Coulisses
Revue de théâtre

39 | Automne 2009
Les didascalies

Les *Dramatis personae* de Valère Novarina : des « zones théâtrogènes »

Isabelle Babin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/986>

DOI : 10.4000/coulisses.986

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 119-130

ISBN : 978-2-84867-270-0

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Isabelle Babin, « Les *Dramatis personae* de Valère Novarina : des « zones théâtrogènes » », *Coulisses* [En ligne], 39 | Automne 2009, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/986> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.986>

Ce document a été généré automatiquement le 29 décembre 2022.

Tous droits réservés

Les *Dramatis personae* de Valère Novarina : des « zones théâtrogènes »

Isabelle Babin

« Il y a *floraison personnée* à partir des syllabes »

Valère Novarina¹

« Tandis que le langage a lieu qu'y a-t-il à
jouer ? »

Marguerite Duras²

- 1 Dans une recherche où il s'agit de « *déreprésenter* »³, de mettre en question tout système de reproduction du langage, de l'homme, par un « théâtre des paroles », il n'est pas étonnant que Valère Novarina s'intéresse de près au problème de la didascalie. Dans son œuvre comme dans beaucoup d'autres depuis les symbolistes, les didascalies, on le sait, ne sont pas des notations fonctionnelles auxquelles le dialogue serait subordonné : « Tout l'appareil théâtral est en panne⁴ ». Si elles intéressent Valère Novarina, c'est parce qu'elles sont le lieu d'un double enjeu qui engage une conception du langage : elles portent avec elles la question de la vérité — vérité des mots, du théâtre — par l'illusion dramatique que la tradition aristotélicienne leur a demandé de produire ; elles sont aussi par tradition le lieu des conditions de l'énonciation, du comment dire, et donc s'inscrivent dans une éthique particulière de l'énonciation. Le statut critique du didascalique se fait jour de manière cardinale dans cette œuvre par les *dramatis personae* où les noms propres sont le cœur même de ces enjeux : se réappropriant la *Genèse*, Novarina convoque Adam en modèle nouveau de la parole, une parole qui, dans sa force pragmatique, appelle en même temps qu'elle invente, et qui, ce faisant, manifeste l'insuffisance des théories idéalistes où le nom a pour seule fonction de désigner un monde déjà toujours là.

Le « vivier des noms⁵ »

- 2 Que « l'appareil théâtral [soit] en panne », on s'en rend compte dès les premières pages du *Babil des classes dangereuses* et de *La Lutte des morts*, celles qui sont consacrées aux *dramatis personae*. En effet, dans ces deux œuvres conçues comme « théâtre impraticable⁶ », le lieu de la didascalie liminaire présentant la liste des noms des personnages est conservé, ce qui, d'une part, ravive notre mémoire de la dramaturgie classique et, d'autre part, théâtralise la critique.
- 3 Le statut de liste fonctionnelle des *dramatis personae* est d'emblée sabordé par la longueur impressionnante de l'énumération des noms propres qui apparaît après le mot « *personnages* » : 284 noms, soit une page et demie dans *Le Babil des classes dangereuses* ; 501 noms, soit plus de quatre pages dans *La Lutte des morts*. Et la succession même de ces noms leur fait également perdre tout rôle utilitaire. Ainsi, dans *Le Babil des classes dangereuses*, les noms des trois premières lignes apparaissent certes dans l'ordre d'entrée en scène des « *parleurs*⁷ », mais le mécanisme se dérègle très vite privant le lecteur de ses repères. S'ensuivent des noms intervertis par rapport à l'ordre d'entrée en scène, d'autres qui ne seront pas repris dans la suite de l'œuvre, d'autres encore qui sont répétés plusieurs fois comme Luchon et Canusse, c'est-à-dire rien qui ne ressemble à une ordination, qu'elle soit liée aux entrées des « *personnages* » ou à une quelconque hiérarchie, et ceci d'autant plus que les absents sont nombreux puisque *Le Babil des classes dangereuses* compte plus de trois cents « *parleurs* » :

[...] **Canusse**, Gloutre, Adramifère, Gilite, **Luchon**, Snion, Piot, Bataglagine, Tactaud, Fi, Aglon, Jaglot, Bricache, Vapoune, Cotalion, Cortaligot, Orifuge, Glitaud, Aji, Guiglot, Ripe, Sparagliton, Tercine, Antoune, **Canusse**, Cratile, Bouche, Oreille, Contre-Gigue, Sapor, **Luchon**⁸ [...].

- 4 *La Lutte des morts* et ses innombrables « *parleurs* » reprend ce fonctionnement de façon plus poussée encore puisque, si « Sermon Femnique », premier nom des *dramatis personae*, est bien le premier à parler, par la suite l'énumération des noms n'obéit à aucun ordre repérable.
- 5 La didascalie liminaire apparaît donc comme un objet étrange qui pousse au questionnement : quelle est la valeur d'une telle énumération qui, ostensiblement, n'est pas une liste et n'a pas pour fonction la distribution des personnages ? Son caractère problématique est théâtralisé, dans les autres œuvres – qui, elles, ne comportent pas de *dramatis personae* initiales – par les variations d'emplacement des énumérations de noms propres. Ces variations obligent à les lire dans une interactivité critique qui déplace le statut et la fonction du didascalique. Les *dramatis personae* peuvent effectivement être dites, précédées ou non du verbe *entrer*, par un « *parleur* ». Par exemple, dans *Le Repas*, « La Voix seule » ouvre la pièce par une longue énumération de deux pages et demie de noms propres. Néanmoins, le brouillage des typologies discursives traditionnelles est encore plus marqué quand les noms n'apparaissent plus dans la réplique d'ouverture, mais dans la réplique de finale⁹ – comme dans *Le Drame de la vie*, où Adam prend seul en charge le générique des 2587 « *parleurs* » de la pièce –, ou dans n'importe quelle réplique à l'intérieur d'une œuvre :

Cornet vocal au trou dramé :

CORNET. — Chantre, Batrassier, La Banquière, Casqué Virtif, [...] L'Abondancier, Lantier Fison, Revet, Raie Vénétier, Jadalbe, La Bouve, Poutron, La Sénatière ! (En langue de la république à forme fixe.) Lantise, Son Gendarme, Foutier, Polichon [...]¹⁰

- 6 Les répliques et le discours didascalique obéissent donc au même fonctionnement, et cela est rendu plus manifeste quand des didascalies s'insèrent dans l'énumération des noms comme dans la citation précédente ou quand l'énumération fait partie du didascalique mais sans se trouver en position liminaire, comme ici :

Il sort. Entrent l'homme de Pontalambin, l'Homme de Lambi, Jean Membret, Sapolin, l'Homme de Saporléolimasse, Bandru, L'Homme de Pontagre, Bomberre, [...] Ils embrassent le Trou de Science et sortent. Entre un chien¹¹.

- 7 Que dire alors des œuvres qui font uniquement défiler des noms propres, comme *Purgatorius* et son rouleau de 1654 noms ? Doit-on considérer que le fonctionnement didascalique s'étend à l'ensemble de l'œuvre, et dans ce cas, quel est l'enjeu d'une telle extension ? En fait, par ces énumérations — *dramatis personae* comprises — il s'agit, pour Novarina, de ne faire « l'inventaire de rien¹² », de produire un « vivier des noms ». Le « vivier », lieu du renouvellement constant, antithèse de la liste et de sa fixité, exhibe en effet « la pulsion nominative¹³ » qui traverse l'œuvre, c'est-à-dire l'activité continue d'une œuvre qui se réapproprie le modèle biblique de la *Genèse*.

« Entre Adam¹⁴ »

- 8 Un tel « impératif » présidant à l'écriture du *Drame de la vie* montre à quel point Adam est un « parleur » emblématique. Il est le modèle de la parole choisi par Novarina, un modèle qui s'actualise infiniment, à chaque prise de parole :

Dans *Le Drame de la vie*, j'ai inventé 2587 personnages. Fabriquer leurs noms a été une joie totale ; ils me venaient sans efforts, comme s'ils m'étaient dictés. J'étais Adam nommant les animaux de la terre. Je voulais battre la Bible et ses 1971 personnages¹⁵.

- 9 Toute la poétique de l'œuvre fait entendre cette lecture singulière du mythe biblique en même temps qu'elle critique la représentation théologique qui lui est associée : origine absolue d'un langage dont la perfection est aujourd'hui perdue. De fait, Adam, dans *Le Drame de la vie*, est certes le premier à « entrer¹⁶ » et à parler, mais il est aussi le dernier, et le long générique qu'il prend en charge se termine par son nom ; entre-temps nous avons entendu Adam Premier, Adam Second, Adam Ultron, Adam Dernier¹⁷. De cette façon, l'œuvre fait entendre dans le nom propre « Adam », la valeur collective du nom commun *adam*, homme. Adam est tous les hommes¹⁸. S'il se manifeste souvent au début des œuvres, ce n'est donc pas en tant que père de l'humanité et premier parlant de l'histoire, mais en tant que signal théorique, instance d'un point de vue sur le langage, et c'est parce qu'il est investi d'une telle fonction, qu'il peut apparaître plusieurs fois. En même temps, il est là comme force « invoquée¹⁹ », au sens incantatoire du terme, appelée à agir.
- 10 On peut dire en effet que toutes ces œuvres sont des apologues d'une représentation de la parole comme appellation-convocation : « la parole ne nomme pas, elle appelle²⁰ », lit-on souvent. Et, c'est par son lieu le plus paradoxal, le nom – propre – que s'effectue la critique d'une conception idéaliste du langage où le nom est par excellence ce qui désigne la chose dans son essence. Selon Novarina, Adam est celui qui dit le nom des animaux, et ce faisant les fait exister, leur donne vie par le langage. Dire le nom, ce n'est effectivement pas nommer, faire la nomenclature de ce que Dieu a déjà créé mais appeler, en les inventant, des noms, comme on fait l'appel, à la différence près qu'ici la chose ne précède pas le nom, mais que nom et chose sont créés dans le même temps. La

traduction d'Henri Meschonnic met en évidence cette distinction : contrairement à ce que laisse entendre la tradition, Adam n'a pas nommé les animaux, il ne les a pas désignés par des noms. Il leur a « crié des noms » :

19 Et Adonai Dieu a formé de la terre des hommes tout ce qui vit des champs et tout oiseau du ciel et il a fait venir vers l'homme pour voir ce qu'il lui crierait

[...]

20 Et l'homme a crié des noms à toute bête et à l'oiseau du ciel et à tout ce qui vit des champs ²¹

- 11 Que l'action de dire des noms soit en fait un véritable appel, l'énonciation exclamative le montre, d'autant qu'elle est parfois associée au parleur « Un Appelant », comme dans cette énumération de 106 noms propres à la fin du Prologue de *Je suis*. En même temps, elle impose de relire les autres énumérations de noms, *dramatis personae* comprises, par cette modalité, c'est-à-dire comme des appels :

UN APPELANT. — Jean-Paul Cordier, André Deremble, [...] Jean-François Charpin, Marie Perollaz, Didier Bron, Marcel Legrand, Louis Liardet !²²

- 12 Ainsi, le monde est une création de parole, un drame : Adam, avec des noms qui sont exacts pour lui, et non exacts dans l'absolu, lui donne sens, lui donne vie, comme le dit cette phrase en quatrième de couverture du *Drame de la vie* : « Reprendre la place d'Adam et enfanter 2587 fois ». Un tel modèle de la parole réactualise évidemment le point de vue des philosophies nominalistes. Les choses n'existent pas par leur essence, mais par le nom que quelqu'un leur donne. C'est d'ailleurs pour cette raison que Novarina s'intéresse au mot hébreu *davar* : « Les choses ne sont pas des choses. [...] L'hébreu n'a qu'un mot *davar* pour dire parole et chose. Il y a une *chose* du langage et l'objet n'est qu'un *mot*²³ ».

- 13 La qualité de parole d'Adam, utopique, est d'être une force pragmatique : appeler, c'est faire exister, et dans le même mouvement, faire apparaître ce qui est dit. Ainsi, dans *L'Espace furieux*, la performativité de la convocation est mise en scène, le « parleur » Sosie, incarné sur scène par Daniel Znyk, se manifestant à l'appel de son nom, même si on ne sait pas très bien lequel :

JEAN SINGULIER. – Picard ! Sosie !... Brabant !...Znyk !...Personne !

SOSIE. – Oui, Monsieur²⁴.

- 14 C'est le fonctionnement même des noms propres en didascalie du théâtre écrit qui est ici théâtralisé. Chacun de ces noms convoque une instance de parole en même temps qu'il est convoqué : « Bien avant toutes les paroles, le nom du personnage est premier surgi²⁵ ». Et ce fonctionnement renvoie, pour Novarina, à une théorie du langage où « les mots précèdent les choses » : « Au commencement il y a leur appel. Au commencement, ça n'est pas l'être qui est, mais l'appel. L'être lui-même n'a jamais été que la première des choses appelées²⁶. » Dans cette perspective, la performativité, n'est pas réduite au nom propre, elle est associée à tout discours, et cette activité, qui fait la théâtralité de la parole et le théâtre de Novarina, est souvent mise en scène. Dans la même pièce, quand la réplique de *L'Un des Mangeurs Plusieurs*, VI, après avoir évoqué des noms de plats culinaires, se termine par « L'entracte !²⁷ », survient de fait la fin du deuxième acte. Dans la représentation à la Comédie-Française, en janvier 2006, c'est effectivement à cet instant que l'entracte a lieu.

« Action des noms²⁸ »

- 15 Dans la mesure où il suffit de dire des noms pour que les choses soient, la seule action ici est celle de la profération qui donne à voir. « La parole est outil d'apparition²⁹ » au « présent d'apparition³⁰ ». Et les œuvres en exhibent la puissance en faisant défiler dans une sorte de parade gigantesque toute une peuplade. La production des noms y devient un tour de force qui fait apparaître « sans cesse des figures humaines³¹ », « une *floraison personnée* à partir des syllabes³² ». Les noms « *lanc[ent] l'homme* ³³ » ; c'est la raison pour laquelle les « parleurs » n'« entrent » pas toujours en scène à l'évocation de leur nom. Ils y sont déjà dans un théâtre où on « voit[t] par les oreilles³⁴ ». Le théâtre, ici, comme le nô – le grand modèle de Novarina – « c'est quelqu'un qui arrive³⁵ », pour reprendre la phrase de Claudel, mais « quelqu'un qui arrive », par son nom proféré. En cela, Adam, tel que le considère Novarina, – et tout homme dans une telle qualité de parole – est un prophète : il *dit devant*. Sa parole divinatoire fait apparaître dans un *abracadabra* – en araméen, « il a créé comme il a parlé ». Et venir au théâtre « voir le langage³⁶ », c'est voir aussi que « nous ne sommes pas des bêtes parlantes qui s'expriment mais des animaux de prophétie. Prophète, *nâbî*, vient du verbe *nâbâ* qui veut dire appeler. Les prophètes sont des appelants³⁷. »
- 16 Les noms sont comme des « cailloux divinatoires³⁸ » jetés, des lanceurs de parole. Ils ont la valeur de « gestes énonciatifs³⁹ », et les tirets d'énonciation, en place des noms, matérialisent leur qualité performative :
- Voix dans l'obscurité. Celles du cul sont en retrait, celles de tête prennent bien la page :
- Hé, nos jambes, tâchez d'aller plus vite : nous voulons voyager, parcourir beaucoup d'air et vivre, abondamment !
- Mmlmlm...gare à ces... Fait sombre, va pas de tout ton long... Gare de pas... N'y voit goutte.
- Vivi ! Presti ! Atteindre le but avant la nacte !⁴⁰
- 17 La valeur rythmique du nom propre, la performativité de l'appel qui lui est associé sont conceptualisées dans toute l'œuvre par la locution « entrer-sortir ». On ne compte plus le nombre d'entrées et de sorties dans les œuvres tant elles sont nombreuses, à tel point que si on suivait la règle classique qui veut qu'on change de scène à chaque apparition ou disparition d'un personnage, le nombre de scènes serait impressionnant. La règle classique, « La vieille économie du théâtre », est poussée à l'extrême : « “Tout ce qui entre doit sortir.” Tenir le compte exact de tout ce qui rentre et sort, alors que ça devrait défiler perpétuellement dans la scène noire du monde⁴¹. » Si « les hommes font. Entrée, sortie, entrée, sortie, entrée, sortie [...] ⁴² », c'est que la seule action est d'entrer et de sortir, c'est-à-dire que dire un nom, c'est produire un mouvement « d'apparition-disparition », un « surgissement⁴³ » qui fait toute la théâtralité, « comme un rideau qui s'ouvre et qui se ferme⁴⁴ » sans fin. *Le Drame de la vie*, dans une convocation comme « Jean-Boucan, entrez-sortez ! » ou dans des substantivations comme « Pétrule-entra-et-sortit », « Suture-entra-et-sortit⁴⁵ » montre bien que l'« entrer-sortir » est le prédicat de l'action des noms qui entrent et sortent dans le même mouvement, qui surgissent, ce que disent les locutions « appel-disparition⁴⁶ », « apparaître-disparaître⁴⁷ » qui appartiennent au même paradigme. Le nom propre, cet « entrer-sortir », est ici un déictique du pouvoir créateur du langage. Il est une scène.
- 18 C'est pourquoi la dialectique de la réalité et de la fiction, et son équivalent moral, celle de la vérité et du mensonge sont invalidées par l'œuvre. Puisque c'est la parole qui crée,

alors tout est possible, et tout est « vrai⁴⁸ ». C'est d'ailleurs la qualité de tout mythe, et de même que la *Genèse* en tant que mythe n'est pas une fiction, Adam n'appartient pas à une fiction. Le « vrai », pour Novarina, est une catégorie éthique qui critique les oppositions traditionnelles et en forge de nouvelles : d'un côté la représentation, c'est-à-dire la reproduction, la communication, donc la mort ; de l'autre le vrai, à savoir la production, la pragmatique de la parole — la vie. Toute l'œuvre le clame en même temps qu'elle le pratique : « produire et non représenter⁴⁹ », « un acte a été commis en vrai⁵⁰ ». De ce fait, la didascalie est investie d'un statut critique, et la conception du langage à laquelle elle a été longtemps associée s'en trouve mise à mal. La distinction entre deux lieux, le didascalique et la réplique, plus précisément, entre nom propre en didascalie et discours en réplique, ne tient plus. Le nom propre n'est pas un signe, il ne désigne pas, il est énonciation. Tout dans l'œuvre est « vrai », sans désigner. Poussant la critique jusqu'au bout, Novarina fait ainsi du didascalique une des « zones théâtrogènes du théâtre⁵¹ », c'est-à-dire un lieu qui produit et où se produit la théâtralité du théâtre.

« La litanie verticale »

19 L'œuvre de Novarina est forte de nombreuses litanies : de noms d'oiseaux, de rivières, etc. Et c'est justement par la litanie que le didascalique se trouve reconceptualisé. Les noms des « parleurs », disposés les uns en dessous des autres, forment une « litanie verticale » contrepoin aux « litanie[s] horizontale[s]⁵² ».

20 Discours sans objet, ne décrivant, ne racontant pas, la litanie est le contre-modèle de la communication. Elle rend la parole à l'énonciation, manifeste sa puissance performative. Novarina considère d'ailleurs les énumérations de noms propres comme « du latin », c'est-à-dire « que toute nomination d'une chose est exclue »⁵³, que la suprématie habituelle de l'énoncé n'existe plus. Et parfois, il est difficile de distinguer le nom propre d'une glossolalie, voire d'une formule magique comme dans l'exemple suivant où le statut incertain de la majuscule de « Martanaleppe » (est-ce un nom propre ? le début d'une phrase ?) est insuffisant pour le distinguer de la séquence « matanaleppe » qui ne s'en différencie que par un seul phonème [r], plusieurs pages avant :

VIRGOLÉON. — Sardanaleppe ! Martanaleppe !

Pendant ce temps, L'Homme de Maclumerde frappe de tout son long, urdumul, cardanalara, matanaleppe !⁵⁴

21 Ni liste ni inventaire, la litanie est une énonciation sans fin. Novarina la pense par le modèle de la musique, qui a l'intérêt d'être un système combinant l'horizontalité et la verticalité. Dans l'œuvre, qui rapproche le flux continu des notes du flux continu de la parole, le « mouvement perpétuel » devient « l'allegro perpétuel », « l'allegro perpette », « la langue perpétuelle⁵⁵ ». « Litaniser⁵⁶ », c'est faire l'expérience, par le temps infini que cela induit, de l'infini du dire, « comme les enfants qui veulent compter jusqu'au bout⁵⁷ » et qui prennent ainsi la mesure du temps et de la parole tout à la fois. Adam appelant les animaux, premier poète, est le premier à avoir litanisé, et parce qu'il est aussi un *adam*, le mythe, et c'est là toute sa force pour Novarina, nous montre comment nous tenir dans notre pleine mesure d'être humain : par une parole qui ait la qualité du discours litanique. L'œuvre dans sa globalité nous le rappelle, nous « redonne le *ut*⁵⁸ », comme on donne le *la*.

- 22 C'est en effet le litanique qui est théâtralisé dans une poétique globale. Adam est là avant même d'avoir été appelé-convoqué, dès le premier nom propre. Par les litanies horizontales, les *dramatis personae* prennent elles-mêmes la valeur de litanies et imposent un modèle de lecture : considérer les noms des parleurs comme des « noms qui phrasent⁵⁹ », qui forment le « théâtre d'une phrase⁶⁰ », celle du poème, dans une voix continue, où les litanies se croisent.
- 23 Ainsi, la « litanie verticale » se manifeste de manière plus ostentatoire quand les noms des « parleurs » sont la seule variante :
- L'ONTROBOPITAINE. — Huit ! huit ! huit ! huit !
 ILAIRE. — Huit ! huit ! huit ! huit !
 ILETTE. — Huit ! huit ! huit ! huit !
 L'OMBOPITRIQUE. — Huit ! huit ! huit ! huit !⁶¹
- 24 Inversement, parfois, les mêmes « parleurs » peuvent se succéder, mettant en évidence une énumération de noms propres dans les répliques :
- LES MANGEURS PLUSIEURS. — [...] Dites le nom des présents !
 Les Mangeurs Plusieurs. — Jean Potu.
 Les Mangeurs Plusieurs. — Jean Membru
 LES MANGEURS PLUSIEURS. — Jean qui Tombe, Jean qui Tarde et Jean Foutu⁶².
- 25 Se crée ainsi une « chaîne pour l'oreille⁶³ », la prosodie produisant un continu non seulement des noms entre eux, mais aussi des noms avec les répliques qui, de ce fait, deviennent difficilement dissociables. Comment pouvoir considérer en effet qu'il existe deux statuts discursifs différents – le didascalique et les répliques – quand ils sont traversés par un même continu prosodique qui impose une lecture globale ?
- Entrent, sur un char, Pantal**adam**, Radlab**adon**, avec l'ouvrier qui les pousse.
 PANTALADAM. — Racontez l'histoire d'**Adam** !
 RADLABADON. — “ **Adam** un jour, un matin.” Tel est écrit.
 PANTALADAM. — Une autre !
 RADLABADON. — “ **Adam** marcha ”⁶⁴
- 26 Ici, « Adam » est inscrit dans la poétique du texte, ce qui conduit à lire « Pantaladam » : [pātaladā] et non [pātaladam]. Les litanies manifestent donc combien le mode de signifier passe par le rythme, un rythme spécifique à l'œuvre qui contient « toute l'action, tous les verbes, sans les dire. » Si elles sont un « record d'action⁶⁵ », c'est bien parce qu'il s'y réalise une véritable performance : le rythme y fait toute l'activité.
- 27 Puisque le didascalique est une « zone théâtrogène du texte », qui participe de la même activité que les répliques, se pose alors la question de la lecture et de la scène. Comment faire entendre la théâtralité de l'écriture ? Les *dramatis personae*, les noms des « parleurs » doivent-ils être dits ? Si, dans des versions écrites pour la scène, ils sont pris en charge dans des répliques, lors de la création du *Drame de la vie*, Novarina, comme Adam, les disait sur scène, devenant « l'annoncier des noms⁶⁶ », selon son expression. Celle-ci rappelle *Le Soulier de satin*, qui, s'appropriant les théâtres antiques et orientaux, faisait entendre sa critique de la dramaturgie classique dès l'ouverture, L'Annoncier prenant à sa charge ce qui relevait par tradition du domaine de la didascalie. Dans *L'Acte inconnu*, L'Ouvrier du drame annonçait aussi parfois les noms. Qu'un choix net n'ait pas été arrêté met bien en évidence le caractère problématique du didascalique dans l'œuvre.
- 28 Comment dès lors parler encore de « personnages » que la didascalie d'ouverture aurait pour charge de « présenter » ? Si le mot est présent en tête des *dramatis personae*, c'est

pour mieux saper cette institution théâtrale. Les noms propres sont des discours qui font apparaître toute une humanité et une histoire de parole : des métiers, des fonctions, des phraséologies (L'Homme de Lambi, Homo sapiens afer⁶⁷), des calembours (Hominibus⁶⁸), etc. Leur sémantique sérielle met en évidence la puissance du langage à les engendrer, d'un nom germe un autre, puis un autre. Radlabadam, Radlabadon. Le personnage est « transpersonnel⁶⁹ », « rythmique⁷⁰ », chez Novarina. Il est une *personne du drame*, ou un « acteur », « un parleur » : une activité impersonnelle. C'est sans doute par *Le Discours aux animaux*, long soliloque appelant périodiquement des noms, qu'il faudrait relire l'ensemble de l'œuvre pour en saisir toute la théâtralité. Didascalique, réplique, « il n'y a nulle part dans le texte de morceau réussi, de passage plus *payant* qu'un autre⁷¹ », dans le sens où tous sont « *payants* », « théâtrogènes. »

NOTES

1. Valère Novarina, « La parole opère l'espace », entretien avec Gilles Costaz, *Magazine littéraire*, n° 400, juillet-août 2001, p. 102.
2. Marguerite Duras, « Il n'y a sans doute rien de plus difficile que de décrire un amour », entretien avec Gilles Costaz, *Le Matin*, 29 septembre 1983, p. 29.
3. Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 28. Pour les œuvres de Valère Novarina publiées chez P.O.L., nous n'indiquerons dorénavant que le titre, le numéro de page, et la date pour la première occurrence.
4. « Le Drame dans la langue française », in *Le Théâtre des paroles*, 1989, p. 34.
5. *L'Acte inconnu*, 2007, p. 9.
6. Valère Novarina, « Le désir de vertige », entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre/Public*, n° 72, novembre 1986, p. 7.
7. . *Impératifs*, in *Le Théâtre des paroles*, 1989, p. 107.
8. *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, 1989, p. 156. C'est moi qui souligne.
9. J'emprunte à dessein ces termes à la musique qui, dans l'œuvre de Novarina, est un modèle pour penser le langage et sa théâtralité. (Voir infra, p. X)
10. *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, 1989, p. 502-503.
11. *Le Drame de la vie*, 1984, p. 9.
12. *Pendant la matière*, 1991, p. 20.
13. Valère Novarina, « Un homme de paroles », entretien avec Laurence Debril, *L'Expressmag*, 19 janvier 2006, p. 52.
14. *Impératifs*, p. 103.
15. Valère Novarina, « Un homme de paroles », *op. cit.*, p. 52.
16. « Le théâtre est vide. Entre Adam.
- ADAM. – D'où vient qu'on parle ? Que La Viande s'exprime ? », *Le Drame de la vie*, p. 9.
17. *Ibid.*, p.176.
18. Voir à ce sujet : Henri Meschonnic, *Au commencement*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, note 26, p. 250.
19. Valère Novarina, « Les Psaumes sont pour moi au cœur de tout », *op. cit.*, p. 6.
20. *Pendant la matière*, p. 10.
21. Henri Meschonnic, *op.cit.*, p. 33.

22. *Je suis*, Paris, 1991, p. 17.
23. Valère Novarina, « La parole opère l'espace », *op. cit.*, p. 98.
24. *L'Espace furieux*, 2006, p. 117.
25. Valère Novarina, « Offrir le théâtre aux acteurs », entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre/Public*, n° 101-102, septembre-décembre 1991, p. 9.
26. *Pendant la matière*, p. 24 pour les deux citations.
27. *L'Espace furieux*, p. 113.
28. *Impératifs*, p. 92.
29. *Devant la parole*, p. 57.
30. *Impératifs*, p. 7.
31. *Le Drame de la vie*, quatrième de couverture,
32. Valère Novarina, « La parole opère l'espace », *op. cit.*, p. 102.
33. Valère Novarina, « Le langage se souvient », entretien avec Isabelle Babin, *Inculte*, n° 15, mars 2008, p.11.
34. Valère Novarina, « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », entretien avec Philippe Di Meo, *L'Infini*, n°19, été 1987, p. 198.
35. Paul Claudel, « Nô », in *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, « poésie », 2001, p. 214.
36. Valère Novarina, « Dire, donner », entretien avec Isabelle Babin, *Théâtre/Public*, n° 189, juin 2008, p. 15.
37. *Pendant la matière*, p. 24.
38. *Pendant la matière*, p. 39.
39. Je reprends cette expression à Gérard Dessons, « Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture », *La Licorne* n° 23, 1992, p. 188.
40. *Le Babil des classes dangereuses*, p. 165.
41. *Le Drame dans la langue française*, p. 34 pour les deux citations.
42. *Le Drame de la vie*, p. 29.
43. Valère Novarina, « La parole opère l'espace », *op. cit.*, p. 98..
44. *La Lutte des morts*, p. 385.
45. *Le Drame de la vie*, respectivement p. 122 et 114.
46. Valère Novarina, « La parole opère l'espace », *op. cit.*, p. 98.
47. Valère Novarina, « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », *op. cit.*, p. 205.
48. Pour Louis de Funès, in *Le Théâtre des paroles*, p. 113.
49. Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p.29.
50. Valère Novarina, « Le langage se souvient », *op. cit.*, p. 16.
51. *Le Drame dans la langue française*, p. 33.
52. *Impératifs*, p. 106.
53. *Le Drame dans la langue française*, p. 54.
54. *Le Drame de la vie*, respectivement p. 103 et 30.
55. *Le Drame dans la langue française*, respectivement p. 34, 39, 43 et 49.
56. Le verbe est de Novarina. Cf. *Impératifs*, p. 102.
57. *Pendant la matière*, p. 19.
58. *Le Drame de la vie*, p. 45.
59. *Le Drame dans la langue française*, p. 63.
60. Valère Novarina, *Brûler les livres*, in *La Langue à l'oeuvre, le temps des écrivains à l'université*, dir. Patrick Souchon, Paris, Les Presses du réel, « Maison des écrivains », novembre 2000, p.14.
61. *Le Drame de la vie*, p. 183.
62. *Je suis*, p. 131.
63. *Impératifs*, p. 105.

- 64. *Le Drame de la vie*, p. 19. C'est moi qui souligne.
- 65. *Impératifs*, p. 99 pour les deux citations.
- 66. Valère Novarina, « Dire, donner », *op. cit.*, p. 14.
- 67. *Le Drame de la vie*, p. 9 et 155.
- 68. Joue avec omnibus. *Ibid.*, p. 243.
- 69. *Lumières du corps*, p. 29.
- 70. Valère Novarina, « Le langage se souvient », *op.cit.*, p. 18.
- 71. Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 62.