Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

« Connais-tu la région où fleurit le citron ? » ou Valère Novarina, la pratique du dépaysement

Laura Née

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1270>

DOI : 10.4000/agon.1270

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Laura Née, « « Connais-tu la région où fleurit le citron ? » ou Valère Novarina, la pratique du dépaysement », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 22 novembre 2010, consulté le 02 juin 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/agon/1270> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1270>

Association Agôn et les auteurs des articles

**« Connais-tu la région où fleurit le citron ? »
ou Valère Novarina, la pratique du dépaysement**

Laure Née

Résumé :

Tandis que la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce place les personnages dans une situation de retour au *Pays lointain*, celle de Novarina pratique le *dépaysement* et se plaît à maintenir les personnages dans un « hors-lieu », refusant de les inscrire dans un espace préalablement circonscrit. L'utopie serait ainsi le biais dont userait la poétique novarinienne pour échapper à la clôture de l'espace et du sens. Le *dépaysement* y est pratiqué à des fins salutaires : il s'agit d'empêcher une plate adhésion à la sphère du connu - le pays, point d'ancrage du moi - en contrecarrant en même temps la tentation humaine de sortir de l'ici, et de céder au rêve de l'Ailleurs. Comment le *dépaysement* ouvre-t-il le personnage novarinien à un temps et un lieu toujours autres, et le mène-t-il à un « hors de lui » salvateur ? L'utopie novarinienne aurait pour corollaire le temps du devenir, déjà là, mais toujours à venir. Une telle éthique ne peut se développer sans qu'une esthétique du devenir la prenne en charge. À l'image de l'homme errant, correspond le refus iconoclaste du verbe fétichisé et une pratique du *dépaysement* langagier : la langue, le pays où l'on n'arrive jamais. Mais le lieu scénique peut-il prendre en charge le nomadisme à l'œuvre dans le texte ? Le travail scénographique de Philippe Marioge, par exemple, permet à la scène novarinienne d'être un lieu *utopique*, clos et ouvert, avec lequel la parole du personnage entre en « débat ¹ ». Le vide, construit, de la scène, délesté du fatras représentatif, laisse liberté d'écrire des scénarii infinis.

« On distinguera, dans sa bibliographie, les œuvres directement théâtrales : *L'Atelier volant*, *Vous qui habitez le temps*, *L'Opérette imaginaire* - et le « théâtre utopique », romans sur-dialogués, monologues à plusieurs voix, poésies en actes : *Le Drame de la vie*, *Le Discours aux animaux*, *La Chair de l'homme* » : c'est ainsi que

¹ Je renvoie à la lecture de « Le débat avec l'espace » in *Devant la parole*. Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L, 1999, réédition, P.O.L., édition de poche, juin 2010.

le [site internet](#) de l'auteur présente l'œuvre² de Valère Novarina. Théâtre *utopique*, donc ? Est-ce parce que *Le Babil des classes dangereuses* compte 300 personnages, ou que *Le Drame de la vie* en comporte 2587 ? Outre les difficultés à jouer de telles pièces, à cause du nombre de protagonistes, d'indications scéniques interminables et/ou abstraites, qui rendent difficile ou impossible leur représentation, il est essentiel de comprendre les enjeux liés au questionnement du lieu dans l'œuvre de l'auteur, et indépendamment de la partie baptisée « utopique » par l'auteur.

Tandis que la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce place les personnages dans une situation de retour au *Pays lointain*, celle de Novarina pratique le *dépaysement*³. Le premier s'attache à montrer le lieu inatteignable, et décline tous les rapports du personnage avec un lieu postulé comme originel et mythique : dépendance, peur, amour, désir, haine ; le second se plaît à maintenir les personnages dans un « hors-lieu », refusant de les inscrire dans un espace préalablement circonscrit. L'utopie serait ainsi le biais dont userait la poétique novarinienne pour échapper à la clôture de l'espace et du sens. Le *dépaysement* y est pratiqué à des fins salutaires : il s'agit d'empêcher une plate adhésion à la sphère du connu – le pays, point d'ancrage du *moi* – en contrecarrant en même temps la tentation humaine de sortir de l'ici, et de céder au rêve de l'Ailleurs. Deux mouvements opposés sont donc repérables : une poussée centrifuge, tendant à empêcher l'enfermement des personnages dans un centre protecteur ; un mouvement centripète, les mettant à l'abri d'une fuite dans le rêve utopique. C'est à ce double mécanisme que nous nous attacherons d'abord. Tous les espaces d'utopie, investis par l'imaginaire, sont repérés et stigmatisés par l'auteur : utopies politiques collectives et rêves personnels apparaissent comme autant de faux-fuyant qui empêcheraient que ne soit poursuivi le mouvement vers un *dépaysement* toujours à recommencer. De lieu, il n'y en a aucun où demeurer. Débusqués, les personnages deviennent des errants, sans terre promise. Le théâtre novarinien ne donne à voir que des « chutés » ici, perdus et en colère de n'avoir que la parole comme espace. Paradoxalement, là est leur chance : celle de ne s'arrêter jamais, d'être jetés dans un « hors-lieu » qui est la garantie d'un temps toujours à venir. La réflexion nous conduira donc à observer comment le *dépaysement* ouvre le personnage novarinien à un temps et un lieu toujours autres, et le mène à un « hors de lui » salvateur. L'utopie novarinienne a pour corollaire le temps du devenir, déjà là, mais toujours à venir. Une telle éthique ne peut se développer sans qu'une esthétique du devenir la prenne en charge. À l'image de l'homme errant, correspond le refus iconoclaste du verbe fétichisé et une pratique du *dépaysement* langagier : la langue, le pays où l'on n'arrive jamais.

Déconstruire le lieu

En tant que centre confortable, l'intérieur est sans cesse l'objet d'une marque de distance dans les pièces de Novarina, qu'il s'agisse de pièces du début de son œuvre ou de *L'Acte inconnu*, créée à Avignon en 2007. Dans la première pièce de

² A l'exception des textes théoriques qui font l'objet d'une autre rubrique.

³ J'emprunte ce terme à Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, José Corti, 1988.

l'auteur, *L'Atelier volant*, le choix est fait de situer l'action, mais est adjoint au premier terme, précisant le lieu, un adjectif qui en défait les contours. Une didascalie précise également qu'il y a « trois lieux scéniques » :

L'atelier : un rez-de-chaussée, un étage, une roue, des passerelles.

La maison de Boucot.

Les trois maisons des Employés⁴.

Quels éléments l'auteur donne-t-il sur l'atelier dans lequel travaillent six employés ? Plusieurs didascalies nous renseignent sur ce point. Ainsi par exemple, au début de la scène II, nous apprenons que « Les employés enfilent des blouses de travail⁵. » Quelques pages plus loin, « Le travail reprend : mouvements élégants, cadences harmonieuses⁶. » Enfin, c'est Boucot dans une adresse paternaliste à ses employés, qui évoque leurs « bureaux » et leurs « établis. » L'atelier est loin, par conséquent, d'être un lieu abstrait. On y porte une tenue de travail, on y a une tâche à faire plus administrative ou plus technique selon le poste occupé. De surcroît, les gestes du travail à accomplir se font selon un rythme précis. Tous ces éléments concourent à produire un « effet de réel ». Pour autant, est-on dans une pièce réaliste ? La réponse est à l'évidence négative, - sans avoir besoin pour cela de se référer à la *Lettre aux acteurs* où l'auteur dit fermement que « celui qui tenait l'crayon n'avait jamais mis les pieds dans aucune fabrique⁷. » De manière interne, les signes de réel mis en avant sont minés par un travail de déconstruction qui s'opère dans le même mouvement, comme il est intéressant de l'analyser du point de vue du rapport à l'objet dans cette première pièce, qui détermine par voie de conséquence le rapport au lieu. Quels objets sont fabriqués dans l'atelier ? Notons d'abord l'absence de complément aux verbes qui pourraient nous en apprendre davantage sur les objets de production. Par exemple, dans la scène I, Boucot emploie absolument le verbe « fabriquer » : « Je vais leur apprendre à fabriquer pour ma baraque⁸ ». Quand ce n'est pas par le verbe, c'est par le substantif complément que le silence est gardé sur l'objet réellement produit. Ainsi un employé signale que Boucot ramasse ses « produits⁹ ». C'est ce même terme générique qui est utilisé par Boucot quand, agitant une crécelle au début de la scène III, il annonce la fermeture de l'atelier : « Dix-huit heures, on ferme, donnez les produits¹⁰ ! ». Une didascalie signale juste après que Boucot ramasse « les objets fabriqués ». Le terme « objet » est aussi utilisé par l'employé C, sous une forme déformée par le patois, quand il s'adresse à Boucot pour se révolter contre le cercle vicieux dont les employés sont victimes : « Nosse vodrions assi qu'on stoppe de nous acheter la peau et de nosse

⁴ Valère Novarina, *L'Atelier volant*, P.O.L., p.8. « *L'Atelier volant* a été publié pour la première fois dans la revue *Travail théâtral*, n°5, en 1977. *L'Atelier volant* a été créé le 29 janvier 1974, au Théâtre Gérard Philipe, à Suresnes, dans une mise en scène de Jean-Pierre Sarrazac, décor de Gauvin », peut-on lire sur le site de l'auteur : <http://www.novarina.com/>

⁵ Valère Novarina, *L'Atelier volant*, op. cit., p.13.

⁶ *Ibidem*. p. 16.

⁷ Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p.18.

⁸ Valère Novarina, *L'Atelier volant*, op. cit., p. 12.

⁹ *Ibidem*. p. 14.

¹⁰ *Ibid*. p. 19.

faire briquer des objets pour nous filer des clous qu'on nous redonne pour nous filer des objets¹¹. »

Sans qu'il s'agisse parfois de terme générique taisant la nature du produit, on trouve aussi un autre biais qui consiste à préciser l'objet, tout en lui enlevant sa capacité de détermination. C'est ainsi qu'un autre employé, de retour dans son foyer, répond à la question que sa femme lui pose à propos des activités faites dans la journée : « Aujourd'hui, il m'a fait faire de la conserve [...] ». Là encore, la tournure est habile qui, dans le même mouvement, laisse penser à des conserves alimentaires, tout en maintenant, par le singulier inattendu, l'imprécision recherchée.

Quant à Madame Bouche, à plusieurs reprises, elle propose des « articles » aux employés sur la nature desquels plane un certain mystère. Une didascalie signale qu'elle tient à la main « deux objets identiques » qu'elle tend à un client, sans autre précision. Elle fera la promotion de ce qu'elle propose à l'achat en spécifiant toutefois : « Pur pergamoïde pour cent. » Ce qui laisserait penser à une étoffe dont on préciserait la teneur de l'élément qui la constitue : « Cent pour cent » laine, soie, ou coton, par exemple. L'atelier : un atelier de confection ? Mais la précision est invalidée dans le même temps, puisque la nature de cet élément n'existe pas (qu'est-ce que le « pergamoïde ? »), et que Novarina n'écrit pas « Cent pour cent pergamoïde », ce qui établit un double écart par rapport à la formule attendue. L'objet semble même avoir le pouvoir de se métamorphoser car, de retour chez lui, le même acheteur de la paire d'« objets » interroge sa femme : « Il n'est pas fêlé au moins ? » Ce qui pouvait passer pour un tissu paraît être maintenant un objet de porcelaine, ou de verre puisqu'il va finir par être cassé, comme le précise une didascalie : « Il prend l'objet et le serre si fort contre son cœur qu'il le casse¹². »

Novarina peindrait l'impossible saisie de l'objet, *l'objet volant*, dans un *lieu volant*. Par conséquent, puisque la pièce propose un cadre spatial, transformé mais reconnaissable, celui d'un atelier, la question qui vient à l'esprit de qui veut monter la pièce est celle des objets qui y sont fabriqués. Que fabriquent les ouvriers, à quoi occupent-ils leur temps, leurs mains ? Que montrer sur le plateau ? Des ouvriers qui parlent sans s'occuper à fabriquer quelque chose, au risque que ce soit, non pas peu crédible eu égard à la *mimèsis*, mais ennuyeux à regarder ? Ou des ouvriers fabriquant des objets au risque que le réalisme de l'action mimétique n'en vienne à fausser le sens, en le réduisant trop à une reproduction fidèle de la réalité ? Le titre dit ouvertement le paradoxe de la pièce : il s'agit bien d'un atelier, donc de l'espace où des ouvriers sont employés à la fabrication d'objets destinés à la vente par des patrons qui les rémunèrent ; mais en même temps, ce lieu est « volant », ce qui dans l'imaginaire ne peut manquer d'évoquer un endroit magique, déconnecté du réel, où l'on se déplacerait de manière aérienne, sans la pesanteur du réel. Réel et irréel sont donc d'emblée imbriqués. Face à cette question – que faire fabriquer aux employés concrètement pendant le temps de la représentation ? –, il peut être intéressant de voir la réponse scénique du metteur en scène Bernard Grosjean et de son scénographe Jack Percher, lors des représentations qui furent données au Nouveau

¹¹ *Ibid.* p. 71.

¹² *Ibid.* p. 22.

Théâtre d'Angers, en septembre 1994¹³. Après le tâtonnement des premières répétitions, le metteur en scène avait demandé à ses ouvriers-acteurs – qui n'étaient pas six, comme dans la distribution prévue par l'auteur, mais une vingtaine - d'assembler, avec un système d'attache, des carrés de tissus aux coins desquels étaient placés des œillets métalliques. A la fin de la pièce, les carrés assemblés formaient une vaste voile qui, accrochée au mât central qu'avait disposé le scénographe, et grâce à des guindes maniées par les acteurs-mariniers, était soulevée vers le haut du mât et déployait sa large envergure de voile de bateau : les employés oeuvraient donc à leur envol. Ce choix scénique maintenait ouvert le paradoxe du texte. Il offrait le double avantage de faire que l'activité de fabrication soit remplie, mais en même temps qu'elle échappe à un réalisme trop réducteur, qui serait allé à l'encontre du maintien de la polysémie du titre.

La présence d'un espace nettement déterminé disparaît des pièces ultérieures de l'auteur, mais, déjà, dès la fin de *L'Atelier volant* est posée une question sur le lieu privé. L'employé A., juché sur son mât, à l'injonction de Madame Bouche : « Réintégrez votre domicile ! », répond par cette question, dont le sens déborde la situation énonciative particulière de l'employé : « Où est-il ? Où est-il ¹⁴ ? » Où est le lieu que j'habite ? Telle est la question philosophique que se posent implicitement tous les personnages des pièces de Valère Novarina et qu'ils nous posent.

La maison peut toutefois être mentionnée dans d'autres pièces, mais quand elle l'est, elle est détournée de ses significations traditionnelles et fait l'objet d'une défiguration. La didascalie « Les maisons » apparaît, par exemple, au début de la scène 3 de l'Acte premier de *La Scène*¹⁵. Mais, dans la mise en scène de l'auteur, les maisons sont représentées comme des maisons de poupées, espaces d'un théâtre de Guignol, plus adéquates à subvertir la notion de *mimèsis* qu'à être considérées comme des représentations de l'espace où vivent les humains. Autre exemple : les scènes 1 et 2 de l'acte premier de *L'Origine rouge*, « L'Acte urbain », s'intitulent respectivement : « La maison du Bon Panturge » et « La maison du soupèse-ceci ¹⁶ ». Il est particulièrement intéressant d'y étudier le traitement fait au thème de la maison car on est tenté de penser qu'une pièce ayant pour cœur l'origine s'inscrit dans une esthétique de la totalité, dont l'idée de centre serait comme le noyau dur. Or qu'y observe-t-on ? L'élément « maison » y est détourné de ses attributs habituels de point d'ancrage stable. Ainsi Le Personnage du corps peut-il, dans la première des deux scènes mentionnées, dire : « Je suis assis au centre de ma maison où tous mes objets viennent boire et m'approvisionner¹⁷ », ce qui pourrait laisser penser, avec l'idée de « centre » de la maison occupé par le sujet, qu'elle contribue à son équilibre mental. La page suivante corrige ce qui pourrait facilement constituer un risque pour la liberté du sujet et le figer dans une coquille à laquelle il pourrait vite

¹³ Valère Novarina, *L'Atelier volant*, mise en scène Bernard Grosjean, Nouveau Théâtre d'Angers, 1994. J'ai moi-même participé à ce spectacle et j'y jouais une des ouvrières de l'atelier.

¹⁴ Valère Novarina, *L'Atelier volant*, op. cit., p.153.

¹⁵ Valère Novarina, *La Scène*, P.O.L, p.18.

¹⁶ Valère Novarina, *L'Origine rouge*, P.O.L, p.18 et 21.

¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

s'identifier, comme Madame Vauquer à sa pension¹⁸. Le Personnage du corps et Une Femme par la fenêtre s'exclament d'une même voix : « Je souhaite au début d'être à la fin, aux conclusions de ne jamais commencer, à l'espace d'avoir jamais lieu, à mon animal d'y rester en équilibre¹⁹ ». Programme de contestation de la norme et de l'habitude auxquelles la maison peut aisément servir de creuset, puisqu'en ayant « lieu », en étant, qui plus est, le symbole du lieu originel, elle peut être pour les occupants l'obstacle au mouvement du devenir, au chemin à entreprendre et à recommencer d'entreprendre sans cesse.

Cet espace où le moi se sent protégé d'un extérieur vécu comme une menace, et à l'abri d'un toit fantasmé comme indestructible, puisque symboliquement soutenu par la charpente invisible, devient un lieu troué laissant passage²⁰.

La Maison à ciel ouvert

L'enfermement dans l'espace intérieur est travaillé par un mouvement opposé, le personnage étant ainsi amené à fuir le repos – ou son illusion – et à affronter toujours les intempéries du dehors, comme nous venons de le voir. Il peut être très éclairant de se reporter à un très beau texte que Novarina consacre à Jeanne Guyon²¹, intitulé significativement « *Ouverture* », pour saisir avec plus de nuance cette importante notion²². La page qui retiendra plus particulièrement mon attention ici commence par ces mots : « L'intérieur est l'un des mots qui reviennent le plus souvent dans les écrits de madame Guyon, presque à chaque page²³ ». Après avoir cité quelques occurrences, Novarina analyse le sens de ce mot dans l'œuvre de cette mystique, persécutée par l'Église :

Entendons que, contrairement au « moi » propriétaire, à ce qui est privé, à ce que l'on possède, à l'enclos intime, au refermé et au secret,

¹⁸ Balzac *Le Père Goriot* : « [...] enfin, toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. », Edition Garnier, 1966, p.30.

¹⁹ Valère Novarina, *L'Origine rouge, op.cit.*, p. 20. Je souligne.

²⁰ Dans beaucoup de pièces contemporaines *a contrario*, la fable se développe souvent par rapport à la maison, même si celle-ci devient, dans l'univers lagarcien, par exemple, le lieu avec lequel on essaie de rompre pour être libre. Maison du passé qu'on essaie de vendre pour solder les comptes avec l'histoire ancienne, comme dans *Derniers remords avant l'oubli*, maison d'enfance dans laquelle on revient pour mourir dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, maison familiale où l'on éprouve le besoin de revenir pour tenter, même si c'est en vain, d'affirmer la rupture avec le passé dans *Juste la fin du monde*, ou *Le Pays lointain*.

²¹ Jeanne Guyon (1648-1717), écrivain spirituel qui joua un rôle important dans la querelle du quietisme français. Elle fut soutenue par Fénelon contre les attaques de Bossuet et de l'Église, choqués de la dérive mystique de cette femme, dans une France devenue alors le terrain d'une chasse à l'hérésie quietiste. Ses écrits sont condamnés, elle est emprisonnée, et passe sept ans à La Bastille.

²² Valère Novarina, *Ouverture*, Préface au livre *Rencontres autour de la vie et les œuvres de Madame Guyon*, Éd. Jérôme Million, 1997, repris dans *La Loterie Pierrot*, Editions Héros-Limite&Fondation Facim, 2009, p.107 à 110. Comme l'auteur le précise au début de ce texte, c'est lors de l'été 1984 qu'il découvre Madame Guyon, grâce à Jean-Noël Vuarnet : « Je découvris l'auteur des *Torrents*, m'en émerveillai. » L'écriture de *Je suis* a sans doute été influencée par cette lecture puisque l'ouvrage est publié en 1991.

²³ Valère Novarina, *Ouverture*, in *La Loterie Pierrot, op. cit.*, p.110.

l'intérieur que nous ouvre madame Guyon n'enferme pas, ne limite pas, ne clôt personne – ne détermine pas un contenu, ne délimite pas un champ personnel – mais ouvre, s'ouvre, s'atteint par renoncement, se gagne par lâcher-prise, nous emporte et porte ailleurs qu'en soi.²⁴

La maison-moi est à ciel ouvert, et c'est ce qui lui donne sa force, puisque, ouverte à « l'étranger », elle échappe au repli mortifère du même. Aussi le personnage novarinien continue-t-il de maintenir ouvertes les frontières avec l'extérieur, puisant dans ce vide la force de vivre "hors de lui" :

Au bout d'un chemin de nudité, de destruction [...], l'intérieur est comme le lieu – non du moi, non du mien – mais d'un passage, d'une brèche par où nous saisit un souffle étranger ; à l'intérieur de nous, au plus profond de nous est une voie grande ouverte. *Au fond*, nous sommes, pour ainsi dire, troués, à jour, à ciel ouvert, comme les cabanes à la fête juive de *Soukkot*.²⁵

Voilà bien sûr qui change considérablement la donne puisque l'intérieur, tel que Novarina en interprète le sens dans l'œuvre de Madame Guyon, devient ouvert - ce que le titre « *Ouverture* » laissait pressentir dès le début, sens auquel s'ajoute l'acception musicale du terme. L'intérieur ne circonscrit plus un espace en le coupant du dehors, en fermant frileusement les frontières, mais établit un dialogue entre deux mouvements contradictoires : vers l'extérieur et l'intérieur, chacun ayant à prendre de l'autre pour éviter respectivement l'errance ou la clôture. De ce fait, l'utilisation de l'espace dans les mises en scène de l'auteur porteront la trace, comme nous le verrons plus tard, de ce dialogue entre le fermé et l'ouvert.

L'indistinction du « dans » et du « hors de »

L'auteur, pour en finir plus radicalement avec la tentation centralisatrice, en vient même à jongler avec les notions d'intérieur et d'extérieur jusqu'à leur faire perdre leur exclusivité. Si les notions d'intérieur et d'extérieur deviennent interchangeables, alors le risque disparaît pour le personnage de se considérer comme un centre, de se fixer à un autre centre - comme la maison par exemple, capable de le contenir. Plus de dehors ni de dedans. Du coup, chaque élément est renvoyé à la nudité d'être à la fois intérieur et extérieur, de façon réversible. Le prologue de *Je suis*²⁶ donne à lire et à entendre une multiplicité de propositions

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.* Soukkot est la fête des Cabanes dans la tradition juive (en souvenir des cabanes que construisirent les Hébreux dans le désert depuis leur sortie d'Egypte jusqu'à l'arrivée en terre promise). La fête de Soukkot débute le 15 du mois juif de Tishri (octobre) et dure sept jours, dont les deux premiers sont chômés.

²⁶ Le site de l'auteur donne ces précisions sur la pièce : « *Je suis* a été créée le 17 septembre 1991 au Théâtre de la Bastille, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, mise en scène et peinture de Valère Novarina, scénographie de Philippe Marioge, machines sonores de Peter Sinclair, musique de Jacques Rebotier, costumes d'Alix Pereira da Cunha, lumière de Françoise Michel. » "Appeler tout le théâtre à soi et lui demander de ne rien représenter. Attendre de lui une vue : qu'il se déchire, qu'il s'ouvre sur ce qui nous saisit et qui est incompréhensible : la parole », *Quatrième de couverture*.

Une version pour le théâtre a été éditée par la suite sous le titre *L'Espace furieux*.

contradictoires émises par L'Animal du temps sur les rapports entretenus entre intérieur et extérieur ; les spécificités de chaque élément y sont retournées comme un gant :

« L'espace est à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de quelqu'un. La personne est dans l'espace. L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. L'espace n'est hors de rien. Tu es à l'intérieur de la personne. Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'extérieur de l'espace. Tu es à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'intérieur de rien. L'espace n'est à l'intérieur de personne. La personne est à l'intérieur de personne. L'espace est dans quelqu'un. L'espace est à l'intérieur de l'espace. [...]»²⁷

En présence d'une telle réversibilité des notions d'intérieur et d'extérieur, l'utopie a-t-elle encore *lieu* d'être ?

Le théâtre novarinien s'entend du coup à débusquer les espaces d'investissement utopique. Dès le début de son oeuvre, dans les années 70, années pourtant marquées par des idéaux politiques, le scepticisme de l'auteur à l'égard du rêve de bonheur collectif est perceptible. *L'Atelier volant* en témoigne. Les effets du pouvoir oppressif conduisent insidieusement des employés à douter du bien-fondé de leurs opinions. À subir un patron-Dieu tout-puissant qui détient l'unique vérité, eux-mêmes ne se sentent plus habilités à défendre une opinion différente de la sienne, ni à avoir même une opinion. On observe cette silencieuse abdication de la réflexion politique et du droit à penser par soi-même chez cette employée qui demande à deux de ses collègues masculins :

E. – [...] Je voulais vous demander : est-ce que vous vous intéressez à la politique.

A. - La grande politique ? [...] Voyez-vous je ne crois pas au miracle. Quoi ! Ça reste des hommes, quoi... Voyez-vous, la politique, ce ne sont jamais que des hommes qui la font. C'est tout dire, hein ?... Dans tout ce que les gens disent, il y a beaucoup d'illusions.

B. – C'est sûr.

A. - [...] Mais les dessous de la politique, je sais trop ce que c'est et je préfère pas les voir ...

B. – Ah non, ça n'est sûrement pas beau à voir ! Mais il faut respecter les opinions, même divergentes.

A. – Le citoyen fait les frais, c'est comme ça partout. Faut pas s'illusionner. Parce que, voyez-vous, aujourd'hui c'est surtout scientifique. C'est là que ça se joue. C'est pour ça qu'on a du mal à suivre. Voyez par exemple le pont de Tancarville ...

B. – C'est certain ... On n'est pas qualifiés²⁸.

<http://www.novarina.com/JE-SUIS>

²⁷ Valère Novarina, *Je suis*, P.O.L, p.7. Variante des 111 propositions qui constituent *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*, première édition in *Connaissance et réciprocité*, Transcultura, 1988, repris dans *Le Théâtre des paroles*, p.243.

²⁸ Valère Novarina, *L'Atelier volant* in *Théâtre*, P.O.L, 1989, p. 41.

Les employés en viennent ainsi à être tellement dépossédés d'eux-mêmes qu'ils embrassent la logique du pouvoir. Un employé dit à sa femme, à propos du patron, dont toute la pièce nous montre, pourtant, qu'il est un chef d'entreprise rompu à exploiter ses employés sans vergogne : « Oui, j'ai vu Boucot, nous avons échangé nos vues. C'est un homme excessivement cultivé. Malgré ses charges, il a beaucoup de tendresse pour les êtres²⁹. »

Le propos comique, plus qu'ironique, laisse peu d'ambiguïté quant à l'issue du rêve de transformation sociale. Tuée dans l'oeuf, l'aspiration au changement ne laisse pourtant pas place au développement amer qu'on verrait chez d'autres dramaturges du quotidien (Deutsch ou Kroetz, par exemple). C'est que "l'utopie", pour rester active ne doit pas être comblée par l'objet du rêve. Il lui faut demeurer ouverte, comme une question irrésolue. Et pas plus que l'utopie politique collective, la tentation du doux Ailleurs n'est une voie envisageable.

Déconstruction de l'Ailleurs

L'œuvre de l'auteur décape également la tentation de l'utopie individuelle, comme elle s'en prend aussi à la forme littéraire qui en exprime le mieux l'appétit : le récit. Quand il s'agit d'histoires à faire rêver, le danger est en effet redoutable, tant est grande la séduction des mythes d'un lieu et d'un temps paradisiaques. Ainsi, par exemple, à propos de la Chanson de Mignon, « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ? », observe-t-on dans *Vous qui habitez le temps*³⁰ une allusion à cet air, mais détournée de l'usage habituel qui en est fait, et privée de la part de rêve exotique qui lui est liée, la métamorphose de « l'oranger » en « citron » faisant intervenir un non-sens comique : « Connais-tu la région où fleurit le citron ? » C'est par ces mots que L'Homme aux as ouvre la scène VII en s'adressant au Chercheur de falbala. Patrice Pavis, analysant le phénomène de la création verbale dans l'univers de Valère Novarina, conclut qu'elle ne repose pas sur « des trouvailles faciles » ou des déformations de mots, mais qu'elle est « un moyen d'accéder à la parole et au sens en les travaillant de l'intérieur, sans le détour de la fiction³¹ ». Il prend, pour exemple de la substitution d'un mot, la phrase très connue de la chanson de Mignon, non telle que l'a traduite Toussenet (qui a substitué « l'oranger » au « citron »), mais selon l'original du Wilhem Meister de Goethe. En même temps que, par la substitution du « citron » à l'arbre initial, Novarina permet de réentendre le mot « oranger », écrasé par l'air trop connu au point qu'il ne fait plus écho, il fait entendre une langue sous l'autre, puisque, comme l'écrit Patrice Pavis, il « est plus proche de l'original allemand du poème de Goethe : « Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen ? », c'est-à-dire littéralement : « Connais-tu le pays où fleurissent

²⁹ *Ibid.*, p. 57.

³⁰ *Vous qui habitez le temps*, P.O.L, 1989. La pièce a été créée le 13 juillet 1989, salle Benoît XII à Avignon. Mise en scène et peintures de Valère Novarina, scénographie de Gauvin, musique de Jacques Rebotier.

³¹ Patrice Pavis, « Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps* ou le langage défiguré » in *Le Théâtre contemporain*, Analyse des textes de Sarraute à Vinaver, Armand Colin, Paris, 2004, p.127.

les citronniers ? »³² L'écart pratiqué vise à surprendre, et à tenir en éveil, là où le récit utopique berce de douces illusions. Le comique dû au terme « citron » et non « citronnier », utilisé par Novarina, renforce l'effet de distance. Le citron se voit subir une métamorphose de substance qui fait sourire, puisque se glisse, dans cette substitution, une incohérence : le citron est un fruit, non une fleur. Les occasions de surprendre ne sont pas isolées, loin s'en faut, et constituent, comme le souligne Patrice Pavis, « une quête de sens », « un système philosophique »³³ qui naîtrait de leur addition. Jamais de repos dans cette pratique *dépaysante*. Novarina, en court-circuitant le récit, agit en philosophe qui cherche les sens et qui nous oblige à les chercher avec lui, plutôt qu'il ne les donne d'autorité comme déjà constitués. L'utopie, conçue comme rêve d'ailleurs, tant au plan psychique que philosophique, est ainsi retournée comme un gant, et ses effets pervers déjoués. On assiste à une déconstruction du récit au profit d'un réveil structurant de notre propre capacité imaginaire.

En l'absence de voie substitutive extérieure, le personnage novarinien trouve au-dedans de lui ce que l'extérieur lui refuse.

Le vide comme utopie

*L'Équilibre de la croix*³⁴ se termine par l'énumération des cent trente-sept noms de « fleuves, ruisseaux, torrents et rivières »³⁵ au bord desquels L'Enfant d'Outrebref a pleuré. Le personnage s'abandonne à ses larmes, à la peine sans fond qui est la sienne, entraîné par une sorte d'osmose entre l'eau, au bord de laquelle il se trouve, et celle qu'il produit ; il pleure des torrents de larmes d'une détresse incommensurable et qui n'a pas de cause. Cette détresse qui est la sienne, comme elle est la nôtre, foncière, récurrente et inguérissable, loin qu'elle soit le signe d'un état dépressif et maladif qui mette à l'écart de la vie, ouvre l'espace de vide nécessaire à un rapport plus subtil et tenace avec le sentiment de vivre, quelle que soit la forme qu'il prendra. Et si la joie, née de ce vide, prenait le relais de l'utopie ? Ou plutôt l'utopie ne serait-ce pas l'espace d'une joie éphémère et fragile, un « presque rien »³⁶, pourtant essentiel pour laisser circuler un désir, toujours recommencé ? De ce vide laissé en soi, non recouvert immédiatement par le discours logorrhéique des médias, ou par l'agitation d'occupations dérivatives, de ce vide non fui, peut naître l'élan vers la prière, qui est, chez Novarina, la forme la plus aboutie du oui au monde et de la joie d'être présent. L'ode de l'être-là. C'est ce qu'exprime Anti-

³² *Ibid.*, p.127.

³³ *Ibid.* p. 127.

³⁴ « *L'Équilibre de la croix* est la troisième version pour la scène de *La Chair de l'homme*, texte fleuve commencé en 1991 et achevé en 1994 (publié chez P.O.L en 1995). Les deux premières adaptations, *Le Repas* (1997) et *L'Avant dernier des hommes* (1997) reprenaient dans une forme plus resserrée les premières pages et le chapitre XVII de *La Chair de l'homme* », signale le site de l'auteur.

³⁵ *L'Équilibre de la croix*, op. cit., p.117.

³⁶ C'est à Vladimir Jankélévitch que j'emprunte l'expression. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Éditions du Seuil, 1980.

personne 2, à la fin de *L'Équilibre de la croix*, dans cette scène intitulée significativement « Dans la marge » :

Anti-personne 2.

En toi, en moi, en eux, en chaque animal, il y a quelque chose qui reste à la place de la prière, en attente, car ici-bas, dans l'animal, la prière attend. Un vide est au milieu du langage, hors du corps et au milieu de nous. Il y a toujours, en toutes choses, au centre, le creux de cette place muette, la prière : le lieu, en chacun de nous, en tous lieux et ici, d'une détresse sans sujet et d'une joie sans raison. »³⁷

Lieu muet, creux à laisser vide pour que puisse advenir un *oui*. Comblée par un objet d'amour religieux, Dieu par exemple, cette place perdrait la chance d'être offerte à la venue d'un mouvement de joie, fût-il éphémère. Plus que d'une « présence » qui viendrait de l'extérieur, c'est d'un « mouvement » vers l'extérieur qu'il s'agit. Le constat de « l'élémentaire poussière d'nos corps corpusculaires »³⁸ ou celui de « vivre vide »³⁹, loin d'immobiliser l'être dans une crispation tétanisée, agit chez Novarina comme un dopant, comme un alcool qui monte à la tête des personnages et déclenche en eux une abondance euphorique, une logorrhée de joie. Malgré les ratages et l'impression d'être vomi par l'espace⁴⁰, c'est une bouffée de joie qui inonde le personnage de Sosie qui s'exclame soudain :

Vide de la joie, abonde en moi,
Ô joie enchanteresse-e ...
Fatras d'la joie ! résonne en moi !
Ô joie-e vengeresse !
Joie sans raison, à pleins poumons
Remplis mon accordéon !⁴¹

Finalement, s'est opéré un renversement paradoxal : le vide, qui pouvait être le poids sous lequel succombe l'être humain, sidéré par l'immobilité, devient l'appui de « la joie vengeresse ». La joie sans raison : le seul lieu habitable est celui de l'éphémère. Si l'on peut faire le compte des manques et des échecs - ce que fait Sosie, à un autre moment, dans un récit autobiographique -, si l'on peut comprendre, par conséquent, dans une sorte de calcul psychique les causes du désespoir, les nommer, et faire le calcul des points positifs et négatifs dans des additions et soustractions obsessionnelles de passages entiers de nos vies, la joie, elle, ne se compte pas, elle est ou n'est pas, elle n'a pas de raison d'être, elle est sans cause, et vient, par surcroît, comme une sorte de grâce⁴². La déploration a cessé, les circonstances et événements extérieurs ne se sont en rien modifiés puisque le vide est toujours présent, seule la perception du rapport à eux a subi un changement radical : la décision intérieure est prise d'habiter la joie comme un lieu qui n'existe

³⁷ *L'Équilibre de la croix*, P.O.L., Paris, 2003, p.104-105.

³⁸ *Ibid.* p. 97.

³⁹ *Ibid.* p. 98.

⁴⁰ La Figure pauvre dit à Sosie : « L'espace te vomit. », *ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² On trouverait chez Spinoza une réflexion sur la joie sans cause à laquelle les propos de Novarina font écho.

pas. La maison-joie ne tient pas sa force de l'épaisseur des murs, sa force lui vient, bien au contraire, d'être constituée de la légèreté du vide. Du coup, le mouvement reprend, le chant à la vie re-née vient confirmer la traversée du néant, touché de près, et peut s'élancer un : « Hymne à la joie de *vivre vide* ! »⁴³.

« Prendre le large »

L'absence d'un lieu d'ancrage permet à l'errant du lieu et du temps qu'est le personnage novarinien de poursuivre sans relâche la route, de ne se sédentariser jamais, d'être en devenir, dans un mouvement ininterrompu de naissance à lui-même. Il ne cherche pas de lieu et de temps idéaux, mais sa mise en chemin est en elle-même le but. Que l'espace n'ait jamais lieu est le garant du mouvement continu, du départ toujours à recommencer. « Cette malle me rappelle mon départ ⁴⁴ », dit L'Effigie du Bonhomme Nihil. La malle, signe du voyage à ne jamais cesser de poursuivre, est là pour venir rappeler que l'espace défini est une redoutable tentation de ne jamais oser quitter le port.

Pas de centre référentiel stable de l'homme dans le cosmos. Le désapprentissage du centre, ainsi opéré, permet au personnage novarinien, affronté au vide, de développer des stratégies pour se renouveler sans cesse, dans un temps toujours nouveau. Il apprend le risque et la joie de l'omnicentrisme : les foyers sont partout, la limite, nulle part⁴⁵. Toujours jeté en avant, vers le large et son risque, dégagé de toute crispation identitaire, et par sa non-inscription dans un lieu ou un temps définitifs, il se révèle étonné. Le large démultiplie ses horizons et le fait échapper au rêve d'un lieu et d'un temps uniques. « Qui viendra ouvrir la mer ? » ne sont-ils pas les premiers mots de *La Scène* ?⁴⁶ Tandis que l'œuvre de Beckett étire

⁴³ *L'Espace furieux*, P.O.L., p.98.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Tout se passe comme si, dans l'œuvre de Novarina, à l'instar des théories de Giordano Bruno remettant en question la cosmologie et la physique aristotéliennes, un « omnicentrisme » était à l'œuvre qui éradique tout absolutisme. Chaque système solaire ayant un centre, à savoir l'étoile autour de laquelle tournent les planètes, les centres sont démultipliés à l'infini.

Cf Antonella del Prete, « Une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part, L'omnicentrisme chez Giordano Bruno », in F. Tinguely (dir.), *La Renaissance décentrée*. Actes du Colloque de Genève (28-29 septembre 2006), Genève, Droz, 2008, pp. 33-47. La communication est consultable sur le site : <http://dspace.unitus.it/bitstream/2067/502/1/Bruno>.

G. Bruno, *De la Cause, du principe et de l'un*, in *Œuvres complètes III*, texte établi par G. Aquilecchia, notes de G. Aquilecchia, introduction par M. Ciliberto, traduction de L. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1996, pp. 280-281.

⁴⁶ Ils retrouveraient ainsi le souhait exprimé par Nietzsche à la fin de son livre *Le gai savoir* : « En effet, nous autres philosophes, nous autres « esprits libres », à la nouvelle que le « vieux dieu est mort », nous nous sentons, comme touchés par les rayons d'une nouvelle aurore : notre cœur, à cette nouvelle, déborde de reconnaissance, d'étonnement, de pressentiment, d'attente – voici l'horizon à nouveau dégagé, encore qu'il ne soit point clair, voici nos vaisseaux libres de reprendre leur course, de reprendre leur course à tout risque, voici permise à nouveau toute audace de la connaissance, et la mer, *notre* mer, la voici à nouveau ouverte, peut-être n'y eut-il jamais « mer » semblablement

le temps, se place dans “l’obstination d’attendre”⁴⁷, que chez Lagarce, le présent est piétinement, le futur y étant aussi impossible que le retour dans le passé, l’œuvre de Valère Novarina, elle, n’en finit pas de commencer à commencer. Plutôt qu’un lieu utopique, ce que le personnage rencontre est l’immensité d’un lieu et d’un temps à traverser sans cesse.

Prendre le large, se remettre sans cesse sur les chemins pour un nouveau voyage, être un éternel voyageur⁴⁸. C’est à ce nomadisme nietzschéen que nous invite l’œuvre de Novarina, à un voyage sans fin, au double sens d’absence de but et de terme. Le pire serait de ne pas oser l’entreprendre, comme le déplore ce personnage de *L’Origine rouge* :

Une femme par la fenêtre.
Le problème pour moi n’est pas comment vivre le plus longtemps possible mais comment cesser d’être morte.⁴⁹

Il est donc intéressant d’observer comment le lieu scénique va prendre en charge, dans les mises en scène de l’auteur, le nomadisme à l’œuvre dans le texte. Comment l’aire de la scène peut-elle permettre l’absence d’ancrage des personnages dans l’espace et dans le temps ? Une première réflexion s’impose, éveillée par les paroles de Céline Schaeffer, collaboratrice artistique de Valère Novarina depuis *L’Origine rouge*, en 1999 : le lieu de création d’une pièce a une grande influence sur la mise en scène. Elle tient ces propos sur le rapport des pièces de l’auteur à l’espace :

Il y a une histoire qui se raconte à travers les mises en scène de Valère, qui est l’histoire de l’espace. C’est le travail de mise en scène sur *L’Espace furieux* à la Comédie-Française, très différent de la création de *Je suis* au théâtre de la Bastille, qui a joué sur *L’Acte inconnu* ; il y a eu comme un glissement, une continuité entre les deux spectacles. *L’Acte inconnu* est créé dans la foulée de *L’Espace furieux*, un an après. Il y avait eu une interruption après *L’Origine rouge* et *La Scène* : c’est une remise au travail, et quelque chose a changé. Je trouve que Valère s’éclaircit de plus en plus dans son rapport à l’espace. C’est vraiment la Cour d’Honneur qui a créé *L’Acte inconnu*. Valère le dit : “le point de départ, c’est l’espace.”

La pièce est beaucoup plus construite, son entreprise de faire voir le langage, de montrer la parole s’affine de plus en plus. La scénographie est un observatoire où voir la parole, un instrument d’optique.

Il y avait déjà ça dans *L’Espace furieux*, et ça s’affirme encore. Le travail de Philippe Marioge a beaucoup alimenté en amont

« ouverte ». - ” Nietzsche, *Le gai savoir*, Folio Gallimard, traduction Pierre Klossowski, Livre cinquième, § 343 « Ce qu’il en est de notre gaieté », p.238.

⁴⁷ Georgeta Miron, « J’étais dans ma maison et j’attendais que “Godot” vienne ou l’obstination d’attendre chez Beckett et Lagarce », in *Problématiques d’une œuvre, I, Colloque de Strasbourg*, Les Solitaires intempestifs, 2007, p.133.

⁴⁸ “Le voyageur.

Qui est parvenu, ne serait-ce que dans une certaine mesure, à la liberté de la raison ne peut rien se sentir d’autre sur terre que voyageur, - pour un voyage, toutefois, qui ne tend pas vers un but dernier : car il n’y en a pas.[...] ; il faut qu’il y ait aussi en lui une part vagabonde, dont le plaisir soit le changement et le passage.”

⁴⁹ Valère Novarina, *L’Origine rouge*, scène 3 de « L’Acte pronominal », p.108.

l'orchestration et l'architecture de la pièce. Beaucoup plus que pour les précédentes, où un titre amenait toujours pour Philippe un espace ; là, un premier titre a amené un questionnement sur l'espace, puis Philippe a montré la maquette, Valère s'est réinterrogé sur son texte, le texte a continué d'avancer, un autre titre est apparu, et il y en a eu quinze comme ça... Ce qui n'a pas été le cas pour *L'Origine rouge*, ni pour *La Scène*. [...] Valère travaille beaucoup là-dessus. Il dit aux acteurs qu'il ne faut rien installer, qu'il n'y a jamais d'intérieur, l'intérieur on le trouve de l'extérieur. [...] Tout part de quelque chose de très concret : de l'espace, donc de la scénographie, des objets, du corps, et du vide, pour aller jusqu'à une métamorphose de l'espace et une transfiguration de l'acteur. Tout le spirituel, le théologique, part du sol, du carré, du plancher de la scène dans l'espace...⁵⁰

La mise en scène d'une pièce est modifiée par le lieu de création d'un spectacle, mais de surcroît, comme nous l'apprend Céline Schaeffer, un important dialogue se tisse entre l'auteur et le scénographe pendant l'écriture de la pièce. La mise en espace éclaire le texte, comme elle le contraint fructueusement, et le texte, en retour, infléchit l'organisation du lieu. Les choix poétiques de l'auteur (refus de la représentation d'une histoire rétrospective close dans un lieu et temps précis) laissent à la scène, libérée de la contrainte représentative, sa liberté imaginaire. On peut entendre l'auteur s'exprimer sur le flottement du sens à propos de *L'Acte inconnu* :

P. O. Quelle est la spécificité de *L'Acte inconnu* ?

V. N. Certains lecteurs me disent que c'est la naissance, d'autres la résurrection des morts, d'autres l'empire des langues, d'autres la délivrance que peut opérer en nous la parole... Il en est d'autres... Chacun doit apporter son rocher d'ombre à la pièce et le déposer en son centre, en son cœur. Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire⁵¹.

L'espace, non circonscrit par le sujet de la pièce, est laissé à sa mouvance. Il n'est pas flou, il est ouvert. La scénographie va donc devoir permettre à l'espace de déployer ses possibles infinis. Les scénographies de Philippe Marioge – celle de *L'Acte inconnu*, par exemple, apparaissent à la fois géométriques et ouvertes : une large bande rouge horizontale, aux extrémités de laquelle se dressaient deux pyramides, délimitait des aires de jeu. Des surfaces triangulaires blanches au sol et, en fond de scène, une bouche d'ombre, avalant les acteurs ou permettant leur surgissement, multipliaient les jeux possibles avec l'espace. Le travail scénographique de Philippe Marioge permet à la scène novarinienne d'être un lieu *utopique*, clos et ouvert, avec lequel la parole du personnage entre en « débat »⁵².

⁵⁰ Propos recueillis par Marion Ferry, MC93 Bobigny, juin 2007 et repris dans le n°24 de *Scérén* de juillet 2007 « *L'Acte inconnu* de Valère Novarina - Pièce (dé)montée ». Consultable sur le site http://crdp.ac-paris.fr/do_pao/pdem_ActeInconnu.pdf

⁵¹ Extrait d'un entretien de Pascal Omhovère avec Valère Novarina, à l'occasion des représentations de *L'Acte inconnu* au TNP de Villeurbanne en octobre 2007. L'entretien est consultable sur le site : <http://www.tnp-villeurbanne.com>

⁵² Je renvoie à la lecture de « Le débat avec l'espace » in *Devant la parole*. Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L., 1999, réédition, P.O.L., édition de poche, juin 2010.

La langue, le pays où l'on n'arrive jamais

Le « hors de soi » auquel est conduit le personnage novarinien entre en contradiction avec le huis-clos du langage dans lequel il est enfermé. Impossible d'échapper à sa condition de « crucifié » des mots. Pourtant cette collision est fructueuse : le personnage ne peut tenter une fugue qu'en repoussant les limites de la langue. Ce pays vers lequel il tend, ce pays où l'on n'arrive jamais, c'est la langue. « Ce que le théâtre peut arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots [...] »⁵³ disait Artaud. Ce projet artaudien est réalisé par Novarina. Dans l'entreprise novarinienne, se fait jour un héroïsme du désir, tel celui d'un Dom Juan qui partirait à la conquête des *terrae incognitae* de la langue. À la manière de Rabelais aussi, Novarina défie le dictionnaire, qui est toujours trop étroit. Ainsi, par exemple, dans *Vous qui habitez le temps*, L'Enfant des cendres réinvente-t-il le lexique et se laisse-t-il aller à la certitude d'un héros victorieux, qui vient de conquérir une place-forte langagière :

« Non sont les chiffres 1 2 3 4, les chiffres sont : pi, tel, rure, ranatte, tral, dévun, lab, tov, ilif, élouif, uptère, doducure ... Non sont lundi-mardi mais sont bleudi, clandi, jourdi, vanjedi, coledi, targasse, simoïnce. Non sont les mois février-mars, sont : janure, vectiambre, marcueil, bleu, dézolet, ginindre, trptant, nolin, bucrine, élouin, soubême, derbême ; non sont d'ailleurs douze mois les douze, mais doducure ; non sont d'ailleurs aucun mois mais des kilojours ... »⁵⁴

Chercher la sortie de l'ici du langage conduit le personnage à user d'une langue « étrangère ». La recherche de l'utopie passe par le dépaysement de la langue, comme en témoigne ce passage où l'un des employés de *L'Atelier volant* s'en prend à son patron Boucot :

C.— Mossieur le Boucot, nosse avons assin di tramer por vos bignes et de n'y récolter que roulettes et maladies. Nosse vodrons aller plus suvent dans l'eau et y resta plus liontoms. Nosse vodrons rebatter larges baraques avec vues et dégagements sur palier. Nosse vie sé passa asse mordre le croupe et attrapa li meuches, mindint qu'vo s'y dora sur trince, y est pas juste, nom de Dio ! Alors vi s'allez ni donner des chu et vite ! Mosse kirmides et mosse vis'en riclamo 624. Y est pas bicup , per oune vie tote passa par tire !Yi povi ban ni zi donner, ran de Diou, 624, s'il vous plit ! Si vosse voli ran savère, nosse ni voli ran savère non plo ! Répondez ! ... Nosse vodrons assi qu'on stoppe de nous acheter la peau et de nosse fare briquer des objes pour nous filer des clous qu'on nous redonne pour nous filer des objes. Compranez Mossieur Bouque, nosse vie, al'part dans tout ça, al fiou l'quio, al fiou l'quio⁵⁵ !

⁵³ Artaud, *Oeuvres complètes*, Gallimard - Quarto, 2004, p.558.

⁵⁴ Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, scène IV, *op. cit.*, p.18.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 70-71.

Écrire en langue parallèle, dans un patois paysan (sans doute proche du patois savoyard parlé par le grand-père de Novarina), c'est, d'une part, donner une existence reconnue à cette langue, mais plus encore faire sonner sous la langue française une des autres langues qui la composent et l'enrichissent. Sous la langue, les langues. À l'instar de ce qui se passe dans *Dom Juan* de Molière, dans la scène où *Piarrot* fait à Charlotte le récit de la noyade du grand seigneur, la langue paysanne acquiert, au compagnonnage du français, une saveur extrême. En traqueur des stéréotypes langagiers qui charrient de la langue morte, l'auteur passe par le détour d'une langue concrète. L'employé C., en disant que sa vie est « tote passa par tire », ne se lance pas dans un discours idéologique, fondé, comme il pourrait l'être, sur des concepts économiques de « profit », d'« exploitation », etc., mais s'en tient à la réalité terre à terre de sa condition. L'augmentation de salaire de « 624 » « chus » supplémentaires ajoute une gaucherie mêlée de bon sens, qui redonnent à la langue sa gaieté enfantine. Langue imagée, concrète, où « se dorer sur tranche » concentre l'effet du livre précieux dont la tranche est d'or, mais aussi la vie brillante (et le bronzage aussi) d'une classe de gens oisifs, comme posée sur un rayonnage de bibliothèque ou sur une plage. Contre toute attente, l'absence de lieu idéal met le personnage novarinien en appétit, suscite son désir, de sorte que la parole s'emballa, et qu'un « flot de paroles » sort de sa bouche en un véritable *Vertige de la liste*⁵⁶. Ainsi, par exemple, dans *L'Opérette imaginaire*⁵⁷, « L'infini romancier » s'adonne-t-il au plaisir de proférer une liste de treize pages de phrases incises : « Voyez » dit Jean ; « Soyez attentifs » ajouta Jacques ; « S'arrêtera-t-elle ? demanda Pierre ; « Oui » répondit Marie ; [...] »⁵⁸. Les verbes des incises sont ainsi rassemblés dans une série vertigineuse. « Venez vous nettoyer de ce flot de paroles », dit La Femme pantagonique à « L'infini romancier » après son énumération logorrhéique⁵⁹. Portée par le mouvement d'un insatiable « toujours plus » et enfantin « encore », la parole s'emballa, dans l'univers novarinien, se développe, grossit en tempête de mots, dopée par le risque du néant évité, et semble joyeuse du mouvement créé à partir de rien. La langue novarinienne est jetée sur les routes, en quête d'un lieu qui se dérobe sans cesse.

C'est bien sûr un nouveau type de spectacle qu'une pièce de Valère Novarina. Théâtre certes, mais aussi cirque, opérette, music-hall, spectacle mêlant des arts divers avec le désir de faire surgir le langage dans l'état printanier de la langue, comme l'auteur le dit. Est-ce une utopie que de postuler la scène comme l'espace

⁵⁶ C'est à Umberto Eco que j'emprunte cette expression : « Vertige de la liste ». Novarina est d'ailleurs curieusement absent des auteurs analysés par l'écrivain italien. Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, octobre 2009.

⁵⁷ La scène de *L'Opérette imaginaire* est une variante de l'ouverture de *La Chair de l'homme*. *L'Opérette imaginaire*, pièce publiée chez P.O.L. en 1998, que le site de l'auteur décrit ainsi : « Qu'est ce qu'une opérette ? C'est un diminutif. Une forme plus courte, d'où tout gras théâtral est enlevé, un drame si concentré qu'il se dépouille du sentiment humain. L'opérette s'obtient par érosion : demeurent les restes durs, les arêtes rythmiques, la structure, les émouvants restes humains. »

⁵⁸ *L'Opérette imaginaire*, P.O.L., Paris, 1998, p.147-159.

⁵⁹ *L'Opérette imaginaire*, op. cit., p.160.

propre à créer, au « présent d'apparition ⁶⁰ », des débuts d'histoires, des fragments de vie, des questionnements philosophiques, dans un jeu infiniment renouvelable ? Le succès grandissant des pièces de l'auteur auprès d'un public de plus en plus large, la mise au programme des classes de secondaire à spécialité théâtre de *L'Acte inconnu*, l'invitation de l'auteur au Théâtre de L'Odéon pour la saison 2010-2011 donnent au contraire le sentiment que la scène utopique novarinienne parle à l'imaginaire. Le vide, construit, de la scène, délesté du fatras représentatif, laisse liberté d'écrire des scénarii infinis. Cela étant, pas d'utopie chez l'auteur d'une communion des spectateurs autour de ses pièces. Novarina redit souvent le fait que son théâtre ne s'adresse pas à l'ensemble des spectateurs, mais à chacun en particulier. « Le public doit être non réuni mais divisé. Que l'espace se dérobe sous ses pas, qu'on ouvre en lui, soudain, la faille du langage. » déclare-t-il à Pierre Notte.⁶¹ Loin d'offrir à l'imaginaire du public un lieu heureux rêvé, l'auteur s'entend à creuser l'espace en chacun. Expérience proche de celle que décrit le psychanalyste Nicolas Abraham, lorsqu'il parle d'« apprendre à remplir de mots le vide de la bouche ⁶² ». Il conclut son raisonnement en disant qu'« introjecter un désir, une douleur, une situation, c'est les faire passer par le langage dans une communion de bouches vides. [...] Opérer ce passage, c'est réussir que la présence de l'objet cède la place à une auto-appréhension de son absence. Le langage qui supplée à cette absence, en *figurant* la présence ne peut être *compris* qu'au sein d'une "communauté de bouches vides"⁶³ ». Reconnaître ce vide, c'est peut-être le point de départ d'une transformation du regard. Et s'il s'agissait, pour le spectateur, comme pour le personnage, de faire le deuil de l'utopie ? « Au plus profond, bien plus loin que moi, ma parole ne m'appartient pas ; elle est trace, la marque manquante du mystère d'autrui »⁶⁴.

⁶⁰ *Pendant la matière*, P.O.L, 1991, aphorisme V, p.7 : « La scène est au présent d'apparition. »

⁶¹ Dossier de presse, festival d'Avignon, 2003.

⁶² Nicolas Abraham, Maria Török, *L'Écorce et le noyau*, Paris, 1987, Flammarion, Paris, p. 262-263.

⁶³ *Ibid.*, p.263.

⁶⁴ Valère Novarina, *Pendant la matière*, *op. cit.*, p. 84.

Bibliographie

I. Œuvres de Valère Novarina

Aux Éditions P.O.L.

- *Le Drame de la vie*, 1984.
- *Le Discours aux animaux*, 1987.
- *Théâtre*, contenant *L'Atelier volant*, *Le Babil des classes dangereuses*, *Le Monologue d'Adramélech*, *La Lutte des morts*, *Falstafe*, 1989.
- *Le Théâtre des paroles*, contenant *Lettre aux acteurs*, *Le Drame dans la langue française*, *Le Théâtre des oreilles*, *Carnets*, *Impératifs*, *Pour Louis de Funès*, *Chaos*, *Notre parole*, *Ce dont on ne peut parler*, *c'est cela qu'il faut dire*, 1989.
- *Vous qui habitez le temps*, 1989.
- *Pendant la matière*, 1991.
- *Je suis*, 1991.
- *L'Animal du temps*, adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*, 1993.
- *L'Inquiétude*, adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*, 1993.
- *La Chair de l'homme*, 1995.
- *Le Repas*, adaptation pour la scène des premières pages de *La Chair de l'homme*, 1996.
- *L'Espace furieux*, adaptation pour la scène de *Je suis*, 1997.
- *L'Avant dernier des hommes*, adaptation pour la scène du chapitre XVII de *La Chair de l'homme*, 1997.
- *Le Jardin de reconnaissance*, 1997.
- *L'Opérette imaginaire*, 1998.
- *Devant la parole*, 1999.
- *L'Origine rouge*, 2000.
- *L'Équilibre de la croix*, version scénique de *La Chair de l'homme*, 2003.
- *La Scène*, 2003.
- *Lumières du corps*, 2006.
- *L'Espace furieux*, nouvelle édition, 2006.
- *L'Acte inconnu*, 2007.
- *Le Théâtre des paroles*, réédition en poche, 2007.
- *Falstafe*, réédition, 2008.
- *Le Monologue d'Adramélech*, réédition, 2009.
- *L'Envers de l'esprit*, 2009.
- *L'Atelier volant*, réédition P.O.L., 2010.

Chez d'autres éditeurs

- Le Drame de la vie*, Poésie / Gallimard (réédition en poche), 2003.
- L'Acte inconnu*, Gallimard, Folio Théâtre (réédition en poche), 2009.
- La Loterie Pierrot*, version annotée et illustrée, Héros Limite, Genève, 2009.

II. Autres ouvrages

Marie-Paule Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, José Corti, 1988.

Jean-Luc Lagarce :

Derniers remords avant l'oubli

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne

Juste la fin du monde

Le Pays lointain.

- *Rencontres autour de la vie et les œuvres de Madame Guyon*, Éd. Jérôme Million, 1997

Patrice Pavis, « Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps* ou le langage défiguré » in *Le Théâtre contemporain*, Analyse des textes de Sarraute à Vinaver, Armand Colin, Paris, 2004, p.127.

Vladimir Jankélévitch que j'emprunte l'expression. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Éditions du Seuil, 1980.

Nietzsche, *Le gai savoir*, Folio Gallimard, traduction Pierre Klossowski, 1982.

Georgeta Miron, « J'étais dans ma maison et j'attendais que "Godot" vienne ou l'obstination d'attendre chez Beckett et Lagarce », in *Problématiques d'une œuvre, I, Colloque de Strasbourg*, Les Solitaires intempestifs, 2007, p.133.

Marion Ferry, n°24 de *Scérén* de juillet 2007 « *L'Acte inconnu* de Valère Novarina - Pièce (dé)montée ». Consultable sur le site http://crdp.ac-paris.fr/do_pao/pdem_ActeInconnu.pdf

Entretien de Pascal Omhové avec Valère Novarina, à l'occasion des représentations de *L'Acte inconnu* au TNP de Villeurbanne en octobre 2007.

Consultable sur le site : <http://www.tnp-villeurbanne.com>

Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, commentaires d'Evelyn Grossman, Gallimard - Quarto, 2004.

Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, octobre 2009.

Nicolas Abraham, Maria Török, *L'Écorce et le noyau*, Paris, 1987, Flammarion, Paris, p. 262-263.

Antonella del Prete, « Une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part, L'omnicentrisme chez Giordano Bruno », in F. Tinguely (dir.), *La Renaissance décentrée*. Actes du Colloque de Genève (28-29 septembre 2006), Genève, Droz, 2008, pp. 33-47. La communication est consultable sur le site : <http://dspace.unitus.it/bitstream/2067/502/1/Bruno>.

G. Bruno, *De la Cause, du principe et de l'un*, in *Œuvres complètes III*, texte établi par G. Aquilecchia, notes de G. Aquilecchia, introduction par M. Ciliberto, traduction de L. Hersant, Paris, Les Belles Lettres, 1996, pp. 280-281.

Pour citer ce document

Laure Née, « Connais-tu la région où fleurit le citron ? » ou Valère Novarina, la pratique du dépaysement», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Représentations contemporaines de l'utopie, mis à jour le : 07/12/2010, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1270>.