

“LE THÉÂTRE DE VALÈRE NOVARINA: UNE PARTIE SANS FIN OU L’APPÉTIT VIENT EN PARLANT”

Laure Née

Si Valère Novarina reprend à Samuel Beckett le geste de déconstruction de l’homme et la prétention à la représentation qui l’accompagne, il s’en démarque quant au sens de l’épuisement qui l’accompagne. L’épure beckettienne tend en effet à un silence et à un dépouillement grandissant, tandis que la création novarinienne génère, elle, une prolifération vitale, toujours démultipliée. En découle une “identité” mobile, une joie libérée de la raison, naissance de mondes toujours renouvelés. Le devenir a regagné son innocence au sein même du langage.

Les questionnements de Beckett sur l’espace et le temps, sur l’image, ses interrogations sur le renouvellement de la forme théâtrale, sa critique de l’humanisme, ont été si poussés qu’il paraît difficile d’aller plus loin que lui dans cette direction. Sans connaître l’objet de la correspondance depuis 1964 entre Valère Novarina¹ et Samuel Beckett, jusqu’à présent non publiée, on peut penser que la question de l’objet à représenter fait partie des questionnements que le jeune écrivain, peintre aussi, avait besoin de formuler à un expert qui s’était interrogé sur l’écriture, sur les frontières entre les genres, et sur la peinture aussi. Une connivence de questionnement philosophique met nécessairement Novarina sur le chemin de Beckett: le rapport au temps, à la généalogie² (sous l’angle du début et de la fin); à l’espace; au sujet, à l’effondrement de la figure, et à l’homme-animal. La suite théâtrale de Beckett³ est délicate à prendre. Comment Valère Novarina continue-t-il pour sa part les questionnements de son aîné et comment négocie-t-il son héritage? L’épuisement et le vide sont des thématiques communes aux deux écrivains, mais le rapprochement ne peut aller au-delà d’une certaine mesure car dans les univers beckettien et novarinien, très mystérieusement, les mêmes causes ne produisent pas les mêmes effets: le moteur de la parole novarinienne s’emballe, même à dire

l'épuisement; le sujet, traversant l'espace mélancolique, se légitime à exister dans une logorrhée jubilatoire, plein d'une confiance dans un devenir à réinventer en permanence. C'est à une naissance que la scène nous convie à assister.

L'épuisement beckettien/ L'épuisement novarinien

Dans le très beau texte que Deleuze consacre à Beckett, intitulé *L'Épuisé*, l'auteur établit une différence entre la fatigue et l'épuisement. "On était fatigué de quelque chose, mais épuisé, de rien" (Deleuze, 59). De ce fait, le rapport à la naissance se trouve modifié: "Le possible ne se réalise que dans le dérivé, dans la fatigue, tandis qu'on est épuisé avant de naître [...]". Et il cite Beckett: "j'ai renoncé avant de naître" (Beckett 2004, 38 cité par Deleuze, 58). Être épuisé avant de naître, voilà donc l'état du personnage beckettien. Tel qu'il est énoncé au travers de la lecture deleuzienne, l'épuisement beckettien est paradoxal puisqu'en effet à cet épuisement devrait correspondre une extinction de la parole. Or les personnages des pièces de Beckett sont des taciturnes bavards. On le sait, comme le dit Alain Badiou, il y a chez Beckett un "incroyable désir", mais il n'en demeure pas moins que la parole du personnage tend à l'extinction, l'art du dramaturge étant de faire durer le moment précédant le silence. Deleuze le rappelle de manière très efficace en citant un passage de Beckett: "C'est ce problème, d'en finir maintenant avec les mots, qui domine à partir de *L'Innommable*: un vrai silence, pas une simple fatigue de parler, car ce n'est pas tout de garder le silence, il faut voir aussi le genre de silence qu'on garde..." (Beckett 1953, 44 cité par Deleuze, 66-67). Un certain silence, une voix *presque* éteinte. Deleuze poursuit cette analyse du paradoxe sur lequel bute Beckett (parler/se taire en parlant quand même) en citant, dans une note de son essai *L'Épuisé*, les termes éclairants d'une lettre de 1937 écrite par Beckett en allemand sur cette question du silence paradoxal au théâtre: "Étant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discredit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter à travers." (Beckett 1983, cité par Deleuze, 70, n 22). On comprend donc très bien que l'épuisement de la parole chez Beckett consiste en un forage de plus en plus dangereux et savant puisque l'édifice du langage y est de plus en plus criblé et menace donc de

s'écrouler: "Dire le moindre meilleur pire", écrit Beckett dans *Cap au pire* (Beckett 1992, 41, cité par Deleuze, 106).

Voilà qui est intéressant à comparer avec le processus novarinien où, à l'inverse, il semble que l'on n'épuise jamais l'infinie possibilité de naître encore. Si l'on retrouve, dans l'œuvre de Novarina, la présence du vide, il n'en demeure pas moins que la parole y est donnée comme un appel et que le discrédit beckettien s'y transforme en une formidable expansion, en une logorrhée intarissable. Un personnage dans *Le Vrai Sang*, dit bien: "Nous perdons avec la mort une belle occasion de nous taire" (Novarina 2011, 252). Toutefois, on ne se tait pas, chez Novarina, on y parle beaucoup, du silence et de l'épuisement. À dire l'épuisement, l'énergie redouble. Écoutons La Sibylle renverser la logique du langage et se charger de parole, comme une pile électrique:

Éreintée, fatiguée, kaputt, dans les choux, [...], lessivée, plus bas que terre, dans les cordes, sur les rotules, à la ramasse, [...] vivement ce soir qu'on s'couche, [...] naze, vannée, nazebrock, k.-o., rétamée, claquée, rincée, h.s., crevée, ratatinée, exténuée, vidée, morte, cassée, flapie, flagada, [...] rien dans les pattes, à plat, fourbue, cuite, groggy, foutue, dans l'creux, décalquée, épuisée, liquéfiée, au bout du rouleau, direction la boîte, détruite, au trente-sixième dessous, raplapla, ruinée, cannée, dissoute, sur la touche, en panne, à ramasser à la petite cuiller, au bout du braquet"

(Novarina 2003, 48-40).

Le moteur de la parole entraîne la santé. Exprimer son épuisement ou sa colère vide les poches de non-dit, et la prière peut s'élancer, et même se mesurer comiquement avec les textes saints: "Je vous salue, la vie pleine de risques, vous êtes fortiche entre toutes les flammes" (Novarina 2003, 73. C'est Diogène qui parle ici). Le sujet novarinien affirme sa légitimité d'être dans l'élan de sa parole.

De "je suis ...peut-être" à Je suis

Je me référerai, pour explorer le lien de Beckett à Novarina quant à la question du sujet, à la réflexion éclairante d'Évelyne Grossman dans deux ouvrages: *L'Angoisse de penser* et *La Défiguration*, dans lesquels elle consacre beaucoup de temps à comprendre le geste

d'écriture beckettien. Elle analyse le lien de Beckett au temps, par exemple, au travers de sa perception de l'œuvre proustienne. Dans la lecture que l'auteur irlandais fait de Proust, elle perçoit "une conception fondamentalement atomiste et décomposée du réel et du sujet" et cite Beckett, lecteur de Proust, percevant que "des sujets innombrables constituent un seul être" (Grossman 2008, 120). Ainsi donc, "le passé ne passe pas, il s'entasse", et "les voix ne se souviennent pas du passé dans un mouvement rétrospectif qui l'ordonnerait et lui donnerait sens." Évelyne Grossman écrit: "Que signifie pour Beckett cette réflexion constante: être de passage, dans un lieu provisoire, lieu sans lieu, intenable, instable?". Elle suggère, écartant l'interprétation métaphysique et religieuse et la condamnation biblique de l'homme qui retournera à la poussière: "Ce sujet que [Beckett] nomme *éphectique* (dans *L'Innommable*, on s'en souvient), c'est le sujet sans certitude, le sujet instable (celui du "je suis ...peut-être")". Bien que fragile, ce fil qui relie au monde n'en est pas pour autant rompu, et Évelyne Grossman évoque, en citant *L'Innommable*, "l'incroyable vitalité de l'écriture" de Beckett⁴: "il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer", ce qui lui permet de conclure la partie de son livre consacrée au geste d'écriture beckettien, intitulée "À la limite", par ces mots: "Qu'est-ce que nous expérimentons alors dans cette traversée de l'univers de Beckett, échappant avec lui à l'ordre ancien, celui de la croyance en la narration, cette histoire rétrospective qui serait la nôtre? Que nous sommes peut-être nous aussi faits de fragments mobiles provisoirement assemblés, constamment en voie de rassemblement et désassemblage. [...] La poussière est agitée d'infimes mouvements que l'écriture délie et relie inlassablement" (Grossman 2008, 125-126).

Est essentielle chez Novarina aussi la perception de l'innombrable qui constitue chacun de nous et l'absence de direction vers un but. À l'image de celle de Beckett, et refusant comme elle de raconter une histoire close et rétrospective, l'œuvre novarinienne nous invite à une traversée, à un mouvement instable dans lequel nous sommes embarqués, où nous perdons nos repères, sans cesse en prise avec le nouveau. Mais tandis que le mouvement de rassemblement et désassemblage donne lieu chez Beckett à une inquiétude permanente, à une poursuite constante de l'état de tension dû au risque de déséquilibre, qui nous met au bord de l'angoisse, même si c'est parfois par le rire qu'elle s'exprime, dans l'univers novarinien, il n'en va

pas de même. Il y a bien aussi inquiétude (et cela donne même lieu à une pièce: Novarina 1993), il y a bien déséquilibre – un personnage récurrent des pièces de l’auteur s’appelle Le Déséquilibriste – mais la condition de fragilité, de désassemblage, ne donne donc pas lieu à une déception, ni à l’ironie mordante de Beckett, qui est comme la face cachée d’un idéal trompé ou impossible. La reconnaissance de l’instabilité, tout au contraire, déclenche la colère de l’homme fait de fragments disparates: “J’éprouve de plus en plus de difficultés intenses à être le sujet émettant de tout ce que je pense”, s’exclame Diogène (Novarina 2003, 58). Beckett dit: “Je suis... peut-être” (Grossman 2004, 76), Novarina intitule une de ses pièces *Je suis*. Il est, en effet, essentiel de retrouver – au terme d’un épisode d’instabilité dont on peut penser qu’il est sempiternel, pour user d’un terme commun à Artaud et Novarina – un moment, non de stabilité, mais de mouvement actif, dirigé “hors de soi”. L’effet de l’emportement est bénéfique: “l’Homme hors de lui”⁵ devient le lieu d’un mouvement de joie. À la façon du pari pascalien, savoir que peut-être rien ni personne n’organise l’univers et que la mort est sûre permet de s’élancer. Il n’y a plus rien ni personne à attendre, cela fait longtemps qu’on n’attend plus Godot, et Adramélech peut, du cœur de sa solitude, faire surgir la présence: “Silence, il y a quelqu’un !” (*Le monologue d’Adramélech* in Novarina 1989). Pourtant, l’ombre de la mélancolie est présente aussi dans les pièces de Novarina et la perception du corps encombrant existe aussi chez lui.

Une “viande de trop”

Analysant l’œuvre beckettienne, Évelyne Grossman en vient à définir la cruauté mélancolique beckettienne comme “une tentative d’arrachement à l’horreur de la fusion à l’autre, à cet enlèvement glissant dans une *viande* archaïque dont on n’a jamais été symboliquement détaché” (Grossman 2004, 65). L’auteur de *La Défiguration* poursuit ainsi l’analyse de *Comment c’est*, œuvre où Beckett évoque la “viande-congénère”: “[...] tentant inlassablement de rejouer avec une violence et un sadisme extrêmes une impossible désintrication de l’autre, il se débat dans l’amour-haine de sa “viande-congénère”” (ibid.).

Il me paraît essentiel de saisir les rapports de Novarina avec la part mélancolique à l’œuvre dans les textes de son aîné, de mettre au jour les enjeux spécifiques et les voies de sortie de l’amour/haine mé-

lancolique dans les pièces du dramaturge contemporain, et de comprendre en quoi, chez Novarina, la joie est arrachée au néant. Une scène importante de *Je suis* peut permettre de saisir le passage d'une économie mélancolique à un système de santé vital. Le personnage du "Vivant malgré lui" y exprime ses difficultés à vivre, de façon d'autant plus saisissante que son récit dresse moins le portrait d'un dépressif occasionnel que d'un mélancolique oscillant entre ses aspirations à la grandeur et le malaise à vivre dans la cage étriquée de son corps et d'un réel médiocres: "J'ai beaucoup souffert au cours de ma vie d'être en moi [...]" (Novarina 1991¹, 71). Ce qui sort de lui est immédiatement disqualifié, il se sent enfermé dans le cercle vicieux de ce qui n'a pas de fin, puisqu'il n'y a pas eu de début, dans un univers voué à la répétition du même, et d'un même consternant de platitude: "Toutes les phrases me disaient uniquement qu'elles répétaient sempiternellement: sujet – verbe – complément" (ibid, 70). La possibilité de se recréer dans une forme artistique originale semble ici invalidée par celui qui se perçoit comme forme infigurable, non inscrite dans le temps, comme être non-né puisque qu'il peut dire: "C'est l'imagination de la fin qui m'a sans arrêt empêché de débiter." Souffrance du mélancolique, resté non-advenu chez les vivants, voyant passer sa vie sans y être, vivant "l'Histoire d'un Monde qui n'est pas arrivé" (ibid). Le récit va d'ailleurs se poursuivre par d'autres moments très expressifs. Le Vivant malgré lui se perçoit comme un Christ, mais dérisoire, puisqu'il lui manque une station sur le chemin de la croix: "Une fois pris dans le trajet, je me racontais personnellement-intérieurement sur onze stations, l'histoire des variantes du dialogue de Jean-manque-de-rien sempiternellement causant avec Jean-manque-de-tout" (ibid, 68).

Plus loin, se précise, si l'on peut le dire d'un personnage fictif, la clinique mélancolique. Ainsi la comparaison que le personnage fait de lui avec un sac vide – un objet, donc, et qui plus est un objet sans rien pour le remplir ni lui donner forme – est de nature à faire comprendre l'état de détresse dans laquelle il se trouve, état, dirait-on, psychotique: "J'étais comme un sac vide placé au milieu du monde et au centre duquel rien n'arrivait. J'étais comme un sac vide au milieu d'un fossé de nuit" (ibid, 63). Viduité d'un moi sans forme inscrit dans le bas-côté d'une existence sans événement, égaré dans la nuit. L'impression violente contenue dans la comparaison avec le sac, et dans l'expression du passage des saisons dans ce même état, explose

dans la formule: “je vivais en viande de trop”⁶. L’impression d’être de trop sur terre vécue par le personnage culmine ici dans celle d’être une “viande”, pas même juste de la chair triste comme chez Mallarmé, mais une viande, comme on en retrouve le terme aigu chez Beckett, et se rajoute à ce tableau négatif la précision au scalpel de l’expression: “vivre en viande”. Toutes les issues sont bouchées, en soi et hors de soi tout est viande, matière morte compacte. L’air ne circule pas, est saturé jusqu’à l’étouffement: la viande obsède la matière. D’ailleurs la phrase qui suit prolonge, dans une notation sur l’extérieur, cette impression d’horizon comblé par la matière inerte: “Et même n’importe quel être au monde, même chéri par moi au maximum d’amour, m’apparaissait une viande en plus” (ibid.). Sans doute ici le fantasme désiré et haï d’une fusion des corps opère-t-il jusqu’à l’écœurement, puisque l’autre - et ici l’autre aimé passionnément - est perçu comme de la chair encombrante, identique à celle du mélancolique, non séparable de son corps-viande. Impression d’être un déchet⁷ laissé dans le fossé, sac (poubelle?) informe, jeté, que la métaphore du “sac” laissait entendre.

L’on sent à l’évidence la parenté entre les univers beckettien et novarinien. Et pourtant, les enjeux des deux mondes déployés par Beckett et Novarina sont très différents. Il y a bien, chez Novarina, oscillation entre absence et trop-plein, mais l’effet du vide semble doper le personnage et opérer comme un appel à mobiliser ses forces vives. Si le “Vivant malgré lui” est bien constitué de plein et de vide, affirmant et niant simultanément, creusant des galeries autant que colmatant des brèches ou remplissant des vides, il me paraît n’être pas “la voix narratrice mouvante [qui] semble n’appartenir à personne” qu’Évelyne Grossman, à juste titre, selon moi, reconnaît à l’œuvre dans *Mal vu mal dit* de Beckett, par exemple, et où “rien [ne] détermine un lieu stable de l’énonciation. Seule constante: le texte fait surgir l’événement ténu (à peine entrevu, quasi murmuré) d’images et de mots apparaissant et s’effaçant, se défaisant et revenant. En ce sens, le texte est un *spectre*” (Grossman 2004, 77). Le lieu d’énonciation est mouvant certes aussi chez Novarina mais un “je”, stimulé par le récit, prend en charge cette mouvance. Enfin, si le personnage peut dire ses manques, se défaire et se refaire, il le fait en étant pris dans un mouvement logorrhéique de parole et non dans une oscillation “entre paralysie et poussée motrice, irrépressible logorrhée et pétrification vocale, aphasie” (ibid, 78). A un certain moment de sa longue tirade, après

avoir dit, comme en une sorte de dernier souffle avant l'aphasie: "Ici: Ici. Ici: le Vivant malgré lui" (Novarina 1991¹, 67), il se tait soudain et part, pouvant laisser penser qu'il renonce à parler, que sa voix s'éteint. Ce n'est pas le silence qui s'installe, pourtant. Celui qui pouvait se percevoir comme un sac vide, ne l'a pas vidé, son sac; il est à peine sorti qu'il revient, comme le note la didascalie: "Il sort et revient." (ibid.), et ce vivant malgré lui qu'il était devient, ranimé par sa parole, le "revenant" jusqu'au bout. Il a envie qu'on l'écoute autant qu'il voudra parler, reprend avec ardeur, comme s'il avait voulu, personnage et acteur confondus, faire une bonne farce à ceux des spectateurs qui se seraient réjouis trop vite de la fin de la tirade. Ce jeu avec le public à propos du flot de paroles n'est pas le fait d'un aphasique, mais d'un gourmand de mots qui ne se rassasie pas si vite de ce qu'il a déjà eu en bouche, d'un boulimique du langage, qui renaît sans cesse de son trop-plein de vide, qui en est comme allégé à mesure qu'il le déverse. L'appel du vide agit sur le personnage novarinien comme la terre sur Antée, c'est de là qu'il tire sa force vitale, le vide est sa Terre-Mère. Tandis que le personnage beckettien s'essaie à épuiser le réel par la combinatoire qui, comme le dit Deleuze, "est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses" (Deleuze, 61), le personnage novarinien, lui, se montre euphorisé par l'impossible épuisement du réel.

Parler, c'est se laver par le flot de paroles, et "revenir", renaître, être neuf pour dire la colère même d'être ici. On assiste, chez Novarina, non à un murmure proche de l'extinction, mais à une vigoureuse prise de parole qui en découd avec le vide. Le personnage du Vivant malgré lui, à la fin de son long soliloque, se dédouble et s'adresse à son corps: "Corps, procédez au détriment de votre personnalité à une destruction de votre individualité, et comprenez qu'il y a une épreuve que je dois traverser à travers moi et qui n'arrive qu'à vous, lui dis-je" (Novarina 1991¹, 72). Les impératifs du "je" intiment des ordres catégoriques à cet autre vouvoyé, le corps, et manifestent une énergie retrouvée. L'épreuve à traverser "arrive" au corps, dans les deux sens du mot: au sens d'événement et au sens d'aboutissement. L'épreuve elle-même paraît aussi un signe d'énergie retrouvée, épreuve importante puisqu'elle est annoncée par une amorce au ton biblique: "Alors je vis que je suis et que Dieu était; [...]". Même si, pour déconstruire immédiatement cette parole un peu claironnante, l'auteur la fait suivre par une variation cocasse sur les temps verbaux: "[...] alors je vis que

j'étais et que Dieu sera; alors je voyais que je suis et que Dieu est; alors je verrai que je fus et que Dieu était; [...]” (ibid.). De la souffrance “d’être en viande” on est passé à la légèreté du vide.

L’élan jubilatoire

La chanson désespérée de Sosie “Lorsque j’habitais métro Pyramides/Ma mère chaque matin m’disait livide” (Novarina 2006², 101-102) pourrait laisser penser à une situation extrême et inextricable, menant par degré vers l’inéluctable fin de partie, comme dans la pièce de Beckett où Hamm, aveugle et handicapé, entre des parents-déchets (“Je veux ma bouillie” ne peut que répéter le père, repris par son statut d’enfant capricieux) et une absence de descendance, n’a plus qu’à poser son mouchoir sur ses yeux. En effet, les paroles de la chanson de Sosie évoquent:

Mon père d’mandait à vivre jusqu’au soir
Mais chaque fois qu’y r’sortait d’sa boîte
noire
Ma mère revenait lui remettre le couvercle
Surmonté d’un chapeau-cercle

Immanquablement, ce sont les personnages de Nagg et Nell qui sortent de la boîte noire de la mémoire et viennent hanter l’imaginaire. D’autant que la suite de la chanson laisse comprendre une situation de père à l’hôpital et de mère lui disant avec une expression horriblement ambiguë: “Finis ta viande, finis ta viande, sinon j’t’enguirlande” (ibid., 103). Toutefois, le constat de “l’élémentaire poussière d’nos corps corpusculaires” (ibid., 97) ou celui de “vivre vide” (ibid., 98), agit chez Novarina comme un dopant, comme un alcool qui monte à la tête et enclenche une abondance euphorique, une logorrhée de joie. Malgré les ratages et l’impression d’être vomi par l’espace⁸, 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! (ibid.)

Finalement, un renversement paradoxal s'est opéré: le vide qui pouvait être le poids sous lequel succombe l'être humain, sidéré par l'immobilité, devient l'appui de "la joie vengeresse". Quel meilleur rempart contre le poids du vide que la "joie sans raison" car si l'on peut faire le compte des manques et des échecs - ce que fait Sosie dans le récit autobiographique qu'il tient -, 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 grâce⁹.

Le Devenir: ensemencement et maternité

Devenir suppose d'ensemencer la terre pour qu'elle porte encore et toujours des fruits. De l'ensemencer certes, mais de conserver ces semences, de les protéger, de façon qu'elles puissent s'épanouir, grossir et venir au jour. Autant dire que "devenir" suppose la double fonction masculine et féminine du sperme fécondant et du ventre maternel. Les deux fonctions sont présentes de façon très récurrente dans l'oeuvre de Valère Novarina, et sont tellement liées qu'elles apparaissent souvent dans un seul et même mouvement. L'élément masculin s'élargit de la qualité matricielle, tandis que le féminin exhibe des attributs féconds. En cela, Novarina rompt avec l'univers promis à extinction, tel qu'il apparaît chez Beckett. En effet, dans la pièce de l'auteur irlandais, sous les yeux de Nagg - le père, qui écoute la conversation, précise une didascalie - il est question, de graines qui sont en train de mourir:

Hamm. – Tes graines ont levé?

Clov. - Non.

Hamm. – Tu as gratté un peu pour voir si elles ont germé?

Clov. – Elles n'ont pas germé.

Hamm. – C'est peut-être encore trop tôt.

Clov. – Si elles devaient germer elles auraient germé. Elles ne germeront jamais. (Beckett, 1957, 27-28).

Tandis que chez Beckett le père assiste, impuissant, à la fin de sa descendance puisque les graines ne germeront pas, dans un univers qui était d'emblée celui de la raréfaction et du moindre, on observe, au contraire, une abondance germinative dans l'univers de Valère Novarina. L'abondance est déjà là, et se développera encore de manière exponentielle. Au plan formel, on peut lier abondance et présence d'une écriture de la "germinescence", selon les termes de l'auteur. Au plan thématique, elle se décline différemment selon les pièces. Observons la façon dont le masculin s'enrichit des signes distinctifs féminins. Dès *L'Atelier volant*, on en perçoit des signes sous la forme de ce qu'une didascalie appelle: "crise de sentiments maternels chez un père de famille" (Novarina 1989, 23). Avec un lyrisme mêlé d'éléments comiques, l'auteur place un employé de Boucot dans une situation de délire de transformation sexuelle¹⁰, lui qui vient d'acheter un produit capable, selon la réclame, de "faire fructifier une famille dans un trou":

Le Père, *lyrique*. – Je rassemble mes morceaux. Ce sont mes biens, je dois en rassembler le troupeau. Je suis la mère de mes petits...

La Mère. – René, qu'est-ce que tu racontes? Tu deviens maniaque.

Le Père. – [...] Je suis couvert d'une abondance de seins... Je fabrique de la monnaie et mes petits viennent me la manger. C'est pourquoi j'aimerais que l'on se souvienne de moi sous la forme d'une mère cochon.

La Mère. – René, tu déliras ! Tu n'as pas honte de dire ça?

Le Père. – Non. J'ai des seins, Marie, je te jure. Je suis couvert de seins.

La Mère. – D'où vient ton lait?

(Novarina 1989, 24).

La scène s'achève sur ces mots prononcés par le père, tandis que La Mère veut le frapper: "Ne frappez pas la vache à lait!"

De l'argent au lait nourricier, l'homme est ici désireux de posséder tous les biens externes et internes au foyer. Mère-cochon, tirelire et vache à lait, le personnage confond donc les domaines de l'argent et de la nourriture, en les faisant interférer. Il se veut à la fois celui qui gagne l'argent pour sa famille, et celui qui donne le sein et

nourrit de son lait “femme, enfants et objets de ménage” (ibid.), comme il le dit lui-même. Autrement dit, tels que les rôles sont définis dans la société occidentale, il veut être homme et femme, père et mère. La fonction séminale ne suffit donc pas – ni la fonction symbolique, qui lui est associée, de gagner l’argent du foyer – et le personnage, dans son délire, a besoin d’être tout à la fois, et d’investir aussi le terrain de la maternité.

La langue novarinienne, folle elle aussi, est chargée d’ensemencer le présent. En pendant au beckettien “ça suit son cours”, la parole novarinienne se déploie en un “c’est en train d’arriver”. Le pari du devenir modifie en profondeur le rapport à la scène théâtrale.

La scène novarinienne comme naissance du monde

En quoi “l’objet” des pièces va-t-il être rendu à sa liberté, de façon à servir le mouvement du devenir? Novarina, certes, poursuit la déconstruction beckettienne de la grammaire théâtrale, suivant un processus d’évidement des codes aristotéliens, en exhibant les artifices théâtraux, mais ouvre un espace de jeu et de joie, grâce auquel le processus imaginaire peut être relancé, tout en maintenant une non référentialité à la scène du monde. Le vide et l’exhibition des artifices ont permis une remise en mouvement de la parole, qui n’a pas la visée unique de faire cesser les illusions d’arrière-monde en montrant l’envers du décor, mais bien de permettre aux spectateurs de naître, neufs, débarrassés de ce fatras d’illusions, dans le présent de la scène. L’objet des pièces n’est plus la représentation de l’envers du décor, mais la naissance du monde. Pierre Jourde, dans un article essentiel consacré à l’auteur, montre comment s’opère le passage entre l’exténuation du sens et le moment de “grâce”. La parole, vidée des significations, laisse “advenir le monde”: “La pantalonnade tente d’instaurer par les mots cet état d’espérance où *on* attend l’avènement du réel” (Jourde). Dans cette Pâques qu’est le théâtre, c’est du tombeau vide que peut surgir la parole ressuscitée. “Au théâtre on pourrait presque voir la naissance du monde” (Novarina 19911, aphorisme CXXXII), écrit Valère Novarina.

Les questionnements de Beckett sur la forme théâtrale sont centraux et cet héritage est précieux pour Novarina, qui leur apporte d’autres réponses scéniques. Les démarches des deux écrivains, côtoyant des interrogations proches (le théâtre, le langage, le corps, l’existence, Dieu, etc.) conduisent à des esthétiques très différentes. A

partir de thèmes communs, les dramaturgies s'écartent l'une de l'autre, et celle de Novarina relance le mouvement. A nouveau soulevés, les corps et les langues déploient leur vie débridée. Même besoin de géométrie dans les scénographies, mais au noir, au blanc, au gris des décors beckettien, s'opposent des couleurs vives, et en particulier le rouge de certaines des mises en scène de l'auteur. *Le Vrai Sang*, la dernière création, datant de janvier 2011, participe de cette esthétique. Si, comme le pense François Noudelmann, la pratique du "moindre" beckettien est le seuil à partir duquel "recomposer une expérience spectaculaire" (Noudelmann, 143), on peut penser que Valère Novarina multiplie les perspectives pour faire voir depuis tous les points de vue à la fois.

Notes

1. L'auteur dit avec modestie qu'il s'agit d'un petit échange de lettres.
2. Sans penser uniquement à sa succession personnelle, Beckett a cependant conscience de la difficulté en général de prendre la suite d'un autre. Il met dans la bouche de ses personnages d'*En attendant Godot*:

Estragon.- Ce n'était pas si mal comme petit galop.

Vladimir.- Oui, mais maintenant il va falloir trouver autre chose.

Beckett 1952, 84, cité par Viart, 26.

3. Il est certain que la scène française, après Beckett, doit inventer des voies nouvelles. Il peut donc être intéressant de donner la parole à un autre dramaturge qui, lui aussi, s'interroge sur la sortie de l'univers beckettien. C'est Enzo Cormann qui, dans *A quoi sert le théâtre?* confie que Beckett lui pesait et qu'il a dû faire l'effort de s'affranchir de ce poids d'héritage, effort sans lequel: "nous y serions encore, sans doute vannés, vidés, aphasiques, plus secs que ne le fut jamais le [...] saule mort de Vladimir et d'Estragon, offrant un théâtre infichu de porter ne serait-ce que le poids du suicide de ses personnages." Mais il reconnaît tout de même une parenté: celle d'un "théâtre critique, dissecteur, anatomiste de la société des hommes, de leur histoire, de l'espèce humaine et de son devenir" (cité par Viart, 25).

4. Grossman, 2004, 14. Clin d'œil de l'auteur au titre du livre d'Alain Badiou: *Beckett L'incroyable désir*, Hachette, Paris, 1995.

5. Une section de *Lumières du corps* s'intitule ainsi. Dans l'entretien de l'auteur avec Jean-Marie Thomasseau, l'idée est explicitée: "Ce que je cherche aujourd'hui du côté du corps vide de l'acteur, c'est l'homme hors de lui." Novarina, 2006¹. Pour l'entretien: "L'Homme hors de lui", *Europe*, 166.
6. *Ibid.* p. 67. Signalons que dans la dernière création de Valère Novarina, *Le Vrai Sang*, arrive en scène "un chœur de femmes hurlant d'être en viande" (Novarina 2011, 200).
7. Évelyne Grossman rappelle que le mélancolique "est hanté par le deuil impossible de l'objet maternel ou plutôt de ce que Lacan appelle la Chose, ce pré-objet indéterminé, à la fois perdu à jamais et jamais perdu". Elle poursuit en s'appuyant sur une réflexion de Jacques Hassoun qui définit le mélancolique comme "cet objet non séparé qui a manqué d'être. À ce titre, il est un déchet" (Hassoun, 42 cité par Grossman, 2004, 65).
8. La Figure pauvre dit à Sosie: "L'espace te vomit", *ibid.*
9. On trouverait chez Spinoza une réflexion sur la joie sans cause à laquelle les propos de Novarina font écho.
10. Valère Novarina signale qu'à ses débuts, il consultait, pendant qu'il écrivait, des ouvrages de médecine psychiatrique.

Ouvrages cités

- Beckett, Samuel, *En attendant Godot* (Paris: Minuit, 1952).
 –, *Fin de partie*, (Paris: Minit, 1957).
 –, *Cap au pire*, (Paris: Minuit, 1992).
 –, *Disjecta...*, Éditions, (Londres: Calder, 1983).
 –, *Pour finir encore et autres foirades*, (Paris: Minuit, 2004).
 –, *L'Innommable*, (Paris: Minuit, 1953).
 Deleuze, Gilles, *L'Épuisé*, dans *Quad*, (Paris: Minuit, 1992).
Europe, Valère Novarina, n° 880-881, août-septembre 2002.
 Grossman, Évelyne, *La Défiguration*, (Paris: Minuit, 2004).
 –, *L'Angoisse de penser*, (Paris: Minuit, 2008).
 Hassoun, Jacques, *La cruauté mélancolique* (Paris: Flammarion, 1995).
 Jourde, Pierre, "La pantalonnade de Novarina" in *Europe*, Valère Novarina, n° 880-881, août-septembre 2002, 25.
 Nodelmann, François, *Beckett ou la scène du pire, Étude sur En attendant Godot et Fin de partie* (Honoré Champion, 1998).
 Novarina, Valère - *Le Vrai Sang* (Paris: P.O.L., 2011).

- , *L'inquiétude* (Paris: P.O.L., 1993).
 - , *La Scène* (Paris: P.O.L., 2003).
 - , *Lumières du corps* (Paris: P.O.L., 2006¹).
 - , *Je suis* (Paris: P.O.L., 1991¹).
 - , *L'Atelier volant*, Théâtre (Paris: P.O.L., 1989).
 - , *L'Espace furieux* (Paris: P.O.L., 2006²).
- Viart, Dominique, "Une influence déterminante" in *TDC Beckett*, n°923, 1^{er} novembre 2006.