

DOI: 10.31178/RCSDLLF.12.3

Jeux autour d'un débordement poétique dans *La Clef des langues* de Valère Novarina

FABIANA FLORESCU¹
Sous la direction de LIDIA COTEA

Abstract

The work of Valère Novarina continues to express a very interesting reflection on the complex and heterogeneous dynamics of French contemporary literature. In his hybrid, both poetic and dramatic apparatus, but also in his performances or the context of his personal art exhibitions, Novarina develops a compound symbolic dialogue between text and image, thereby undermining the traditional frontiers between different semiotic systems. Furthermore, this inter-semiotic, even intermedial nature of the novarinian oeuvre is an obvious technical characteristic of the latest book of Novarina, *La Clef des langues*. In this article, we aim to analyze the strategies and the symbolic takes of what Novarina understands as a poetic *débordement*, namely an effort to break all thematical and practical limitations in the process of artistic creation. Our study focuses on the metadiscourse and we will examine the novarinian quest for a new poetic formula, as well as his endeavor to redefine the expressive literary discourse in the context of actual intermedial practices.

Keywords: *débordement*, poetic apparatus, contemporary theatre, drawing, intermediality

L'œuvre de Valère Novarina ne cesse de susciter l'intérêt des lecteurs plus ou moins avisés, surtout dans le contexte, aussi hétérogène que dynamique, de la littérature contemporaine. À travers ses dispositifs poético-dramatiques (tels que *Devant la parole*, *L'Homme hors de lui* ou *Le Jeu des ombres*), mais aussi dans le cadre de ses expositions d'art et performances scéniques, Valère Novarina avance un ample réseau de dialogues entre le texte et l'art visuel, essayant de franchir les frontières entre les différentes sphères sémiotiques. Cette dimension intersémiotique, voire intermédiaire, demeure une technique fondamentale au sein de la dernière publication novarinienne, toujours chez P.O.L., *La Clef des langues*. Dans cet article, nous nous proposons d'enquêter sur les stratégies et les enjeux d'un débordement poétique compris comme un exercice intermédiaire dans le contexte

¹ Doctorante à l'Université de Bucarest, École doctorale « Études Littéraires et Culturelles ».

d'une survalorisation de la relation du texte poético-dramatique avec des figures dessinées. En même temps, nous nous demanderons dans quelle mesure l'ambition de Novarina, qui tente de trouver une autre formule poématique, cette fois mise sous le signe du débordement expressif, serait aussi une stratégie apte à faire ressortir le caractère fortement métadiscursif de ses œuvres.

« Roman nominaire » – telle est l'étiquette que Novarina attribue à son ouvrage de 2023 ; mais ce sous-titre ne représente qu'une invitation à entrer dans le jeu très complexe du littéraire, d'autant plus que le début, présentant la descente des personnages dans un véritable enfer logodynamique², respecte le schéma utilisé par l'auteur dans tous ses exercices de théâtre-poésie : « Entrent purgatorius, purgatorius ceratops, purgatorius unio, plesiadapis, plesiadapis tricuspidens, plesiadapis cookei, adapis magnus, adapis parisiensis, apidium philomense [...] »³. Lors d'une autre tentative taxinomique, qui relève toujours de la pensée néologique de l'écrivain, Novarina nous présente la liste de ces espèces humanoïdes et les formules vouées à déterminer l'homme qui, au fond, « est un animal plusieurs »⁴. Cette énumération est complétée par les noms de quelques personnages avec lesquels nous nous sommes déjà familiarisés à travers d'autres œuvres novariniennes. Nous retrouvons donc les personnages nommés L'Enfant Urs & Nihil, L'Enfant Coriace, Le Laboureur Sic, L'Ouvrier du Un & du Oui, L'Enfant des Cendres, L'Illogicien, Le Bonhomme Nihil ou Le Déséquilibriste. Encore une fois, le lecteur a affaire à ces personnages qui ont la mission de confirmer que la création est un atelier ouvert et un processus habituellement inachevé. Les remarques suivantes font valoir le propos que nous venons de formuler : « Nulle part le point. / Nul pas de pont. / Surface sans point. »⁵. Les pages liminaires et les premières didascalies désignent ainsi un espace poématique ludique et ouvert, voire infini, qui se défait et se refait constamment sous les yeux des protagonistes dont la seule tâche est de *sortir* d'eux-mêmes et de contribuer à l'invention d'une nouvelle langue, insoumise aux normes rhétoriques communément véhiculées.

Sous le signe de la négation radicale de toute limite (car « nulle part le point »), à savoir du *niement*⁶, Valère Novarina rassemble, dans les 40 premières

² Ce terme est inventé et utilisé par Novarina pour déterminer la tendance du langage à se renouveler. Selon Novarina, « la logodynamique est une science encore pas inventée : les mots font des lancées détectrices, émettent par signaux des morceaux d'appel appelant par signaux [...] » (Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L., 2010, p. 163).

³ Valère Novarina, *La Clef des langues*, Paris, P.O.L., 2023, p. 7.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibidem*, p. 27.

⁶ Dans *Voie négative*, Valère Novarina introduit ce mot pour désigner à la fois un blocage au niveau du discours (un *désœuvrement*) et le surpassement des limites expressives (Valère Novarina, *Voie négative*, Paris, P.O.L., 2017, p. 63).

pages de *La Clef des langues*, la plupart de ses personnages afin de les anéantir et de confirmer ce que Le Personnage du Corps veut éprouver : « la mort de la matière »⁷ humaine et expressive. Des dialogues minimaux, qui sont, souvent, des dialogues de sourds, doublent cet exercice de déshumanisation entrepris par les pseudo-héros novariniens et soutiennent en même temps la dissolution de toute unité sémiotique. Pourtant, cette dissolution de la cohérence textuelle ne signifie pas une simple recherche d'un renouvellement littéraire ignorant les expérimentations déjà proposées par d'autres auteurs ou formulées dans d'autres œuvres du même auteur. En effet, le dialogue entre deux *personae*, figures du double, dévoile que ce jeu à la lisière de l'exprimable et du littéraire n'exclut pas du tout l'importance des deux techniques auxquelles Novarina nous a habitués : l'intertextualité et l'intratextualité. La réplique du personnage Autrui en témoigne : « Je ne mets pas l'un de mes deux pieds devant l'autre sans souffrir de contradiction avec mon pas précédent. »⁸.

L'accent mis sur les jeux de l'*alter ego* et le retour parfois surprenant de certains personnages qui viennent resémantiser, à travers leurs répliques, certains principes poético-dramatiques dans ce cadre interartistique du dialogue entre le texte et l'image, s'inscrivent dans le paradigme de la création d'une œuvre envisagée comme une vaste étoffe « qu'il faut travailler, coudre et découdre »⁹. Ainsi, pendant l'élaboration de cette étoffe artistique, « il faut aller profond dedans, avec les mains, l'aérer, la renverser et l'ouvrir ; y percer de nouveaux raccourcis, y tracer de nouvelles ambulations, de nouveaux passages non vus... Il y a sur le théâtre un nouveau lieu à voir sur la terre, une autre maison, une autre façon d'habiter ici »¹⁰. Compte tenu de ces propos, les messagers de l'altérité, tels que Sosie ou Autrui, cherchent de manière désespérée une nouvelle façon d'habiter *poétiquement*¹¹ le monde, au-delà des clichés lyriques ou des stratégies dramatiques déjà convenues. La métaphore de l'étoffe utilisée pour désigner la mise en cause de la création littéraire dévoile, en effet, une problématisation visant les bords de la représentation artistique, mais aussi le pouvoir de la littérature à exprimer la transgression potentielle des limites de l'humain. Tous ces aspects trouvent un point d'appui théorique dans *Lumières du corps* ; l'auteur y lance l'hypothèse selon laquelle, pendant le processus de création, « on se rassemble pour sortir de la convention admise, de la psychologie ambiante, de

⁷ V. Novarina, *La Clef...*, *op. cit.*, p. 32.

⁸ *Ibidem*, p. 58.

⁹ Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L, [2006] 2010, p. 9-10.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Nous renvoyons ici à une question holderlinienne qui continue de susciter de nouveaux débats : Friedrich Hölderlin, « En bleu adorable », trad. André du Bouchet, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1967, p. 937.

l'histoire qu'on croit, de l'homme reconnu. Dans l'espace en face de nous, entre un homme, mais c'est un autre animal sur un autre sol »¹². Le dispositif poético-dramatique et pictural réalisé par Valère Novarina en 2023, expression de la problématisation pratique des formules évoquées dans *Lumières du corps*, s'avère finalement un espace hybride de tensions métapoïétiques où se développent les expérimentations autour de l'idée de *graphein*, concept compris dans un double sens, d'écriture et de dessin.

Corollairement, les ambitions métapoïétiques et débordantes exprimées – à un niveau plutôt théorique et thématique – dans *Lumières du corps*, *Observez les logaèdres!* ou *L'Homme hors de lui* reviennent dans *La Clef des langues*, la structure de ce dispositif marquant un déplacement d'accent vers l'idée d'une habitation poétiquement autre du monde et vers une certaine *animalisation* du discours artistique. Le blocage de la langue est surmonté non seulement par le biais de la relégitimation de la portée poétique du chant, mais aussi par la présence des images suggestives. En outre, par le biais de ces figures dessinées, l'auteur réussit non seulement à remettre en cause la poïétique du « drame-de-la-vie »¹³, mais aussi à réactualiser le rapport inextricable entre *poiein* et *graphein* dans le contexte de la nécessité d'inventer une autre langue. La présence *graphique* des personnages comme Le Désiniant, L'Avaleur Illico, L'Enfant Gyrovague ou L'Homme de V confirme cette hypothèse. Les noms des personnages sont fortement suggestifs. À titre d'exemple, Le Désiniant exprime le double postulat autour duquel se brode la perspective novarinienne sur le débordement créateur, vu que ce nom évoque à la fois l'attachement poétique à la pratique du dessin et une certaine philosophie de la négation, doublée par l'idée d'une sortie des frontières purement littéraires, sortie qui s'opère par la négation des limites textuelles à travers le dessin.

Les interventions poétiques des personnages ne cessent de souligner une affirmation présente dans *Lumières du corps* : « Le langage est anthropogène et rebondit sur les murs. »¹⁴. Conscient de cette crise expressive, L'Avaleur Illico invite les autres personnages à participer au renversement des normes et à ce nouveau drame de la vie. Ensuite, il ordonne : « Ôtez les mots du langage : il souffle & respire ; ôtez l'espace du lieu : rien n'est là. »¹⁵. Ce dernier constat

¹² V. Novarina, *Lumières...*, *op. cit.*, p. 5.

¹³ Dans cette étude, nous utilisons la formule proposée par Jean-Pierre Sarrazac pour définir une nouvelle perspective sur le drame contemporain. Par ailleurs, ce terme est conçu à partir d'un titre novarinien : *Le Drame de la vie*. Selon Sarrazac, dans le *drame-de-la-vie*, il n'y a plus d'événement dramatique et « le présent de l'action et la présence des personnages se trouvent la plupart du temps mis en péril » (Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 60).

¹⁴ V. Novarina, *Lumières...*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵ V. Novarina, *La Clef...*, *op. cit.*, p. 77.

réactualise l'importance du vide et de l'idée d'une ouverture creusée au sein de l'étoffe littéraire. De plus, L'Avaleur Illico, ainsi que tous les autres personnages, avance l'exigence de réenvisager les pratiques artistiques dans le cadre des travaux poético-dramatiques, mais pas avant d'avoir redéfini les limites de la langue même, devenue, au sein des œuvres novariniennes, à la fois matériau et outil. Ainsi, le débordement est un exercice présent à plusieurs niveaux de l'œuvre, visant à la fois les dimensions (méta)discursive, thématique et purement pratique. *La Clef des langues* – de même que d'autres volumes protéiformes, comme *Le Drame de la vie*, *Devant la parole* ou *Le Jeu des ombres* – invite le lecteur à plonger dans une expérience intermédiaire, en traversant plusieurs espaces et formes artistiques : du texte à la performance scénique en passant par le travail de l'art visuel.

Tout comme L'Avaleur Illico l'a montré, la cristallisation d'une expérience poétiquement débordante ou intermédiaire commence par une remise en crise de la langue. Cet accent mis sur le retour au problème du langage dévoile, au fond, un retour au souci figuratif dans un contexte où les pratiques artistiques intermédiaires exigent également une réflexion plus ample sur l'inadéquation du mot et de la chose. Or, une telle problématisation est renforcée par le style litannique et par le caractère parfois tautologique des discours formulés par certains personnages novariniens. Ces artifices stylistiques et l'importance que Novarina accorde aux listes – car chaque apparition d'un personnage est une occasion pour introduire une nouvelle liste de noms – témoignent d'une poétique du gaspillage, de l'évidement ou de l'épuisement du discours que l'auteur utilise pour dénoncer la crise des valeurs esthétiques et le blocage produit au niveau de l'usage commun des mots. Les personnages entrent alors dans ce jeu tourbillonnant pour consommer leur énergie vitale et expressive. Prenons, par exemple, la conversation entre Le Jeune Loupiol et l'Enfant Tierce. Leur échange verbal n'est pas un dialogue, mais l'expression d'une errance humaine et discursive :

LE JEUNE LOUPIOL : Y aurait-il, dans la salle, un animal habillé en homme, muni d'oreilles attentives qui transmettraient à nos cerveaux des signaux qui nous entendent ?

En suspens.

L'ENFANT TIERCE : Je suis sans mot. Combien de mots restait-il encore ?¹⁶

Les interrogations formulées par Le Jeune Loupiol et par L'Enfant Tierce réitérent les problématiques de l'épuisement expressif et de la sortie de l'homme de sa condition, aspects qui ont déjà été exprimés par d'autres personnages. De

¹⁶ *Ibidem*, p. 102-103.

plus, L'Enfant Tierce relance l'enquête portant sur l'hypostase de l'écrivain dans le contexte artistique contemporain. Ainsi, la mission de l'écrivain n'est plus de trouver les bons mots, voire les mots justes pour exprimer une certaine vision du monde, mais de renverser les sens lorsqu'il tente de faire surgir une nouvelle langue. Subséquemment, cet enfant infernal rouvre une autre liste d'acteurs qui joueront sur la scène du drame-de-la-vie et qui seront prêts à être dissolus dans un enchaînement d'affirmations illogiques et de questions illusives. À la fin de cette liste de deux pages, qui commence par quelques personnages du *Drame de la vie*, tels que Jean de Viande, Sainte Portalée, Les Membres de Plusieurs de l'Usine Culemane, et qui est doublée, au niveau pictural, par les portraits en encre de Chine et en crayon rouge de L'Homme Comestible, du Tétaniste et du Morimonde, L'Enfant Calendulaire vient souligner un rapport très intéressant entre le processus d'évidement de l'homme et l'effacement du langage :

L'ENFANT CALENDULAIRE : Vider l'homme – le démonter *prismatiquement* – jusqu'à ce qu'il n'en reste *personne*, et qu'il s'avance et s'offre à nous *défait*. Ne plus penser l'homme qu'ouvrant. Avec seulement la forme d'une bête à ciel ouvert ; il n'est pas l'*homme* mais le théâtre respirant où ont lieu le portement et l'offrande de la figure humaine. Le mot « personne » – masque vide – lui va bien.
*Ainsi de suite.*¹⁷

La crise de la représentation refait surface au sein de cette réflexion sur le déchirement de la conscience humaine et de l'unité de l'œuvre. L'intervention de L'Enfant Calendulaire révèle qu'au-delà du masque humain et dramatique, il faut chercher le vide *respirant*, l'ouverture dans ce vaste tissu référentiel. Pour ce faire, il faut d'abord défaire l'espace dramatique comme terrain de figuration, car le caractère logodynamique de tout geste créateur, tel qu'il est conçu par Novarina, subsiste en dehors de tout principe mimétique. L'idée d'un débordement créateur, qui peut être interprété tantôt comme le franchissement des frontières rhétoriques, tantôt comme exercice intermédial, s'érige sur la dynamique complexe du défaire pour refaire l'œuvre d'art. Cependant, Valère Novarina met à la base de ce rapport de démontage-(re)montage deux directions de réflexion : une qui vise la dissolution des repères épistémiques et techniques et l'autre qui agit au niveau du *hors texte*, de la performance visuelle et scénique.

Si nous nous arrêtons au premier axe de réflexion, la crise logodynamique est exprimée par le déchirement progressif des personnages, constamment en quête d'une nouvelle langue. Les personnages novariniens s'efforcent d'extirper de la langue la pulsion figurative et de détacher leurs démarches de toute intention mimétique. À travers les pages de *La Clef des langues*, nous pouvons observer

¹⁷ *Ibidem*, p. 107-108. C'est l'auteur qui souligne.

une intensification de la tension entre les personnages, confrontés au vide et à l'impuissance de leur propre parole. De nouveau, comme dans *Voie négative* ou *Observez les logaèdres !* l'être s'anéantit, devient *personne*, et les mots cessent de désigner une certaine réalité. Toutefois, au sein de cette même problématisation des limites du figural, s'ouvre la voie vers une autre réflexion portant sur l'objet précis de l'art ou bien sur l'œuvre d'art comme objet. Sur ce dernier aspect, chez Novarina, la limite entre les deux hypothèses a été toujours très fine, surtout dans les conditions où les personnages et leurs discours sont déterminés par la dynamique très complexe de la déconstruction-reconstruction. Dans sa dernière étude sur l'œuvre novarinienne, *Le Surgissement de l'inconnu*, Laure Née trace les contours de ce rapport entre la poétique du déchirement humain et une nouvelle vision sur le pouvoir *déchirant* et débordant de la littérature :

Le « hors de soi » de la dramaturgie s'accompagne d'un jeu avec les pièces du répertoire classique, et avec l'objet-chose dans les pièces : l'objet y devient « l'objeu ». Enfin, la langue elle-même, pour subvertir la pulsion figurative, devra à la fois combattre l'ordre figural de la langue, pourfendre les obstacles dressés contre sa liberté, et inventer des ressources langagières propres à permettre l'oxygénation de l'imaginaire. Un chemin nous aura conduits ainsi de la crise de la figuration à l'objet dramaturgique fuyant (l'objet des pièces et l'objet dans les pièces) puis à l'objet-langue.¹⁸

À travers son analyse, Née rassemble quelques éléments clés de la pensée littéraire novarinienne : la poétique du déchirement et de la sortie de soi, à savoir les deux poétiques qui mettent en abîme la mise en cause des frontières langagières, ainsi que le rapport entre le mot et la chose. Par ailleurs, en évoquant le terme pongien d'« objeu » dans le contexte de la réification de la langue au sein des exercices novariniens de respiration, voire d'*oxygénation* expressive et imaginaire, Laure Née souligne encore une fois la valeur esthétique de ce vaste réseau intertextuel. Valère Novarina accorde une place de premier plan aux jeux intratextuels (remontant à ses propres textes ou à une série de stratégies poétiques déjà expérimentées) et aux pratiques intertextuelles à travers son étoffe écrite afin de marquer l'effort de retisser un discours poétiquement particulier, qui devrait témoigner des points clés, des blocages ou bien des inquiétudes qui parsèment le processus de création de toute œuvre d'art. Comme Francis Ponge, Valère Novarina cherche, à l'aide des personnages créés juste pour qu'ils s'autodétruisent, la matérialité de la langue et opère une dissection du signifiant pour trouver une nouvelle formule créatrice.

¹⁸ Laure Née, *Valère Novarina, le surgissement de l'inconnu*, Paris, Presses Universitaires Vincennes, 2022, p. 106-107.

En enquêtant sur l'instabilité du signifiant et sur la crise de l'expression poétique, Francis Ponge parle non seulement d'une « rage de l'expression »¹⁹, mais il découvre aussi une « tentative d'assassinat du poème par son objet »²⁰. Or, cette tentative d'assassinat invite à une dissection de la matière poétique, tout en jetant un doute sur les techniques de création. Dans son étude sur l'œuvre de Ponge, Alain Romestaing analyse les valences de l'« objeu » compris en tant qu'opérateur de langage. Romestaing dépeint une image très riche de la manière dont l'écriture est envisagée par rapport aux valences de l'*objeu* :

L'écriture doit se travailler sans cesse, certes afin de mieux coller aux choses, mais aussi en les reléguant dans une certaine mesure à l'arrière-plan : nous verrons dans un deuxième temps comment Francis Ponge se donne comme objet le langage lui-même qu'il s'agit de « réparer » et de porter à son plus haut niveau de fonctionnement. Le poète se plaît alors à faire *jouer* la langue ainsi qu'un athlète fait jouer ses muscles : c'est cela « l'objeu », une jubilation du langage, un foisonnement en boucle(s), auxquels on aboutit grâce à un objet (au sens premier dont nous parlions), voire *au détriment* de cet objet...²¹

Le chercheur place la langue au premier plan du travail poétique de Francis Ponge. Toutefois, ce mot-valise pongien relève non seulement des tensions et des jongleries autour du langage, mais aussi d'un retour sur la subjectivité, au-delà de toute conception lyrique vulgarisée. Ici, ainsi que dans l'œuvre novarinienne, l'« objeu » peut être compris également comme une réification et une mise en jeu du *je*. Cet aspect est renforcé dans *La Clef des langues*, dispositif artistique à travers lequel le sujet est systématiquement éviscéré, le *je* faisant l'objet (voire l'*objeu*) d'une dissection qui traverse plusieurs plans expressifs, du texte écrit à la représentation lithographique. De nouveau, il convient de rejoindre les idées de Laure Née qui souligne que le concept d'*objeu* peut résonner avec les réflexions novariniennes sur la relation particulière entre l'objet poétique en crise et un réengagement foncièrement poétique par rapport à la subjectivité. Les Membres de Plusieurs de l'Usine Culemane ou L'Enfant Calendulaire, ces personnages à la recherche d'un « hors de soi », montrent que ce n'est pas seulement la matière poétique qui est *en jeu*, mais aussi le statut du sujet. Le thème de la sortie de soi des personnages cache, en effet, un débordement visant simultanément les frontières de la littéralité et les limites de la subjectivité

¹⁹ Francis Ponge, *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1976.

²⁰ Francis Ponge, « Le Carnet du Bois de pins », *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1999, p. 168.

²¹ Alain Romestaing, « L'objet chez Francis Ponge : du "Parti-pris des choses" à "l'objeu" », *Écritures de l'objet*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, document consulté en ligne : <http://books.openedition.org/pub/4934> (dernière consultation : 17.06.2023).

au sein des dispositifs artistiques hybrides, fondés sur la variation des plans sémiotiques.

Les protagonistes de *La Clef des langues* sont pris dans un permanent va-et-vient entre la pulsion de construire l'œuvre et le besoin immédiat de la déconstruire afin de trouver un trou dans ce mur opaque de la communication et du discours littéraire. Derechef, nous nous confrontons avec ce que Jiaying Li définit, en analysant les travaux de Novarina, comme étant la « négation de l'homme philosophique »²². Par cette formule, Li souligne la déconstruction humaine et discursive que Novarina aborde, en prenant plusieurs angles d'attaque, dont la perspective littéraire et l'aspect visuel demeurent fondamentaux au moment où Novarina met en scène ce détachement radical de tout ce qui est humain ou de la cohérence du discours littéraire. De plus, en approfondissant ces aspects, Li trouve dans cette technique de la déshumanisation ou de la dépersonnalisation du personnage dramatique un symptôme des stratégies antiréalistes que nous constatons dans le cas du théâtre moderne. Ainsi, Li note que « cet abandon du personnage pour la personne sans identité – ou “un être tissé de mots” selon Robert Abirached – s'inscrit dans le mouvement antiréaliste du théâtre moderne »²³.

Même si Novarina n'éloigne pas totalement l'idée de personnage, il réduit les protagonistes humains à une liste de noms au-delà desquels n'existe aucune identité sociale ou psychologique. L'écrivain transforme ces funambules en une matière verbale et graphique vouée à être (re)travaillée pendant l'exercice artistique. La réplique de L'Enfant Calendulaire, qui observe la nécessité de *vider l'homme*, soutient ce propos qui est renforcé par la dimension intertextuelle, car son intervention est en effet un écho aux observations d'un texte novarinien de 2014, *Observez les logaèdres !* : « Vider l'homme – le démonter prismatiquement – jusqu'à ce qu'il n'en reste personne, et qu'il s'avance et s'offre à nous défait. »²⁴. L'insistance sur le principe de l'évidement et du déchirement langagier, grâce à la revalorisation d'une intervention portant sur la déchirure de toute valeur esthétique, est une autre stratégie pour mettre en cause les limites du pouvoir du dire littéraire. Ces aspects, doublés par les découpages de l'unité référentielle, sont soutenus aussi par la dimension visuelle pour faire surgir une autre forme d'expression poético-dramatique. En outre, le discours est circonscrit par quelques figures dessinées exprimant soit la confusion et l'abstractisation extrême (Morimonde), soit la défiguration (les représentations de l'Exécuté Buffet et de Tropmann, deux personnages grotesques décapités, suggérant à quel point les masques humains s'effritent lors du processus de création).

²² Jiaying Li, *Le Langage mis en jeu et en questions. Jarry, Ionesco, Tardieu, Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 398.

²³ *Idem*.

²⁴ Valère Novarina, *Observez les logaèdres !*, Paris, P.O.L., 2014, p. 11.

À travers d'autres œuvres telles *Le Drame de la vie*, *L'Homme hors de lui* ou *Le Jeu des ombres*, Novarina établit une relation encore plus étroite entre la sortie de l'homme de soi-même et la réinvention de la langue. D'ailleurs, dans ses productions artistiques, l'auteur dévoile les étapes d'une ontogenèse paradoxale et invoque plusieurs fois la présence de certains personnages justement pour les défigurer sous les regards du lecteur ou du spectateur. Or, ce sacrifice a le pouvoir de remettre en cause notre conception commune de la représentation. L'intervention violente de L'Anthropoclaste en témoigne : « Représenter l'homme ? non ! le *déreprésenter* : lui dire d'entrer *arraché à lui*, enlevé de là ! pas d'ici ! Qu'il apparaisse maintenant devant nous *asomatique*, en *antipsychie*, décorporé, mille fois défait, détissé, désécrié, *inhommé*. *L'ahomme*, le donner. »²⁵. Ainsi, L'Anthropoclaste apparaît comme une sorte d'Anticrise qui fait également écho à la philosophie nietzschéenne. Lecteur de Nietzsche, Novarina transforme la négation de toute distinction entre la moralité et l'immoralité en une manifestation de cette « volonté de puissance »²⁶ qui caractérise une philosophie située « par-delà le bien et le mal »²⁷. Et L'Anthropoclaste insiste sur la violence logodynamique et sur le déchirement non seulement de l'homme, mais aussi de son discours, car le personnage forge toute une série de néologismes exprimant la déconstruction simultanée de la philosophie de l'homme et de la langue commune. Les préfixes employés suggèrent la négation, voire le *niement* témoignant d'une approche plutôt apophatique de la compréhension de la création littéraire. Dans ce sens, la littérature novarinienne n'est plus centrée sur le texte, ni

²⁵ V. Novarina, *La Clef...*, *op. cit.*, p. 118. C'est l'auteur qui souligne. Ce fragment est également produit dans le contexte d'un exercice intratextuel. L'intervention de L'Anthropoclaste reprend un verbe forgé par Novarina (*déreprésenter*) et une perspective formulée dans *Lumières du corps* (V. Novarina, *Lumières...*, *op. cit.*, p. 18).

²⁶ Selon Nietzsche, cette volonté peut être lue par rapport au nihilisme et à l'insoumission, tout en désignant finalement une forme de liberté de la pensée, une ouverture et un embrassement de la pulsion vitale. Dans son texte, le philosophe surprend plusieurs fois ces aspects : « Mais, comme je l'ai dit, c'est de l'interprétation, ce n'est pas le texte ; et il pourrait venir quelqu'un avec une intention opposée et un procédé d'interprétation tout autre, qui s'entendrait à déchiffrer, dans cette même nature et en considérant les mêmes phénomènes, justement l'accomplissement tyrannique et impitoyable d'aspirations à la puissance – un interprète qui vous mettrait devant les yeux le caractère universel et absolu de toute "volonté de puissance", de sorte que presque chaque mot, et même le mot "tyrannie" apparaisse finalement inutilisable ou déjà comme une métaphore affaiblie ou adoucie – comme trop humaine – et celui-là finirait cependant par affirmer au sujet de cet univers la même chose que vous affirmez, à savoir qu'il y a un cours "nécessaire" et "prévisible", mais *pas* parce que des lois y règnent, au contraire parce que les lois y font absolument *défaut*, et que toute force à tout moment tire ses dernières conséquences » (Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal. Prélude à une philosophie de l'avenir*, présentation et traduction d'Angèle Kremer-Marietti, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 45).

²⁷ *Idem*.

sur la représentation des êtres humains ou des évènements, mais elle se construit comme un atelier ouvert où l'artiste expérimente le dialogue entre plusieurs systèmes artistiques d'expression et où il (dé)tisse ou (dé)fait perpétuellement le discours autour de l'œuvre d'art. Au niveau visuel, ces aspects sont mis en exergue par le dialogue entre la réplique du personnage et le dessin représentant Le Crétin, figure abstraite de l'*idiot* novarinien, dont les yeux exorbités contemplent le vide.

Les funambules de Novarina entrent souvent dans ce jeu de l'évidement et de l'épuisement de la parole. La construction bizarre de ces êtres qui explorent la lisière de l'animalité résonne, au fond, avec la poétique du gaspillage autour de laquelle se tisse de manière paradoxale *La Clef des langues*. Dans sa réflexion sur le dispositif novarinien de 2023, Pierre Senges explore les valences de cette poétique de la consommation. Dès le début de son œuvre, Novarina met en exergue cette poétique par l'introduction obsessive des listes de noms qui témoignent de l'influence de certains auteurs. Par ailleurs, dans son étude, Pierre Senges souligne l'influence non seulement de la philosophie apophatique du Pseudo-Denys l'Aréopagite, mais aussi d'un auteur comme Rabelais :

C'est un art de l'offrande, de la générosité, du gaspillage sans doute, mais en ces temps de pénurie la surabondance par écrit est un bienfait ; c'est un art de la ritournelle, la litanie ayant toujours plus ou moins tendance à s'arracher à la page pour devenir mélodique (la liste des couillons de Panurge gagnerait à être interprétée en duo) ; c'est « *une prière pour tous les hommes ayant existé* », comme l'annonce L'Ouvrier du Drame dans *L'homme hors de lui* (2018), comme il le répète dans *L'animal imaginaire* (2019) et le répète encore une fois dans le présent ouvrage, page 285.²⁸

Nous rejoignons les affirmations de Senges pour accentuer encore une fois la façon dont Novarina fait de l'articulation entre la dimension intratextuelle (fondée sur le retour constant à ses propres textes) et la sphère intertextuelle un catalyseur de la recherche d'un débordement poétique. En outre, ce débordement, compris comme une sortie des limites conventionnelles du texte à travers le dialogue avec le dessin, est rendu possible par l'expérience du vide expressif comme étape préliminaire à la réinvention des enjeux symboliques et pratiques du théâtre protéiforme contemporain.

Cette obstination à explorer le vide logé au-delà des discours littéraires déjà formulés ne cesse de nourrir en égale mesure les expérimentations poético-dramatiques novariniennes et ce qui pourrait être interprété comme une nouvelle

²⁸ Pierre Senges, « Ne pas trouver le mot juste », *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, document consulté en ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2023/06/14/valere-novarina-clef-langues/> (dernière consultation : 21.06.2023). C'est l'auteur qui souligne.

philosophie de l'art. Or, une telle conception artistique n'est réalisable que si l'artiste doute de sa mission dans le contexte du monde actuel et des instruments dont il dispose pour créer. Ainsi, Novarina fait appel à l'art visuel pour mettre en exergue la problématisation du *graphein* et la vraie valeur de ce contraste permanent entre le vide et le plein. Par ailleurs, ce dialogue entre les interventions fragmentées des personnages, soutenues pourtant par un rythme litannique, et les dessins de Novarina, qui témoignent de l'influence des peintures de Jean Dubuffet, a le rôle de porter le lecteur à travers cet espace artistique expérimental vers le vide humain et expressif. « Tout ce qui est vide est parfait. »²⁹, annonce de façon paradoxale *La Chair Entière*, avant d'introduire les figures imparfaites et déifiantes de *L'homme de Cruciphon*, de *L'Homme de Fin* et, enfin, de *L'Ambon Plumide*.

En plaçant son exercice sous le signe de l'idée de *coincidentia oppositorum*, Valère Novarina approfondit la méditation sur le débordement poétique qui s'érige sur un rapport très complexe entre *le plein* et *le vide* à l'aide d'un poème chanté par *L'Enfant Clouant* :

Le plein n'aime rien qu'le vide :
Le vide ne s'en plaint point.
Chaque point s'trouve bien dans l'vide
La vie s'en frotte les mains.

Plein de vide est le rien.

Vide est toujours le plein.³⁰

À une lecture approfondie de ce poème, au sein duquel la personnification des problématiques clés de la pensée novarinienne a un rôle stylistique central, nous pouvons dégager une autre perspective sur les principaux opérateurs du discours artistique novarinien. Il convient d'interpréter ces vers à la fois d'un point de vue philosophique et artistique ; en effet, cette poétique du vide suppose, premièrement, une pensée particulière sur le rôle de la littérature contemporaine et, deuxièmement, une pratique intermédiaire.

D'une part, la poétique du vide révèle la cristallisation d'une mise en cause particulière de notre rapport au monde et à la langue dans le cadre d'une expérience littéraire conçue comme un atelier d'expérimentation toujours ouvert. À travers le poème récité par *L'Enfant Clouant* et tout au long des interventions métapoétiques des autres personnages novariniens, le vide arrive à définir un espace où s'expérimente la sortie de soi et au sein duquel se dérobe le pouvoir expressif. C'est dans le contexte de ce travail autour de l'articulation des

²⁹ V. Novarina, *La Clef...*, *op. cit.*, p. 124.

³⁰ *Ibidem*, p. 127.

contraires et d'une pérégrination réflexive entre deux extrêmes, le plein et le vide, que se tisse la poétique antinomique et respiratoire de Novarina. Encore une fois, l'articulation entre le vide et l'exercice de respiration poétique évoque non seulement la présence de l'héritage littéraire d'Antonin Artaud, mais aussi une nouvelle réflexion sur la vie en général. Au-delà d'un certain nihilisme qui résonne avec les conceptions philosophiques de Nietzsche, la pensée artistique novarinienne et nietzschéenne ont en commun la recherche d'une formule verbale qui pourrait témoigner d'une vitalité singulière et d'une ouverture d'esprit. En analysant le caractère inactuel et intempestif³¹ des œuvres comme *Devant la parole* ou *Le Drame dans la langue française*, Laure Née souligne ces aspects :

Voilà qui est nietzschéen et très novarinien : le vide, comme l'appel d'air nécessaire à la joie d'être léger, délesté du poids de l'attente sans relâche de la chose à venir ; le pari de la joie sans la chose, et avec même la certitude de son absence. Le deuil est consommé : la chose n'existe pas, le réel se dérobe, est insaisissable. C'est bien ce qui, dans un mouvement de réversibilité, permet de postuler un temps à venir, de n'avoir pas peur de l'incertain, de remettre en mouvement un désir sans objet, qui est jubilatoire car il est à lui-même son propre objet, affranchi de l'attente ou des stratégies pour l'obtenir.³²

Ainsi, le travail d'évidement qu'exercent les enfants infernaux ou les ouvriers idiots de Novarina atteste, au fond, cette vitalité particulière. Dans le même contexte d'un paradigme de la consommation se brode également une méditation aussi violente que défiante sur la manière dont on peut traiter l'objet lors d'une expérience passe-frontières, de théâtre-poésie.

D'autre part, la poétique du vide et l'accent mis sur le processus d'évidement (surtout en contraste avec la quête de la totalité) sont éclairés par le dialogue avec la sphère de l'art visuel qui ajoute un souffle nouveau à cette philosophie de la création fondée sur la transition de l'intertextualité vers l'intermédialité. Au-delà de cette transition, les réflexions autour du vide et du plein circonscrivent un travail compulsif sur la langue et les formes. Or, la même logique dévoratrice détermine l'entrée et la sortie des personnages qui s'inscrivent dans ce déplacement d'accent des jeux intertextuels vers les jeux intermédiaux. Dans ce sens, l'arrêt sur les œuvres d'autres auteurs qui ont influencé les créations novariniennes s'avère nécessaire pour briser le mur du désœuvrement, à savoir de ce blocage produit par les compositions créées à travers l'histoire littéraire. Dans son analyse minutieuse du dernier texte novarinien, Pierre Senges remarque, en

³¹ Nous faisons ici référence aux travaux de Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1992.

³² L. Née, *Valère...*, *op. cit.*, p. 59.

dehors de l'influence de l'écriture patristique, de la littérature de François Villon ou de François Rabelais, les échos des expérimentations littéraires d'autres écrivains. « On pourrait également évoquer les listes de noms dans les carnets de Henry James et ceux de Francis Scott Fitzgerald (respectivement "Mackle, Spavin, Alabaster, Pollard, Bing, Bing-bing" et "Olsie, Hassie, Coba, Bleba, Onza, Retha"), mais ces listes-là étaient des notes de travail, elles sont arrivées à la suite de glissements entre les mains des lecteurs. »³³ En faisant appel aux jeux intertextuels, Novarina met de nouveau l'accent sur le dispositif poétique hybride compris dans les termes d'un laboratoire, d'un atelier de création perpétuellement ouvert et peuplé de nombreux personnages de la littérature universelle.

Un autre enfant du vide, L'Enfant des Scènes Vides, intervient dans *La Clef des langues* pour promouvoir la recherche d'une langue *soufflée*³⁴, capable de rendre intelligibles les nuances de ces jeux spécifiques à ce travail artistique débordant : « Chercher l'intouchable inaperçu chemin du souffle : son passage par *quatre chemins* : descente aux méandres, errances autour des trous de mémoire ; reprise intérieure de la vie au *vide respirant*. »³⁵ La descente dans le labyrinthe de l'inintelligibilité et le retour au vide de la mémoire, de la matière et de la respiration artistique sont deux gestes qui mettent en abîme la nécessité de refaire l'œuvre d'art au-delà des limites textuelles. Chez Novarina, le *vide respirant* demeure d'ailleurs l'ouverture totale vers le débordement. Or, l'expérience du débordement s'accomplit par l'importance accordée à la dimension picturale, les dessins ayant le rôle de mettre encore plus en valeur l'écriture poétique et musicale de Novarina. Les dessins accompagnant les dialogues étranges entre les enfants, les ouvriers ou les docteurs du vide littéraire défendent ce propos. Par exemple, les dessins en noir et rouge (représentant Udre, avec sa flûte, Mondron Sandret qui joue du tambour, Lambée Coffret jouant de la contrebasse et Le Musicien du Bal jouant de l'accordéon) renforcent en égale mesure le style tantôt baroque, tantôt jazzique qui caractérise si bien la création novarinienne et la propension de Novarina à conférer à tous ses travaux une portée interartistique. De surcroît, la dimension picturale arrive à dévorer le texte, de sorte que c'est l'image qui domine la parole.

Ainsi, les figures abstraites déconstruisent les interventions des personnages et indiquent que l'espace de leur poésie logodynamique doit être élargi à un contexte artistique où l'interdisciplinarité occupe une place de plus en

³³ P. Senges, « Ne pas... », art. cit.

³⁴ Dans *L'Écriture et la différence*, Jacques Derrida s'arrête sur l'œuvre d'Antonin Artaud, en offrant une définition particulière de l'attribut « soufflée » : « Soufflée : entendons du même coup *inspirée* depuis une *autre* voix, lisant elle-même un texte plus vieux que le poème de mon corps, que le théâtre de mon geste » (Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 262).

³⁵ V. Novarina, *La Clef...*, *op. cit.*, p. 489-490. C'est l'auteur qui souligne.

plus grande. Le discours de L'Enfant Armé essaie de souligner la manière dont plusieurs techniques coexistent afin de réaliser une expérience poétique déchirante : « La bien nommée *perspective* : agencement d'ondes sur le sol du *temps* déchirable. Chercher à réfléchir l'inventaire perpétuel des mots pour déjouer les rimes : fugue, énigme, inversion, sortie en vrac, figures du discours, traces de visages, images accidentelles. »³⁶. Au-delà de l'accentuation des principaux artifices stylistiques employés pour réaliser un exercice poético-dramatique, son intervention reproblématise la façon dont on comprend le champ artistique contemporain. Au fond, la structure compositionnelle hétéroclite de *La Clef des langues* offre au lecteur l'expérience complexe d'une remise en cause des limites conceptuelles et formelles, tout en faisant écho au défi lancé par L'Infirmier Tuban dans *Le Drame de la vie* : « Le public demande une nouvelle pénétration, le public demande une nouvelle partie d'action. Les rideaux se lèvent et s'abaissent d'une manière mathématique. »³⁷. Or, toutes les figures évoquées dans le nouveau dispositif novarinien deviennent l'expression de cette action ambitieuse, *respiratoire* et poétiquement débordante. En faisant écho à ses autres drames protéiformes, *La Clef des langues* s'avère être un vrai terrain de manœuvre où Novarina explore les limites du travail intra et intertextuel et expérimente également une autre formule de théâtre-poésie fondé sur un lien entre le discours poético-dramatique et le discours visuel. Le travail passe-frontières de 2023 est une œuvre intermédiaire caractérisée par une technique de la décomposition poétique et par une série de « métissages des dialogues »³⁸ entre plusieurs sphères artistiques. Ces métissages sont, selon Jean-Pierre Sarrazac, spécifiques aux drames-de-la-vie novariniens.

Dans les dispositifs artistiques novariniens, la réinscription de cette dimension active de la production est réalisée par une analogie entre l'œuvre et un atelier de création compris aussi comme une usine des paroles littéraires et des schémas d'expression artistique. Terrain des métamorphoses matérielles, de la déambulation humaine et de la démultiplication des angles d'attaque quant à ce travail de (dé)figuration et de réinvention langagière, *La Clef des langues* devient l'expression d'un questionnement sur la réitération du *poiein*, du travail sur la langue. L'agitation des personnages, qui essaient de dépasser leur condition, et le réseau de questionnements brodés autour d'un « stade de l'action » se manifestent dans le contexte d'une ouverture intermédiaire opérée par « les actions dessinées ». Les dessins qui parsèment *La Clef des langues* gardent l'influence de l'art brut de Louis Soutter ou de Jean Dubuffet et circonscrivent la conception novarinienne de l'idée de figuration. En outre, compte tenu de la dimension transmédiatique présente

³⁶ *Ibidem*, p. 480. C'est l'auteur qui souligne.

³⁷ Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, préface de Philippe Sollers, Paris, Gallimard, 2003, p. 17.

³⁸ J.-P. Sarrazac, *Poétique...*, *op. cit.*, p. 61.

au niveau de la conceptualisation du dispositif artistique, nous observons que Novarina veut orienter l'attention du lecteur plutôt vers le dépassement de la mimésis et de l'interprétation limitée à l'échelon purement textuel. Michel Corvin souligne qu'« en plasticien, Novarina appelle à une lecture tabulaire, non linéaire, de son œuvre : tout, de son sens, doit être saisi en tous sens, en dispersion simultanée aux quatre vents de l'espace scénique : c'est là ce qu'il y a de plus déroutant pour un lecteur formé à la dramaturgie classique qui focalise la vision du spectateur sur un unique point de fuite »³⁹. L'interprétation que Michel Corvin donne à *L'Acte inconnu* peut demeurer valable dans le cas du livre-album de 2023, car, dans ce dernier ouvrage, Novarina emploie l'articulation du texte et de l'image pour créer un autre effet de déchirement discursif et pour réaliser un exercice de (dés)équilibre à la lisière de l'innommable et de l'irreprésentable.

L'intention novarinienne consistant à franchir les limites de la représentation et de la communication nous mène vers la dernière étape de ce débordement poématique qui commence et finit par une mise en crise du langage même. En déplaçant encore une fois l'accent sur la problématisation de la parole et des limites de la représentation, lors de ses entretiens, Novarina n'hésite pas à revenir sur l'invention d'un langage qui pourrait exprimer les nuances de ce stade de l'action poético-dramatique :

Faire des livres, ça ne m'intéresse pas. C'est l'expérience, l'épreuve, l'exercice que je cherche. [...] Mais ce n'est pas du tout de la littérature de recherche, de laboratoire [...], mais une expérience biologique sur soi, une intervention sur notre corps vivant [...]. J'entends la matière comique, j'entends les langues circuler autrement, j'invente un corps nouveau, je détruis mon image d'homme, je deviens un corps de langue, un comique mutant.⁴⁰

Le retour critique aux valences de ce stade actif en tant que pierre angulaire de tout exercice poétiquement débordant signifie aussi une déconstruction expressive et esthétique. De cette manière, l'enjeu de l'art visuel au sein des dispositifs hybrides de Novarina réside dans l'opération de déstabilisation et de remise en cause des repères du processus de création de l'œuvre d'art.

En guise de conclusion, il convient de souligner que l'idée d'un débordement poétique se fonde sur un travail de déconstruction, voire d'évidement, car, selon Novarina, ce geste radical peut entraîner l'élargissement des limites – conceptuelles et pratiques – de l'expérience de création. L'errance

³⁹ Michel Corvin, « En relisant “L'Acte inconnu” », préface, in Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, Paris, Gallimard, 2009, p. 9.

⁴⁰ Valère Novarina, Philippe di Meo, « Le théâtre séparé », entretien de Valère Novarina avec Philippe di Meo, *Furor*, n°5/1982, apud Évelyne Grossmann, « Artovarina : un théâtre *résurrectionnel* », *Littérature*, n°4/2014, p. 89.

des personnages se situant à la lisière du vide existentiel et expressif témoigne non seulement d'une crise du discours artistique, mais aussi du fait que la sortie d'une telle crise est possible par la recherche d'un débordement des frontières poïétiques. Dans ce contexte, *La Clef des langues* devient un espace de recherche et d'expérimentation po(i)étique, mettant en exergue le rôle toujours prépondérant de la dimension intermédiaire au sein de la pensée littéraire novarinienne. Chez Valère Novarina, l'expérience du débordement suppose une déconstruction progressive des repères figuraux et littéraires afin de marquer un élargissement à la fois thématique et pratique grâce aux stratégies intermédiaires.