

Chapitre 5

« *L'espace est la matrice du texte* » A propos du théâtre de Valère Novarina

Introduction : « Chaque pièce est née d'un lieu »

La première traduction des œuvres de Valère Novarina, celle des *Lumières du corps* faite par Zsófia Rideg a vu le jour en 2008 en Hongrie, et j'ai été sollicitée pour en écrire une préface ; ce livre fut suivi de la traduction des *Cendres* effectuée par moi-même et l'une de mes étudiantes. En 2009, nous avons présenté encore deux traductions, celle de *L'opérette imaginaire* et un recueil d'essais réunissant certains textes de *Devant la parole*, de *Théâtre des paroles*, et de *L'Envers de l'esprit* qui est sorti plus tard chez POL. Cette édition hongroise des essais (intitulée « Le théâtre du Verbe agissant ») est organisée autour de deux noyaux centraux : d'une part, elle contient des écrits liés à l'image (à des tableaux précis), au plan et à l'espace (*Demeure fragile*), d'autre part, elle montre le rapport entre cet espace et le mot, le Verbe, la parole agissant dans cet espace (*Le langage se souvient*, *Pour Louis de Funès*).

Dans mon exposé, je ferai référence à deux spectacles et deux textes de Novarina mis en scène par lui-même : le premier, *L'Opérette imaginaire* en hongrois, monté à Debrecen et à l'Odéon de Paris en 2009 et 2010, ainsi que *L'Acte inconnu* créé en 2007 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon.

Le Vide

Le chemin de Valère Novarina menait de la philologie et de la philosophie, en termes artistiques, de l'écriture au théâtre. La nature de la langue se souvenant l'incite à atteindre, après le théâtre (mental) du papier et du lecteur, en passant par la scène matérielle, à retourner à la source originelle, au néant, au rien, au vide (vide étant l'anagramme de Dieu) qui pour Mallarmé était une plénitude virtuelle dans son immobilité, le suspens du mot en sa presque disparition vibratoire (*Crise de vers*). Pour

Artaud (sur lequel Valère Novarina a écrit l'une des premières études importantes et dont l'oeuvre était décisive dans la vie théâtrale française des années 70¹), le vide représentait la possibilité d'une rencontre cruelle avec le verso de la réalité, son ombre². Et, puisque nous sommes en Chine, nous pouvons prendre comme point de repère la notion du vide telle que l'art chinois, et surtout la peinture le comprend d'après l'excellent livre intitulé *Vide et plein* de François Cheng : c'est autour de ce Vide que s'organisent toutes les autres notions de la peinture chinoise. Dans la peinture comme dans l'Univers, sans le Vide, les souffles ne circuleraient pas, le Yin-Yang n'opérerait pas.

Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, le vide permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide (...) ³.

Novarina a beaucoup lu les ouvrages de Jean-François Billeter, sinologue suisse de l'Université de Genève. C'est par l'intermédiaire de ce professeur que Novarina a fait la connaissance du taoïsme et de l'écriture chinoise⁴.

Pour Artaud, l'usage occidental de la langue au théâtre, son logocentrisme était une barrière à surmonter, à ses antipodes se situait le théâtre oriental où les symboles et les gestes élaborés supportaient des rapports plus archaïques, des mythes originels.⁵ Le théâtre oriental serait ainsi un « théâtre à tendances métaphysiques » par rapport au théâtre occidental « à tendances psychologiques » ⁶. Dans sa vision téléologique le langage hiéroglyphique universel, dont la base n'est plus le mot, attribuait les significations aux choses sur un mode similaire à celui dont nous usons dans le rêve. Dans la réalisation de cette vision, les héritiers d'Artaud exploraient des chemins divergents (Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Valère Novarina, etc.).

Grotowski distingue, dans sa leçon inaugurale prononcée au Collège de France en 1997, la lignée organique du théâtre de la lignée artificielle, dans le sens

¹. Après le théâtre des années soixante qui se voulait « brechtien » en France.

². Antonin, Artaud, « Le théâtre et les Dieux », in *idem, Oeuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, 1971, p. 196, ainsi que Maurice Blanchot, « Artaud », in *idem, Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 50-58 et « La cruelle raison poétique », in *idem, L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 432-438.

³. François, Cheng, *Vide et plein*, Seuil, 1991, p. 45-46.

⁴. *L'Art chinois de l'écriture*, Genève, Skira, 1999. *Essais sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Paris, Allia, 2010.

⁵. Antonin, Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », in *idem, Le théâtre et son double*, Gallimard, Folio/Essais, 1964, p. 105-113.

⁶. *Ibidem*, p. 112.

noble du terme, celui du latin *ars, artis*, comme l'Opéra de Pékin ou le théâtre de Robert Wilson. L'acteur de cette lignée organique se prête au rituel, c'est-à-dire aspire à atteindre - *via negativa* - un état de véhicule qui est capable d'accueillir et de porter quelque chose en lui-même, tel un pot vide (comme Ryszard Cieślak dans la scène de souffrance évoquant la Passion dans *Le Prince constant*, avait recours – *via negativa* - à sa première expérience amoureuse intime, qui devenait sur scène, et dans la perception du spectateur, une prière charnelle).

Le langage de phonèmes du théâtre sacré des hiéroglyphes selon Artaud arrache aux choses leur sens quotidien (direct) et leur en donne un autre⁷. Ce n'est rien d'autre que le fonctionnement de la métaphore, le processus que le langage poétique crée. C'est pourquoi Artaud parle d'une « poésie dans l'espace »⁸. Jacques Derrida, dans son texte intitulé *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, insiste sur le fait que cette aspiration à un langage qui n'appartiendrait qu'au théâtre équivaut au désir d'une « re-présentation qui soit présence pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort, d'un présent qui ne se répète pas, c'est-à-dire d'un présent hors du temps, d'un non-présent »⁹. (Derrida écrit à cette époque la *Grammatologie*, dont l'enjeu est la « différence » entre la langue et l'écriture.)

La dramaturgie de Novarina : la croix de l'espace et du temps

Valère Novarina ne croit pas non plus à l'illusion d'un présent maintenable : « la présence vraie est déshadérente, le présent est un don, un écart. Le présent devant nous est au futur : une chose donnée, offerte et présentée ouverte. » ... Nous sommes offerts comme personne ... Nous sommes ouverts par le mot de personne. (399¹⁰) Quand le rideau se lève l'acteur (chaque homme qui agit), personnage défait (233) entre dans sa passion et subit l'action du langage. « De même le bon nageur est nagé par l'eau. La houle du texte avance et respire, l'acteur reste immobile. (...) Nulle hésitation, aucune interprétation, aucun possible : le texte est comme dicté, l'acteur en est victime et le porte au public d'un flux, d'une seule saisie. L'acteur agit en acte passif. Il rentre à l'envers dans la passion du langage. C'est la passion, c'est la passivité, c'est l'idiotie de l'acteur et sa chute qui font que le spectateur est voyant. » (190-191). « L'acteur donne souffle, prête corps et

⁷. *Idem*, « Le théâtre et la poésie », in *id.*, *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1971, p. 15.

⁸. *Idem*, « Théâtre oriental et théâtre occidental », in *op. cit.*, p. 112.

⁹. Jacques, Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *idem*, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, Essais, 1967, p. 364.

¹⁰. Les chiffres entre parenthèses font référence aux numéros des fragments dans *Les lumières du corps* de Valère Novarina (Paris, P.O.L., 2006.).

se souvient à *vue* devant le public des oublieux. » (201). Il accorde sa respiration, et en tant qu'animal spirituel, il offre son souffle, il brûle le texte et lui-même avec, c'est-à-dire qu'il le rend lumineux par sa passion respiratoire. La *persona*, le masque porté devant, personne est le *point* vide, « qui parle et qui nie au milieu » (233). Le créateur par le *logos* nous fit à son image, c'est-à-dire opérant, agissant par le texte soufflé, par la parole. Ce *logos* a un caractère tout d'abord verbal¹¹. Au lieu des hiéroglyphes d'Artaud, le théâtre de Novarina interroge la figure humaine (qui, au fond, est parole), les antopoglyphes *in vivo*. La vraie mimésis est une mise en intrigue de l'être. Par le corps de l'acteur, par son souffle, la lettre, le texte revient de la mort : c'est la passion commune/partagée de l'acteur et du texte (203). En tant qu'*imitatio Christi*, l'acteur dé-représente la figure humaine, détruit la fétiche *in vivo*. Le Verbe attaché sur la croix de l'espace et du temps lance la parole humaine dans l'espace par l'offrande de son corps. Cette prière charnelle lui rend la vie.

Cet acte pascal est au cœur de la dramaturgie de Valère Novarina¹², et l'inscrit dans cette lignée du théâtre « religieux », au sens étymologique : un théâtre qui crée un « lien », qui unit l'humanité (*religare*), en étant tout de même un théâtre de la désadhérence et de la séparation. Beaucoup d'œuvres sont en rapport intertextuel avec ce théâtre mental: l'œuvre d'un Mallarmé¹³, d'un Alain, d'une Simone Weil, d'un Claudel, d'un Genet, d'un Pilinszky, d'un Grotowski ou d'un Vasiliev pour ne mentionner que quelques-uns. La présence de Daniel Znyk, acteur emblématique de sa troupe et mort à l'âge de 47 ans hante en effet le spectacle de *L'Acte inconnu* : c'est le Fantoche de Znyk qui ouvre le spectacle, le crâne du bouffon Yoryk tisse une trame tout au long de la représentation jusqu'à ce que l'on vienne à ce troisième acte accomplir en musique et en chansons la résurrection théâtrale (où la tête de la grande poupée est un moule positif de l'acteur Daniel Znyk, provenant de *L'Origine rouge*). L'espace-temps a ainsi accouché la pièce.

¹¹. Valère Novarina a collaboré à la nouvelle traduction de la Bible, avec des poètes (Jacques Roubaud, Olivier Cadiot), des écrivains (François Bon, Jean Echenoz, Emmanuel Carrère, Jean-Luc Benoziolo).

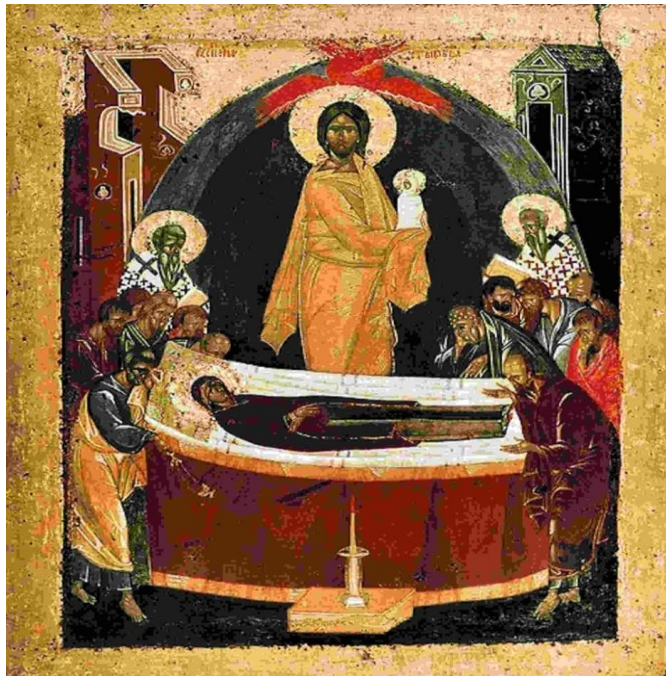
¹². Voir la scène de la dormition (présente aussi dans la culture byzantine) de Polichinelle, personnage du théâtre comique, figure du théâtre de marionnettes.

¹³. LE VIVANT MALGRE LUI au début de *L'Acte inconnu* : « Bien prendre garde à déchirer l'espace : comme la page blanche de l'esprit. Le théâtre est vide, entre Adam : il sort. » (Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, Paris, POL, 2007, p. 11.)



L'Acte inconnu, scène de la Dormition de Polichinelle

Novarina a d'ailleurs collectionné 65 scènes de dormitions de la Vierge de la culture byzantine. Jésus ici lui rend la vie qu'il a reçue d'elle, mais c'est la vie éternelle (son corps est une verticale croisant l'horizontale de la morte¹⁴).



Dormition de la Vierge, icône de Saint-Petersbourg

¹⁴. Valère Novarina, *L'organe du langage, c'est la main*, dialogue avec Marion Chénétier-Alev, Argol, 2013, p. 216.

Le théâtre de Novarina est le lieu du renversement d'un ordre initial par le comique. Par le renversement, la négation d'un élément par l'autre, on n'arrive pas à notre point de départ, mais à un troisième état. C'est le fonctionnement propre au système respirant et la base de sa dramaturgie.

Le système respirant, le drame révélateur, on le trouve splendidement manifeste chez Hegel — et dans cette religion qu'il imite si bien : le christianisme ; cette religion qui est aussi à jamais l'envers d'une religion puisqu'elle comprend la mort de Dieu — puisque que le Christ est aussi la parodie du Messie, le Dieu aux outrages, le renversement du Prophète — puisque, enfin, l'insaisissable dogme trinitaire vient détruire par une figure tournoyante et par sa roue respiratoire tout ce que l'annonce monothéiste pourrait avoir d'effrayant. (...) Tout drame parlé, toute théorie vraie s'avance en nous apportant sa négation. Et la négation de la négation. Il faut passer au travers. Nous sommes des animaux invités à passer au travers du langage.¹⁵

Il n'y a ni ordre, ni désordre, mais les deux, dans un rythme, circulaire. Nous remarquons ici que le rythme cyclique de notre temps dans lequel nous vivons est le Lo-Shou selon le Ji-King, face à la matrice éternelle, le rythme de base de la réalité, le Ho-tou qui constitue une croix:

7
2
8 3 5 4 9
1
6

¹⁵ Valère Novarina, Le langage se souvient, in id., *L'Envers de l'esprit*, P.O.L., 2009, 97-98.



Symphonie circulaire. *L'Opérette imaginaire*, Paris, Théâtre de l'Odéon (Captations du film *L'Amour est voyant*, télévision Duna/Théâtre Csokonai de Debrecen, 2011)

Le temps et l'espace se superposent

L'œuvre de Novarina où le dramatique se réalise dans le texte même et non pas dans les relations humaines, s'inscrit dans la lignée du théâtre de la parole de Genet, ou Jarry, mais la parole, dans l'espace véritable, donc liturgique du théâtre traverse la mort. Le texte qui en donne une description plus condensée s'intitule *Les Cendres*. La thématique théâtrale de la mort n'est pas inconnue dans l'écriture dramatique moderne et contemporaine, on la trouve dans les œuvres de Koltès et de Lagarde. Mais dans l'œuvre de Valère Novarina, ce drame se réalise dans le

langage se souvenant de sa provenance, de son étymologie, de son passé, comme allant de soi-même lorsque l'acteur se prête à ce drame se déroulant dans le langage, à cette histoire de Rédemption. L'acteur prêtant son souffle à cette parole désordonnée entre dans le drame du vide et de l'esprit (théâtre signifiant en grec le creux), son souffle s'entrelace avec l'espace, l'espace devient un système respirant, lieu de la Rédemption, grâce à la dimension temporelle qui renverse. C'est cet espace de désordre (ce « malaise » dans l'espace) que Valère Novarina voit dans le tableau de Piero della Francesca (*La Madone entourée d'anges et de saints*), ainsi que le temps et l'espace se superposant dans un poème d'une mystique quiétiste du XVII^{ème} siècle, Madame Guyon (Jeanne Marie Guyon du Chesnoy)¹⁶.



Piero della Francesca, *La Madone entourée d'anges et de saints*

La Madone entourée d'anges et de saints de Piero della Francesca est un malaise dans l'espace. Au premier étage du 28 de la rue Brera à Milan, salle XXIV, elle plonge le spectateur dans les vertiges de la disproportion. Tout dérouté; rien ne va dans le sens de la reconnaissance d'un lieu connu¹⁷.

(...) C'est alors que l'œuf apparaît pour ce qu'il est : un fil à plomb. Piero della Francesca donne donc ici, en séparé et en simultané, l'horizontale et la verticale. Leur croisement mental et physique en nous forme comme une grande croix invisible qui barre l'espace. Deux forces antagonistes

¹⁶. Jeanne-Marie, Guyon, *Poésies et cantiques spirituels sur divers sujets qui regardent la vie intérieure 1-2*, Köln, 1716.

¹⁷. Valère Novarina, *Devant la parole*, POL, 1999, p. 93.

indiquées dans le corps du spectateur portent ici leur contradiction. Le peintre trace une grande croix qui n'existe pas; tout l'espace repose maintenant dans l'équilibre de la croix. L'espace alors se délivre.

Et il apparaît alors que la scène peinte ici n'est pas une nativité mais une descente de croix. Ou plutôt qu'une descente de croix a été peinte par-dessus cette nativité. S'explique alors la présence si étrange du corps de l'enfant : c'est un corps qui tombe, versé, descendant – et cette Madone est une pietà qui tient un mort sur ses genoux. On remarque qu'il porte encore un peu de sang, une trace de corail rouge à son cou.

C'est ici le corps qui tombe de Jésus crucifié enfant. Le meilleur commentaire de ce tableau ce n'est pas Longhi, ni Bertelli, ni Winterberg, ni Janitschek, ni Wickhoff, ni Berenson, c'est madame Guyon, qui sans l'avoir jamais vu improvisait ainsi :

Étendu sur le gibet
Je me crois sur vos genoux
Rien du monde ne me plaît
Qu'un repos en vous

Il n'est de douleur au monde
Que je ne puisse subir
Je vais en quittant le monde
Vers vous resurgir

Enfouie en terre profonde
Ou semée dans l'océan
N'importe où dedans le monde
Vers vous je m'étends

*Clouée à ce doux berceau
Je n'ai plus de désarroi
Car croissant en votre croix
Je suis hors de moi*

*Au cou de l'enfant sensible
Crucifié dans l'invisible
Le sang n'est plus qu'un bijou
Pendru à son cou*

Ravivée par ce corail
Au rouge profond
Je replonge en mon bercail
Pour faire oraison

Outrepassant la nature
Avec la croix pour mât
J'embarque pour l'horizon
Je passerai l'horizon
En ayant pour seul viatique
Le sang théandrique

Je n'ai plus de désarroi
Au pays des dissemblances
Je ne fais plus différence
Entre vous et moi

Un rien m'ennuie, tout me dure
Je ne veux qu'en votre sein
Renaissant sur la croix pure
Vous louer sans fin

Je ne veux pour nourriture
Qu'un refrain sans fin
Ce que cet enfant murmure
Voilà tout mon pain

*Sur les genoux qui le bercent
L'enfant crucifié
Est le signe de ma naissance
Par vos flancs plevés*

Au pays des dissemblances
J'ai vogué vers toi
Ni ma mort ni ma naissance
Ne me sont émois

Ma mort me semble un bijou
Autour de mon cou.¹⁸

Mme Guyon¹⁹ semble « tracer un pont entre notre spiritualité biblique et les techniques respiratoires orientales »²⁰ ; elle œuvre dans son écriture dans le sens d'un retour au savoir du corps, à *l'intelligence touchant par le souffle*. Elle permet de retrouver tout ce qu'il y a de respiré et de charnel dans le christianisme :

Une seule grande respiration réunit ici devant nous le temps en entier. Cet enfant – icône visible du dieu invisible – a fait le monde, c'est lui le poète de toutes choses créées. (...) Celui qui naît et expire devant nous tient liés le début et la fin dans une grande figure respiratoire comprenant le temps tout entier. Il l'embrasse. Lui seul comprend le temps tout entier, celui qui se relève et respire²¹.

Conclusion : le chronotope

Le théâtre est le lieu par excellence où les deux dimensions (spatiale et temporelle) se retrouvent (face au théâtre mental du papier où l'espace n'a pas de dimension temporelle événementielle). Patrice Pavis applique dans *L'Analyse des spectacles*, le terme de chronotope de Bakhtine au théâtre. L'alliance d'un temps et d'un espace constitue ce que Bakhtine, dans le cas d'un roman, a nommé *chronotope*, une unité dans laquelle les indices spatiaux et temporels forment un tout intelligible. Appliqué au théâtre, explique Pavis, « l'action et le corps de l'acteur se conçoivent comme l'amalgame d'un espace et d'une

¹⁸. *Ibidem*, 96-100. Souligné par moi.

¹⁹. Arthur Rimbaud et Jean-Jacques Rousseau ont aussi lu les œuvres de Mme Guyon.

²⁰. Valère Novarina, *L'organe du langage, c'est la main*, éd. cit., 229.

²¹. Valère Novarina, *Devant la parole*, éd. cit., 102.

temporalité : le corps n'est pas seulement, dit Merleau-Ponty, *dans* l'espace, il est fait *de* cet espace – et, oserions-nous ajouter, fait *de* ce temps. Cet espace-temps est à la fois concret (espace théâtral et temps de la représentation) et abstrait (lieu fonctionnel et temporalité imaginaire). L'action qui résulte de ce couple est tantôt physique, tantôt imaginaire. L'espace-temps-action est donc perçu *hic et nunc* comme un monde concret et sur « une autre scène comme un monde possible, imaginaire²² ». Dans l'essai cité plus haut et intitulé *Demeure fragile*, Novarina parle en artiste de ce phénomène et cite en beaucoup de langues le couple espace-temps :

Traiter l'espace en matière du temps ; manier le temps en matériau d'espace, c'est ce que fait le théâtre où l'espace est traversé devant nous par les silhouettes humaines comme la matière spectaculaire du temps. *Raum* et *Zeit*, *espai* et *temps*, *tempus* et *spatium*, *mekan* et *zaman* ; *kronos* et *topos* (etc), *temps* et *espace*, sont impensables en séparés : il n'y a que les débutants physiciens qui écrivent espace-temps ; tous les acteurs savent bien, sur scène, dans l'indémêlable croisée du corps, que la chose s'écrit avec une croix multiplicatrice couchée qui les lie au milieu : espace x temps²³. (Espace multiplié par le temps).

Raum et *Zeit*,

espai et *temps*, *tempus* et *spatium*, *mekan* et
zaman, χρόνος et τόπος, עת et מקום,
 пространство et время, زمان et مکان, 時間 et 時間
 et 空間, 時間 et 時間, 時間 et 時間,
 空 et 時, देश et काल, 時間 et 時間, 時間 et 時間,
 時間 et 時間,

Temps et espace en plusieurs langues. Une page de *Devant la parole* de Valère Novarina

Pour résumer, nous pourrions dire qu'au théâtre de Novarina l'espace choisit le texte, le texte, à un moment donné, et par son désordre, introduit le mouvement circulaire du comique qui renverse et renouvelle l'espace grâce à sa dimension temporelle circulaire et grâce à l'acteur

²². Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 139.

²³. Valère Novarina, *Devant la parole*, éd. cit., p. 168.

qui, tel un pot vide, se prête à l'action du langage. L'acteur vient au théâtre éveiller la parole vivante qui dormait dans le texte.²⁴ C'est aussi une scène de dormition. La dramaturgie de Valère Novarina est le mariage de la pensée chinoise, notamment du taoïsme et du christianisme.

Enikő SEPSI

Doyenne de la Faculté des Lettres de l'Université Gáspár Károli de l'Église Réformée en Hongrie. Docteur en littérature comparée (Sorbonne-Paris IV/ELTE, Budapest).

²⁴. Voir Valère Novarina, *L'organe du langage, c'est la main*, éd. cit., 217.