



Revue internationale
International webjournal
www.sens-public.org

La scène lieu ultime des dépassements en tous genres ?

L'exemple de Valère Novarina

AUDREY SZEBESTA

Résumé: La question des genres ne cesse d'interroger. Il s'agit ici de se demander si le genre théâtral n'est pas un lieu privilégié de réponse (non définitive) à l'interrogation générique. Par sa corporéité et son rapport à l'espace, n'est-il pas un lieu d'hospitalité pour le *qui ?* et le *quoi ?*? La scène semble sans jamais la résoudre, accueillir et transcender la problématique des genres : terre de passage, de rencontre ultime des sujets et du sujet de l'œuvre. Lieu d'ouverture par excellence. Au sein de ses répliques et sur ses planches, le théâtre joue, avec gravité, du mélange des genres sexuels, grammaticaux, littéraires, artistiques... La scène peut-elle être le lieu ultime des dépassements en tous genres ? L'œuvre de Valère Novarina est un exemple significatif de cette recherche.

Mots-clés: Novarina ; Derrida ; Genres ; Sujet ; Scène ; Acteur ; Dépassement ; Déconstruction ; Hospitalité ; Le *qui ?* et le *quoi ?* ; Féminin.

Abstract: Genre and style is an eternal question. We set out here to consider whether, by nature, the theatre perhaps offers the best possible – although of course never final – answer. Being founded on corporal expression and spatial relationships, is it not a place where *whos* and *whats* come together? The stage seems, without ever resolving it, to crystallize and transcend the whole question of genres: it is a scene of transient encounter, the ultimate meeting point of the subjects and the subject of a work. A place where anything and everything goes. Through its dialogues and acting, the theatre, with due formality, juggles genres: sexual, grammatical, literary, artistic... Is stage not then the ultimate venue where genres can be treated with excess and thus transcended? The work of Valère Novarina is a significant example in the quest to answer this question.

[Site du Centre de Recherches en Études Féminines et de Genres ~ *Écritures de la modernité*](#)

Recherches en Études Féminines et de Genres

Sommaire–liens du dossier

Profession de foi d'un Centre de Recherches en Études Féminines et de Genres

ANAÏS FRANTZ

Un genre érotique ?

ABDEREMAN SAÏD MOHAMED

Sang : le texte et ses règles

MELINA BALCÁZAR MORENO

Du "genre" nu comme un ver et des genres en littérature

ANAÏS FRANTZ

Métamorphoses des genres

SIRKKA REMES

Les débordements du genre, l'autoportrait en vert, envers et contre tout...

Un autoportrait en vert de Marie Ndiaye

ELSA POLVEREL

La scène lieu ultime des dépassements en tous genres ?

L'exemple de Valère Novarina

AUDREY SZEBESTA

... pour qu'il arrive des genres de tous bords

MIREILLE CALLE-GRUBER

Le scène lieu ultime des dépassements en tous genres ?

L'exemple de Valère Novarina

Audrey Szebesta¹

Genres d'introductions... d'ensuites en suites...

« Il ne faut pas de dernier mot, voilà ce que je voudrais dire, finalement : l'afterword n'est pas, c'est-à-dire ne doit pas, ne devrait jamais être un dernier mot. Il vient après le discours, certes, mais en s'en détachant ou en égarant assez pour ne rien accomplir, parachever, fermer, conclure. »²

Cette pensée de Jacques Derrida exprime parfaitement ce qu'est et doit continuellement être l'interrogation autour des genres : en quelque sorte une suite d'*afterwords* — le philosophe souligne lui-même l'importance du « s » : « j'ai insisté sur le pluriel et l'ouverture (*afterwords*, *afterwards*) de ce qui reste à venir »³. La question des genres est une question qui ne cesse de poser question. La base des concepts et notions sur ce sujet délicat a été tentée, avec des termes comme le *gender*, le féminin, la féminité... mais la pensée en la matière continue de se dérouler et les définitions d'être sans cesse remises en doute. D'ajouts en ajouts. D'*ensuites* en *ensuites*. Incertitudes perpétuelles et interrogations amenant d'autres interrogations qui elles-mêmes portent d'autres questionnements, etc. Loin d'être pour autant une recherche sclérosée et figée, la problématique des genres ne cesse d'avancer et d'être de plus en plus un des centres vitaux de nombreux domaines intellectuels : philosophie, sociologie, littérature... Il s'agit ici d'interroger selon un autre biais.

¹ Née en 1984, Audrey Szebesta est étudiante en doctorat de lettres modernes à la Sorbonne Nouvelle Paris 3, attachée au Centre de Recherches en Études féminines et de Genres. Le sujet de sa thèse est « Le « qui ? » et le « quoi ? »... La scène des genres dans le théâtre de Beckett à Novarina jusqu'aux romans de Y. Moix : que reste t-il du féminin ? », avec pour directrice de recherche Mireille Calle-Gruber. Elle est également journaliste (*Marianne*, *Public Sénat*...) et chroniqueuse sur France culture pour l'émission *Mauvais genres*.

² Jacques Derrida, « Afterw.rds ou, du moins, moins qu'une lettre sur une lettre en moins », in *Derrida pour les temps à venir*, sous la direction de René Major, Editions Stock, 2007, p. 509.

³ *Ibid.*, p. 518.

On ne peut comprendre la question des *genres* sans en revenir à celle du *sujet*. Dans la tentative pour cerner l'interrogation générique, la pensée n'a de cesse de croiser ces deux notions indissociables, vivant en corrélation autour du « qui ? » et du « quoi ? ». En effet, sous-jacent et lié aux problèmes génériques, se dessine un réel questionnement quant au *sujet*, à tous les sens du terme : sujet philosophique, concernant l'*humain* ou le *non humain* incarné par la réflexion sur l'être-personnage — sa *sujétion* au temps, à l'écrivain — dont découlent son identité et son genre sexuel ; sujet théorique, concernant le thème de l'œuvre, autrement dit ce qui concerne la problématique du genre des textes, le choix d'une forme d'écriture et des figures à cette fin convoquées ; sujet grammatical et son inscription au sein de la phrase, perceptible dans l'interrogation sur le style, le rapport entre les mots, puis l'écriture ; enfin le sujet-projection, vivant, de chair, matérialisé entre autre dans la figure de l'acteur, induisant les questions génériques quant à son incarnation. La notion de sujet est donc un fil conducteur essentiel au sein de la problématique des genres.

Dès lors, le genre théâtral prend tout son intérêt ici par sa corporéité et son rapport à l'espace : comme lieu de dépassement. *In fine* la scène semble, sans jamais la résoudre, accueillir et transcender la problématique des genres ; n'est-elle pas indéniablement le lieu de passage, de rencontre ultime des *sujets* et du sujet à l'œuvre? Lieu d'ouverture par excellence. Il s'agit ici d'interroger à nouveau : la scène peut-elle être le lieu ultime des dépassements en tous genres ?

Le théâtre ou la scène privilégiée du mélange des genres

Le théâtre de la seconde partie du 20^e siècle, qui subit par ricochets les avancées de la société quant à la condition féminine et la modernisation de l'art, lesquelles mettent en lumière le thème des problèmes génériques, s'attache tout particulièrement à traiter le mélange des genres, artistiques et littéraires, mais également sexuels. Le théâtre se plaît à brouiller les différences masculins/féminins, jusqu'à en effacer la dualité. Ce qui est, d'une certaine manière, l'héritage de son passé lorsque les femmes étant interdites de scène, c'était les hommes qui jouaient des rôles féminins et pour ce faire, se travestissaient.

De Beckett à Novarina : « je ne sais pas », « quaquaquaqu », « peut-être », « etc. » ...

Samuel Beckett et plus récemment Valère Novarina forment deux exemples caractéristiques de cette recherche autour du/des sujet/s. Ils se dirigent vers une visée totalisante et tentent d'épuiser les possibles sur scène, lieu de transcendance absolue car « ce n'est pas par le langage

que nous sommes ici vivants et creusés, mais par l'espace »⁴. C'est donc en lui qu'il faut travailler. Entre Beckett et Novarina le rapprochement est frappant. Ils ont d'ailleurs entretenu une correspondance et travaillé avec le même metteur en scène, Roger Blin⁵. Si à première vue ces auteurs peuvent paraître antithétiques, l'un oeuvrant dans une écriture du moindre, l'autre dans celle de l'abondance jusqu'à son paroxysme, la comparaison s'impose pourtant (la boulimie et l'anorexie ne sont-elles pas au fond la même maladie ?). D'une parole épurée à une langue foisonnante — le critique Jean-Michel Maulpoix parle d'« écriture suractive » — l'écart n'est pas si grand. Se retrouvent en miroir cette même *métaphysique* du drame dans la dérision et le rapport au corps, et aux pierres, les nombreuses épanorthoses et aposiopèses truffant les dialogues, allant même jusqu'à certaines répliques ou certains noms de personnages repris à l'identique, comme par exemple, « Bouche » ou encore « Voix »... Mais surtout leurs approches des questions génériques et du féminin sont très liées. Remise en cause perpétuelle, de chaque mot, de chaque être. Tous deux s'attelant à la *déconstruction* — si l'on accorde une définition plus large à ce terme — du sujet, tel qu'entendu généralement.

La scène novarinienne, le qui ? et le quoi ?

Considérons ici l'œuvre novarinienne, fort représentative de la recherche sur les genres. A la question «-À quoi sert la littérature ? », Novarina répond : « À rendre le sol peu sûr ». Tout est dit en ces quelques mots. Là, tient toute la conception de l'écriture novarinienne. Novarina n'en fait pas mystère, tout au long de son œuvre, le doute, l'étonnement, le dépassement des stéréotypes et des interdits langagiers font partie intégrante de son écriture et de son questionnement, jusqu'au plus profond de lui-même. Il mène la lutte contre les carcans, les interdits qui enferment, et se joue au contraire, avec le plus grand sérieux, des paradoxes, des images gênantes qui peuvent même paraître à première vue futiles voire inutiles. Il va vers l'acceptation, vers l'hospitalité inconditionnelle, donc risquée. Lorsqu'il évoque par exemple « un Dieu en bois qui ne parle pas » ou encore « des idoles » il fait référence aux idées trop statiques, qui n'interrogent pas et se contentent de valeurs admises. À l'inverse, Novarina a foi en l'étonnement, ce qui sous-entend une réflexion et une remise en cause perpétuelle à tous les niveaux d'écriture. Jeu continu sur la forme (du discours et des personnages), sur le style, sur l'incarnation de ses mots, etc. Mais « jeu » grave, radical, sans concession. Il remet en question les codifications et les catégories littéraires, et parmi elles la distinction générique.

⁴ Valère Novarina, *Le Jardin de reconnaissance*, P.O.L, 1997, p. 79.

⁵ Gérard-Julien Salvy, « Vie de Valère Novarina », in Alain, Berset *Valère Novarina, Théâtre du verbe*, José Corti, 2001, p. 355 et 357.

Dès lors, ceci conduit à s'interroger sur le/s/ genre/s/ de l'œuvre novarinienne et à l'œuvre dans les textes. Dans l'écriture de Novarina, le rapport aux genres — tant artistiques avec des termes comme « littérature », « art », « images », que sexuels, avec de nombreux substantifs comme « animal », « bête », « homme »... — est mis en exergue. En effet, l'interrogation posée concerne aussi bien le genre de l'espèce (masculin/féminin... se dirigeant vers une indifférenciation, l'humain et le non-humain avant tout), les genres littéraires (différents genres au sein d'un même texte sensé être *théâtral*: la poésie, l'essai, le drame, le roman, le texte philosophique...) et celui de l'artiste (mélange des arts chez Novarina où concourent musique, dessin, peinture, photographie, cirque, cinéma, danse, politique...).

L'oeuvre de Novarina : un genre boueux

On peut parler d'un espace de réflexion boueux. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit de textes boueux à tous les sens. La boue fonctionne comme une métaphore des genres novariniens. D'une part, celle-ci est à prendre comme une argile (lexème utilisé d'ailleurs plusieurs fois par l'auteur) prolifique. Sédiment, limon, autant d'images qui mettent en avant la terre mère, génitrice et fertile, et par dérivation la terre de la création artistique, tant cette œuvre de l'abondance déborde par son flot de matière. L'œuvre boueuse et l'image de la glaise appellent à l'esprit du lecteur la poussière et toute la portée biblique de cette substance immatérielle, qui rappelle à l'homme l'humilité de sa condition de genre humain : « jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière. »⁶. En écho à la parole ecclésiastique — « Vanité des vanités, dit l'Écclésiaste, vanité des vanités, tout est vanité. »⁷ — Novarina condamne le vaniteux et prône un retour à la décomposition et destruction des corps. Mais, également une œuvre boueuse dans le sens d'une boue beaucoup plus sale, néanmoins à accepter, mélange de plusieurs substances — l'os, la semence, la nourriture, la poussière, les larmes, les déchets du corps, du texte... Il est d'abord question de matières (organiques, génériques...). Par le motif du repas par exemple, de l'absorption de la « boue », l'auteur convoque inévitablement les figures du mangeur et du mangé, de l'humain et du non-humain, mais également tout ce qui sort de la bouche, donc les aliments mais par dérivation aussi le langage, la parole. Ainsi les organes se font personnages, et le corps devient objet d'étude et de questionnement génériques. Chez Novarina, tout finit par se manger, par se déglutir, physiquement ou symboliquement. Concrètement, cette idée de transformation est emblématisée par la fonction de métabolisme : « ensemble des processus complexes et incessants de

⁶ *La Sainte Bible*, trad. Par Louis Segond, docteur en théologie, Alliance Biblique Universelle, Pays-Bas, 1951, 1245p., « Genèse », III, verset 19, p. 11.

⁷ *Ibid.*, « L'Écclésiaste », I, verset 2, p. 654.

transformation de matières et d'énergie par les cellules et l'organisme au cours des phénomènes d'édification et de dégradations organiques. »⁸. L'être novarinien se fait en quelque sorte métabole, créatures dont le développement comporte des métamorphoses. Il pourrait d'ailleurs faire sienne cette célèbre loi physique de Lavoisier « rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme ». Tout se fait mangeable. Mimétiquement les textes sont souvent eux-mêmes des pièces qui se mangent, bourratives. L'auteur par des listes d'aliments ou autres nourrit indéniablement ses lecteurs dans par exemple des textes au nom significatif tel *Le Repas*. Comme il le dit lui-même, tout est « viande », tout prend chair et tout se mange. Ainsi, l'accumulation de ces aliments se mélangent et forment une cène boueuse. À la lecture, on ressent presque physiquement cet amas boueux gonfler et déferler au sein des écrits jusqu'à sur les planches. C'est aussi une dimension météorologique qui se manifeste à travers la boue, mélange de la terre et de l'eau, entre la pluie et le déluge, à portée sacrée. Enfin, où mieux que dans un jardin trouve-t-on de la boue ? Dans des pièces comme *Le Jardin de reconnaissance* le jardin ici, avant d'être symbolique, est bien là avec sa terre, et ses personnages-terreaux et terreux, plus personnages au sens strict mais fantoches, allégories, ou encore « concepts incarnés » (point précis de la question du « genre ») : La Femme Séminale (idée de création, avec l'image de la mère, qui se fait nature, qui devient élément-terre et élémentaire — par définition, qui concerne l'élément mais aussi réduite à l'essentiel et servant de base à l'ensemble), Le Bonhomme de terre. Comment ne pas noter dès lors, telle que nous l'avons présentée, l'hétérogénéité de cette matière qui se ferait ainsi encore plus emblématique de l'œuvre novarinienne. Ce terme convient donc bien pour évoquer et « résumer » (bien qu'elle ne soit résumable) l'œuvre en un mot, qui peut paraître péjoratif mais qui au contraire souligne et met à l'honneur l'hospitalité dont fait preuve Novarina en acceptant ce qui semble pour beaucoup inconcevable et faire de ses textes un nouveau genre d'écrit. S'inscrit ici la question de la forme, de l'informe, et de la promesse de forme. Qui mieux que le poète transforme la boue en or. Celui qui donne, qui s'offre, salissant ses plumes de cygne ou d'albatros. Dès lors, cette phrase de Baudelaire, convient parfaitement à Novarina, alchimiste et poète avant toute chose : « comme un parfait chimiste et comme une âme sainte, car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »⁹. *L'Inquiétude* dénote justement ce sentiment qui flotte au dessus de chaque mot et de chaque réplique novarinienne, au-delà des genres le *reste* après la boue de l'existence et de l'oeuvre, lorsque l'on referme le livre ou que le rideau tombe. Il est intéressant de travailler autour des réécritures de novarina de sa propre oeuvre, pour saisir le processus, le *labor* et le passage de la matrice aux textes réécrits — de la reprise et la refonte de déchets (boue textuelle), à la naissance d'une

⁸ Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré* 1995, Larousse, 1994, p. 651.

⁹ Baudelaire, *Les fleurs du mal* (introduction), GF Flammarion, 1964, p.15.

nouvelle matière, d'une nouvelle terre littéraire, d'un texte d'un nouveau genre. Pourtant, l'auteur affirme, dans *La Scène*, qu'il y a trois sacrifiés : « Sur la table de la scène, le premier sacrifié c'est le personnage, le deuxième c'est l'acteur, le troisième c'est toi spectateur »¹⁰. Jamais il ne cite la souffrance du créateur. Mais Novarina avant de nous donner à voir une œuvre en or, la travaille avec passion au sens fort, et nous fait véritablement ressentir la boue, presque physiquement... dans tout ce qu'elle a de plus prolifique mais également dans tout de qu'elle a de plus sale... c'est ce qui subsiste du texte... qui est précieux... et qui prend tant de sens.

Cacophonie, brouillage générique : l'absolu novarinien

Comment au sein de cette œuvre boueuse se joue le mélange des genres sexuels et artistiques et qu'advient-il du "sujet" dans sa polysémie ? Que se passe-t-il à ce niveau dans le théâtre de Novarina, tant au degré de l'écriture qu'au plan dramaturgique et scénique ?

Les genres sexuels en questions : personnages ? indifférenciation ?

Tout d'abord, la première interrogation concernant le genre se pose à l'endroit du personnage... et des genres sexuels. Si l'auteur ne cesse de questionner la réalité de ses êtres de papier, tels les célèbres *personnages en quête d'auteur* de Pirandello, ceux-ci s'interrogent eux-mêmes sur leur condition de créatures. Fantoches ? Marionnettes ? Concepts incarnés ? De quelle espèce s'agit-il ?

A première vue, le lecteur ou le spectateur peut avoir l'impression que les choses sont bien séparées entre féminité et masculinité et qu'elles tendent vers une dualité homme/femme, tant l'œuvre est envahie de figures féminines. La figure la plus présente reste l'image obsédante de la mère. Néanmoins, celle-ci incarne la problématique maternité et perd souvent son caractère maternel. Le visage diabolique de la mère revient inlassablement, notamment dans *L'Inquiétude*. Ce titre est, entre autres, l'incarnation du sentiment et même du ressentiment que provoque la génitrice au sein de l'œuvre. Le narrateur affirme : « Ma mère à peine formée m'avait déformé et les quatre roues avant laissées immatriculées sans motrices. »¹¹. Cette métaphore symbolise la responsabilité et l'abandon maternels. La créatrice censée être moteur de vie, se fait destructrice et manque. La reproductrice est emblématisée par une « vieille mère depuis longtemps cicatrisée »¹² — plaie de l'accouchement refermée, fermeture à toute sexualité, ou interruption de toute émotion. La mère ne se fait pas bonne nourricière. Le père doit d'ailleurs prendre part au

¹⁰ Novarina, *La Scène*, P.O.L, 2003, p.171.

¹¹ Novarina, *L'Inquiétude*, op. cit., p. 9.

¹² Novarina, *L'Inquiétude*, op. cit, p. 39.

rôle de nourricier : « j'aboutis chez mes parents [...] âge d'un an moins le quart, ils me nourrissent en deux pour me nourrir de force : j'avalais sans déglutir. »¹³. L'allaitement se fait gavage. Le lien privilégié de lactation, d'abord ombilical puis mammaire, est annihilé. L'homme rêve de féminité : « il aurait voulu être, avant d'être lui-même, comme une femme portant sa tête dans son ventre en pensant à lui »¹⁴. L'être viril a des envies de grossesse, de plénitude. Le Masculin novarinien finit même par accoucher : « j'accouchais de deux frères présumés identiques »¹⁵. Il met au monde des jumeaux, ce qui accroît de combler son envie de remplissage, de saturer son vide intérieur. La femme séminale émet également l'idée que le Bonhomme de Terre puisse enfanter : « qu'il naisse de moi ou de vous un jeune »¹⁶. Jean du temps affirme : « J'enfantais de moi-même un enfant attendu »¹⁷. Certains noms de personnages ou expressions confirment également l'idée que les choses ne fonctionnent pas en dualité. Seulement, selon Novarina, « la mâle et le femelle [...] se croyaient fort dissemblants »¹⁸ alors que ce n'est pas le cas car « cependant ils vivaient ensemble et côte à côte en s'unissant l'un l'autre, de temps en temps, en se soudant régulièrement par leur trous adjacents. Puis il donnèrent naissance aux enfants identiques »¹⁹. L'activité sexuelle, commerce charnel géométrique, assemblage de legos, semble ici mélanger mimétiquement les corps et les genres. Pourtant, le féminin est une source d'interrogation pour l'auteur qui pourrait faire siennes ces paroles du narrateur de *L'Inquiétude* concernant les femmes : « À l'âge de un an, nous avons calculé que toutes choses étant, nous avons suffisamment dénombré leurs dimensions pour remplacer leur être par des questions »²⁰. Se retrouve dans l'oeuvre une certaine mythologie novarinienne du Féminin. Néanmoins, chez Novarina, il est plus question de l'espèce humaine que de figures masculines et féminines. En effet, il semble privilégier une indifférenciation des sexes, les faisant converger en pure matière. Pour reprendre une expression d'Audiberti, Novarina serait un « abhumaniste »²¹, autrement dit il s'intéresserait à l'humain tel un humaniste (terme qu'il refuse) mais il ne le placerait pas au centre

¹³ Novarina, *Vous qui habitez le temps*, P.O.L, 1989, p. 27.

¹⁴ Novarina, *L'Inquiétude*, op. cit., p. 19.

¹⁵ Novarina, *Vous qui habitez le temps*, POL, 2000, p. 74.

¹⁶ Novarina, *Le Jardin de reconnaissance*, op. cit., p. 18.

¹⁷ Novarina, *Vous qui habitez le temps*, op. cit., p. 91.

¹⁸ Novarina, *Le Repas*, op.cit., p. 114.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Novarina, *L'Inquiétude*, P.O.L, 1993, p. 40.

²¹ Expression qu'il doit à l'écrivain italien Beniamino Joppolo, comme le souligne Jean-Yves Guérin dans sa préface du *Mal court*, Gallimard, 1996, p.14. : « Il s'en saisit et en fait le porte drapeau de ses obsessions. L'homme, répète t-il, vient de se comporter comme une bête meurtrière. Il n'est pas au centre de l'univers. L'humanisme est une mystification. Il se fracasse contre la souffrance et la mort qui sont le lot des êtres incarnés » (J. Guérin, préface du *Mal court*, p.14)

de l'univers, et le ferait descendre de son piédestal : « Inhumains sont les humains et vides sont les adversaires du plein »²². Il s'intéresse tout autant aux animaux²³ et aux pierres, comme il le dit lui-même, il ne parle pas qu'aux hommes : « alors je me suis assis et j'ai dit aux pierres. »²⁴. Il est avant tout question de l'Être, du fait d'être. Du vivant et du non-vivant. De l'être animé par opposition à l'être inerte (traversé d'aucune vie). La bête, la pierre, l'humain sont remis à égalité. Novarina emploie, lui, plusieurs fois le terme de « subhumain »²⁵. Le préfixe « sub » induit à la fois tout ce qui est « sous » mais également « autour de », « proche de » et « au fond de ». L'œuvre novarinienne s'intéresse bien à tout ce qui fait que l'humain n'est pas *humain*, et à ce qui existe autour et proche de l'humain, en allant toujours au fond des choses. On pourrait alors peut-être parler de subhumanisme chez cet auteur. Le questionnement autour du mystère de l'autre sexe est clairement explicité. Il en arrive à une sorte de cacophonie, de brouillage sexuel. Les personnages deviennent des sortes de marionnettes, de fantoches, sortis du cadre de la réalité. Ils perdent leur individualité, sorte de masse, de foule. Ils en sortent animalisés, réifiés et forment de la matière, de l'os. L'absolu novarinien est fait de viande et d'esprit, nourriture, boulimie et philosophie, en décomposition.

Les genres en tous genres questionnés : jouer pour transcender

Dès lors, la scène est-elle pour les genres le lieu de rencontre et d'hospitalité ?
Jean-Luc Nancy dit :

« À la place du sujet, il y a quelque chose comme un lieu, un point de passage singulier. C'est comme l'écrivain pour Blanchot : lieu de passage, d'émission d'une voix qui capte la "rumeur" et se détache d'elle, mais qui n'est pas un "auteur" au sens classique du terme.²⁶

Et si ce lieu était la scène... Novarina affirme que tous ses textes, même non théâtraux, sont écrits avec théâtralité : « Le théâtre est dans tous mes livres même quand ils ne sont pas faits pour aller sur les planches. »²⁷. Ceci n'est pas sans raison... « Assez communiqué ! » nous ordonnait-il, ce qui l'intéresse c'est de partager, d'« échang[er] nos phrases l'un l'autre »²⁸.

²² Novarina, *Le Repas*, *op.cit.*, p. 27.

²³ Cf. Novarina, *Le Discours aux animaux*, P.O.L, 1987, 328 p.

²⁴ Novarina, *L'Inquiétude*, *op.cit.*, p.7.

²⁵ Novarina, *Le Repas*, *op.cit.*, p. 64.

²⁶ Jean-Luc Nancy (entretien avec Derrida), "Il faut bien manger" ou le calcul du sujet », *op. cit.*, p. 274.

²⁷ Novarina in Philippe Di Méo, « Travailler pour l'incertain : aller sur la mer ; Passer sur une Planche », *op. cit.*, p. 29.

²⁸ Novarina, *L'Inquiétude*, *op.cit.*, p. 49.

L'échange, voilà un principe fondamental de la langue novarinienne. C'est justement ce que permet le théâtre. Novarina partage l'idée que « non encore jouée, une pièce est chose morte »²⁹. Ainsi, la scène devient le lieu de passage par excellence. À travers elle, en son sein, se joue la rencontre, et parfois l'indifférenciation, des arts, des voix, des corps... Hospitalité totale. Dépassement (non pas effacement) des limites des genres sexuels et artistiques. Illimitée, la scène l'est dans l'espace, dans le temps et dans l'esprit : « Sur une planche, c'est là que la langue se joue. Sur les planches du théâtre, c'est là que le drame mental se noue, se délie. Comme si la danse était le vrai lieu de la pensée. »³⁰ Le plancher concrétise ce qui paraît plus abstrait. Projetée sur son sol, l'écriture y trouve sa chute et se répand dans son bois. Les lattes font résonner les écrits. Intermédiaires absolus... Toile à la fois visuelle et sonore, la scène permet de voir et entendre ce qui est posé sur le papier, ce qui subsiste de la page. Le poétique se matérialise, se fait *dynamique* : « poésie active » semble le terme approprié. Avec violence, elle enfonce des portes et force à voir. Lutte contre la passivité : par elle tous les sens sont convoqués. Novarina est attentif à la théorisation du théâtre, en particulier à la figure de l'acteur. Il a écrit de nombreux essais sur le sujet, sa symbolique (du trouble autour de cette question) des phrases liées ou non les unes aux autres, tentant de déchiffrer inlassablement le mystère de ce lieu de passage et de ses actants.

L'acteur le sacrifié défiguratif

D'une grandeur supérieure, l'acteur retravaille, reprend la douleur à son compte, nous dit Daniel Mesguich dans *L'Éternel Éphémère*. Son corps alambic cache par pudeur ce labeur de sacrifié. Cette présence sonne ici comme l'hospitalité même... l'altruisme... Il se fait matériel, tracé, à l'aide des lignes de son corps, et des traits de souffle qu'il expulse en parlant. L'auteur s'en sert comme d'un laboratoire d'analyse des sujets. La figure de l'acteur est essentielle dans le théâtre de Novarina. Il est le sacrifié défiguratif. Dans *Pendant la matière*, il déclare, par exemple : « Une scène [...] ne représente rien, mais [...] est le lieu où la parole revit ! »³¹, ou encore :

« La scène est au présent d'apparition. » « spectacle de la transfiguration humaine »³². L'acteur métaphore ? ou logophore ? ou autophore ? [...] le mystère de l'acteur est devenu le centre que j'évite et autour duquel je tourne. L'acteur n'est pas comme nous. Il n'a pas un corps comme nous ; il le porte en parole au-devant de lui et vers nous. Il y a quelque chose de comme une sainte Portaison

²⁹ Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 174.

³⁰ Novarina in Philippe Di Méo, « Travailler pour l'incertain : aller sur la mer ; Passer sur une Planche », *op. cit.*, p. 29.

³¹ Novarina, *Pendant la matière*, *op.cit.*, p. 7.

³² *Ibid.*

de l'acteur, un comique portement : je le vois déporté, transporté, saisi de dedans et portant. Quoi ? Je ne sais pas ; mais il l'offre. Il y a un supplice, un sacrifié. L'acteur vient — non nous montrer sa tête comme elle est belle — mais déchirer sa face sur scène... Je ne comprends que les choses qui sont dans ce drame là.³³

Véritable don de soi, quasi religieux : son jeu est grave. (« Taisez vous maintenant car il faut offrir au Vivant le spectacle du drame de notre tête, pendu dans l'être, avec nos effigies l'une dans l'autre, entrechoquées. *Incarnation* est ce mystère »³⁴). « Vivant » par opposition à acteur ? Celui-ci creuse l'homme, l'évide, tel un sacrifié, un défiguré qui défigure : « L'acteur est premier parlant, un expulsé en traversé. »³⁵. « Structure sacrificielle », dixit Derrida en évoquant le *Sujet ...* chez Novarina c'est l'acteur qui est au centre de cette structure. En postface de *L'éternel éphémère* de Mesguich, il est intéressant de lire « Le Sacrifice »³⁶ de Jacques Derrida, article au nom significatif, qui éclaire l'enjeu philosophique de la structure sacrificielle dans le théâtre. Le renaissant, l'apparaissant, le transfigurant, voici ce qui caractérise, et ce que *signifie* l'acteur. Il est là pour se déchirer sur scène ou se défigurer. Novarina a une grande admiration pour cet être, qui est selon lui à part. Celui-ci se distingue en s'offrant, en se sacrifiant pour l'humanité. L'auteur place l'acteur comme différent/différant, en véritable énigme. Mystère. L'acteur est là aux prises avec le vide, il donne un nouveau souffle au texte ; il joue, il transcende la question des genres car en lui, qui est l'incarnation, les genres se rencontrent, la danse, le chant, et la profération, pour faire ressortir une simple voix en mouvement où les genres se brouillent, où le spectateur peut enfin entendre par les yeux et voir par les oreilles, qu'importe. Et finalement, même si ce n'est pas un point final mais un *afterword*, chez Novarina, ce qui subsiste au-delà des genres et que seule la scène peut matérialiser, c'est le trait, jusqu'à l'épuisement : une ligne, un contour, un liseré, formé à la fois par les mots et par les dessins de l'auteur lui-même, qu'il peint en fond de scènes, tracés spermatiques et galactiques à la croisée de l'être et du monde. Le genre du sujet novarinien s'inscrit par suite dans une visée de dépassement. Il semble fait de bribes, de traînées de matière évanescence. Les dessins montrent des traces blanches ou d'autres aux couleurs de terre, de galaxie (vertes, marrons, rouges...) qui se mêlent, symbolisant l'existence, la présence non seulement humaine mais vivante. Tentative d'épuisement, d'essoufflement des genres et du sujet.

³³ Novarina in Philippe Di Méo, « Travailler pour l'incertain : aller sur la mer ; Passer sur une Planche », *op. cit.*, p. 33-34.

³⁴ Novarina, *Le Jardin de reconnaissance*, *op. cit.*, p. 54.

³⁵ Novarina in Philippe Di Méo, « Travailler pour l'incertain : aller sur la mer ; Passer sur une Planche », *op. cit.*, p. 29.

³⁶ Intervention de Jacques Derrida, le 20 octobre 1991 à (La Métaphore)/Théâtre national de Lille, paru en 1993, dans la revue *La Métaphore*, édition de la Différence.

Derrida, *Le Sacrifice* in Daniel, Mesguich, *L'éternel éphémère*, Verdier, 2006, p. 143-154.

Les planches : lieu de rencontre et d'hospitalité

Le questionnement que pose et nous pose l'œuvre de Novarina concernant les genres, et par ricochet le *sujet* montre que les nombreuses interrogations qu'elle soulève ne peuvent se résoudre. C'est ce qui en fait la beauté. Il s'agit d'une écriture et d'une scène qui tentent sans cesse d'atteindre l'épuisement (des matières, de l'espace...), mais qui restent en même temps conscientes de cette impossibilité d'épuiser les possibles, de la source inépuisable, et donc du fait qu'il ne faut cesser de douter, de se mettre ou plutôt de mettre la parole en danger. Danger de l'erreur, de la remise en cause. Et finalement la question du genre chez Novarina dépasse les genres. En effet, la barrière de la dualité sexuelle féminin/masculin s'ouvre au profit de l'humain et du non-humain. Ces figures fantoches et souvent fantomatiques tendent à une sorte d'indifférenciation, sans toutefois tomber dans l'excès et d'un effacement total des particularités. De même les nombreux genres artistiques et littéraires convoqués se fondent avec l'hétérogène du *bazar* (du turc *pazar* puis du persan *bāzār* désignant "le marché public", lieu par excellence des objets en tous genres), à la fois *entités* et *tout*, mais sans jamais rien perdre de leur singularité, ni de leur force, ni compromettre leur art. Les genres cohabitent, poussent ensemble, en se gênant et en nous gênant, mais en jouant de leur différence, en se faisant moteur d'avancée. Il n'y a pas toujours violence mais une harmonie dans le *combat* d'idées. Le *reste* fait œuvre. La continuité dans la non continuité. Le fini fait art. De démenti en repentir, la primauté revient au mouvement, à la voix, au souffle, qui fait dialectiquement ressortir le vide et en même temps tente de l'habiter. Novarina se moque de faire bon ou mauvais genre en littérature, il se joue des genres ; peu importe qu'il entre ou non dans la norme des écrits, actuels ou non. En faisant coexister les différends il inscrit — et s'inscrit — dans quelque chose de différent/*différant*. Comme en didactique, en mathématique, ou encore en psychologie, on pourrait parler, ici, en littérature, d'écriture différentielle, autrement dit relative ou fondée sur des différences, et en mesurant les variables.

Derrida considérait que la signification d'un texte se découvre dans la lecture des traces laissées par les mots et dans la différence entre les termes employés, plutôt que dans la référence aux choses qu'ils représentent. C'est ainsi qu'il tient à reconnaître « les processus de la différance, de la trace »³⁷. Il s'agit d'une différence active, qui travaille en creux le sens de chacun des mots qu'elle oppose. À propos de l'œuvre de Novarina, Jean-Michel Maulpoix affirmait que « l'homme existe de différer sa connaissance. D'attendre, de chercher, de ne pas savoir... Écrire avec et dans

³⁷ Jacques Derrida, « Il faut bien manger ou le calcul du sujet », *Points de suspension*, Galilée, 1992, p. 289.

ce vide, cette ignorance.»³⁸. Le terme de *déconstruction* est la traduction que Derrida propose pour le terme allemand de *Destruktion*, que Heidegger emploie dans *Être et Temps* ; il estime cette traduction plus pertinente que la traduction classique « *destruction* », dans la mesure où il ne s'agit pas tant de réduire, que de montrer comment *ça s'est bâti*. Selon ses propres termes, *la déconstruction* se situe entre le tout et le rien et reste d'une « imperfection essentielle »³⁹. Comme l'œuvre novarinienne et sa recherche générique. En nous étonnant, en nous saisissant, Novarina part en quête du saisissement (à la fois « l'action de faire la saisie de quelque chose » (1463), et au sens figuré (1548) le « sentiment brusque, d'une émotion vive qui saisit, qui s'empare de la conscience »⁴⁰) de ce que le *sujet* prononce à son insu, à la découverte des fictions du langage, et du mécanisme qui fait passer l'intellect par le physique, la pensée par le corps. En retrait, à la fois devant l'être, devant la parole et devant la scène, sans jamais tirer de conclusion, sans donner de leçons, la pièce donne à voir, à regarder, à entendre.

Conclure sous les traits de l'infini

Finalement (sans pour autant finir), le dépassement s'insuffle sous les traits d'une métaphore matérialisée : à l'instar des dessins novarinien, silhouettes aux simples contours évidées tapissant les décors de l'espace scénique, le trait jusqu'à l'épuisement dépasse à la fois les genres sexuels, artistiques ainsi que la scène et ses actants, « en substituant au « je » fermé et unique l'ouverture d'un « Qui ? »⁴¹. Le sujet est dépassé en une suite de —~—, figure fine réduite, mais bien là, à prendre en compte. La question du sujet se dessine alors matériellement, elle est donnée à voir concrètement, dans des formes rarement régulières, en courbe. En questionnements.

Si Novarina veut détruire, déconstruire le sujet et ses genres, en abolir toute sa substance, c'est parce qu'elle n'est pas constitutive du « qui ? ». Il ne faut en retenir que les traits, pour en revenir à son essence. Le critique Pierre Jourde, s'appuyant sur des mots de l'auteur, l'explique parfaitement « "Nous ne sommes pas : ni nous, ni cette matière, ni ces pantalons, ni ces gens : c'est seulement l'être qui passe par nous."⁴² On pourrait tenter de résumer ainsi ce paradoxe de l'ontologie d'opérette, assez similaire à la relation heideggérienne de l'être et de l'étant : toute

³⁸ Jean-Michel Maulpoix, « La Parole suractive de Valère Novarina », *Le Poète perplexe*, « En lisant en écrivant », José Corti, Paris, 2002, p. 348.

³⁹ *Ibid*, p. 391.

⁴⁰ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome III, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000, p. 3360.

⁴¹ Derrida, "Il faut bien manger" ou le calcul du sujet », *op. cit.*, p. 290.

⁴² Novarina, *Je suis*, P.O.L., 1991, p.73.

chose manque d'être. »⁴³. Il faut donc effacer ces faux semblants, qui ne « sont » pas vraiment, simples superflus.

Dans *La Scène*, un personnage semble répondre à la problématique du genre et du sujet à l'aide d'un trait fait de lettres :

« DIOGENE surgissant.

Explication du monde :

Scloormdrvitchilikitchikioukdichitribiccmjoljaguygiuiji »⁴⁴

Au sein de cette réplique se joue véritablement le dépassement des genres : rencontre des arts — du ballet surgissant des acteurs, danse incessante, mouvement didascalique signifiant, et de la musicalité — ; déconstruction des genres grammaticaux par une absence de grammaire et de syntaxe dans cette amas de consonnes et de voyelles : plus de féminin ni de masculin ; et remise en cause des catégories des genres sexuels par un personnage au prénom mixte, et la mention de l'univers en questionnement comme tentative de réponse quant aux sujets par le terme généralisant « monde » dépassant le *qui ?* au profit de l'être dans le sens de l'humain, de l'animal, de la pierre...

Cette suite de lettres ne matérialise-t-elle pas le dépassement de la question générique du « qui ? » et du « quoi ? » : des mots sans signifié ou seul le signifiant demeure, le bruissement de sa résonance au cœur de l'indicible et de l'imprononçable, un long trait fait de lettres hétérogènes pouvant se continuer jusqu'à l'infini ? Qui ? Quoi ? Quoi ? Qui ?...

⁴³ Pierre Jourde, *Revue Europe, Valère Novarina*, août-septembre 2002, n°880-881, p. 17.

⁴⁴ Novarina, *La Scène*, *op. cit.* p. 117.

Bibliographie

Corpus Valère Novarina

- Le Discours aux animaux*, P.O.L, 1987, 328 p.
Vous qui habitez le temps, P.O.L, 1989, p. 27-74-91
Je suis, P.O.L, 1991, p.73.
Pendant la matière, P.O.L, 1991, p. 7.
L'Inquiétude, P.O.L, 1993, p. 7-9-39-19-40-49.
Le Repas, P.O.L. 1996, p. 27- 64-114.
Le Jardin de reconnaissance, P.O.L, 1997, p. 18-54-79.
La Scène, P.O.L, 2003, p.171.

Articles et collectifs sur l'œuvre de Novarina

- Philippe Di Méo (entretien avec Novarina) « Travailler pour l'incertain : aller sur la mer ; Passer sur une Planche », *op. cit.*, p. 29-33-34
Jean-Michel Maulpoix, « La Parole suractive de Valère Novarina », *Le Poète perplexe*, « En lisant en écrivant », José Corti, Paris, 2002, p. 348-391.
Gérard-Julien Salvy, « Vie de Valère Novarina », in Alain, Berset *Valère Novarina, Théâtre du verbe*, José Corti, 2001, p. 355 et 357.
Pierre Jourde, *Revue Europe, Valère Novarina*, août-septembre 2002, n°880-881, p. 17.

En regard : autour de Jacques Derrida

- Jacques Derrida, le 20 octobre 1991 à (La Métaphore)/Théâtre national de Lille,1993, *Revue La Métaphore*, édition de la Différence.
Jacques Derrida, « Il faut bien manger ou le calcul du sujet », *Points de suspension*, Galilée, 1992, p. 274-289-290
Derrida, *Le Sacrifice in Daniel*, Mesguich, *L'éternel éphémère*, Verdier, 2006, p. 143-154.
Jacques Derrida, « Afterw.rds ou, du moins, moins qu'une lettre sur une lettre en moins », in *Derrida pour les temps à venir*, sous la direction de René Major, Editions Stock, 2007, p. 509.

Œuvres complémentaires

- Baudelaire, *Les fleurs du mal* (introduction), GF Flammarion, 1964, p.15.
Jeanyves Guérin, préface du *Mal court*, Gallimard, 1996, p.14.

Dictionnaires, encyclopédies, ouvrages généraux

- La Sainte Bible*, trad. Par Louis Segond, docteur en théologie, Alliance Biblique Universelle, Pays-Bas, 1951, « Genèse », III, verset 19, p. 11, « L'ecclésiaste », I, verset 2, p. 654.
Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 174.
Dictionnaire Le Petit Larousse illustré 1995, Larousse, 1994, p. 651.
Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome III, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2000, p. 3360.

Site Internet de V. Novarina: <http://www.novarina.com/>