

MICHEL CORVIN

**Marchons ensemble,  
Novarina !**  
*Vade mecum*

panorama critique

**LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS**

Ouvrage publié avec le concours du Centre Régional du Livre de Franche-Comté  
et de la Région Franche-Comté

## Sommaire

INTRODUCTION .....	11
TEXTES ET APOSTILLES <sup>1</sup> .....	45
À BÂTONS ROMPUS .....	47
ABRAHAM BIS .....	48
ACÉDIE .....	49
ACHÈVEMENT DE TOUT (L') .....	51
ACTEUR 1 .....	52
ACTEUR 2 .....	53
AGE QUOD AGIS .....	54
AL FIOU L'QUIO ! .....	55
ALIMENTAIRE DE BASE (L') .....	57
ANATHÈME .....	58
ANATOMIE MÉCANISÉE .....	59
ANIMAUX DE PROPHÉTIE .....	60
APOPTHEGMES .....	61
APPELER LE MONDE .....	62
ASSEZ ! .....	63
AU BANQUET DE LA VIE... ..	64
AU BOULOT ! .....	65
AUCUNE RATURE .....	66
AVEC DU VIDE AUTOUR .....	68
BESTIOLES .....	69
BOUILLON DE JOUISSANCE .....	69
BUFFET RACCOURCI .....	71
CANTIQUES RATÉS .....	72
CATHÉDRALE DE SOUFFLE .....	73
CERISE SUR LE GÂTEAU .....	73
CHANSON DES ASSIETTES CREUSES .....	74
CHANSON MARIALE .....	76
CHAQUE UN .....	77

L'auteur adresse de vifs remerciements à Paul Otchakovski-Laurens, directeur des éditions P.O.L pour l'aimable autorisation qu'il lui a accordée de reproduire des extraits d'œuvres de Valère Novarina.

Quant à Novarina, véritable *auctor* de l'ouvrage, qu'il soit immensément remercié d'avoir accepté un compagnon de route invisible, aussi encombrant qu'indiscret.

© 2012, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN 978-2-84681-366-2

1. Les titres sont donnés par l'auteur de l'anthologie mais sont souvent extraits des textes mêmes de Novarina.

CHRONORRHÉE .....	78
COMMENT DIRE « DIRE » ? .....	79
COQUINE DE TÊTE .....	82
CORPS RÉSONATEURS .....	83
COUP DE POMPE.....	84
COURSE EN AUTOGÈNE .....	85
CROISÉE DES FLEUVES .....	85
CURE D'IDIOTIE .....	86
DANSE À LIRE .....	88
DANSE D'UN TUBE D'AIR CHANTÉ (LA) .....	89
DANS LES ÉBOULIS.....	90
DÉFINITIONS DE DIEU .....	91
DÉPIT AMOUREUX .....	92
DÉREPRÉSENTATION HUMAINE .....	94
DESCENDRE ET RENAÎTRE .....	94
DÉSÉQUILIBRISTE.....	95
DÉSIMITER L'HOMME .....	96
DEVANT LA GLACE.....	97
DEVENIR SANS ÊTRE.....	99
DIDASCALIES.....	100
DIEU = VIDE .....	101
DIEU, SUPER-NÉANT.....	102
DISTINGUO.....	103
D'L'ÉCRITURE À TROUS.....	104
DORÉNAVANT .....	106
DORMIR, RÉVER PEUT-ÊTRE .....	106
DRAME SUR DRAME .....	108
DUEL À TROIS .....	109
E MUET.....	110
EN BAGNOLE .....	111
ENFANT RÉVOLU .....	113
EN VOITURE POUR LA MORT .....	114
ÉPINGLEURS DE TÊTES RÉDUITES .....	115
EU/A/AN/OU .....	117
FAIRE SON TROU.....	118
FICELLATION .....	119
FINANCES.....	120
FRANÇAIS CRÉPUSCULAIRE.....	122
FUMIER.....	123
GAP .....	124
GENÈSE .....	126
GENITALIA MEA LAMBIT .....	127
GIME TON BANÇÉ ! .....	128
GOUALANTE.....	128
HÔM (L') .....	130
HOMINITOIRE .....	131
HOMME, COUPABLE DE LUI-MÊME (L').....	132

HORMONE.....	133
HUÎTRES (LES).....	134
HUM OU HÔM ? .....	135
IMPOUVOIR DU THÉÂTRE.....	136
INABLATÉ OU INABUTÉ ?.....	137
INRI.....	138
JARGON CHARCUTAILLÉ .....	139
JE NIE.....	140
JEU AVEC LES MOTS (PAS DE) .....	141
JOIE CIRCULAIRE .....	142
JOUER D'L'UTÉRUS .....	143
J'TER SON EGO .....	144
JURIDISME.....	145
JUSQU'À L'OS.....	146
JUSTICE ET VÉRITÉ .....	147
LÂCHETÉS .....	149
LANGAGE ANTHROPOGÈNE .....	150
LANGUE OU QUEUE ? .....	150
LEXIQUE .....	152
LINGUISTIQUE (LEÇON DE) .....	153
LOGOPHAGIE .....	154
L'TROU POUR FINIR .....	155
MACHINE À DIRE VOICI (LA) .....	156
MAIN DE DIEU (LA).....	157
MALADIES D'OBJETS .....	158
MALÉDICTIONS.....	158
MOI, JE.....	160
MOÏSE .....	162
MON ANUS N'EN PENSE PAS MOINS .....	163
MONDE PHYSIQUE EST UN LANGAGE (LE) .....	164
MON MASCULIN.....	166
MORPHOLOGIE DÉZINGUÉE.....	167
MORT ? UNE HYPOTHÈSE DU CORPS (LA) .....	167
MOUVEMENT RESPIRÉ .....	168
MUSIQUE DANSÉE .....	169
MYSANCÈNE .....	169
NAISSANCE .....	170
NOSTALGIE.....	171
NUMÉROLOGIE SACRÉE.....	172
ORIGINELLE (L') .....	173
PANTALON-TUYAU (LE).....	175
PERSPECTIVES CROISÉES .....	176
PLURIEL DOUBLE .....	178
POSTURES MUSCULAIRES .....	179
POUSSIÈRE, MA PAUV'POUSSIÈRE .....	181
POUVOIR DES MOTS.....	182
PRENEZ GARDE.....	183

PRESSEURS VITE-FAITS.....	184
PRÊTE-ME-LE .....	185
PRIÈRE 1.....	186
PRIÈRE 2.....	187
PROGRAMME .....	188
QUEL CIRQUE !.....	189
RÉCIT D' ACTIONS 1.....	190
RÉCIT D' ACTIONS 2.....	191
RÉEL DÉPLIÉ .....	192
RELEVAILLES .....	193
RÉSURRECTION .....	194
ROSACE VERBALE .....	195
RYTHMES.....	196
SAC D'EXCRÉMENTS.....	197
SACRIFIÉ.....	199
SALADE ANATOMIQUE.....	200
SHAKESPEARE RECTIFIÉ .....	201
SLOGANS .....	202
SORTIE D'ÉDEN .....	203
SYNCOPE DU PERSONNAGE.....	204
SYNONYMES.....	205
TAUTOLOGIE .....	206
TEMPÊTE PRONOMINALE .....	207
TEMPS FILÉ .....	208
TIERCE PERSONNE .....	209
TRESSSES .....	210
TROTTINETTE DE CAÏN (LA).....	211
TU NE L' AURAS PAS VOLÉ ! .....	212
TUYAU.....	213
UNE VIE BIEN REMPLIE .....	214
UN PAS DE GÉOMÉTRIE .....	215
UT ÉNIÈME.....	217
VALSE À PATAPONS .....	218
VIA NEGATIVA .....	219
« VIEILLE TAUPE ».....	220
VIERGE INOCULÉE.....	221
« VIVANTE » (LA).....	223
VOCABULABULAIRE DU SOIR.....	224
VRAI SANG.....	225
PRÉSENTATION DES ŒUVRES .....	229
ANNEXE .....	257
Biographie .....	259
Bibliographie .....	265

## Introduction

### *Un panorama, pour quoi faire ?*

Ce que je propose n'est pas un fourre-tout d'extraits, tirés d'une œuvre théâtrale. Des extraits de théâtre, cela ne veut déjà pas dire grand-chose quand il s'agit de composition traditionnelle. On peut, à la rigueur, faire sur une œuvre des prélèvements qui donnent un instantané assez précis (quoique figé) du déroulement de l'action scénique, avec ses interlocuteurs en conflit ou non ; on peut aussi dénicher dans une pièce des *morceaux* de bravoure – écrits comme pour une anthologie future – qui donnent une image flatteuse, mais trompeuse, de l'ensemble. Rien là qui vaille pour le théâtre de Novarina : son œuvre est en flux continu, semble-t-il invertébré ; les textes mis bout à bout, même s'ils offrent une apparence d'enchaînement, ne se prêtent pas du tout à un découpage : pourquoi stopper la continuité ici plutôt que là en ayant l'air de considérer ce point d'arrêt comme particulièrement significatif ? La théâtralité, chez Novarina, est d'un autre ordre : dans le mouvement indéfini d'exploration/invention de la langue, entreprise dans laquelle l'acteur/proférateur entraîne le spectateur/lecteur. Ce qui n'exclut nullement la présence d'une structure forte et originale, mais le choix de la forme parcellisée du panorama empêche de s'appuyer sur elle pour tirer des extraits tout le suc qu'ils contiennent.

Les commentaires auxquels je me livre se présentent sous forme d'apostilles courtes et moins courtes qui donnent le point de vue subjectif d'un lecteur et spectateur des œuvres de Novarina, qui ne prétend avoir sur l'objet de son intérêt (et de son admiration) ni une compétence de spécialiste, ni un instinct de propriétaire<sup>1</sup>. On

---

1. Chaque apostille – brève quand le texte parle à voix assez haute pour se passer de tout doublon, plus longue quand il provoque à la réflexion, voire à la discussion – est accompagnée de corrélatifs qui renvoient à d'autres textes de l'anthologie soit de même orientation, soit comportant, en clair ou allusivement, des éléments qui permettent d'enrichir la lecture du texte en question.

n'a pas affaire ici à des « explications de texte » à l'ancienne, ayant l'ambition (vaine, bien sûr !) de donner la clé de textes souvent complexes et inanalysables au sens strict et traditionnel du terme. Je m'adresse à des amateurs que la lecture des textes de Novarina peut dérouter et à des spectateurs qui seraient désireux de revenir sur les raisons de leur plaisir pour mieux – je l'espère – le goûter : je me situe au même niveau qu'eux, sans aptitude particulière à déchiffrer des palimpsestes car il ne s'agit pas du tout de déchiffrement ni de palimpsestes, mais de promenades libres qui s'attardent, avec plus ou moins d'insistance et d'acuité, sur tel ou tel aspect du « paysage parlé » novarinien (si je me permets d'emprunter le titre d'un de ses derniers livres). Je voudrais accompagner la lecture des extraits, non imposer une interprétation quelconque.

Aussi les fragments choisis, tirés de l'ensemble de l'œuvre de Novarina, sont-ils à lire dans le désordre (l'ordre alphabétique n'ayant qu'une fonction de repérage), non comme des moments de théâtre, mais comme des *exempla* de la personnalité d'un créateur, de son imagination, de sa pensée ; de sa verve satirique (érotique parfois) ; de sa qualité d'écrivain en somme, étant entendu qu'un écrivain a le droit d'avoir sa vision propre du monde. Mais il n'en reste pas moins que ce sont des qualités d'écrivain de l'oralité, et dans cette mesure d'écrivain de théâtre. À condition de retirer du concept de théâtralité tout ce qui s'appelle dialogue, personnage, conflit, techniques scéniques (repérables à la lecture) d'exploitation de l'espace et du temps, pour s'en tenir à l'essentielle caractéristique de textes *parlés*.

Qu'est-ce à dire ? Un ensemble de procédures<sup>2</sup> mises au service de la fonction phatique : celle-ci suppose qu'il y a un récepteur oreilles tendues, et qu'il est incessamment embarqué dans l'écoute, comme s'il respirait du même souffle que l'acteur qui parle. Il importe secondairement que ce récepteur-là existe, que la vérification expérimentale soit faite<sup>3</sup> ; le « comme si » compte, au premier chef : c'est écrit comme si c'était entendu. Le mouvement, le lancer du texte fait son oralité (par delà les procédés techniques) et l'inscrit de ce fait dans la théâtralité : celle-ci est d'abord et essentiellement une adresse à ; un phénomène d'extériorisation du discours, un dire-

2. Voir *infra*, p. 15, « Le parlé écrit ».

3. Je ne suis pas de ceux qui pensent qu'un texte de théâtre n'existe que d'être dit ; écrit, il est déjà dit, virtuellement, par tous ses silences, ses trous, par tout ce que le texte est incapable de faire *entendre*, sinon il ne le sera jamais ; il existe aussi, possiblement, mais arbitrairement, par la seule volonté d'un metteur en scène, qui se transforme alors en écrivain de plateau, ce qui ouvre un autre champ de métamorphose du texte.

pour-autrui. Ce qui n'empêche nullement les textes d'être, en même temps, très écrits, c'est-à-dire écrits de façon très attentive au rythme du phrasé, à la résonance connotative des images, à la structure des phrases, à des références de toute nature qui constituent l'aliment intellectuel et spirituel de l'auteur.

Ce panorama se veut une invitation au voyage en pays novarinien où le guide serait pour l'essentiel Novarina lui-même, offrant, chemin faisant, un florilège contrasté de ses textes : Marchons ensemble, Novarina ! *Vade mecum, Novarina !*

### *Quelle place pour la critique ?*

Comme Novarina s'explique depuis fort longtemps sur sa façon de travailler, sur sa philosophie du langage, sur ses intentions eschatologiques, il serait dommage de n'en pas tenir compte et de s'attaquer *ex nihilo* à la lecture de son œuvre de création, au risque d'être rebuté dès les premières pages par le caractère insolite d'une écriture qui ne ressemble à aucune autre. Ce serait pire de vouloir en raboter les aspérités et d'en éclairer les zones d'ombre par des rapprochements analogiques rassurants mais trompeurs. Même si elle ne cherche pas à démonétiser l'originalité toujours mystérieuse d'un artiste, la critique tient à lui trouver (à bon droit souvent) des pères et des pairs dans le passé ou le lointain, de sorte que l'inconnu (toujours difficile à domestiquer et à digérer) est ramené au connu en s'insérant dans tout le réseau de références du patrimoine culturel. Ce qui ne va pas sans quelques automatismes plutôt paresseux.

Dire, par exemple, que les enfilades de noms (de fleuves, d'oiseaux, d'insectes, de noms propres, de plantes) auxquelles Novarina s'adonne avec une minutie d'entomologiste fou, rappellent Rabelais, c'est prendre les effets pour les causes : là où Rabelais jubile, intellectuellement, à faire le tour du propriétaire d'une langue encore dans l'enfance de ses frontières et de ses acceptions, Novarina épuise, textuellement et scéniquement, le langage en faisant de ses énumérations le support rythmique de la respiration du comédien. Ses listings ne relèvent pas de l'informatique et des dictionnaires spécialisés, mais, pour une part, de la litanie et de ses effets incantatoires anesthésiants. Socrate dans le *Ménon* est comparé à une torpille qui engourdit ceux qu'elle touche ; il ensorcelle ses interlocuteurs « par ses ruses et ses maléfices ». Novarina procède, pourrait-on dire, de la même façon : il asphyxie son interprète et ses

spectateurs sous l'avalanche inépuisable de ses listes, tout autant que lui s'y ressource.

Autre exemple de rapprochement analogique trompeur : en face d'une telle profusion inventive, d'un tel dérèglement du langage et d'un tel mépris des lois usuelles de la communication (lois de progressivité du discours, respect du principe de non-contradiction...), on pense immédiatement à Jarry, et viennent sous la plume les mots de « farce pataphysique ». Non, il ne s'agit pas de farce : jamais Novarina ne joue avec les mots pour le simple plaisir du jeu<sup>4</sup>, jamais, à la différence du Collège de pataphysique, il ne considère le langage comme un trésor inépuisable dont les significations s'exsudent comme spontanément du matériau verbal. Le sens procède du son (par associations), tel pourrait être l'axiome des pataphysiciens. Ce n'est nullement le cas de Novarina, surtout si l'on garde en esprit la définition de la pataphysique comme « science des solutions imaginaires », donc comme exercice gratuit et désintéressé de la pensée formelle.

Quand Novarina fait l'aller et retour du matériau sonore du mot à ses significations (fût-ce par mécanisme associatif), ce sont les termes « matériau » et « sonore » qui sont à retenir car ils forment, très concrètement, la raison d'être de sa démarche : elle est de montrer que le langage est une matière sans signification (ou, du moins, dont la signification est suspendue) qui reçoit sa force – et sa signification du même coup – d'être proféré, d'être émis dans l'espace et le temps par le souffle du comédien. Dès lors se perçoit la liaison indissoluble établie entre la langue, le corps, le son, et le théâtre : la langue a un corps mais ce corps est de nature particulière ; il est sonore et cette sonorité n'est perceptible qu'à travers la bouche d'un comédien qui le module, le rythme et lui donne la vie. Le théâtre est la condition *sine qua non* de la réalité (et de la réalisation) du langage. Toute œuvre écrite et lue de Novarina ne peut être que prolégomènes (au sens étymologique de « pré-dit »), première étape d'une profération virtuelle, sorte de *parlécrit*, sans qu'il y ait une différence de nature entre « la parole » et l'écrit : « J'écris par les oreilles » est la première phrase du premier texte de Novarina.

4. Voir la sentence CCXXIV de *Pendant la matière*, p. 54. Sauf précision contraire, les références des œuvres d'où sont tirés les extraits sont données à l'édition P.O.L pour l'ensemble des textes de Novarina.

## Le parlécrit

La langue de théâtre relève, par principe, du parlécrit, elle est écrite comme si elle était parlante. Celui qui parle, même tout seul, s'adresse : à un partenaire, à Dieu, à lui-même et, à travers eux, à nous, spectateurs-lecteurs. Mais dans la mesure où, chez Novarina, le partenaire est en extinction, que trop parler à Dieu transformerait les pièces en prières ou en blasphèmes et que trop se parler enfermerait dans le solipsisme, il reste, pour bien marcher ensemble (*vade mecum*, *Novarina !*), à pro-voquer directement le lecteur, à le faire sortir de lui (*provocare*) par une série d'injonctions<sup>5</sup>, d'interpellations et d'interrogations (oratoires, il va sans dire) qui l'embarquent dans l'aventure ou qui, par une série de traces d'oralité, rapprochent l'émetteur du récepteur dans une familiarité, voire une complicité entraînante. On dira la même chose du spectateur : c'est à l'acteur qu'il appartient de l'impliquer, de l'appeler à lui, dans un corps à corps vocal. Lecteur et spectateur, l'un et l'autre saisissent les mots à bras-le-corps<sup>6</sup>.

Étant donné d'autre part la place essentielle qu'occupent la voix, le souffle dans l'économie du jeu, selon Novarina, il faut s'attendre que l'exigence de présence à la scène<sup>7</sup>, d'immédiateté de la profération, se traduise par toutes sortes de signes de spontanéité (apparemment) non contrôlée (élisions, apocopes, aphérèses, anaphores, anacoluthes...) qui en sont la menue monnaie rhétorique. Néanmoins il ne s'agit pas seulement, par ces moyens, de plonger le spectateur-lecteur dans un bain d'oralité mais de le rendre témoin d'une pensée en train de *prendre* – comme la glace – à l'instant même où elle se transforme en mots. D'où des hésitations, des redondances, des tautologies, des interruptions, des suspensions, des chevauchements, des ratages qui ne sont pas des jeux pour faire semblant d'improviser une parole vivante au lieu d'écrire (puisqu'il est admis qu'écrire c'est fournir un produit *fini*), mais des traces matérielles, quasi charnelles, d'écriture où le corps de l'écrivain-parleur est tout aussi engagé que l'esprit de l'écrivain-scripteur. Novarina fonce dans l'écriture, sans revenir en arrière. Néanmoins ce ne sont pas des brouillons, du matériau brut,

5. « Tout langage est à l'invectif. Il y a un appel, un coup porté par le moindre mot », *Devant la parole*, p. 18.

6. « Lire, c'est changer de corps [...], c'est respirer dans le corps d'un autre », *Chaos*, in *Le Théâtre des paroles*, p. 154.

7. « La scène se joue au présent d'apparition », *Vous qui habitez le temps*, p. 13.

qu'il livre, mais un instantané qui immobilise et fixe, comme reçu d'ailleurs, le mouvement incoercible d'une pulsion rythmique<sup>8</sup>.

Dès lors ce ne sont pas les procédés d'une langue oralisée qu'il importe de répertorier, car il ne s'agit pas, chez Novarina, de procédés. Ce n'est pas non plus l'amour passionné qu'il porte à la langue, à toutes les langues – les savantes et les populaires, les sabirs (inventés par lui et produits de la combinaison d'idiomes multiples<sup>9</sup>) et les argots –, qu'il importe de pointer. Il serait abusif de mettre toute l'invention verbale – dont on crédite Novarina comme de sa principale originalité – au compte de l'oralité : même l'apparence de spontanéité n'y est pas, tant sont travaillés, dans une balance subtile d'inconnu et de reconnaissable, des vocables venus de nulle part et agencés en groupes complexes. Seuls les borborygmes et les onomatopées, fréquents dans des textes comme *La Lutte des morts* ou *Le Babil des classes dangereuses*, se rapprocheraient le plus d'un jaillissement sonore explosif.

En tant que logologue, pour qui la langue est à la fois le sujet et l'objet de son écriture, c'est le son et le rythme qui sont premiers, chez Novarina, et relèvent de l'oralité<sup>10</sup>. Pour éviter de retomber, quoi qu'on fasse, dans les ornières du sens, le mieux est de l'évacuer<sup>11</sup>. Dès lors le son devient autonome, redevable de la voix seule. Le meilleur exemple de son pur, mais non arbitraire, est donné par les milliers de noms propres qu'invente Novarina : un nom propre a son statut, immédiatement reconnaissable par sa graphie et pourtant, sauf exception, il ne signifie rien. Il en va de même avec les listes, quel qu'en soit l'objet : elles fragmentent la lecture et bloquent l'attention sur la matière de chacun des mots-maillons de la chaîne listée. Quant au rythme, il permet de donner aux sons une individualité plus grande, et plus de variété. Chaque son a déjà sa particularité phonique à laquelle s'ajoute celle de la cadence quand les sons sont groupés : cadence régulière, précipitée ou ralentie, brisée, hoquetante

8. « J'écris sans moi » ; « Je suis depuis longtemps à la recherche de quelque chose comme un art lyrique sans moi », *Devant la parole*, p. 58 et 64.

9. Les vocables inventés, mots-valises à multiples fonds, exigent plus qu'une lecture muette pour être déchiffrés : ils requièrent une articulation réellement oralisée. Tels, entre mille autres, ces mots : « Fardrame alpa... Ahêtre ! Les-les hognisogots des rêts des groïnes », *La Lutte des morts*, in *Théâtre*, p. 446.

10. Relève aussi de l'oralité le choix, par Novarina, de ses lectures : « En littérature, c'est avant tout l'oralité qui m'intéresse. Il y a ceux qui écrivent par la bouche et par l'oreille, ceux qui ont directement affaire au corps comme Bossuet, Rabelais, Beckett... », « Le Désir de vertige », interview avec Noëlle Renaude, in *Théâtre/Public*, n° 72, 1986, p. 10.

11. « Évacuer le sens pour que ce soit plus du dessous qui parle », *Le Drame dans la langue française*, in *Le Théâtre des paroles*, p. 35.

ou mécanique, ascendante ou descendante, avec retour ou non des mêmes sonorités et assonances servant d'appuis, avec pauses et silences, sans parler du rythme proprement prosodique facilement repérable à l'oreille. C'est dans les chansons (particulièrement nombreuses dans *L'Opérette imaginaire*) que les effets de rimes et de rythmes sont les plus sensibles.

Ce sont là des vérités d'évidence mais l'essentiel n'est pas là non plus. L'oralité, chez Novarina, ne relève ni de la littérature, ni de la poésie, ni de la lexicologie ni de la sociologie, mais de l'herméneutique : à la recherche de quoi part-il donc en faisant, par l'oralité, le choix de l'éphémère et de l'instable, paradoxalement fixés dans des milliers de pages minutieusement revues et travaillées ?

### *Épuiser la langue*

Quelle intention attribuer à la double attitude qui consiste à puiser, à pleines mains, sans limites, dans la langue et, néanmoins, à n'en faire texte que sous une forme éclatée, donc, d'une façon claire, à saborder la littérature ? Peut-être Novarina réagit-il comme Monsieur Teste, lançant : « Ôtez toute chose que j'y voie ! » après avoir – étrange paradoxe – contribué plus que tout autre à boucher la vue par l'écran de milliers de pages. Mais peut-être aussi, à force d'aller métaphoriquement jusqu'au bout du langage, jusqu'à l'infini du catalogue, un autre langage, un « vrai sang<sup>12</sup> » va-t-il se mettre à couler ? Peut-être, car rien n'est (encore) donné : si Novarina entasse page sur page et multiplie les variations du même (au risque trompeur de donner l'impression de ressassement et de panne d'invention), c'est qu'aucune de ses œuvres n'atteint son but, naturellement inaccessible puisque situé au-delà du réel et de l'humain tels qu'on les conçoit d'ordinaire.

Pour ce faire il ne faut pas moins que tuer la langue en allant aussi loin que faire se peut, par la néologie, dans une créativité verbale survoltée, ainsi que par la désarticulation des traditions rhétoriques et des lois de la communication. Quand on se contente d'admirer la formidable – et déroutante – puissance langagière de Novarina et tout aussi bien quand on la tient pour un galimatias logorrhéique, on passe à côté du processus qui anime sa plume : si la signification

12. C'est bien ce sens que possède le « vrai sang » dans la pièce du même nom montée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en janvier 2011.



des pages est le plus souvent tremblée et indécidable au fur et à mesure de la lecture linéaire des phrases, c'est que Novarina se situe au-delà du sens, du sens qui bloque la compréhension et la réduit en la satisfaisant. Ou plutôt Novarina situe le sens, la direction, au-delà de la signification : le simple fait que celle-ci soit retardée (voire insaisissable ou aléatoire) est le signe d'autre chose que d'une poussée anarchique de verbiage.

En fait l'écrivain manifeste, à l'égard du langage, une double attitude, conjointement : admiration et appétit tout autant que méfiance et insatisfaction. Sans en avoir l'air, il se situe au même niveau que le Beckett des *dramaticules*<sup>13</sup> qui réduit les textes à quelques mots quand ce n'est pas à des borborygmes inscrits dans un dispositif scénographique : ses personnages sont tenus de parler sinon ils mourraient (et leur auteur avec eux, en tant qu'écrivain) ; ils ne désirent qu'une chose, le silence, l'impossible silence. Quelle ressemblance alors avec Novarina ? Celle-ci, que Novarina se place au point d'origine du processus visant à épuiser la langue et qu'il nous fait participer à la mise en œuvre complète de cet épuisement, alors que Beckett se situe au point d'aboutissement, quand la langue est déjà quasi exténuée, vidée, notamment par tout le travail qu'il a accompli dans ses œuvres précédentes : il y a une évolution esthétique chez Beckett, non chez Novarina, même s'il y a chez ce dernier plusieurs modes d'attaque de la langue.

Les intentions, de plus, de l'un et de l'autre sont divergentes : au sarcasme négateur de l'un s'oppose la foi eschatologique de l'autre. Il s'agit, pour Novarina, d'ouvrir la voie, par le langage, à la naissance d'un *hôm* nouveau, qui ne subisse plus la séparation mutilante de l'esprit et du corps : sa pensée sera matière, et son corps, « glorieux », en somme. Mais l'hôm, à quelle échéance se trouve-t-il ? À aucune échéance temporelle ou spatiale perceptible ; il est toujours au-delà de la limite indéfinie de la ligne de fuite, au fond d'un trou sans fond. Novarina, quoi qu'on en pense, est un ascète de l'écriture : il n'entasse pas page sur page pour dire l'impossibilité ou l'inutilité d'écrire (comme Beckett ou Jon Fosse) ; il se lave de l'écriture par l'écriture et, comme l'Infini romancier dans *L'Opérette imaginaire*, purifié à force de mots, il se prépare à une nouvelle naissance<sup>14</sup> ; il

13. On lira, sur le sujet, le texte lumineux de Gilles Deleuze, « L'Épuisé », qui accompagne le volume contenant *Quad, Trio du fantôme, ... que nuages...*, *Nacht und Träume*, Paris, Minuit, 1992.

14. Voir *L'Opérette imaginaire*, acte III, scène iv, p. 160.

ne se livre donc aucunement à quelque exercice rhétorique brillant ou insolite pour faire la démonstration de sa boulimie d'écriture.

Tout ce qu'il écrit est organique, s'inscrit dans un cadre rigoureusement pensé et dirigé : explicité avec précision dans les textes critiques (*Pendant la matière, Devant la parole, Lumières du corps, L'Envers de l'esprit...*) aussi bien que mis en scène de façon plus masquée dans des œuvres présentées comme théâtrales (de *L'Atelier volant* au *Vrai Sang*<sup>15</sup>). Du coup il n'est plus possible de considérer isolément tel ou tel aspect de l'œuvre et de lui faire un sort comme tel : tout se tient. Ce qui, paradoxalement, autorise le critique à travailler sur fragments, sur prélèvements, à condition de les raccorder tous à un vecteur unique (mais complexe) de pensée, où les mots-clés (trou, vide, corps, souffle, Dieu, mort, chair, animal...) apparaissent comme autant de balises orientant la navigation à vue du lecteur. Unité de la pensée à laquelle Novarina n'est sans doute pas parvenu d'emblée, mais le but d'une anthologie n'est pas de suivre la construction progressive d'une personnalité artistique ; il est de proposer une vue synchronique, par coupes multiples, des résultats acquis.

### *Novarina et ses lectures*

Novarina affectionne citer abondamment, sans guillemets (hors de tout plagiat), des auteurs connus ou inconnus, laïques ou sacrés. À charge pour le lecteur de sentir la différence de ton, de rythme, de phrasé et de vocabulaire et de partir en chasse pour rendre à César ce qui lui appartient. Passe encore quand il est question d'écrivains qui relèvent de la littérature universelle, classique et médiévale le plus souvent ; mais quand il s'agit d'auteurs qui traitent de domaines plutôt abstrus comme la patristique ou la gnose, la chasse risque de faire chou blanc. L'amour-propre du lecteur en est atteint, ce qui n'a guère d'importance ; ce qui en a davantage c'est qu'on passe alors à coté de tressages intertextuels où Novarina confie à ses « référents » le soin d'exprimer en clair ce qu'il suggère souvent de façon allusive dans ses propres textes. Un exemple. Dans *Le Discours aux animaux* (p. 260) on lit :

15. C'est sur un ensemble de vingt-huit œuvres que le présent panorama s'appuie pour recueillir subjectivement ce qui fait la force artistique et réflexive de Novarina.