bien ne résulter ni d'un programme ni d'un engagement idéologique, comme dans les différents théâtres que l'on dit « politiques », mais bien d'une sensibilité artistique générale, nourrie par l'éthos de l'époque, puis donnant forme et sens au travail sur la langue, sur l'action et sur les personnages – c'est-à-dire : reconnaître à la poétique dramaturgique la centralité qui lui revient dans la fabrication du théâtre, et donc dans ses succès, même sociaux, voire surtout sociaux.

Edmond Rostand d'abord, l'auteur de la pièce, a-t-il été lui-même ce que l'on pourrait aujourd'hui considérer, intuitivement, un (bon ?) artiste-citoyen ? En apparence, non, ce n'est pas ce qui frappe le plus dans ses biographies. C'était un esthète, un amoureux, un littéraire parfois mondain ; dreyfusard, oui, mais patriote aussi – quoique sans engagements politiques aussi forts que ceux d'un Victor Hugo par exemple. Du point de vue d'un Jehan Rictus, ce n'était même qu'un bourgeois, au sens le plus révolutionnaire du terme : « [...] aux serfs des magasins, des fabriques ou des usines [...], qu'est-ce que vous voulez que ça leur foute *Cyrano de Bergerac*, *L'aiglon* et joignons-y la *Princesse lointaine* pour faire bon poids ? » (Rictus, 1903 : 30) Romantique antédiluvien, Rostand goûte certes peu les valeurs socialistes du naturalisme des Antoine ou des Zola, ses contemporains – mais il

n'est évidemment pas le seul. Ainsi, à propos de la première de *Cyrano*, Jules Renard note dans son journal :

On ne savait plus. On barbotait. L'invasion du socialisme au théâtre déroutait les plus indifférents. L'artiste devrait-il donc s'occuper de ce qui ne le regarde pas, poser gauchement des problèmes insolubles, et s'abaisser à savoir quotidiennement le prix du pain ? Aurions-nous des Musset économistes et des Marivaux apôtres ? D'un seul coup de cothurne Rostand a repoussé ces ordures et, d'un seul effort, remis debout l'art isolé, souverain et magnifique. On va pouvoir encore parler d'amour, se dévouer individuellement, pleurer sans raison, et s'enthousiasmer pour le seul plaisir d'être lyrique (1960 : 450).

Si Renard dit vrai à propos de Rostand, et d'une bonne part de l'auditoire probablement, le maître mot de cette remarque n'est peut-être pas tant dans « l'invasion du socialisme au théâtre » que dans l'idée de « ces ordures », qu'il oppose au cothurne de Rostand. En effet, pour certaines gens de cette génération², si le socialisme, le prix du pain, le prosélytisme et l'ordure peuvent à l'occasion se connoter réciproquement et s'opposer ensemble au cothurne, au lyrisme, à Marivaux ou à l'idée de « se dévouer individuellement », c'est que le discours social de l'époque structure un grand nombre d'oppositions analogues, qui entrecroisent les ordres de l'éthique et de l'esthétique, du politique et de l'artistique, du mondain et du métaphysique, dans une vaste opposition de deux champs – ou nébuleuses – de thèmes, de valeurs, d'arguments, de mythes, de préjugés : convenons de parler de la « gauche » et de la « droite » pour désigner ces champs (sans cependant croire être exact). Rostand n'est pas à gauche ; les *habitus* citoyens de la gauche ne sont pas les siens ; il n'adopte pas les catégories de pensée propres à la gauche et s'il y pense, c'est de l'extérieur, par l'arsenal idéologico-rhétorique que décrit si bien Marc Angenot dans *Contre le socialisme* (2003).

Or la notion d'« artiste-citoyen » est plus souvent associée à la gauche et, vue à partir de l'année 2007, à des époques moins distantes : acceptons alors de retravailler sur notre intuition de ce que serait un « artiste-citoyen », hors de l'arsenal discursif coutumier à la notion, et de chercher la manière dont un Rostand pouvait vivre son art parmi les siens, si, à ses yeux, les siens n'étaient pas *a priori* surtout des « citoyens ». Quel homme Rostand cherche-t-il, avec sa lanterne, à être, à satisfaire ? Le camarade, le savant, le poète-prophète, le libéral, l'ultra, le sublime, le don Juan ? Parmi les modèles plus ou moins canoniques disponibles à son époque, c'est sans doute à l'honnête homme que va sa préférence, et celle de sa famille, sur un fond gaulois provençal, sans renier un certain romantisme chrétien. Dès sa toute première publication (Rostand, 1921), un essai littéraire rédigé à dix-neuf ans dans le cadre d'un concours de l'Académie de Marseille (remporté par lui), Rostand donne à comprendre sa propre manière d'articuler l'éthique et l'esthétique avec des mots, des références de son époque qui vont dans le sens de cet honnête homme-là. S'attelant au

sujet du concours, une comparaison entre Honoré d'Urfé et Émile Zola (deux « romanciers de Provence »), Rostand déploie contre Zola les vingt et cent lieux communs de la polémique antisocialiste, ceux-là mêmes qu'Angenot analyse à propos de la critique du roman-feuilleton : « courroie de transmission des mauvaises doctrines », écrit ce dernier qui cite plusieurs auteurs du milieu du siècle. Eugène Sue et ses semblables sont accusés de « ravages dans le peuple, dont on voit en 1848 le terrible résultat » (Angenot, 2003 : 26-27). En 1921, Rostand ne parle pas autrement de Zola :

N'hésitons pas à dire qu'il a nui. Au point de vue moral, quoiqu'il prétende être d'une lecture fortifiante, il a aidé certainement à la dépravation. Nous avons entendu dire à un médecin d'esprit supérieur qu'à notre époque où tout le monde est plus ou moins hystérique, il est impossible, scientifiquement impossible, qu'une jeune femme, un jeune homme lisent Zola sans subir une atteinte pernicieuse. Certaines descriptions seraient d'un effet infaillible sur les nerfs d'un sujet un peu faible. Récemment, dans la *Revue des deux mondes*, M. d'Haussonville attribuait à la littérature naturaliste l'abaissement du sens moral, la recrudescence des crimes. Il ne faudrait pas exagérer ces effets : ils existent pourtant (1921 : 51-52).

Sourd à tout l'argumentaire du camp opposé, Rostand s'explique les succès de Zola, *Nana* et *L'assommoir* au premier chef, par les goûts scabreux des classes populaires, par l'ordure donc. La laideur n'est pas un propos, mais une valeur, toute négative. À l'opposé, d'Urfé aurait offert en son temps le modèle positif d'un travail littéraire aux répercussions sociales louables :

[...] l'œuvre de d'Urfé, celle dont il faut le plus lui être reconnaissant, est celle qu'il a accomplie avec l'hôtel de Rambouillet. L'influence que son roman [*Astrée*] a exercée sur les mœurs est incontestable ; cette société polie, raffinée du XVII^e siècle, que nous admirons, a copié *Astrée*. C'est à d'Urfé qu'on est redevable de toutes les élégances de sentir et de penser du siècle de Racine. C'est grâce à lui que l'on vit à Paris, au Louvre, à Chantilly, à l'hôtel de Soissons, s'ouvrir de véritables cours d'amours ; la société déjà mise en goût de vertu par l'exemple de la marquise de Rambouillet acheva de se convertir à l'amour honnête qui lui paraissait si séduisant et prit de belles leçons de morale en écoutant la parole grave du druide Adamas qui, dans *Astrée*, fait toujours entendre la voix de la raison et de la vertu tolérante (1921 : 36).

Dans ce plaidoyer pour d'Urfé, il convient de remarquer le jeu sur le mot « œuvre », qui désigne d'abord dans cet essai une œuvre littéraire précise, *Astrée*, mais que Rostand déplace pour dénoter, par l'acception plus générale de ce mot, une action dans le monde, un effet sur les gens, de l'hôtel de Rambouillet d'abord, puis sur l'ensemble du « siècle de Racine ». Avec l'idée de « se convertir à l'amour honnête », avec ce personnage de druide gaulois qui prêche la raison comme la tolérance, avec son aire spécifiquement aristocratique, ce compte rendu brossé par Rostand nous renseigne tout autant sur le programme du futur auteur de *Cyrano*, des *Romanesques* et de la *Princesse lointaine*, que sur

celui de l'*Astrée*. Bons sentiments, raffinement, noblesse, enracinement national, même raison et tolérance sont des œuvres dans les deux sens du mot, des résultats dans le monde et des produits de la littérature ; des fins, morales, autant que des moyens, esthétiques. Éthique et littérature, indissociables dans la métaphysique du reflet et de l'imitation : la position n'est guère nouvelle, Rostand n'en dérogera jamais et toute analyse sociale de *Cyrano* doit commencer ici.

Dans le travail d'équipe de la pièce représentée, choisissons de parler aussi de la contribution du comédien Constant Coquelin, le premier à jouer Cyrano : l'était-il, lui, « artiste-citoyen » ? Oui, sans doute un peu plus visiblement, c'est-à-dire dans un discours un peu moins éloigné des valeurs associées à la gauche. Ainsi, dans un traité qu'il a écrit, intitulé *L'art et le comédien*, on trouve la trace de son attention pour l'engagement et pour la dimension civique des arts dramatiques au sens large. Décritant le mépris aristocratique français pour les artisans de la scène, il proclame que :

La déclamation publique d'une belle ode ou d'un récit épique produirait, certes, sur un public doué comme le public français, une impression aussi fortifiante et aussi saine que l'exécution de n'importe quel chœur d'orphéon.

Qu'on se rappelle le succès de Rachel dans la *Marseillaise* : on me comprendra mieux. [...] / Lorsqu'une même pensée réunit les hommes, pensée de patriotisme, ou d'art [...] comment de beaux vers [...] ne remueraient-ils pas chez eux ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, et quel profit ne tirerait pas la nation de cérémonies semblables [...] ? (Coquelin, 1887 : 60)

Coquelin conçoit donc l'engagement de la performance (ici, non proprement dramatique cependant) dans une mouvance patriotique, dans une visée perlocutoire d'ordre vaguement émotionnel (« impression fortifiante », « ne remueraient-ils pas chez eux ce qu'il y a de meilleur »), et dont il prend l'exemple dans l'interprétation de la *Marseillaise* par la comédienne Rachel³. On comprend qu'il s'agit pour lui de plaire, d'émouvoir, et d'agir sur une *citée* à la fois nombreuse (« les hommes ») et universelle (« l'homme »), par une action que nous pouvons donc dire « éthique ». Cette conception de l'engagement appelle deux remarques : sur la thématique patriotique et, tout d'abord, sur la responsabilité de l'artiste comédien.

Rachel fut un des premiers « monstres sacrés » du *star system* européen. Le *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, dans un article de quatorze colonnes, rapporte qu'elle aurait elle-même proposé à son directeur de théâtre d'insérer la *Marseillaise* dans son programme (Larousse, 1875 : 603-606). Le succès semble avoir été colossal. C'était entre mars et mai 1848, juste après l'abdication de Louis-Philippe, à l'aube de la II^e République. En avril, le gouvernement provisoire prorépublicain offre au peuple une représentation gratuite de ce spectacle, dont George Sand rendit compte dans *La cause du peuple* (1878).

En mai, la République était proclamée. Comment, alors, ne pas louer Rachel, non pour sa responsabilité, son engagement, non dans une cause, dans une chaîne de causalités où elle ne peut guère avoir beaucoup compté, mais pour son flair, pour son instinct artistique qui la mit au diapason du peuple et lui fit, à ce moment-là, choisir la *Marseillaise*. Le succès dont parle Coquelin, cependant, doit beaucoup à la chanson elle-même, chant patriotique déjà lourd d'histoire⁴, ainsi qu'au public, dont l'horizon d'attente préexistait évidemment aux intuitions de Rachel. Ce succès, c'est donc celui d'une performance dans son ensemble, c'est-à-dire d'une rencontre réussie, dans l'éthos d'un moment⁵, entre une œuvre, une interprète et un public, trois éléments dont il faut bien convenir qu'ils participent solidairement à la construction de la catégorie « artiste-citoyen » que nous voudrions cerner. Pour appliquer désormais cette catégorie aux « performances », et non plus aux « artistes-citoyens » vus comme des sujets agents, il faut que le nom « artiste-citoyen » engendre un adjectif : ce pourrait être « civico-artistique ». Du coup, notre question devient alors celle de la nature « civico-artistique » de *Cyrano de Bergerac*, vu comme un événement, dans sa première réception, à Paris, à la toute fin de l'année 1897.

C'est dans ce cadre *performanciel* que nous allons maintenant aborder, non plus l'auteur, ni le comédien, mais le personnage de Cyrano. Dans la salle, les Parisiens de 1897 l'ont adoré. À son contact, ils ont même « réagi », comme en chimie : une réaction s'est produite, une cristallisation de nature précisément « civico-artistique ». En effet, comme l'avait peut-être prévu Rostand, par la voix de Coquelin, au tout dernier mot de la pièce, les attributs du personnage se sont condensés en même temps que les spectateurs se les sont appropriés collectivement pour se reconnaître une première fois dans le mot clé de la pièce, ce mot que tous connaissent : « panache ».

En français, avant cette pièce, et depuis son emprunt à l'italien « *pennacchio* », survenu à l'époque de Rabelais, le mot « panache » n'avait eu que deux significations principales : d'abord, un bouquet de plumes ornant un casque militaire ; ensuite, par extension, une touffe de plumes à la queue d'un oiseau (*Trésor de la langue française informatisé*). Bien sûr, la langue française associe depuis longtemps ce mot au personnage d'Henri IV qui, en 1590, au moment de charger l'ennemi, aurait dit à ses troupes de se rallier à son « panache blanc ». Le poète Agrippa d'Aubigné, compagnon d'armes de ce roi, semble le premier à rapporter l'anecdote, trente ans plus tard dans l'*Histoire universelle*⁶ ; puis Voltaire la maintint dans la mémoire en la rappelant dans son *Henriade*⁷ ; après quoi l'on recense, avec les années, de plus en plus d'allusions chez de nombreux auteurs⁸. Le mot « panache », qui dénotait un accessoire militaire, s'est donc chargé d'un riche bagage connotatif où la bravoure, la noblesse et la patrie ne manquent pas de figurer. Cependant, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les dictionnaires ne font aucune mention d'une acception figurée, autonome, qui aurait rassemblé ces connotations-là⁹. En fait, hors d'usages clairement techniques, le

mot n'arrive tout simplement pas à s'émanciper du lieu commun de l'anecdote royale, que tous connaissent trop bien. Même Rostand ne manque pas d'y faire allusion dans sa pièce. C'est au quatrième acte (scène IV), au moment où de Guiche explique la bataille remportée en agitant son écharpe en guise de drapeau blanc :

DE GUICHE

[...] Eh bien ! que dites-vous de ce trait ?

Les cadets n'ont pas l'air d'écouter ; mais ici les cartes et les cornets à dés restent en l'air, la fumée des pipes demeure dans les joues : attente.

CYRANO

Qu'Henri quatre

N'eût jamais consenti, le nombre l'accablant,

À se diminuer de son panache blanc.

Joie silencieuse. Les cartes s'abattent. Les dés tombent. La fumée s'échappe.

Mais ce flamboyant tribut payé au Vert Galant n'est pas la seule occurrence du mot dans la pièce : il y a en tout trois fois le mot « panache », plus une occurrence du composé « empanaché ». Le succès du mot, le souvenir qu'on en garde peuvent cependant laisser au spectateur l'illusion de l'avoir entendu beaucoup plus souvent. Ainsi lit-on dans un « Petit classique » récent cette note de bas de page : « Panache : première occurrence d'un mot qui revient *plusieurs fois comme un leitmotiv* du caractère de Cyrano et culmine dans le dernier vers de la pièce » (Rostand, 2000 : 49, nous soulignons). Voici le contexte de cette première occurrence, tiré d'une assez longue description de Cyrano menée, en son absence, par l'ami Ragueneau :

[...] Il eût fourni, je pense, à feu Jacques Callot

Le plus fol spadassin à mettre entre ses masques

Feutre à panache triple et pourpoint à six basques,

Cape, que par-derrrière, avec pompe, l'estoc

Lève, comme une queue insolente de coq,

Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne

Fut et sera toujours l'alme Mère Gigogne [...]

Ce « feutre à panache » est un chapeau, que Ragueneau désigne proprement, sans plus. Ce n'est en fait qu'au terme de la pièce que Cyrano lui-même utilise enfin ce mot dans son acception nouvelle quand, tout au délire de son agonie, rompu, il finit de combattre des ennemis – Mensonge, Compromis, Sottise... – qu'il était seul à voir. Il leur parle :

Oui, vous m'arrachez tout, le laurier et la rose !
 Arrachez ! Il y a malgré vous quelque chose
 Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerai chez Dieu,
 Mon salut balaiera largement le seuil bleu,
 Quelque chose que sans un pli, sans une tache,
 J'emporte malgré vous,

Il s'élançait l'épée haute.

et c'est...

L'épée s'échappe de ses mains, il chancelle, tombe dans les bras de Le Bret et de Ragueneau.

ROXANE, *se penchant sur lui et lui baisant le front*

C'est ?...

CYRANO, *rouvre les yeux, la reconnaît et dit en souriant*

Mon panache.

RIDEAU

C'est ici, à la fin du spectacle, que le mot *a pris*, et tellement qu'après cette date, les définitions de dictionnaires sont modifiées pour rendre compte d'un nouveau sens, désormais répandu : celui d'une « Belle et franche allure de bravoure¹⁰ ». Même en langue anglaise, après la traduction de Gladys Thomas et de Mary F. Guillemard publiée la même année à New York (Rostand, 1898), *Cyrano* marque aussi l'arrivée d'une nouvelle acception pour « panache ». Pour les deux premières occurrences, les mots choisis par ces traductrices furent *triple-plumed beaver* (littéralement : « castor à triple plume ») et *white helmet plume* (littéralement : « plume de casque blanche »). Le mot « panache », non traduit, n'arrive comme tel qu'à la troisième occurrence, à la fin de la pièce. Le dictionnaire *Oxford* (1989) situe là, dans cette traduction, la première occurrence de l'acception n° 2, au figuré, soit : « *Display, swagger, verve* » (« parade, fanfaronnade, verve »). En italien, le dictionnaire *Sabatini-Coletti* (1997) date de quelques années plus tard, en 1905, l'apparition du mot « panache », avec l'orthographe française. Mais ce ne sont là que les conséquences linguistiques internationales d'un impact *social* dont il faut parler avant tout à propos de la France.

En effet, la nouvelle acception du mot « panache », à peine francisée, à peine anglicisée, s'est mise à servir pour décrire non seulement un type humain partageant des traits avec le personnage, ou une attitude lui appartenant, ce que laisseraient croire les dictionnaires, mais aussi, et profondément, « panache » s'est associé tout naturellement avec le type national français. Il y avait le coq français, l'amour français, la *furia francese*, il y a, depuis lors, le panache français. Qu'on soumette le mot aux moteurs de recherche de

la Toile : il sert à des sportifs français, à des politiciens français, à des marchandises, à des œuvres d'art, à des recettes de cuisine... à un « Hôtel Vendôme¹¹ » de l'Afrique du Sud – c'est infini.

Dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached pose l'hypothèse de trois modes de cristallisation du personnage dans l'imaginaire collectif :

Le personnage est tantôt en consonance avec la mémoire de son public, et il porte alors les reflets parfaitement repérables d'un système d'images exemplaires, valorisées par l'idéologie de son époque et rassemblées dans un trésor pour l'usage des générations suivantes.

Tantôt il est relié à un imaginaire social, producteur de types familiers à chacun et où chacun, dans la collectivité, aime à reconnaître sa vision de la vie quotidienne, des croyances et de la morale du groupe : il est alors soumis à un code, admis par tous, qui fonde une typologie générale des rôles et des modes d'expression.

Tantôt enfin, le personnage est en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif, et on perçoit alors en lui, par transparence, le filigrane des ombres archétypales (1994 : 42).

Légendaire, sociale ou pulsionnelle : la tripartition proposée n'est sans doute pas à l'abri de toute critique (la première catégorie se superpose peut-être trop aux deux autres ; elles correspondent à des méthodologies, plus qu'à des natures de personnages), mais elle peut certainement aider à mesurer la portée, dans l'imaginaire collectif français, de la cristallisation désormais nommée « panache ». Dans la configuration culturelle originelle qui le rattache au *Cyrano* de Bergerac historique, à Henri IV et à toute une période charnière du *nation building* français, le panache est certainement déjà « en consonance avec la mémoire de son public ». Dans son rapport au personnage fictif de *Cyrano*, aux alexandrins de Rostand, à la voix, au corps, au style de Coquelin, le panache s'est ancré dans « un imaginaire social » devenu largement familier, à Paris, dès l'hiver 1898 – ce dont témoignerait aisément une étude de la réception journalistique de la pièce, et qui s'explique en partie par une évidente syntonie esthétique et idéologique entre l'auteur et son public. Troisièmement, le panache « est en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif », c'est ce que nous voudrions maintenant appuyer en avançant qu'il atteint en fait au statut de mythe collectif, au sens où l'on utilise cette notion en histoire culturelle, chez Gérard Bouchard en particulier (2003 : 22-26). La pertinence de ce concept vient ici de ce qu'il sert à décrire des représentations collectives, à la fois imaginaires et rationnelles, qui conjuguent les tensions contradictoires profondes de la pensée qu'un groupe élabore à son propre sujet. Pour synthétiser son idée, disons que le mythe est une représentation utile, « vivable », qu'une culture adopte pour assumer, et peut-être dépasser, ses contradictions les plus douloureuses.

À quelles tensions contradictoires répondait donc le panache de Cyrano ? D'une part, une crise de l'autorité sans précédent, exacerbée par un siècle épuisant d'extrême volatilité politique, ponctué de graves crises. Sans remonter jusqu'à l'exécution du roi Louis XVI, figure paternelle par excellence, dans les trente ans qui ont précédé Cyrano, la France a non seulement connu la très grave capitulation de Napoléon III à Sedan, mais aussi l'occupation de Paris par les Prussiens, la perte de l'Alsace-Lorraine, des attentats terroristes innombrables (contre des lieux publics et même l'Assemblée nationale), l'épisode du boulangisme, le scandale de Panama, l'affaire Dreyfus, et j'en passe... Mais, au cours de la même période, la France a manifesté, d'autre part, un appétit pour la vie, une énergie, un bouillonnement humain moderne qui faisait de Paris le véritable centre du monde littéraire, artistique et intellectuel, ce qu'une longue chronique culturelle ne ferait qu'esquisser. Entre ces deux paradigmes en tension que sont la crise de l'autorité symbolique et l'appétit pour la vie, le panache compose une réponse satisfaisante à plusieurs égards, et cela, tout d'abord, à cause de sa polyvalence sémantique. D'ailleurs, dès l'origine, l'objet était comme prédisposé à la polysémie : il est militaire, viril mais léger, mol et aérien ; il symbolise la force, mais il se froisse, il est fragile ; il symbolise le courage, mais il appartient aux oiseaux ; il parle de noblesse, mais il provient de la basse-cour. On pourrait sans doute continuer.

Dans la pièce maintenant, il n'aura échappé à personne que son « panache » représente pour Cyrano la part de lui-même à laquelle il tient le plus. Il le veut présenter à son Dieu, dès sa mort, non tout à fait comme son âme, mais comme un livre des comptes, ou comme un certificat de moralité. En termes freudiens, on pourrait l'interpréter comme un fétiche qui prémunit le héros contre un surmoi rigide, intransigeant. Ce serait donc, chez Cyrano, une clé pour ses rôles de mousquetaire, de philosophe idéaliste et libre-penseur, de défenseur des pauvres et de pourfendeur des compromis pragmatiques, rôles fixés sur l'enjeu du contrôle (on ne compte pas moins de neuf occasions où Cyrano dit à quelqu'un « Tais-toi » ou « Taisez-vous » – trois fois plus d'occurrences que pour le mot « panache »), rôles solitaires, et où il se sent tenu d'exceller jusqu'à l'absurde, au mépris des dangers, au-delà de tout principe de réalité.

Mais il y a plus, car de nombreux indices nous incitent à superposer à cet investissement moral, la masse de tout un lourd investissement libidinal. Le fier panache de Cyrano se révèle alors comme le double inversé, invisible et glorieux, du nez pour lequel le personnage éprouve tant de honte. En ce sens, le panache agit comme l'objet transitionnel d'une reconstruction narcissique qui compense, dans la sphère chimérique de l'idéal, ce défaut facial trop visible et tangible. On trouve l'expression de cette équation peu avant la tirade du nez, quand un fâcheux, cherchant à se protéger, avance que Cyrano

aurait un nez « minuscule », à quoi le héros répond par un éloge du grand nez dont tous les éléments convergent pour définir, paradoxalement, la catégorie du panache :

CYRANO

[...]

Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice
D'un homme affable, bon, courtois, spirituel,
Libéral, courageux, tel que je suis, et tel
Qu'il vous est interdit à jamais de vous croire,
Déplorable maraud ! car la face sans gloire
Que va chercher ma main en haut de votre col,
Est aussi dénuée...

Il le souffle.

LE FÂCHEUX

Aï !

CYRANO

De fierté, d'envol,
De lyrisme, de pittoresque, d'étincelle,
De somptuosité, de Nez enfin, que celle...

Il le retourne par les épaules, joignant le geste à la parole.

Que va chercher ma botte au bas de votre dos !

Avoir du « Nez » (avec la majuscule et l'article partitif) ou du panache, c'est donc pratiquement la même chose. Mais la translation par laquelle ce Nez (ce style), d'abord refusé au visage du Fâcheux, l'est ensuite à son bas de dos, pourrait donner l'intuition d'une correspondance équivalente entre le nez (l'organe) de Cyrano et une autre partie de sa propre anatomie. Dans un bel essai intitulé *Cyrano qui fut tout et qui ne fut rien*, Jean-Marie Apostolides a proposé, pour le nez de Cyrano, une interprétation symbolique assez radicale. Selon lui,

[...] le nez est moins présenté comme un symbole phallique que comme un équivalent général permettant d'accéder à toutes les significations. Vu sous cet angle, il remplirait dans le domaine de valeurs d'usage une fonction équivalente à celle de l'argent dans celui des valeurs d'échange [...] il donne accès à l'ensemble des significations, puisqu'il se fait tour à tour pic, roc, cap, écrivain, péninsule, boîte à ciseaux, enseigne de parfumeur, perchoir pour oiseaux, poignard, cheminée, gros lot, navet géant ou même monument public (2006 : 25).

Apostolides prolonge cette « omnivalence » du symbole dans les deux directions, opposées, d'un élan à « devenir quelqu'un d'exceptionnel, un surhomme » et d'une soumission aux interdits moraux (p. 30-32). Symbole du « tout » et du « rien », « source

de toutes les valeurs » et « source de toutes les significations », le nez, vu ainsi, s'encombre avec sérieux de frivolités poétiques que Rostand prodiguait peut-être sans toutes les compter. Dans la dynamique que nous reconnaissons ici au personnage de Cyrano, le nez demeurerait un symbole (plus simplement) phallique : l'homologue d'un désir sexuel, un désir qu'il faut à tout prix contrôler sous peine de débordements, de honte, voire de castration – or c'est là aussi l'une des directions explorées par l'essai d'Apostolidès (2006 : 29-30). Entre tantôt parler du nez comme et autant que le fait Cyrano (le dire par exemple « mol et ballant [...] comme une trompe¹² » devant une foule attentive) et tantôt défendre l'intime secret du panache moral, même au risque de sa vie, il n'y aurait alors de distance véritable que celle qui sépare le désir d'exhibition et la honte du passage à l'acte : c'est du moins ce qu'une lecture psychanalytique pourrait soupçonner quand Rostand affirme, dans son premier *Discours à l'Académie* (1926), que « le panache est alors la pudeur de l'héroïsme ». « Pudeur », dans le *Trésor de la langue française* : « disposition, propension à se retenir de montrer, d'observer, de faire état de certaines parties de son corps, principalement celles de nature sexuelle. » Le panache serait donc à l'héroïsme ce que la pudeur est au sexe, un voile qui cache et qui expose ; comme (à l'inverse) le nez difforme, qui masque la beauté mais révèle du Nez.

Il peut certes y avoir d'autres lectures, moins littérales, pour cette définition du panache par la « pudeur », mais il resterait toujours à expliquer la motivation profonde du rempart de « pudeur » que le personnage interpose entre son désir et Roxane, la femme qu'il aime, même quinze ans après le décès de Christian. S'agit-il véritablement de protéger la mémoire de Christian, des années après son quasi-suicide ? Ou de respecter Roxane, en sa double qualité de veuve et de lointaine cousine que Cyrano respecte, dit-il, comme « une sœur, tout comme » ? Ou de se protéger la face en maintenant secrète la lâche imposture des lettres et du balcon ? Non : une logique de l'amour plus répandue, la logique du *happy ending*, exigerait du héros qu'il outre passe ces trois obstacles pour enfin donner voix au sentiment qu'il ressent et qu'il sait réciproque au moins depuis la scène du balcon. Contre un tel amour, les entraves mentionnées ne paraissent que de fausses pudeurs.

Pour comprendre la satisfaction populaire unanime surgie du mythe en question, il faut passer du panache au nez, puis du nez au phallus, et que s'éclaire, par cette double substitution, le tabou que, par « panache » justement, Cyrano s'impose et cultive dans la solitude, indépendamment, semble-t-il, des aléas narrés par la pièce et même du caractère des autres personnages. Le panache pour le nez, le nez pour le phallus : l'équation remonte, en effet, à l'enfance du personnage, et c'est là le génie de Rostand, d'avoir substantifié par le nez, au même lieu, d'abord, une blessure narcissique archaïque : « Ma mère ne m'a pas trouvé beau », dit à Roxane un Cyrano qui ne s'est jamais cru aimable¹³ ; ensuite, un tabou personnel : la pulsion sexuelle, à juguler. Comme si là, dans le nez-phallus, résidait le motif

du rejet maternel ; et dans le Nez-panache, la clé de la maison du Père, qui force certes l'admiration, mais que le fils jamais adulte n'aspire qu'à déposer sur le seuil du paradis, intacte.

Ainsi s'expliquent différents passages, comme cette crainte de l'amputation du nez, qui semble une peur de la castration, du moins dans ces vers de la tirade, loufoques et profonds, où l'amputation se donne comme un simple devoir de bienséance : « Agressif : moi, monsieur, si j'avais un tel nez, / Il faudrait sur le champ que je me l'amputasse » – rappelons que Cyrano, quelques lignes plus loin, passe à l'acte, se fait agresseur par déplacement et transperce son interlocuteur d'un coup d'épée. Le crime du Vicomte : avoir dit que Cyrano avait « un nez très grand ». On comprend alors pourquoi, dans un autre passage, le seul personnage de la pièce qui puisse impunément braver l'interdiction générale de mentionner le nez, tabou mortel, semble-t-il, parmi la compagnie des mousquetaires, sera le beau Christian de Neuville, l'*alter ego* charnel du Cyrano platonique, l'incarnation de sa virilité, son propre membre agissant¹⁴.

Mythe adolescent faisant l'économie de la mort du Père, le panache donne forme à des vecteurs contradictoires de force et de soumission, d'amour et de culpabilité, de honte et de fierté. En adhérant eux aussi au culte du panache, les Français de la Belle Époque choisissaient pour leur « tribu » un « totem¹⁵ » ambivalent, qui donnait à l'absence du Père une forme dynamique en même temps qu'il fixait sur une chimère leur entreprise collective de solidification narcissique. Le mythe a longtemps fonctionné et il semble perdurer chez plusieurs. Fédérateur, au sens où il convoque ensemble l'artiste, l'être social, l'intellectuel, l'amoureux, l'homme d'épée et même le bouffon, ce panache n'aurait pu tant plaire sans la rencontre, dans le *hic et nunc* de la performance, du tout-Paris de 1897¹⁶. À l'« artiste-citoyen » qui, comme Rostand, ne joue pas la carte du programme, de la thèse, de la transcendance du politique, il faut donc une œuvre signifiante, l'accueil d'une cité et, au théâtre, le concours d'un interprète – conditions toutes contingentes. Mais, surtout, il faut le flair, le style, l'esprit, ces intangibles raretés d'artiste qui font trouver pour la cité, les mythes aidant à vivre, les nouveaux mots, les sens d'avenir. Rostand, Coquelin, Paris ont fait de *Cyrano* une œuvre performancielle profondément « civico-artistique » : le mot « panache » en a changé de sens et, dans une moindre mesure, le mot « France » lui-même.

Notes

1. Ce texte développe « Le panache définitoire », conférence présentée au colloque *Artistes citoyens : théâtre, culture et communauté* de la Fédération internationale des études théâtrales, Université du Maryland, du 26 juin au 2 juillet 2005.
2. Rostand est né en 1868 ; Renard, en 1864.
3. Rachel la chanta comme une psalmodie, lors de représentations théâtrales données au Théâtre de la République, nom que prit la Comédie-Française durant la II^e République, en 1848.
4. Rappelons que l'Empire avait interdit ce chant, qui ne devint hymne national que sous la III^e République.
5. Sur ce concept d'éthos appliqué au théâtre, voir Ruffo (2006).
6. « Si vos cornettes vous manquent, r'alliez-vous à mon panache blanc, vous le trouverez au chemin de la victoire et de l'honneur » (D'Aubigné, 1994 : 170).
7. « Ne perdez point de vûë, au fort de la tempête, / Ce pennache éclatant qui flotte sur ma tête ; / Vous le verrez toujours au chemin de l'honneur » (Voltaire, 1728 : 150).
8. Dont Chateaubriand, Flaubert, Sainte-Beuve, Sandeau, Jouy... Chercher « panache » dans la base de données ARTFL/Frannot, [En ligne], [<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/>] (17 avril 2007).
9. Alors qu'au fil des ans, on recense plusieurs autres acceptions secondaires, qui déplacent le mot par extension. Ainsi, Molière l'utilise en remplacement de « cornes », pour parler d'un cocu (dans *Sganarelle*, scène VI). L'Académie, en 1884 (7^e édition), donne trois acceptions secondaires, après l'ornement militaire, soit : un animal aquatique, une partie d'une lampe et un élément d'architecture. Littré, en 1869, donne dix acceptions distinctes en des domaines qui vont de la marine à la cuisine ; Larousse, en 1874, douze.
10. « Il désigne figurément une Belle et franche allure de bravoure. Il se dit principalement d'un Chef qui, par l'exemple de la contagion de son enthousiasme, sait enlever ses troupes. *Avoir du panache.* / Il se dit, par extension, d'une attitude morale analogue, d'un goût pour tout ce qui a un caractère de grandeur, un air d'héroïsme. *Aimer le panache.* » Académie, 1935 (8^e édition). – Noter la distinction qui camoufle peut-être Henri IV (« un chef ») devant Cyrano (« une attitude morale »), mais sans se référer explicitement à eux.
11. « Hotel Le Vendôme offers you a choice of 143 sumptuous rooms and suites: individually designed, furnished and appointed with French panache. » (« [...] 143 chambres somptueuses [...] décorées avec un panache français. »), [En ligne], [http://www.sagolfour.co.za/accommodation/cape_town/le_vendome.htm] (24 février 2007).
12. « Est-il mol et ballant, Monsieur, comme une trompe ? » dit au même Fâcheux, quelques vers plus haut, en parlant (toujours) du nez.
13. Dernier acte, scène VI. Cette origine maternelle de l'interdit amoureux a aussi été remarquée par Apostolidès (2006 : 32).
14. Sur le rôle de Christian comme double de Cyrano, voir Zaragoza (2006 : 82).

15. Rappelons que, chez Freud, après que la horde l'eut assassiné, le totem est une représentation du Père, à respecter religieusement (Freud, 1951 : 109).

16. Apostolidès arrive, par des analyses différentes et moins rapides, à une conclusion semblable à propos de l'ensemble de la pièce, qu'il qualifie d'« œuvre de réconciliation » (2006 : 155).

Bibliographie

ABIRACHED, Robert ([1978] 1994), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard [Robert Grasset, 1978].

ANGENOT, Marc (2003), *Contre le socialisme, essai d'histoire discursive : 1830-1917*, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature française de l'Université McGill, vol. 16.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2006), *Cyrano qui fut tout et qui ne fut rien*, Paris, Bruxelles.

AUBIGNÉ (D'), Agrippa ([1620] 1994), *Histoire universelle*, t. VIII, 1588-1593, Genève, Droz.

BOUCHARD, Gérard (2003), *Les deux chanoines : contradiction et ambivalence dans la pensée de Lionel Groulx*, Montréal, Boréal.

COQUELIN, Constant (1887), *L'art et le comédien*, Paris, Ollendorf, [En ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2050574>] (17 avril 2007).

Dictionnaire de l'Académie française (1884), Paris, 7^e édition, t. II.

Dictionnaire de l'Académie française (1935), Paris, 8^e édition, t. II.

Dizionario Italiano Sabatini Coletti (1997), [Cédérom, version 1.1], Giunti et Consiglio Nazionale delle Ricerche.

FREUD, Sigmund ([1923] 1951), *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, trad. Serge Jankélévitch. Version numérique préparée par Jean-Marie Tremblay, Université du Québec à Chicoutimi, [En ligne], [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html] (16 avril 2007).

LAROUSSE, Pierre (1874-1875) (dir.), *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, art. « Rachel », t. XIII, p. 603-606 ; art. « panache », t. XII, p. 102-103.

LITTRÉ, Émile (1869), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette.

Oxford Dictionary (1989), [En ligne], [<http://dictionary.oed.com/entrance.dtl>] (16 avril 2007).

RENARD, Jules ([1910] 1960), *Journal*, Paris, Gallimard. Disponible dans la base ARTFL/Frantext, [En ligne], [<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/>] (17 avril 2007).

RICTUS, Jehan [pseud.] (1903), *Un « bluff » littéraire : le cas Edmond Rostand*, Paris, P. Sevin et E. Rey.

ROSTAND, Edmond ([1887] 1921), *Deux romanciers de Provence : Honoré d'Urfé et Émile Zola. Le roman sentimental et le roman naturaliste. Essai qui a obtenu à l'Académie de Marseille le prix du Maréchal de Villars en 1887*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, [En ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206826>] (17 avril 2007).

- ROSTAND, Edmond ([1898] 2000), *Cyrano de Bergerac*, notes et introduction de Patrice Pavis, Paris, Larousse.
- ROSTAND, Edmond (1898), *Cyrano de Bergerac, A Play in Five Acts*, trad. Gladys Thomas et Mary F. Guillemard, New York, G. Munro's Sons, [En ligne], [<http://www.gutenberg.org/etext/1254/>] (16 avril 2007).
- ROSTAND, Edmond ([1903] 1926), *Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Fasquelle.
- RUFFO, Sébastien (2005), « Le panache définitoire », conférence présentée lors du colloque *Artistes citoyens : théâtre, culture et communauté*, Fédération internationale des études théâtrales, Université du Maryland, du 26 juin au 2 juillet 2005.
- RUFFO, Sébastien (2006), « Éthos de l'être-ensemble, à partir de monologues de Marc Favreau et de Dario Fo », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000) : la parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 151-163.
- SAND, George ([1848] 1878), « Théâtre de la République », *La cause du peuple*, 9 avril 1848 [I] et 5 avril 1848 [II] ; repris dans *Questions d'art et de littérature*, Calmann Levy, 1878, [En ligne], [<http://lire.ish-lyon.cnrs.fr/spip.php?article318>] (17 avril 2007).
- Trésor de la langue française informatisé*, Paris, CNRS Éditions, art. « panache », [En ligne], [<http://atilf.atilf.fr/>] (16 avril 2007).
- VOLTAIRE (1728), *Henriade*, Londres, s. n., [En ligne], [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70173w>] (16 avril 2007).
- ZARAGOZA, Georges (2006), *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin.

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, tome III : Voix de femmes*, Montréal, Québec Amérique, 2007, 574 p.

Vingt-neuf Voix de femmes

En 1997, la critique et théoricienne Josette Féral a rassemblé, dans un livre intitulé *Mise en scène et jeu de l'acteur*, plusieurs entretiens réalisés avec des acteurs et des metteurs en scène provenant du Québec (surtout) et d'ailleurs. Elle a invité des experts à réfléchir sur le jeu et sur la mise en scène à partir des questions suivantes. Quelles sont les qualités nécessaires à un acteur ? Comment travailler le texte ? Quels sont les liens entre la pratique et la théorie ? Publié en deux parties distinctes (le premier tome s'intéressait davantage à *L'Espace du texte*, alors que le second, publié en 1998, étudiait plutôt *Le Corps en scène*), ce volume présentait des discussions, des commentaires et des réflexions sur le théâtre tenus par trente-trois spécialistes : vingt-neuf hommes et quatre femmes.

En 2007, Josette Féral propose un troisième tome d'entretiens intitulé, cette fois-ci, *Voix de femmes*, dans lequel elle interroge vingt-neuf femmes metteuses en scène, d'âges et de milieux différents – de Franca Rame (née en 1929) à Helgard Haug (née en 1969), en passant par Anne Bogart, Irina Brook, Christina Castrillo, Nona Ciobanu et Brigitte Haentjens – sur leur métier. Les questions posées sont celles-ci : pourquoi avoir choisi de devenir metteuse en scène ? Quel est le répertoire qu'elles

privilégient ? Ont-elles connu certaines formes de discrimination au cours de leur carrière ? En quoi leurs démarches diffèrent-elles de celles des hommes ? Les femmes interviewées proviennent de lieux aussi variés que la France, l'Allemagne, la Belgique, l'Argentine, l'Espagne, l'Italie, les États-Unis, la Lettonie, la Norvège, le Mexique, le Royaume-Uni, la Roumanie, la Suisse et le Canada ; elles ont, par conséquent, des pratiques et des expériences fort différentes les unes des autres. C'est peut-être là, d'ailleurs, que se trouve la plus grande qualité de ces entretiens : dans cette diversité ethnique, chronologique et sociale.

En effet, nous apprenons beaucoup sur le métier de metteur en scène tel qu'il se pratique dans le monde. Nous découvrons aussi que ce métier connaît, dans le paysage théâtral de la plupart des pays européens et nord-américains, une croissance fulgurante de femmes metteuses en scène. Pourtant, dans le domaine de l'opéra ou à la direction des grands théâtres, leur présence se fait encore très rare. De plus, presque toutes disent avoir eu à subir une subtile discrimination un jour ou l'autre, concédant à l'auteure que cela était peut-être dû à leur sexe. Nous apprenons qu'elles fréquentent autant les textes du répertoire classique que contemporain et que, bien qu'elles parlent de « sensibilité au féminin » ou de « souci féminin », la plupart d'entre elles « souhaitent se désolidariser du mouvement féministe » sans pour autant rejeter une « conscience de femme » (p. 30). La plupart des femmes interrogées refusant ainsi de parler de leur métier *en tant que femmes* metteuses en scène (puisqu'elles veulent être reconnues pour

leurs qualités professionnelles), il y a tout lieu de se demander quel est le résultat d'une telle prise de position dans une recherche de type féministe.

La conséquence est positive : elle montre l'absence de convergence dans les discours féminins. Ainsi, certaines questions posées par Josette Féral reçoivent parfois des réponses exprimées sur un ton impatient ou indifférent, tandis qu'à d'autres moments, au contraire, les mêmes questions obtiennent des réponses enjouées. À titre d'exemple, nous remarquons, lors d'une discussion avec Irina Brook, que l'auteure pose très peu de questions sur la particularité féminine et qui plus est, seulement vers la fin de l'entretien. Au contraire, avec Brigitte Haentjens, la question des femmes vient rapidement et à maintes reprises. Néanmoins, toutes les femmes interviewées disent vouloir dépasser les clichés primaires opposant les hommes aux femmes. Toutes parlent de leur rapport au pouvoir, de discrimination, d'autorité et de direction d'acteurs, mais ce qui les intéresse par-dessus tout, c'est de partager leur vision du théâtre avec les spectateurs. Elles décrivent l'esthétique qui les touche et parlent des techniques qu'elles privilégient, faisant de *Voix de femmes* un recueil de théories dramaturgiques au féminin.

Plusieurs questions posées dans *Voix de femmes* recoupent cependant celles qui figuraient déjà dans les volumes précédents : « les mêmes questions traversent ce volume », affirme effectivement Josette Féral. Elles portent sur : « la formation, la présence de l'acteur, le métier et, plus généralement, sur la collaboration entre acteur et metteur en scène » (p. 14). La

différence vient du fait que, réunis, ces textes de femmes soulignent un point de vue particulier dans le monde de la mise en scène. Mais quel est ce regard particulier ? Est-ce une façon de voir le théâtre au féminin ? Un mode de fonctionnement différent ? Un autre rapport au monde ? Une colère due à la discrimination ? Une sensibilité particulière ? Certainement est-ce tout cela à la fois.

Le travail de Josette Féral est intéressant dans la mesure où il offre sur un pan du monde théâtral une masse documentaire absolument, extraordinairement, bien faite. De plus, même si la forme questions/réponses est, *a priori*, rébarbative, on ne sent jamais l'auteure emprisonnée dans ses questions. Au contraire, elle est très souple et ouverte, se laissant porter par la conversation là où l'interviewée désire aller, et en ayant toujours le souci de remettre l'entrevue sur sa voie lorsque cela s'avère nécessaire. Cette liberté dans l'échange est un réel gage de réussite, puisque cela permet d'aller plus loin encore que ne l'aurait rendu possible le respect d'un plan trop strict. Cette série d'entretiens, commencée en 1998 et achevée en 2006, semble cependant avoir une importante lacune : très peu de femmes de couleur prennent la parole. De fait, seule la Canadienne Djanet Sears est mentionnée. En avant-propos, c'est aussi ce que remarque l'auteure : il n'existe qu'un nombre peu élevé de femmes de couleur metteuses en scène, et ce, partout dans le monde. Peut-être est-ce là une raison qui rend nécessaire ce type de recherche féministe ? Avec ce troisième volume, bien qu'elle limite ses entretiens à un corps de métier (metteur en scène) et à un corpus féminin (metteuse en scène), Josette Féral élargit le champ de ses recherches. Né

d'une insuffisance évidente des deux premiers tomes (alors qu'il n'y avait que très peu de femmes interviewées), *Voix de femmes* complète effectivement la trilogie qui offre dorénavant un portrait beaucoup plus juste du métier de metteur en scène.

Lucie Ledoux

Université du Québec à Montréal

BALDWIN, Jane, *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, Westport (CT) et Londres, Praeger, 2003, 240 p.

On célèbre peu les professeurs, même les plus grands. Dans le domaine du théâtre en particulier, ce sont les « produits » des formations exceptionnelles, vedettes de la scène (acteurs et metteurs en scène), qui captent l'enthousiasme du public et de la presse. Le souvenir des professeurs, lui, est enfoui dans le cœur de leurs élèves, faisant en sorte que leur enseignement devienne « cannibalisé ». L'exception serait évidemment Stanislavski, figure-phare du théâtre du XX^e siècle, reconnu entre tous – bien que souvent mal compris.

Les contributions au renouveau du théâtre de l'éducateur Michel Saint-Denis (dont la vision du réalisme – réalité intérieure et minutie matérielle – se rapproche de celle du pédagogue russe) ont enfin droit de cité grâce à l'étude fouillée de Jane Baldwin. Né en 1895, cet homme, qui a fondé et contribué au développement de six remarquables écoles de théâtre dans quatre pays différents, apparaît dans la plupart des histoires du théâtre, et, surtout en France,

comme l'ombre de son oncle Jacques Copeau. Comme il avait baigné dans plusieurs cultures, comme il ne s'était pas intéressé qu'à un seul empire méthodologique, comme il était resté ouvert et perméable aux nouvelles idées et aux nouvelles approches, comme son manuel *Training for the Theatre* n'a été publié qu'en 1982 (c'est-à-dire onze ans après sa mort), Michel Saint-Denis n'a eu, dans le monde des études théâtrales, qu'une place floue – enfin, jusqu'à ce que Baldwin le récupère.

Truffée d'anecdotes révélatrices tirées des entretiens qu'elle a effectués avec ses collaborateurs (par exemple, sa dernière femme, Suria Magito, spécialiste de mime et de mouvement ; des comédiennes comme Peggy Ashcroft et Judi Dench ; la scénographe britannique Margaret Harris ; des piliers de la décentralisation en France comme Jeanne Laurent et Marie-Hélène Dasté ; son élève et futur collègue à l'école de Strasbourg et à Julliard à New York, Pierre Lefèvre), l'étude de Baldwin nous livre le récit d'une vie où le professionnel et le personnel s'imbriquent complètement. Les chapitres les plus originaux (VI et VII) se concentrent sur ses mises en scène de Tchekov les plus reconnues à Londres (*Three Sisters*, 1938, et *Cherry Orchard*, 1961) et sur son activité de propagande radio-phonique pendant la Seconde Guerre mondiale où il a concurrencé les émissions du général de Gaulle. Mélange de biographie et d'analyse, le récit de Baldwin situe Saint-Denis dans le courant moderniste inauguré par le visionnaire Jacques Copeau – courant qui saura arracher le théâtre français du royaume du divertissement, et le comédien, du plaisir du cabotinage. Disciple, serviteur et fils de cœur de Copeau, Saint-Denis a participé à l'aventure de l'école du

Vieux Colombier (1913-1914) où il a surtout appris l'importance de l'improvisation et du travail fait avec les masques.

Une fois retiré à la campagne, en Bourgogne, pour mieux poursuivre les visées utopiques de Copeau (1924-1929), Saint-Denis s'est montré plus libre et plus efficace que son oncle, en étant capable à la fois de créer un personnage de la *commedia moderna* rêvé par le patriarche et d'embarquer la paysannerie locale dans un projet commun de vie théâtrale. Quel dommage, quelle blessure, comme le dit si bien Baldwin à plusieurs reprises, que Copeau n'ait jamais pu reconnaître chez son neveu – ni chez d'autres membres illustres du groupe – la potentialité de réaliser les réformes qu'il a si sincèrement souhaitées ! Ainsi, entre 1930 et 1935, quand la Compagnie des Quinze que gérait alors Saint-Denis a exploré en profondeur et avec un succès retentissant (surtout en tournée à Londres) le concept d'un ensemble de comédiens agissant comme un seul corps, Copeau n'a pu que trouver l'effort médiocre.

Les chapitres V, VI, VII, VIII et IX de l'étude de Baldwin remettent, quant à eux, Saint-Denis au centre des bouleversements qui marqueront le théâtre britannique des années 30 et 40 : dépoussiérer les grands textes du répertoire, introduire (en les démystifiant) des pièces étrangères, réaliser un « théâtre total » où la responsabilité du metteur en scène comprend non seulement la scénographie et les costumes, mais aussi le jeu des comédiens et l'interprétation du texte. Pour pouvoir réussir un tel projet et, de plus, changer la culture institutionnelle du théâtre, il a fallu imaginer une nouvelle école. Financée et soutenue par de

jeunes comédiens alors en vue (John Gielgud, Laurence Olivier, Michael Redgrave, Peggy Ashcroft, Alek Guinness, Charles Laughton, par exemple), la London Theatre School, dirigée par Saint-Denis, a été fondée en 1935 pour offrir aux étudiants une expérience complète dans le domaine de l'art théâtral, en mettant surtout l'accent sur le corps comme instrument principal du jeu.

Dans sa description détaillée du travail avec les comédiens lors de ses mises en scène de Tchekov, Baldwin fait revivre l'intégrité, la brillance et la volonté parfois terrifiante de Saint-Denis. À titre de directeur des acteurs, il a inventé des exercices, programmé des heures d'improvisation, et privilégié une physicalisation totale. Pour réaliser son idéal, qu'il appelait « *Style* » – en d'autres termes, la rencontre de la vérité du texte avec la vérité du public – il a imposé (à des comédiens tels que Dench, Ashcroft et Redgrave) des répétitions d'une intensité qui risquait à tout moment de les démolir. Comment ne pas voir dans cette intensité et cette insistance le travail qui servira de modèle à Peter Hall, à Peter Brook et à Ariane Mnouchkine ?

Après la Seconde Guerre mondiale, l'histoire de Saint-Denis, réformateur et éducateur, se confond avec celle des mouvements de fondation d'un théâtre national (en France, en Angleterre, au Canada et aux États-Unis). La compétition pour de nouvelles subventions (dans laquelle le rôle joué par Tyrone Guthrie a été à la fois déterminant et négatif) a fait éclater, en 1952, l'École de l'Old Vic, que Saint-Denis dirigeait depuis 1947. Son déplacement suivant, au Centre de l'Est à Strasbourg (1953-1957), l'a

confronté aux difficultés que supposait la formation d'un public décentralisé. À Strasbourg, il a établi, aussi, les bases de ce qui est encore une des meilleures réalisations théâtrales en France (école et théâtre), dont le rayonnement et l'influence sont encore considérables.

Affaibli par une série de crises cérébrales, Saint-Denis n'a pas pu accepter la direction de la nouvelle école du théâtre de Julliard en 1968. Il lui a cependant légué ses méthodes grâce aux consultations qu'il a pu accorder à d'autres professeurs et grâce à la collaboration de sa femme et surtout de Pierre Lefèvre, son second à Strasbourg et professeur d'étude du masque à Julliard entre 1970 et 1997. C'est ainsi qu'a été lancée l'attaque contre l'approche psychologique et hyperpersonnalisée qui prévalait dans l'entraînement des comédiens états-unis. De nos jours, les professeurs de Julliard préconisent toujours l'approche de la caractérisation développée par Saint-Denis – travail systématique qui consiste à construire un personnage en ajoutant graduellement plusieurs couches de sens.

Malgré tout, cette étude solide, éclairant bien le contexte du travail de Saint-Denis, nous laisse un peu sur notre faim en ce qui concerne d'autres écoles de pensée théâtrale en Grande-Bretagne à la mi-siècle et même après. Il est dommage que Baldwin n'arrive pas à communiquer ce qu'a dû être l'exceptionnel foisonnement théâtral à Londres entre 1930 et 1950. Il est aussi décevant qu'elle ne donne pas plus de renseignements, comme elle le fait pour d'autres aventures pédagogiques, sur la création de l'École nationale du théâtre du Canada, dont la méthodologie est liée aux idées fondamentales de Saint-Denis. Par contre, l'appendice *Actor*

Training résume d'une façon succincte et claire les stratégies de formation employées par Saint-Denis et nous offre d'excellentes suggestions pour stimuler la créativité de nos propres élèves.

Judith Miller
New York University

HELBO, André, *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, Peter Lang, 2006, 147 p.

Dans ce livre, André Helbo s'attaque à une situation toute contemporaine, la complexification de l'univers des médiations artistiques, en poursuivant son investigation du concept d'adaptation (*L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997). Il développe aussi des outils d'analyse qui lui permettent principalement de cerner l'opération de croisement interartistique à travers l'analyse de ce qu'il nomme des « cas de transduction esthétique ».

L'ouvrage, malgré sa relative brièveté, est subdivisé en quinze chapitres dont plusieurs ne s'étendent que sur quelques pages (moins de cinq seulement). Il est néanmoins possible de fabriquer des ensembles de chapitres de façon à contrer la forte partition du livre et ainsi clarifier le propos. Tout ce qui précède le troisième chapitre sert à jeter les bases de l'argumentation par la constitution de définitions préliminaires ainsi que par la détermination des principaux enjeux et des hypothèses de recherche. Les chapitres 3 à 6, pour leur part, développent une approche

plus sociologique de l'adaptation et, incidemment, plus axée sur le ou les rôle(s) du spectateur. Par la suite, Helbo consacre les chapitres 7 à 10 à l'identité sémiologique de l'adaptation, en la comparant notamment aux outils développés dans le cadre des *Traduction Studies*. La dernière partie est constituée de quatre études de cas, tandis que le dernier chapitre fait office de conclusion.

À la suite du liminaire, qui reprend certaines problématiques relatives aux études du spectacle, Helbo consacre le premier chapitre à la notion de « transduction » afin d'explicitier le type de processus mis en branle dans le travail d'adaptation. Sous sa forme métaphorique, l'adaptation comme « transduction » est conçue comme une relation tripartite dont l'interprétant fait office de relayeur entre la norme (la doxa) et son institutionnalisation. L'hypothèse de l'auteur est que ce sont les instances médiantes qui servent à intérioriser les contraintes contextuelles et institutionnelles pesant sur l'énonciation. De cette façon, Helbo insiste sur la participation du spectateur dans l'énonciation collective propre à l'adaptation.

Il propose alors, dans le chapitre 2, une définition préliminaire de l'adaptation, à savoir qu'elle est un processus impliquant des relations entre des textes engendrant une même sémiose, un observateur, et un dispositif culturel qui intériorise un certain nombre de contraintes sémiopragmatiques manifestées par des compétences spécifiques de lecture. Du même souffle, il suggère que l'adaptation est présente dans tout processus spectaculaire.

L'étape suivante, selon lui, consisterait donc à déterminer les marques du spectaculaire.

Ces dernières reposeraient sur la mise en place de dispositifs conventionnels différents d'un genre à l'autre. Globalement,

les arts du spectacle désignent toutes formes d'art se fondant sur une décision de rupture conventionnelle séparant *in presentia* l'aire de jeu de son observateur silencieux [le spectacle vivant]. En font partie aussi ces arts qui, procédant par exception à la rupture par la médiation écranique, évacuent la dimension *in presentia* et dissocient grâce à d'autres mécanismes conventionnels le temps de la production et celui de la réception [les arts mécanisés] (p. 40).

Helbo constate que l'*intermédialité* – c'est-à-dire l'interaction entre ces deux catégories de spectacles – est soit de nature technologique, soit d'ordre esthétique. Il affirme par ailleurs que l'*intermédialité* est un facteur important de légitimation culturelle. Les stratégies de lecture sont le produit d'un *habitus* lié au contexte sociohistorique, à l'encyclopédie telle que définie par Eco et, finalement, à des processus d'identification tout comme à des consignes émotionnelles issues d'une norme sociopsychologique. L'adaptation serait alors une substitution de modes énonciatifs.

Dans le chapitre 4, l'auteur s'intéresse plus particulièrement à la différenciation entre les modes de représentation. Helbo use d'une terminologie empruntée à Noël Burch pour en isoler trois. Le « mode de représentation primitif » (MRP), auquel est associé le théâtre, met davantage l'accent sur la spatialité que sur la séquence ou sur la narration. Ce dernier est distinct du « mode de représentation industriel » (MRI) dont la caractéristique est d'articuler la narrativité avec la *figurativité*. L'auteur reprend ensuite les propos de Laurent Jullier au sujet d'une seconde mutation : le passage du MRI au MRPC (« mouvement de représentation post-

cinématographique »). Ce mode se caractériserait par une prise de conscience de la représentation, remarquée à travers l'arrivée d'une multitude d'avatars autotéliques. Cette mutation sert d'argument à l'auteur pour affirmer que les mutations des structures de réceptions sont moins liées à l'arrivée de la reproductibilité de l'objet culturel – position tenue par de nombreux commentateurs – qu'aux transformations du champ culturel.

Incidemment, le concept d'*interculturalité* pour Helbo est aussi lié à la réception. L'interculturalité est définie comme un investissement de sens par le spectateur en raison d'une incompréhension partielle des codes. Puisque le théâtre reproduit cette situation d'incertitude en ne fixant pas les limites de l'interprétation de façon irrévocable, l'auteur considère que sa réception est inévitablement une situation interculturelle. L'adaptation, considérée comme une lecture créatrice, serait l'introduction du sens par un destinataire procédant à des restructurations multiples des contextes culturels.

Pour Helbo, l'adaptation soulève une question liée à la pluralité, voire au conflit des cultures. Aux dires de l'auteur, elle joue entre les univers de référence, les mondes possibles et leurs représentations. Elle procède à la mise en conflit des champs culturels, aux jeux d'interférences qui remettent en question les types de lecture possibles.

Dans la partie proprement sémiologique de l'ouvrage, l'auteur commence par observer le métadiscours en fonction des rapports entre le théâtre et le cinéma. En réitérant ses réserves à l'égard de la question de la fidélité (celle-là jetterait les bases d'une conception binaire et

vectorisée de l'adaptation), Helbo affirme la pertinence du travail de Jakobson sur la traduction (*Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963). Il isole d'ailleurs trois opérateurs énoncés par ce dernier afin de définir les mécanismes en jeu dans l'adaptation : le niveau de pertinence, la construction de l'énonciation et le modèle de compétence. Même s'il affirme utiliser l'approche génétique, l'auteur soutient que c'est l'attitude pragmatiste qui est la plus sensible à la dynamique réglant la circulation entre les textes, le contexte et leur réception. De cette façon, l'adaptation pourrait être évaluée en termes de substitution de compétences, surtout entre la compétence fictionnelle et la compétence spectaculaire.

Helbo montre par la suite que la problématique du rapport entre la compétence fictionnelle et la compétence spectaculaire dans les représentations contemporaines est moins celle de l'adaptation que celle du déjà-vu et du champ culturel. La configuration discursive, c'est-à-dire l'ensemble des contraintes contextuelles et institutionnelles, détermine la forme de l'expression. Toujours selon lui, le cinéma, la télévision et le théâtre usent de stratégies liées à l'hypo-iconicité en multipliant les signaux de citations, en proposant des suggestions de choix de lecture qui n'engagent que le producteur et laissent à la stratégie énonciative du récepteur son libre arbitre. Cette promesse n'est accomplie que par le spectateur qui appréhende autrement le dispositif énonciatif. L'adaptation serait, dans ce cas, un acte substitutif à l'intérieur d'un même champ culturel.

L'auteur annonce, au chapitre 9, sa volonté de constituer une typologie des compétences réceptives. Il insiste sur l'importance d'éviter la

linéarité, qu'il attribue aux outils des traductologues, afin de présenter la complexité de l'intériorisation de dispositifs institutionnels multiples et d'en évaluer la cohérence et la pertinence. Helbo considère que la préoccupation première de l'analyste est de porter attention aux mécanismes d'homogénéisation du sens par l'entremise d'un jeu sur les marques de la fiction et du spectaculaire. L'adaptation relèverait d'un échange sans cesse réactivé.

Le chapitre 10 contient, lui, la récapitulation de cette typologie par le truchement d'une mise en rapport de la traduction et de l'adaptation, de façon à souligner l'importance des compétences et des configurations socio-discursives. D'abord, l'auteur indique que la traduction ne peut saisir la totalité des sémiotiques présentes de façon syncrétique, notamment au théâtre. Ensuite, il remarque que la limite entre la traduction et l'adaptation est mouvante. En troisième instance, le problème de l'implication du spectateur refait surface. Le propos de Helbo consiste à montrer que la traduction oblique ressemble fortement à l'adaptation, faisant reposer une bonne partie des niveaux de pertinence sur le spectateur ou l'énonciataire. Le doublage serait un autre problème de la traduction, puisqu'il est difficile de synchroniser et de labialiser. Étant donné que la transposition de la scène à l'écran est surtout d'ordre visuel, Helbo suggère aussi de parler de traduction « intra-iconique » plutôt qu'« intralinguistique », comme le soutient Jakobson. Les stratégies de coopération seraient aussi similaires en ce qui a trait à la traduction et à l'adaptation, à la différence que l'adaptation traverse le proto-texte, souvent au point d'en provoquer l'éclatement. La traduction intersémiotique, proposée

précédemment comme une clé d'analyse, est l'ultime point d'intérêt de l'auteur, puisqu'il affirme qu'elle permet la formulation de plusieurs interrogations. Elle mettrait les deux modèles de production du sens, spectaculaire et fictionnel, en dialogue.

L'opérationnalisation des outils d'analyse s'étend sur les quatre chapitres suivants. Helbo fait d'abord l'examen du film de danse *Bhakti* de Maurice Béjart. Il arrive à la constatation que la captation du geste de la danse permet de s'interroger sur le caractère éphémère de la danse, sur l'importance de la dimension événementielle de l'énonciation.

Mélo, d'Alain Resnais, est considéré comme pertinent parce qu'il nécessite, aux yeux de Helbo, une étude des configurations sociodiscursives qui figent les compétences de lecture en un système de relations. En examinant les tensions entre les modes d'expression filmique et théâtrale, l'auteur identifie le régime sémiotique de l'hésitation comme élément de cohérence. Il s'agirait d'une hésitation entre l'attention, qui est le propre du théâtre, et la cognition, associée au cinéma.

L'étude du médium télévisuel comme structure d'expression vise à montrer la prévalence de la fréquence, du rythme et du mouvement sur l'analyse et l'interrogation. L'activité du spectateur est d'abord affective et, ensuite, elle se définit comme une multiplicité d'interprétances. Considérant l'absence d'interprétation possible, elle ne nécessiterait aucune compétence.

L'auteur se penche *in fine* sur le cinéma d'André Delvaux en tentant de déterminer si

l'énoncé filmique peut figer les modes de lecture des autres arts. En observant *Un soir un train*, l'auteur assure que la logique selon laquelle le spectateur construit son cadre de lecture réussit à figer le mode de lecture propre au théâtre.

Helbo termine son ouvrage en envisageant la possibilité d'une théorie de l'événement théâtral dont la perspective serait matérialiste. Il privilégie l'étude du processus spectaculaire, c'est-à-dire un travail qui réfère à différents registres de l'activité humaine. Dans ce dessein, il propose d'observer la relation entre le texte et le paratexte, et de porter une attention particulière au champ culturel dans les études théâtrales.

Le livre de Helbo a ceci d'intéressant qu'il regroupe nombre de préoccupations actuelles guidant le développement des études des arts. Le privilège nouveau de la réception, impliquant par le fait même l'ouverture des frontières de l'objet-spectacle, l'importance du champ culturel comme déterminant de la lecture, la prise en compte du son, de la voix et du geste et, finalement, la question des genres forment toutes la marque d'une sensibilité contemporaine.

Cependant, il faut garder certaines réserves en ce qui a trait à la clarté du message. D'une part, l'ouvrage aurait au moins nécessité une division en deux sections afin de clarifier la structure de l'argumentation. D'autre part, la terminologie proposée par Helbo rend parfois perplexe. À titre d'exemple, la notion de « transduction » n'apparaît qu'au début du premier chapitre et cette métaphore n'aide pas vraiment à la compréhension du propos. Il est alors difficile de se convaincre de sa pertinence.

Enfin, le chapitre consacré à la télévision est sans aucun doute le plus problématique. En effet, quelques remarques paraissent sortir du cadre méthodologique et s'approchent fortement du commentaire, le plus souvent négatif. Or, la réception liée à la traduction intersémiotique télévisuelle n'est pas dépourvue de possibilité interprétative. Elle est seulement moins visible parce qu'elle s'inscrit dans un mouvement plus diffus animé par la reproduction de l'expérience, la mise en écho de l'énonciation. De ce fait, l'interprétation serait donc toujours décalée, sans filiation directe avec l'énonciation.

Mais la véritable question concerne l'outillage méthodologique constitué et je crois que le principe du rasoir d'Occam s'applique ici en défaveur d'André Helbo.

Sébastien Roy

Université du Québec à Montréal

DUBOUCLEZ, Olivier, *Valère Novarina, la physique du drame*, Paris, Presses du réel, 2005, 126 p.

TREMBLAY, Nicolas (dir.), *La bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, 2005, 174 p.

Le baiser et le tatouage

La parole engendre la parole

Le concret par l'abstrait, la représentation de l'irreprésentable, l'écriture, la scène, l'acteur, les mots, petits mots, petites expressions,

anecdotes et fascinations autour d'un thème : l'œuvre de Valère Novarina ; autant de points dispersés autour d'un centre vide, autant dans l'œuvre, dans sa structure, que dans les textes qui la lisent, qui l'interprètent, tentent – ou non – de la rendre intelligible. Première réaction : on peut trouver à dire passionnément n'importe quoi sur cet auteur dont les écrits tiennent autant de l'explosion, du baroque que du paradigmatique. Et ainsi les voilà tous, les fascinés-par, qui prennent le taureau par les cornes et approchent, dans l'ombre. Car si ce n'est que deux ouvrages dont nous rendons compte, il s'agit aussi de douze auteurs – non, treize –, puisque le sujet de fascination fournit un texte, inédit, en fin du collectif intitulé *La bouche théâtrale* (je vous fais grâce du sous-titre qui redit, représente, souligne le fait qu'il s'agit d'*Études de l'œuvre de Valère Novarina*) et qu'il nomme *Attraction*. À l'intérieur de ce volume, nous reconnaissons un nom, Olivier Dubouclez, qui signe l'autre essai qui nous intéressera : *Valère Novarina, la physique du drame*.

Petit bijou théorique que ce Novarina et son écriture qui, à la manière d'Antonin Artaud, peut être disséquée de mille manières, qui l'appelle, cette dissection, à force d'avancer en portant devant lui son cadavre. Écriture incantatoire qui, à force de se réécrire, appelle l'autre à réécrire par-dessus lui, à refaire le chemin – ce dont personne ne se privera – chacun selon sa propre méthode, son propre angle d'analyse (les écrivains qui lisent comme Guy Cloutier et Hervé Bouchard), les fous de Dieu (Guillaume Asselin, Christine Ramat, Jean-Sébastien Trudel, Jean-Pierre Vidal), les critiques dramatiques (Didier Plassard, Olivier Dubouclez, Nicolas Tremblay, directeur du collectif), les ins-

pirés nébuleux (Pierre Ouellet). Foisonnement, donc. Vertical. De formes, de points de vue, d'auteurs, de disciplines. Tout un monde de mots peuplé de chamans, de sémiologues, de poètes, de théologiens, ayant pour sujets des points majeurs de l'œuvre de Valère Novarina, tels que l'opérette, l'acteur, Dieu, le langage et la parole, l'espace (ou la scène, voire la cène), ce qui nous mène aux jeux de mots ; tout un univers, une mise en pièces que Novarina ne renierait pas.

La fascination paradigmatique

Mais foisonnement aussi dans l'essai d'Olivier Dubouclez, qui rend bien compte de ce mouvement en nous faisant passer par divers développements sur l'acteur, la *dramatisation*, l'*antimatière*, la *germination*, le *repentir* et les *pirouettes* (ce sont ses titres) ; qui nous rend, au bout du compte, intelligible la démarche de cet auteur-généraliste, physicien de l'atome littéraire.

Dubouclez s'attarde sur la préférence de Novarina pour la notion de *dramatisation* plutôt que pour celle d'*action dramatique*. Cette notion traverse de part en part l'essai et sert de base à sa réflexion, qui débute avec *Pour Louis de Funès*, l'auteur prenant comme centre de son analyse les deux corps que sont l'acteur et le texte. Cette dramatisation permet d'ailleurs de faire le pont entre les écrits proprement dramatiques et le *théâtre utopique* (*La chair de l'homme*, par exemple, dont découlent plusieurs *adaptations* pour la scène) en positionnant le texte comme première mise en espace de la parole et comme disqualification du temps (toujours en surplace ou en distension), appelant ainsi une nouvelle

conception du dramatique basé sur la performance. Il s'agit, en fait, de nier le lien humain-représentation pour y introduire la dramatisation perpétuelle, et, à tous les niveaux, ce qui a pour effet de dissoudre la totalité (et donc, la narrativité) et de privilégier l'accident (donc, le paradigmatique). Rappelant Mallarmé, Dubouclez montre la négativité de la parole en ce qu'elle n'est pas communication – ce qui implique le dialogue – mais destruction, dans le sens où chaque mot devient concret, livré à la dramatisation, et, par conséquent, autonome, prêt à faire dévier la suite du texte en fonction de chacun de ses atomes ; ce que d'aucuns, dans la *Bouche théâtrale*, nomment l'action politique du drame novarinien.

Ce jeu mène à une conception ambivalente de la parole dans l'œuvre de Novarina ; « expression démultipliée d'une personne indéterminée » (p. 42) – ce qui nous livre au mot, à l'accident, au poème et, finalement, à l'entropie, à la fois fatale et inerte. C'est que la parole mène constamment au vide en une sorte de déconstruction perpétuelle d'elle-même, par elle-même. Étrangeté, donc. Mais appartenance également, puisque les mots sortent de la bouche, qui appartient au corps, qui fait partie intégrante de soi et se constitue, comme le langage, de strates. Un universel... accidentel. Comme le montre fort éloquemment Guillaume Asselin dans son article intitulé « Le sourcier de chair : du rapport de l'écriture au chamanisme », la langue, effroyablement liée au corps, doit être rendue à son propre corps vivant, donc pourrissant et en état de révolte contre la sclérose, en perpétuel inachèvement, en réécriture parthénogénétique, par le biais des listes omniprésentes des chiffres et des noms

propres qui s'autogénèrent et s'autodétruisent dans un même souffle. En suivant cette logique, l'acteur accomplit le suicide de l'homme par la « désaction » (p. 86), puisque c'est en lui et par lui que naît toute dramaturgie. C'est un point que Dubouclez reprend plus précisément dans l'article qu'il signe dans le collectif dirigé par Nicolas Tremblay. Point qu'il amplifie, qu'il *paradigmatise* en notant dans la démarche de Novarina un désir d'unification de l'agir, qui passe forcément par la disparition du metteur en scène, par lequel le drame redevient représentation. Il oppose ainsi le comédien (acteur d'intention) au danseur (acteur d'intensité) – ou *denseur*, comme le note si bien Jean-Pierre Vidal – dont l'action signifie en elle-même. Le rôle de l'acteur, comme avant lui celui de l'écrivain, est de réécrire, de refaire le parcours, plutôt que de le représenter. L'acteur devient, à son tour, figure auctoriale. Figure d'autant plus originelle qu'elle réécrit tout en agissant et, surtout, qu'elle devient elle-même fiction, origine du texte lors de sa conversion par l'auteur en mythe. Encore : chute ; du vide, aller vers le néant – ce qui implique que l'acteur devra « éteindre en lui tout ce qui porte l'image de l'humanité » (p. 100). C'est donc par la transfiguration paradigmatique que Novarina déclare la fin de toute représentation, l'avènement de l'acteur, et le nouvel ordre du théâtre par l'action.

Provoquer à l'écriture

On ne saurait trop dire à quel point il est inutile de savoir qui, de Novarina ou de Dubouclez, sert de source aux articles de la *Bouche théâtrale*. Car, en effet, non seulement les lectures de cette œuvre commencent à pulluler (en France depuis les années 80 et au Québec,

comme le souhaite Nicolas Tremblay, à partir de la publication de ce collectif). Mais, de plus, cette prolifération participe de la volonté de réécriture de l'auteur. Et si l'œuvre de Valère Novarina constitue une détonante provocation à l'écriture, il n'en reste pas moins que l'essai de Dubouclez est une relecture et, qui plus est, une réécriture à la fois d'une grande clarté et d'une largesse d'esprit inspirante. Et il est fou de constater à quel point les différents développements de la *Physique du drame* se retrouvent repris, réécrits, captés par d'autres et d'un point de vue qui, légèrement, diffère, dans la *Bouche théâtrale*. Didier Plassard développe l'idée de la fonction critique et politique du texte novarinien, et en sort une critique de la critique artistique contemporaine ; Céline Hersant, suivant la route des origines, retrouve le « feuilleté » (l'expression est de Novarina) du texte – l'*accident* de Dubouclez – en se penchant sur les conditions d'écriture de l'auteur à la lumière de la technique du reprisage. Quant à Guillaume Asselin, il étudie le détail, le rebut, ce qui constitue la réalité non vue des mots, en comparant le travail de Novarina à celui du chaman. Christine Ramat revient sur la cohabitation du burlesque et du théologique dans l'ensemble des œuvres de l'auteur, de façon claire et lumineuse. Jean-Sébastien Trudel nous parle de l'écriture *théo-tautologique* à l'aide de Freud et de Dieu. Nicolas Tremblay se centre sur l'origine et analyse le *Discours aux animaux*. Guy Cloutier

traite avec passion du *langage-corps*. Hervé Bouchard se déverse en une phrase de neuf (magistrales) pages – et a l'insigne délicatesse de ne pas y mettre de point final. Et comment mieux terminer ce recueil que par quelques photographies (parce qu'on se demande...) et un mot du Novarinien lui-même, qui nous offre le *Chantier 118* de son *Attraction*. En petites touches suspendues. Petits aphorismes. Entre les astérisques, les nombres, les noms de personnes que nous aimons tant lire : l'homme en catastrophe, Jean personne, le trompeur de choses, Emma Grammatica, les enfants de l'alphabet...

En somme, il s'agit d'un excellent recueil construit comme une introduction, comme un espoir, structuré en arêtes verticales qui soulignent le côté paradigmatique de toute l'entreprise et la fascination – parfois délirante – que procure la lecture des textes de Valère Novarina.

Valère Novarina, la physique du drame d'Olivier Dubouclez rassemble une bonne partie de ces idées et les organise en un ensemble global et cohérent, pertinent. Il embrasse. *La bouche théâtrale* multiplie les points de vue, introduit à la richesse du texte novarinien et à sa puissance inspiratrice. Elle embrasse, elle aussi. Mais d'une différente manière : elle pique.

Philippe Mangerel

Université du Québec à Montréal

Alternatives théâtrales, n°s 88 et 89, 2006 ; n°s 90 à 93, 2007.

Cahiers de théâtre Jeu, n°s 120 et 121, 2006 ; n°s 122 et 123, 2007.

Études théâtrales, n°s 36 et 37, 2006.

Revue d'histoire du théâtre, n° 1, 2007.

Théâtre/Public, n°s 182 à 184, 2006.

Les relations entre les arts, qui ont des frontières poreuses tant au niveau des spectacles que sur le plan du discours ; les rencontres entre les cultures (européennes, orientales, africaines, américaines) ; et les dialogues entre les époques, que permettent les relectures des classiques, sont abordés sous l'angle du décentrement dans les numéros des revues théâtrales de langue française de la saison 2006-2007. Le thème de l'étrangeté domine et devient, pour plusieurs concepteurs, l'objectif d'une recherche visant à ébranler le spectateur. Si le théâtre de mise en scène demeure très présent, les voix du personnage – que l'on a cru moribond au cours des dernières années – et de l'auteur prennent également place dans ces numéros, et cela, dans un langage analytique qui a délaissé les catégories de la postmodernité au profit de celles de la modernité. En Europe et au Québec, l'émergence de nouvelles paroles dramaturgiques et de nouvelles traditions scéniques permet d'amorcer une réflexion sur la nécessité du théâtre, que l'on oppose à la culture médiatique, généralement décriée. La relève intéresse par ses idées et par ses projets, mais aussi par ses ressources, dont on mesure la difficulté d'accès.

Du singulier au collectif

Avec des dossiers consacrés aux « liaisons singulières » (n° 88), aux « territoires et voyages » (n° 89) et au « corps travesti » (n° 92), la revue *Alternatives théâtrales* explore dans plus de la moitié de ses numéros la question du rapport de l'individu à la collectivité. Le premier numéro présente ce que le génie théâtral doit aux complicités artistiques qui se sont créées entre acteurs et metteurs en scène. Les rencontres et les parcours de « couples » artistiques (dont on ne se prive pas de parler en filant, ainsi, la métaphore amoureuse), tels Éric Lacascade et Sophie Lucet, Wladyslaw Znorko et Irina Vavilova, Pippo Delbono et Bobò, y sont relatés à travers les témoignages des praticiens. Le phénomène du « héros culturel » y est aussi envisagé à partir de son contexte de réception ; la figure de Gérard Philipe est mise à l'honneur dans cette section. Si les thèmes de la collaboration et de la collectivité traversent ce numéro, celui de l'étrangeté – esthétique, formelle, géopolitique, culturelle ou sexuelle – marque les deux autres. D'une part, l'analyse des dimensions plastique et chorégraphique des spectacles de Josef Nadj, auquel est consacré un sous-dossier, discute d'un sujet très fréquemment abordé au cours de cette saison théâtrale : celui de la recherche d'un langage gestuel qui permettrait de rejoindre plus directement le spectateur. D'autre part, le traitement du corps à partir du travestissement – symbole du jeu et des codes de la représentation – engage une réflexion sur le travail de l'acteur et sur la quête identitaire de l'interprète comme du spectateur. C'est à ce sujet que les démarches d'Alfredo Arias, de Marcial Di Fonzo Bo et

d'Olivier Py y sont explorées. Thème présent dans les *Bacchantes* d'Euripide et dans *Madame de Sade* de Mishima, le travestissement fait aussi l'objet d'une analyse comparative de plusieurs mises en scène de ces pièces. Puis, un coup d'œil sur l'exacerbation de la théâtralité du travestissement au cinéma, en particulier dans les films de Pedro Almodóvar, clôt ce numéro.

Parole et écriture

La parole et l'écriture occupent principalement les revues *Théâtre/Public* et *Alternatives théâtrales*. La volonté de mieux saisir le présent par de nouvelles formes d'écoute et d'écriture – souvent illustrées par le concept de rhizome de Deleuze – est notamment explorée par *Théâtre/Public* dans le numéro 183, intitulé « À propos de dramaturgie contemporaine ». Les œuvres de Bernard-Marie Koltès, de Philippe Minyana et de Valère Novarina y sont étudiées, de même que celle de Noëlle Renaude, qui fait, à elle seule, l'objet d'un dossier. On constate ainsi que, malgré les « ravages » causés par le théâtre de mise en scène – particulièrement valorisé sur les scènes européennes au cours des dernières décennies –, la disparition du personnage n'aurait pas eu lieu. Dans une langue soutenue, le numéro 184, « Théâtre contemporain. Écriture textuelle, écriture scénique », pose également cette question par l'entremise d'autopourtrraits d'auteurs qui expliquent leur conception élargie de l'écriture dramatique (Pascal Rambert), leur recherche d'un langage neuf et inquiétant (Valère Novarina), l'importance qu'ils accordent à la rencontre de l'autre au cours du processus créatif et de la représentation (Jean Lambert-wild). *L'Hamlet-machine* de Heiner Müller, dans la mise en scène

de Clyde Chabot, qui présente une performance d'écriture sur le plateau par Yan Allegret, permet d'aborder la représentation scénique du texte par le moyen des outils technologiques que ce spectacle a su mettre à profit. Cette réflexion dramaturgique sur la parole devient théorique et philosophique dans le numéro 182, consacré à Anatoli Vassiliev. La méthode et la pédagogie du metteur en scène, qui s'inscrit dans la filiation de Constantin Stanislavski et de Maria Knebel, y sont analysées à partir de sa conception intellectuelle du jeu de l'acteur. Sa recherche d'un « théâtre vivant », qui passe par une rigueur et une exactitude conduisant à une plus grande liberté de l'interprète, gagne en clarté grâce aux propos de la comédienne Valérie Dréville.

La relecture et la « ré-activation » des classiques par Anatoli Vassiliev constituent le propos du numéro 93 d'*Alternatives théâtrales*, intitulé « Écrire le monde autrement ». Le rapport entre l'intimité et l'Histoire y est étudié à partir du décentrement qu'opèrent les mises en scène contemporaines de pièces de répertoire. Le travail de Frédéric Fisbach sur des textes de René Char et de Jean Genet rend compte d'une volonté de ne pas imposer de lecture au spectateur, mais de le rejoindre plus efficacement en démultipliant la portée signifiante de l'œuvre. Dans cette optique, le théâtre retrouverait sa dimension citoyenne, non seulement par ce type de déconditionnement, mais aussi par la manière dont de nouvelles compagnies – d'ailleurs souvent mises à l'honneur dans *Alternatives théâtrales* – cherchent à implanter leur travail au sein des communautés qui les accueillent. Tel est le cas du Théâtre Grütli, qui se partage, avec Marc Liebens, les numéros 90 et 91 de cette revue. Les directrices du Théâtre

Grütli, Maya Bösch et Michèle Pralong, soulignent l'importance de l'environnement social et urbain de cette compagnie dont la dramaturgie expérimentale se fonde sur la rencontre des arts et se construit au contact des citoyens. Le parcours et les spectacles « élitistes » de Marc Liebens (invité au Grütli en 2006-2007) sont entre autres présentés par le truchement du travail de ses collaborateurs : Hugues Le Paige, Marc Trivier, Heiner Müller, Jean Jourdeuil. L'esprit collectif qui caractérise son approche se retrouve explicitement (et à la demande du metteur en scène) dans la construction même du numéro qui lui est consacré.

Les *Cahiers de théâtre Jeu*, en plus d'identifier les tendances de la dramaturgie québécoise contemporaine (confiance dans le pouvoir libérateur de la parole, dramaturgie souvent empreinte de réalisme, ouverture au monde par la représentation de l'intime), questionnent la possibilité de la formation des auteurs de théâtre dans le numéro 120, « Paroles d'auteurs ». La réflexion qui y est développée s'appuie sur de nombreux témoignages : ceux de Geneviève Billette, de Nathalie Boisvert, de Jean-François Caron, d'Olivier Choinière, d'Olivier Kemeid, de Marie-Christine Lê-Huu et de François Létourneau. La publication des partitions dramatiques fait également l'objet d'un article sur Dramaturges Éditeurs, la seule maison d'édition spécialisée en dramaturgie de langue française en Amérique. Enfin, quelques articles consacrés au mouvement générationnel *In-Yer-Face* font état de l'impact que crée, au Québec, le retour du texte sur les scènes d'Europe.

Du côté des analyses littéraires, l'œuvre dramatique de Marguerite Duras, peu étudiée

comparativement à sa production romanesque, fait l'objet d'un dossier dans le numéro 123 des *Cahiers*. Y sont présentées les quelques thèses qui y ont été consacrées, de même que les spectacles de sept metteurs en scène québécois qui ont osé affronter l'écriture narrative de Marguerite Duras. Quant à Beaumarchais, il occupe le numéro de la *Revue d'histoire du théâtre* : les principes unificateurs de sa trilogie y sont explorés à partir de l'autoreprésentation de l'auteur et de ses adresses au lecteur, de la structure actantielle du couple, des scènes parallèles, de l'ironie ou de la densité rhétorique des dialogues. Par ailleurs, la question de la surveillance, qui fut d'abord au cœur d'un travail pédagogique de Georges Banu avec ses étudiants de l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III, a donné lieu à un numéro d'*Études théâtrales* (n° 36) entièrement consacré à l'analyse de ce thème dans la dramaturgie classique et contemporaine.

Structures organisationnelles et contextes politico-économiques

La parole théâtrale comme principe unificateur trouve un certain écho dans « Ouvertures » d'*Études théâtrales* (n° 37), qui a souligné le 50^e anniversaire de la Communauté européenne en cherchant à savoir si elle avait – ou non – un théâtre qui lui soit propre. S'y côtoient des réflexions sur les différences entre les traditions et les institutions théâtrales de l'Europe de l'Est et de l'Ouest autant que des tentatives de mettre au jour des traits de convergences dans les différentes pratiques européennes (en soulignant, par exemple, l'importance historique de la scène à l'italienne ou l'influence stanislavskienne dans la formation des acteurs). Un regret imprègne cependant l'ensemble : celui

que l'Europe se construise davantage en des termes économiques plutôt que culturels. Ce constat n'empêche toutefois pas la reconnaissance de l'importance des institutions européennes dans le soutien des réseaux professionnels. Du côté de l'Amérique, les échanges québéco-mexicains font l'objet d'un dossier des *Cahiers de théâtre Jeu* (n° 123), qui est sans conteste le périodique le plus soucieux d'interroger les structures organisationnelles du milieu. Ce numéro s'ouvre ainsi avec les témoignages de deux Québécois en résidence au Mexique (Marc-Antoine Cyr et Francine Alepin), et il se poursuit par une exploration des modalités de rencontre des créateurs et des cultures latino-américaines et nord-américaines. Il faut préciser que le théâtre de marionnettes et les festivals de Guanajuato et de Jonquière qui ont eu lieu en 2006 ont principalement retenu l'attention des collaborateurs de ce numéro. On y souligne que, pour des raisons structurelles et économiques, et en dépit des richesses respectives de ces cultures que l'on souligne avec insistance, il existe une inégalité des échanges entre le Québec et le Mexique.

Le numéro 122, « Théâtre et argent », a voulu, quant à lui, offrir une vitrine aux insatisfactions des praticiens québécois, en particulier en ce qui a trait aux principes d'évaluation des projets et des compagnies par les organismes subventionnaires gouvernementaux. La situation de la relève est au cœur des préoccupations de la plupart des auteurs. Le témoignage de Marcelle Dubois, fondatrice des Porteuses d'aromates, présente les difficultés de gestion causées par la précarité et l'incertitude financières des compagnies émergentes. Elle est en cela appuyée par Brigitte Haentjens, qui souligne par ailleurs les exigences de la double

fonction (artistique et administrative), liée à la direction d'une compagnie, tout en valorisant la liberté de l'artiste gestionnaire. Dans le milieu de la danse, on s'interroge sur les liens entre le financement octroyé et la représentation du corps mise de l'avant dans les projets : l'influence des images médiatiques nuirait peut-être aux propositions novatrices et audacieuses. Les médias sont à l'honneur dans un autre dossier québécois : « La fin de la critique » (n° 121). On y déplore l'aspect trop souvent mercantile et promotionnel des critiques, l'unanimité des voix, la superficialité, tout comme l'absence de débat. Les propos échangés lors d'une table ronde organisée à l'occasion du 20^e anniversaire de l'Association québécoise des critiques de théâtre – dont on retrace aussi l'historique – et lors de conférences données par les intervenants du colloque de l'Association internationale des critiques de théâtre (Turin, 2006) font état des enjeux médiatiques de la critique théâtrale au Québec et ailleurs dans le monde.

Si le développement économique de la Communauté européenne a entraîné les concepteurs français, suisses et belges à interroger les conditions de leurs échanges et de leurs collaborations, la question a davantage été explorée sous un angle financier par les artistes et les administrateurs québécois. Les cultures théâtrales, en plus de faire l'objet d'études thématiques et formelles, ont été envisagées d'un point de vue plus pragmatique cette année. La rencontre avec l'autre, spectateur ou concepteur, ne devrait qu'en bénéficier.

Mélinda Caron

Université de Montréal

Université-Paris-Sorbonne, Paris IV

RÉSUMÉS DES ARTICLES / ABSTRACTS

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATEURS

Marion Chénétier-Alev, *L'acte inconnu* ou Tombeau pour Yoryk : dramaturgie de la mémoire et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina, p. 13

La représentation de *L'acte inconnu*, la dernière pièce publiée de Valère Novarina, dans la cour du Palais des Papes d'Avignon en juillet 2007 a marqué un tournant dans l'écriture de l'auteur et a sans doute surpris tant les spectateurs qui découvraient son œuvre que ceux qui la suivent depuis plusieurs années. Portée par le souvenir d'un des interprètes de Novarina récemment disparu, cette pièce exacerbe la dimension mémorielle de son théâtre, en proposant un large éventail des formes expérimentées dans ses textes précédents. Elle entre ainsi en tension avec une dramaturgie du moment présent dont l'auteur a toujours fait un des enjeux de son œuvre. Le théâtre de Novarina continue de déjouer les attentes du lecteur-spectateur, vouant la parole et l'acteur à sonder l'inconnu.

The staging of Valère Novarina's latest published play, *L'acte inconnu*, in the yard of Avignon's Palais des Papes in July 2007 has marked a turning point in the author's writing mode and no doubt as much surprised those in the audience whose first exposure it was to his work as those who had been following it for several years. Nourished by the memory of a recently departed performer of Novarina's works, this play exacerbates the memorial dimension of his theatre by proposing a wide array of the forms that had been experimented on in his previous texts. It thus creates a tension with a dramaturgy of the present moment that has always been one of the stakes of this author's work. Novarina's theatre keeps on undercutting the expectations of his readership/audience, giving over speech and actor both to a sounding of the unknown.

Maître de conférences au Département de Lettres et Langues de l'Université François-Rabelais de Tours, Marion Chénétier-Alev a publié plusieurs articles sur les dramaturges contemporains dans les revues Le Nouveau Recueil, Europe, L'Annuaire théâtral, Registres, Études théâtrales. Spécialiste de l'oralité dans le théâtre, elle a participé à divers ouvrages sur le théâtre contemporain, dont Valère Novarina, théâtres du verbe (ouvrage collectif sous la direction d'Alain Berset, Paris, José Corti, 2001), Nouveaux territoires du dialogue (ouvrage collectif sous la direction de Jean-Pierre Rynjaert, Arles, Actes Sud, 2005), La Réinvention du drame (ouvrage collectif sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2007).

Shawn Huffman, Gallicismes / Barbarismes : autour du conflit langagier dans *L'espace furieux* et *Le repas* de Valère Novarina, p. 31

En venant s'immiscer dans l'expérience que le sujet novarinien fait de la langue française dans les deux pièces à l'étude, le gallicisme et le barbarisme activent à dessein une dissolution du sujet dans

le but de le faire renaître dans un nouvel ordre linguistique et corporel. Trois topiques assistent à ce conflit langagier : la présence, l'identité et l'affectivité. Véritable processus de discours en acte, le théâtre novarinien est alchimique, mettant en relief la valeur organique des mots et leur pouvoir de transformation.

In the disruption they create of the French language in Novarina's theatre, the gallicism and the barbarism purposefully decompose the speaking subject in order to reinvest it within a new linguistic and corporeal order. Three topics attend this linguistic conflict: presence, identity and affect. A true process of discourse-in-act, the theatre of Novarina is alchemic, underscoring the organic value of words and their power of transformation.

Shawn Huffman est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) où il enseigne la dramaturgie contemporaine et les théories littéraires. Il est membre régulier du Centre de recherche Figura et dirige présentement le programme de doctorat interdisciplinaire en sémiologie à l'UQAM.

Jean-Pierre Klein, L'incarnation progressive, p. 41

Les œuvres de Valère Novarina sont moins des énoncés que des énonciations vives. Elles traitent de l'acte de créer de l'humanité en procédant à une mise en corps toujours à recommencer. En gésine permanente, elles sont aussi profération de paroles oraculaires et se révèlent à la fois origines et commencements possibles mais improbables.

The works of Valère Novarina are less enunciated than vivid statements. They deal with the act of creating humanness by conducting a never ending putting into body. Permanent childbirth, they are also proferations of oracular speech and reveal themselves as both possible yet improbable origins and beginnings.

Essayiste, spécialiste, entre autres, des rapports entre la création artistique et son créateur, Jean-Pierre Klein est également auteur de théâtre, directeur fondateur de l'Institut National d'Expression, de Création, d'Art et Transformation (Paris/Barcelone), et président de la Fédération Internationale de Thérapie et Relation d'Aide par la Médiation (Conseil de l'Europe). Il a récemment dirigé Cet étrange désir d'écrire du théâtre (Paris, Éditions de l'Amandier, 2007). À titre d'auteur de théâtre, ses dernières pièces publiées sont: Rien à lui, tout à lui (sur l'autisme) (créée à Paris au théâtre de la Tempête à la Cartoucherie en 2007) suivie de Têtes perdues (sur l'Alzheimer) (Paris, INECAT, 2007). Il est également l'auteur de L'art-thérapie (Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? », 2008).

Ilana Zinguer, Le langage chaotique, p. 51

Ce que Novarina dit du langage de Rabelais attire l'attention sur sa propre création littéraire dont la forme ne vise pas un idéal artistique bien déterminé mais cherche au contraire à rester dans l'inachevé. Le gigantisme verbal de Rabelais, fait de balourdises et de loufoqueries, instaure un

univers mythique où l'expression linguistique – bonimenteuse, affabulations du langage et enivrement du verbe – tient la place de l'intrigue. Sans atteindre les mêmes outrances, le langage novarinien devient chaotique, car il s'élabore en adoptant des formulations propres à rendre la confusion du monde contemporain. En cela, il situe adéquatement des interrogations chaotiques vécues mais restées ouvertes.

De cette lecture première et rapide des œuvres de Novarina se dessine cependant un mouvement animé par ce qui peut le nourrir. L'auteur cherche en quelque sorte à saisir le désir ou le manque. Plus l'objet se refuse, plus le verbe s'acharne, à force de pensée et d'intelligence. Se fraie alors un chemin (grâce à l'impulsion et à l'inspiration) qui mène au saisissement ou à l'ébranlement de l'âme, non par la rationalité mais par une inventivité qui n'hésite pas à faire appel à tous les recours de l'imagination, une alliance de l'illusionnisme du *logos* et de l'*eidōs* (la « forme ») qui engendre des formes langagières et structurelles étonnantes.

N'est-ce pas le fameux *éros* du philosophe qui possède par le *logos*, comme le montre, par exemple, la chair montante de l'acteur en scène (*Lettre aux acteurs*) ou sa manière exubérante de rendre la vie ? « Toute la mise en scène de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au point où le cœur manque », dit Georges Bataille dans *L'Érotisme*. La poésie mène au même point que chaque forme : à l'érotisme, à l'indiscrétion, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène aussi à l'éternité. C'est dans ce sens que le langage de Novarina est chaotique. Un chaos ordonnant, « très nécessaire » pour retrouver le mystère de la langue. De la parole nous sommes nés, à la parole nous retournerons.

Novarina's commentary on the language of Rabelais calls attention to his own literary works whose form, rather than seeking a determined artistic ideal aim on the contrary to remain unfinished. Rabelais' zany and coarse verbal grandiosity create a mythic world where an exaggerated and confabulated linguistic expression is the ultimate source of intrigue. Novarinian language while not as exaggerated becomes chaotic due to its quality of self-invention and its adoptions of forms appropriate to confused and contemporary situations. In doing so, it becomes the site of chaotic interrogations that remain open.

However, this first and quick reading of Novarina's texts reveals in them a force that seeks to seize upon either desire or absence. The more stubborn its object, the more the language digs in with vigour and intelligence, chiseling itself a path (thanks to both instinct and intuition) toward to seize or shake the soul. Not through reason but rather using an inventiveness that does not hesitate to appeal to all aspects of the imagination, counting on the illusionism of the *logos* that allies itself to the *eidōs* (form) to produce surprising forms of language and structure.

Is this not the philosopher's *eros* that possesses us through the *logos*? The flesh of the actor upon the stage, for example (*Lettre aux acteurs*), the exuberance of life? The goal of the *mise en scène* of the

erotic, as Bataille says in his *L'Érotisme*, is to reach us in that most intimate space, where the heart is missing. Poetry leads us towards the same space shared by eros, by indiscretion, by the confusion of distinct objects. It also leads to eternity. In this sense, Novarina's language is chaotic. A chaos that orders, requisite for the rediscovery of the mystery of language. We are born of language and to language we return.

Ilana Y. Zinguer, PhD 1976 (Tours – France), professeure ès lettres, directrice du Centre de Recherche de Civilisation Française (Université de Haïfa), est spécialiste de la Renaissance, auteure de nombreux livres et de très nombreux articles sur la narratologie des conteurs de la Renaissance, les voyages, l'hébreu et les sources juives à la Renaissance, l'antisémitisme, l'écriture et l'altérité, les femmes de la Renaissance, le théâtre et ses interdits, la mythologie, l'alchimie et l'ésotérisme ainsi que sur les sciences médicales. On lui doit notamment Les structures narratives du Moyen de parvenir de Béroalde de Verville (Paris, Nizet, 1979), Grandeurs et misères de la femme mariée (Genève, Slatkine, 1983), Le roman stéganomorphique (Paris, Honoré Champion, 1993). Elle est également coauteure de nombreux ouvrages dont Systèmes de pensée précartésiens (Paris, Honoré Champion, 1997), Dionysos, origines et résurgences (Paris, Vrin, 2001), Les Deux Réformes, propagation et diffusion de la Réforme (Brill, 2004), Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle, fondements d'une science de la Renaissance (Bern, Peter Lang, 2006).

Isabelle Babin, Valère Novarina « Le langage se souvient » Entretien, p. 69

Professeure certifiée, Isabelle Babin prépare un doctorat – « l'homme-acteur de Valère Novarina » – sous la direction de Gérard Dessons à l'Université Paris VIII et est membre du groupe de recherche Polart – poétique et politique de l'art. Elle a également été chargée de cours aux universités Paris VIII et Evry où elle a travaillé sur les théories du langage, les rapports entre langage et art, ainsi que sur Le drame de la vie, de Valère Novarina. Elle a notamment publié en ligne Le « languisme » de Valère Novarina, ou la langue-utopie d'une humanité nouvelle (Silène, Centre de recherches en littérature et poétique comparées, Université Paris X-Nanterre, 2007, [<http://www.revue-silene.com/>]), et créé, en collaboration avec Yoshiji Yokoyama, le surtitrage en français de deux pièces de Kabuki (Double suicide au mont Toribe, de Kido Okamoto, et Le lion au miroir, de Ochi Fukuchi) pour le Théâtre national de Chaillot, en 2004.

Isabelle Martin, Les interdits de parole : étude de cas, p. 81

Le problème du silence se pose au théâtre sous deux formes principales : le silence volontaire qui donne naissance à des formes artistiques spécifiques, et le silence imposé tel qu'il est présent au Théâtre de la Foire en 1711. Les forains auront recours non seulement aux formes classiques du théâtre muet, mais aussi à des stratagèmes originaux pour contourner l'interdit de parole. Finalement, cette contrainte sera décisive dans la création de l'Opéra-Comique.

The problem of silence is raised in theatre under two principal forms: voluntary silence which give rise to specific artistic forms and imposed silence as it is present in Fairground Theatre in 1711. Not only will fairground entertainers resort to classical forms of silent theatre but also to original stratagems that enables them to circumvent the ban on spoken word. This constraint will be decisive in the creation of the Comic Opera.

Isabelle Martin, docteure ès lettres de l'Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), habilitée à diriger des recherches (Université Paris-Sorbonne, 2004), est maître de conférences à l'Université de Haïfa et spécialiste du XVIII^e siècle. Elle a fondé la Société d'Études de l'Animal en Littérature et dans les Arts du Spectacle (Sélas, Paris, 2005) et écrit deux ouvrages (Le Théâtre de la Foire : des Tréteaux aux Boulevards, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2002, et L'animal sur les planches au XVIII^e siècle, Paris, Honoré Champion, 2007) ainsi qu'une trentaine d'articles.

Nathalie Rizzoni, Du « je » au jeu de l'acteur au XVIII^e siècle ou L'art du comédien par lui-même, p. 91

La présence récurrente de personnages de comédiens sur la scène, le portrait qu'ils brossent d'eux-mêmes aussi bien que les propos qu'ils tiennent sur leur art (au sujet de la déclamation, du geste, de la voix) et sur leur profession (travailler pour la Foire plutôt que pour la Comédie-Française, remplir un emploi, dévoiler les ficelles du métier), nous laissent penser que se construit – tout au long de la première moitié du XVIII^e siècle – une véritable réflexion en action sur l'art du comédien. Nous étudierons comment ce discours esthétique se dessine de pièce en pièce chez Lesage, Fuzelier, d'Orneval, Pannard, Favart notamment, condamnant le jeu outré et figé du « Romain » (le Comédien Français), tissant par contraste l'éloge du naturel et de la spontanéité, qu'incarne idéalement le comédien de la Foire, capable d'associer tout à la fois dans son jeu la pantomime, la danse et le chant.

The recurring on stage presence of characters of actors, the portrait that they paint of themselves as much as the discourse they hold on their art (regarding declamation, gesture, voice) and on their profession (working for the Fairground theatre instead of the Comédie-Française; filling a character type; unveiling the ins and outs of the trade) lead us to believe that a genuine reflection in action on the art of acting is building throughout the first half of the XVIIIth century. We will study how this aesthetic discourse takes shape from script to script (in Lesage, Fuzelier, d'Orneval, Pannard, Favart, etc.), how it condemns the overdone and fixed acting of the "Roman" (the Comédien Français) and how it praises by contrast a natural and spontaneous style of acting which is ideally embodied by the Fairground player who is capable of associating pantomime, dance and song in his performance.

Nathalie Rizzoni est ingénieure de recherche au Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Françaises des XVII^e et XVIII^e siècles (CELLF 17-18, UMR 8599 de l'Université Paris-Sorbonne et du CNRS). Ses travaux portent sur les spectacles du XVIII^e siècle et sur l'esthétique rococo du « petit ». Elle est l'auteure de plusieurs éditions critiques de pièces de théâtre. Ses recherches en cours explorent le merveilleux, la pantomime, les relations entre arts décoratifs et arts de la scène ainsi que, plus fondamentalement, le rapport entre les spectacles de la Foire et l'histoire des idées avant 1750.

Rosaline Deslauriers, Quand l'homme et l'image se disputent le plateau : la compagnie de théâtre Les Deux Mondes et ses machinations, p. 107

Depuis près d'une trentaine d'années, la scène contemporaine confronte son public à d'étranges spectacles : tantôt le dispositif scénique prend l'allure d'une installation, tantôt la représentation s'approche du *happening* ou de la performance, tantôt écrans et technologie de pointe montent sur les planches aux côtés de comédiens devenus chanteurs, danseurs ou acrobates. Semblable mutation, tour à tour considérée comme un effet de mode ou une idéologie représentative de la pensée de notre temps, incite bon nombre de théoriciens à se pencher sur le brouillage des frontières entre théâtre, danse, arts visuels et multimédias. À travers cette mouvance, où les tenants du « virtuel » applaudissent le renouveau des arts « vivants » alors que d'autres craignent un résultat plutôt « mortifère », on peut se demander si le théâtre d'aujourd'hui peut exister... sans acteurs. Le spectacle *2191 nuits*, créé par la compagnie de théâtre Les Deux Mondes, servira ici de point d'appui au développement de cette problématique. Dans le cadre de cet article, je m'interrogerai sur le processus qui mène à la création d'un spectacle où la machine joue un rôle central et sur les transformations que celle-ci opère sur l'art de l'acteur.

For more than twenty years, contemporary stage audiences have been facing strange exhibitions: sometimes the set looks more like a set-up, at other times performing borrows much to *happening*, or even *performance art*, and at times screens and leading technologies climb the stage alongside actors who are singing, dancing or doing acrobatics. Such mutation, which has in turn been considered a fashion trend, or an ideology representative of our times, encourages a number of theorists to study the blurring of the lines separating theatre, dance, visual arts and multimedia. Through this influence where adherents of "virtual reality" commend the renewal of "living" arts while others fear a "deadening" result, one can ask if theater can now exist... without actors. *2191 Nuits*, a Les Deux Mondes creation, shall serve as the basis of the exposition of this problematic. Within this article, I shall reflect on the process that leads to the creation of a performance where machine takes center stage and on the transformations it works upon the actor's art.

Rosaline Deslauriers poursuit un doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran, sous la direction de M^{me} Irène Perelli-Contos, à l'Université Laval. Sa thèse, intitulée Vers une poétique de l'entre-deux : l'art de l'acteur-chanteur au Théâtre du Lierre, racines et ramifications, l'amène à faire de nombreux stages et ateliers de recherche, en tant que praticienne de la scène. Elle est auxiliaire dans l'équipe de recherche SCENE de l'Université Laval et elle collabore régulièrement aux Cahiers de théâtre Jeu.

Sébastien Ruffo, La meilleure idée d'Edmond Rostand, p. 123

Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand n'est pas une pièce « engagée » et son auteur n'est jamais proposé comme exemple d'« artiste-citoyen ». Par une étude de la performance dans son contexte d'origine (Paris, fin 1897) – une étude attentive à l'œuvre, à ses artisans (Rostand, Coquelin), à son

public, et qui conjugue au vol des éléments de l'histoire culturelle (l'éthos fin de siècle), de l'analyse de la réception (critiques, traductions), de l'analyse thématique et psychanalytique (le panache devenu mythe collectif) – le présent article propose une vision du théâtre où l'importance sociale d'une œuvre reste avant tout une question d'art, d'artistes et de performance, plus que de programme ou d'idéologie.

Cyrano de Bergerac by Edmond Rostand is not a “committed” play and its author does not get cited as an example of “citizen-artist”. By analysing the performance in its context of origin (Paris, late 1897), by paying attention to the play, its craftsmen (Rostand, Coquelin) and its first audience, and by combining chosen elements of cultural history (turn of the century ethos), reception analysis (critics, translations), thematic and psychoanalytical analysis (the “panache” as collective myth), this article suggests a vision of the theatre where its social importance remains subordinated to questions of art, artists and of performance, more than of program or ideology.

Après avoir enseigné aux universités de Bologne et de Montréal, Sébastien Ruffo est aujourd'hui professeur adjoint à l'université Queen's (Ontario). Spécialiste de la voix au théâtre, il s'intéresse, entre autres, aux questions de la performance, de la réception, de l'éthos et des processus de création au théâtre. Il a publié des articles dans des ouvrages parus à la CLUEB (Italie), aux Éditions universitaires de Dijon, dans Études françaises, Semioticon et Counsciousness Literature and the Arts (Wales).