

## TEXTES ET APOSTILLES<sup>1</sup>

---

1. Les références des œuvres dont sont tirés les extraits sont données à l'édition P.O.L pour l'ensemble des textes de Novarina, sauf pour *Paysage parlé*.

## À BÂTONS ROMPUS

TRINITÉ. – Nmf ! Mnf !

TÊTE D'ISAÏE. – Pour toi Clarisse, j'éprouve un ennui à couper au couteau.

TRINITÉ. – C'est ma tête : elle se repose et pense à toi.

TÊTE D'ISAÏE. – Jure-moi sur la tête du trou arrière que tu ne recommenceras plus à faire la même chose !

TRINITÉ. – J'te l'jure sur la tête de la télévision !

TÊTE D'ISAÏE. – Nous avons trouvé ma femme et moi un *modus moriendi*.

FRÉGOLI. – Elle idem.

FANTOCHE DE GUGUSSE. – J'veux plus finir noyé aujourd'hui au milieu d'une soupe !

FANTOCHE LORRAIN. – À la cantonade ! à la cantonade !

TRINITÉ. – Aah ! Aaah ! Ah !

TÊTE D'ISAÏE. – Autrui n'existe pas, mademoiselle Corbillard !

FRÉGOLI. – Je ne réussis plus à m'entendre avec mes cendres. Je suis seul dans ma maison vide.

TÊTE DE RACHEL. – Autrui est un démon.

LA SIBYLLE. – Qu'en dit Outre-Dieu ?

FANTOCHE LORRAIN. – Faites venir le chien !

TRINITÉ. – Chien pour toi-même, nous t'aimons. Pour toi-même. Et nous prions pour nous !

TÊTE D'ISAÏE. – Nous t'aimons tout autant que nous-mêmes, chien. Moi aussi je t'aime comme moi-même le chien.

TRINITÉ. – J'aime ton moi comme s'il était le mien.

FANTOCHE LORRAIN. – En ce temps-là, mon corps virginal gisait au niveau des derniers dessous du 398<sup>e</sup> sous-sol.

FANTOCHE DE GUGUSSE. – Urbanisons le monde ambiant !

FANTOCHE LORRAIN. – Remplissons d'hommes nos joyeuses cités !

*Le pauvre revient mort sur un chariot.*

*La Scène, p. 38-40.*

Les personnages viennent de deux mondes on ne peut plus opposés : le divin (Trinité, Tête d'Isaïe, la Sibylle) et le spectacle populaire (Frégoli, Fantoche de Gugusse, Fantoche lorrain), mais cet écart originel ne les empêche nullement d'échanger. Il s'agit

d'un polylogue où les répliques s'enchaînent quelque peu, selon la formule habituelle du dialogue, en portant sur les mêmes mots repris en écho pour faire avancer la conversation. C'est bien le cas au début pendant quatre répliques, même si nous ne savons pas quel est le sujet de cette conversation, entachée de piétinement de l'information et d'impossibilités logiques qui brouillent les cartes. Les rencontres intempestives de termes (« la tête du trou »...) et les procédés usuels d'« animation » de l'écriture (exclamations, interrogations, interpellations) parodient la technique et le contenu des dialogues insignifiants, mais convaincus, auxquels recourt le théâtre ordinaire, avec un petit quelque chose en plus : l'amour égoïste de soi, dans un contexte mortifère, pourrait bien être la dominante de cette page (« moriendi », « corbillard », « cendres », « vide »). L'essentiel, cependant, n'est pas ce qu'on échange mais qu'on échange, fût-ce en s'adressant à la coulisse (« à la cantonade ») ou à un chien. À l'occasion on détourne quelque formule usée de charité chrétienne pour lui faire dire... pas grand-chose. En entendant le Fantoche lorrain lancer un appel au joyeux peuplement urbain, on se dit qu'il y a de l'antiphrase dans l'air, d'autant que l'indication scénique terminale a tout ce qu'il faut pour glacer l'atmosphère. La suite du texte et ce qui le précède ne permettent pas d'en dire plus, sinon qu'il y est question de chien, de soupe et surtout de maisons.

Corrélat : COUP DE POMPE ; MOI, JE.

## ABRAHAM BIS

JE. – Alors, j'allai devant le sang et lui dis : Père, êtes-vous enfin prêt pour le sacrifice ?

TU. – Oui.

JE. – Voici la nuit.

*La nuit tombe par erreur et on rejoue cette scène.*

JE. – « Abraham mon père, j'ai peur. »

IL. – Non non, ne jouez pas *La Confiance d'Isaac* ! donnez-nous plutôt *La Dormition de Polichinelle* !

JE. – « Abraham mon père, avec qui allons-nous recommettre l'acte hideux ?

TU. – Isaac mon fils, porte le bois de ce fagot... Le mouton, nous allons l'égorger par surprise : ensuite nous le brûlerons tout entier.

JE. – Je le sais, père, je le sais...

TU. – Avec qui mon fils allons-nous commettre l'orgie rouge ?

JE. – Père nous allons faire le sacrifice : mais où est le mouton ? je ne vois pas le mouton...

TU. – Il n'y a pas de mouton mon fils, mais j'ai caché une bouteille sous le fagot ; buvons ce vin. »

*Du vin est versé et bu.*

*Le Vrai Sang*, p. 139-141.

Il est rare que Novarina écrive, comme ici, du « vrai » théâtre avec personnages bien définis, en situation de dialogue et d'action pourvue d'un enjeu et d'un dénouement avec, même, clin d'œil au théâtre dans le théâtre puisqu'on rejoue la scène. De plus la séquence porte le titre d'« autre scène », et l'histoire est connue : va-t-il s'agir du détournement farcesque du sacrifice d'Isaac, avec la chopine de vin cachée dans les fagots, qui fait irrésistiblement penser au *Médecin malgré lui* ? Avant même la surprise de la fin, le personnage de *Il* (témoin supérieur ?) avait mis en garde contre une fausse piste : rejouer *La Confiance d'Isaac*, ce serait simple reprise de ce que la Bible relate, mais si la référence est à la *Dormition de Polichinelle* (qui a lieu à la scène XI de l'acte III de *L'Acte inconnu*), l'indication d'un « renversement » oriente l'action en cours dans un sens inattendu. Ici *Je* joue le jeu de la victime, consentante certes mais révoltée contre ce qui l'attend. *Tu*, au contraire, est serein : il sait que le sacrifice de son fils n'est qu'une « figure » (pour reprendre le terme de Pascal) du sacrifice du Christ. Sacrifice qui, lui-même, n'est qu'un moment dans la théologie catholique puisqu'il s'achève avec le mystère de la transsubstantiation du vin en sang du Christ lors de l'eucharistie. Ici le mouvement est inverse, du sang en vin, mais c'est du vin de messe et le coup à boire tient lieu de communion !

Corrélat : ALIMENTAIRE DE BASE (L') ; CHANSON MARIALE ; RÉCIT D' ACTIONS 1 ; SYNCOPE DU PERSONNAGE.

## ACÉDIE

*Au bord du puits. Acédie.*

ISAÏE ANIMAL. – « La primevère flétrit

Le rossignol est pris

Dans le ruisseau à sec

Tout... tombe en miettes !

Tou-ous les écriteaux

Po-o-rtent : Ci-Gît

Les squelettes des oiseaux  
 Chantent partout : couac.  
 Printemps pourri !  
 Les moutons et les porcs et les veaux et  
 Les bœufs,  
 Les poules et les canards, égorgés,  
 Les moutons et les porcs et les veaux et les œufs, gi-i-sent  
 Alignés, égorgés :  
 À la chaîne-e.  
 La perruche gît morte  
 Dans sa cage rouillée,  
 Et le gai paysan,  
 Le vaillant laboureur,  
 S'est pendu.  
 Mon grand-père est un squelette en sang  
 Je frappe à son cercueil  
 Pou-our le rejoindre.  
 Dans la boucherie, dans la laiterie  
 Je chante tout seul : Printemps pourri !  
 Monsieur Pâques est mort ! »

(*Parlé.*) À Bons-Saint-Didier. Rue d'la Poste. J'ai cinq ans.

ISAÏE ANIMAL. – Depuis le jour de ma naissance, le terme de crucifixion ne me convient pas : je ne ressens rien, je ne pense rien, je n'éprouve rien, je n'entends rien, je ne vois rien. Où va cet homme ?

DIOGÈNE. – Cet homme prône depuis huit ans l'indifférence à autrui et à soi, l'ignorance du monde et le non-souci de l'avenir et passe depuis dix-huit ans sans nous prêter attention.

*La Scène*, p. 51-52.

Théâtre de la parole : tout, comme il se doit, est dans le texte et dans le texte dit. Cependant les deux indications scéniques (hors texte) de cette première scène de l'« acte des cendres » sont aussi indispensables que mystérieuses, non en elles-mêmes mais dans leur rapport. On sait que l'« acédie » (mot du vocabulaire psychanalytique et mystique non nomenclaturé dans les dictionnaires généralistes) est un état d'abandon, d'indifférence à tout, d'inertie, de non-agir, propre selon les mystiques à faire le vide en soi pour que la grâce divine, inopinément, y puisse survenir. Quant au « puits » il est de ces objets-symboles qui parcourent la culture judéo-classique et sont ainsi des jalons pour la signification élargie d'un texte ou d'une parabole. Or un puits a laissé des traces dans nos souvenirs bibliques, c'est le puits de Jacob (Évangile de Jean, IV) où la Samaritaine vient puiser de l'eau. Le Christ la rencontre, lui demande à boire et descend à lui parler, toute femme de mauvaise vie qu'elle est. Scandale des disciples de Jésus quand ils le retrouvent en cette compromettante

compagnie, elle profitant de la Révélation sans rien faire tandis qu'eux se décarcassent pour subvenir à l'ordinaire.

Le Christ alors morigène ses trop matérialistes disciples, en jouant sur les sens propre et figuré du concept de nourriture et en éclairant par avance les deux répliques à venir de Diogène et d'Isaïe : « Je vous ai envoyés moissonner, ce qui ne vous a coûté aucune peine ; d'autres ont peiné et vous avez pénétré dans ce qui leur a coûté tant de peine » (Jean, IV, 38). Tout s'éclaire dès lors : située au début de l'« acte des cendres » se place une chanson-prophétie d'Isaïe animal qui pousse au pire le constat d'échec et de mort communs aux animaux, à la nature et aux hommes. Même Christ ne ressuscitera pas : « Monsieur Pâques est mort. » C'est du fond de la dérélition et du désespoir que la foi doit manifester sa présence, malgré tout : le texte ne le dit pas, mais le mot d'« acédie » le suggère. Les deux répliques qui suivent la chanson vont dans le même sens : Diogène et Isaïe sont d'accord pour prôner une indifférence et une ignorance généralisées, une absence totale de sensation et d'affect (« Je ne ressens rien, je ne pense rien... » ; et : « Cet homme prône depuis huit ans l'indifférence à autrui et à soi... »). Ce thème théologique, Novarina le traite sur un ton de dérision, ce qui est constant chez lui : les squelettes des oiseaux ont encore la force de chanter, non pas pour faire « couic », qui déplorerait leur étranglement, mais « couac » qui signale la fausse note. Novarina adore s'amuser avec la mort en chrétien du Moyen Âge qu'il aurait pu être.

Corrélat : CHANSON MARIALE ; DIDASCALIES.

## ACHÈVEMENT DE TOUT (L')

J'ai toujours fini par énumérer sans fin ; j'ai toujours voulu achever pour que ça recommence tout le temps ; l'achèvement de tout est un appel, un allegro perpétuel de noms sans fin. Déchaîner les chiffres, énumérer des listes, finir en comptation, aller aux pierres, s'enchaîner par les prières, ruiner des litanies et appeler tous les noms comme pour appeler à moi au secours tous les mots... C'est un rite de perpétuité, un appel, une sonnerie à la fin pour faire venir tout de suite la suite, un grand coup de pied dans la terre comme pour finir pour commencer par se libérer de parler.

*Pendant la matière*, L, p. 18.

Novarina s'explique ici sur ce qui a longtemps été considéré comme le signe le plus net de sa bizarrerie d'écrivain, et de sa filiation avec les enfileurs de mots comme Rabelais ou les Grands Rhétoriciens de la fin du Moyen Âge. Cette tendance (pour ne pas dire cette manie) s'est surtout manifestée jusqu'en 1995 environ et a quasiment cessé après *La Chair de l'homme* qui en fait aussi la démonstration la plus éclatante et la plus prolifique. L'énumération sans fin est à la fois une jouissance et un besoin : jouissance de lâcher la bride, comme un démiurge, à tous les vocables (voire à tous les nombres) enfermés dans la cage des dictionnaires réels ou virtuels ; besoin d'appeler à soi le monde – le monde des mots – et de lancer un mouvement indéfini de re-création en le nommant. Novarina trouve enfin pour sa liberté de parler, grâce aux énumérations, sa pleine mesure, sa mesure avec, en récompense ultime, l'accès au silence.

Corrélat : ANIMAUX DE PROPHÉTIE ; APPELER LE MONDE.

## ACTEUR 1

FRÉGOLI. – L'acteur est le vide de l'homme.

*La Scène*, p. 108.

L'acteur est l'homme moins l'homme ; il vide l'homme et il est le résultat de cet évidement ; il se fait neutre, c'est-à-dire débarrassé de tout son être psychologique, social, affectif, pour se réduire à l'essentiel, à son souffle. Cela, la sentence ne le dit pas et se contente de souligner l'importance du travail négatif à accomplir : « désimenter » l'homme, le déshumaniser en faisant litière de l'humanisme, de la mimèse chère à Aristote et à tout le théâtre occidental qui ne conçoit, sur la scène, que la représentation des « hommes agissants ».

Mais l'ascèse va plus loin : il convient que l'acteur se débarrasse de lui-même : « Tu ne seras jamais acteur si tu n'as pas pour guide la destruction, la tienne d'abord. » Écrivant cela, Novarina est très proche du Genet du *Funambule*<sup>2</sup> et du Maître Eckhart des *Traitées et Sermons*, pour qui l'homme n'a de chance de recevoir la grâce que s'il se vide totalement de lui-même : « Laisse la voix éternelle crier

2. « Plus rien ne te rattachant au sol tu pourras danser sans tomber. Mais veille de mourir avant que d'apparaître, et qu'un mort danse sur le fil », in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002, p. 823.

en toi comme il lui plaît et sois un désert de toi-même et de toutes choses. »

Toutes choses, c'est-à-dire le réel que le théâtre s'ingénie à restituer, vaille que vaille. Encore faudrait-il qu'il existe ! « Je respecte beaucoup le réel, mais je n'y ai jamais cru », ironise Novarina dans *La Chair de l'homme*. Étant donné le peu d'intérêt que présente l'homme, coincé entre ses affects dérisoires et ses prétentions, la première qualité à exiger de l'acteur est qu'il se libère de son *hominité* et se fasse le truchement d'une voix qui ne lui appartient pas. C'est la chance du théâtre (la pièce d'où cette sentence est tirée s'appelle *La Scène*) de débarrasser les planches (et le plancher) de tout le pseudo-réel qui l'encombre. « Ôtez toute chose que j'y voie ! » (Valéry) pourrait être l'injonction lancée au comédien pour que, entrant en scène et dans son rôle, il passe par-dessus son propre cadavre. Ce serait là un des axiomes fondamentaux de l'esthétique du jeu, selon Novarina : plonger dans le vide.

Corrélat : DÉREPRÉSENTATION HUMAINE ; DÉSIMENTER L'HOMME ; JOUER D'L'UTÉRUS ; SYNCOPÉ DU PERSONNAGE.

## ACTEUR 2

FRÉGOLI, *le désignant*. – L'acteur creuse l'homme, évide sa représentation – c'est un *désadhérent* profond ; l'acteur se retire d'homme : c'est un pratiquant du vide, un sacrifié aux quatre dimensions et aux points cardinaux : l'animal du portement. Il donne, on ne sait pas quoi.

*La Scène*, p. 168.

« Acteur 2 » développe, en le modulant, ce qui faisait le substrat d'« Acteur 1 » : évider l'homme en le « désimenter », en refusant de le représenter, d'en donner une image, de lui construire une figure. L'acteur n'entre pas dans le jeu du théâtre en se revêtant d'un personnage ; il a un statut à part : il n'adhère ni à l'homme ni au théâtre et pourtant il fait le théâtre, il est le théâtre. Il s'offre en sacrifice. Il est le Christ du plateau en faisant le don de soi. Mais il n'a pas à racheter quelque faute que ce soit, il révèle, il dévoile. Pour savoir ce qu'il offre, il faut remonter, soit aux textes anciens tels que *Lettre aux acteurs* ou *Pour Louis de Funès*, soit aux ouvrages critiques récents (*Lumières du corps*, *Devant la parole...*). L'acteur rend la parole audible ; il fait en sorte que les mots (de tous les jours ou

imaginaires) prennent du corps et que ce corps résonne en nous en une sensation jamais encore ressentie. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, ce langage, offert comme jamais jusqu'alors, n'est pas séparable du corps de l'acteur qui le lance dans l'espace. D'où la fragilité, l'insaisissabilité même de cette transmission pour qui n'en est pas le bénéficiaire direct.

Pour ce faire, il ne faut surtout pas que l'acteur recoure à ce qu'enseignent les formations au jeu traditionnelles : surenchérir, dans ses pouvoirs de métamorphose et d'expressivité, en diapason vocal et en agitation gestuelle. Si les mots chez l'acteur novarinien prennent du corps, c'est un corps conçu comme un tout indissociable dont tous les organes sont sollicités en même temps : « tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irrigué<sup>3</sup> ».

Corrélat : UN PAS DE GÉOMÉTRIE ; VIA NEGATIVA.

### AGE QUOD AGIS

UN SIMPLE D'ESPRIT. – Et le reste du temps ?

LE VIVANT MALGRÉ LUI. – Je fus ce qu'il fallait avoir été pour être ; je devenais ce que j'étais devenu ; j'oubliais ce qui m'échappait sans le retenir ; j'accomplissais ce qui m'agissait ; je voyais ce que je pensais par les yeux des autres ; j'étais pas ce que j'aurais voulu décider d'être ; j'aspirais à devenir moi-même pour me souvenir d'avoir été ; je craignais d'être où j'étais parvenu ; j'avais peur de plus être dans ce qui m'arrive. Mon père me dit : Sois ce que tu sois. Ma mère itou. Et mon frère en devint quitte d'agir idem.

« Age quod agis », si tu le fais, fais-le bien, devise de not'famille était depuis trois ans gravé en gros lettrons placés sur le buffet d'action, avec en dessous une effigie de mon grand-père à-la-hache-à-la-main avec dedans-les-dents cette phrase qu'il mange.

Je craignais d'avoir été aucun de ceux appelés à être parmi nous, ni aucun de ceux au fond duquel j'étais parvenu ; je redevais en vain ce que j'aurais dû ; je me repensais d'avoir tout supporté en perte pure ; je demandais d'avoir été ; j'arrivais même plus à me souvenir de ce que je savais plus ; j'étais jamais sans moi ; j'avais plus peur de rien, j'allais nulle part partout ; je me souvenais même plus d'avoir été ce que je serais devenu.

*Je suis*, p. 62-63.

3. *Lettre aux acteurs*, p. 22.

C'est un *je* qui parle. De là à penser qu'il s'agit d'autofiction, il n'y a qu'un pas. L'idée ne serait acceptable que si ce programme de vie correspondait peu ou prou à ce que les textes de Novarina nous révèlent de lui-même. C'est le cas d'un aspect de cette page : le *je* de *Je suis* est pétri de contradictions qui l'immobilisent dans un état de quasi non-être, d'impuissance provisoire, tiraillé qu'il est entre le oui et le non. Or la contradiction est partout dans Novarina, avec des apories en cascades (« j'allais nulle part partout »). Pour le reste il apparaît que le sujet agissant est entièrement manœuvré par les autres, par le temps qui se recroqueville sur sa propre immobilité. Avec un pied de nez à Nietzsche dont le « Deviens ce que tu es » se réduit à : « Sois ce que tu sois. » Leçon de passivité et constat de progression circulaire : tautologie de la sentence latine. Mais on peut la lire à la Spinoza (« Tout être permance dans son être ») comme une assurance d'adhérer à soi-même et à ce que l'on fait : « Si tu le fais, fais-le bien. » Cependant Novarina se moque et la suite de ce texte est beaucoup plus débilante : « ne penser qu'au néant sans aboutir à rien ».

Corrélat : ENFANT RÉVOLU ; TAUTOLOGIE ; VIA NEGATIVA.

### AL FIOU L'QUIO !

C. – « Monsieur le Boucot, nosse avons assin di tramer por vos bignes et de n'y récolter que roulettes et maladies. Nosse vodrons aller plus chouvent dans l'eau et y resta plus liontoms. Nosse vodrons rebatter larges baragues 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 ! Mosses kirimide 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 Diu ! 624, s'il vou 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'quio ! »

BoucOT. – Rien compris, désolé!  
Vous avez un défaut de prononciation ?

C. – Pas ça, Bouque... J'sais dire, mais j'ai pas tellement de vocabulaire.

BoucOT. – On peut vous aider. Quels sont les termes qui vous manquent.

C. – Eh bien, quand c'est pour ainsi dire ma peau que je vous vends, ça s'appelle comment ?

BoucOT. – Recruiting.