



**HAL**  
open science

**“ Suite à la suite de quoi, une mère me nomma ” :  
Valère Novarina, portrait d’un théâtre en enfant**

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. “ Suite à la suite de quoi, une mère me nomma ” : Valère Novarina, portrait d’un théâtre en enfant. Valère Novarina. Les tourbillons de l’écriture., Hermann, 2020, 9791037003621. hal-03155950

**HAL Id: hal-03155950**

**<https://hal.science/hal-03155950>**

Submitted on 10 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Suite à la suite de quoi, une mère me nomma » : Valère Novarina, portrait d'un théâtre en enfant

SANDRINE LE PORS

Il pourra sembler inattendu d'aborder l'œuvre de Valère Novarina par la focale de l'enfant : point d'effort, à travers son médium théâtral ou critique, pour reconstituer une enfance perdue dont on serait incapable de sortir ou de s'en sortir, point de fantasme non plus sur les premières années de la vie (quand bien même des « blocs d'enfance<sup>1</sup> », diraient Deleuze et Guattari, remonteraient dans l'écriture et même si une mytho-biographie s'est d'ores et déjà constituée au fil de ses entretiens ou de ses écrits). Pour autant, l'œuvre (publiée ou scénique) renvoie à la question de l'enfance : ne serait-ce que car elle s'attèle à ce qui précède le sens, inaugure plus qu'elle ne clôt, propulse dans une forme de turbulence (et de différentes façons, selon qu'il s'agisse du lecteur, de l'acteur ou du spectateur), s'exalte dans la répétition, privilégie la course (dont l'anthropologie a bien montré en quoi elle caractérisait l'enfance), la vitesse, la vitalité, l'agitation, voire la surenchère, fait le pari aussi de l'immédiateté, de la spontanéité, du refus, de la désobéissance, de la transgression, du renversement. Nous poussant hors des gonds d'un âge trop adulte, elle n'a de cesse d'être dans un appétit de questionnement, elle ne s'éprouve que dans un plaisir oral, une joie de la traversée des mots et des sons, un ludisme prononcé, un entêtement qui abolit tout écart entre le langage et le corps (« Ce que cache mon langage, mon corps le dit. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé », écrivait Roland Barthes<sup>2</sup>).

Mais au-delà de cette dynamique de l'écriture, à la faveur de quels motifs – des espaces de l'enfance (à commencer par Thonon) aux langues dites « nourricières » imprimant leur empreinte aussi bien visuellement qu'auditivement, en passant par les innombrables figures d'enfants jusqu'aux multiples récits de naissance (et de mort) qui prolifèrent – est-il possible de portraiturer un théâtre en enfant ?

## I. L'ENFANCE COMME CURSEUR. PERSISTANCES RÉTINIENNES ET AUDITIVES

---

<sup>11</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

<sup>22</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), dans *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, tome V, 2002, p. 74.

Opter pour l'enfance comme curseur de lecture, ce peut être d'abord accorder une place au matériau autobiographique, actif dans le processus d'écriture ou de création et aussi souterrain soit-il. Lorsque Novarina écrit *Le Vrai Sang*, par exemple, il est certes poursuivi par le Livre de Daniel (la source biblique est, on le sait, aussi récurrente que fondatrice chez l'artiste) mais il se rappelle également que « Daniel » est le prénom de son grand-père. Quand il rédige « Pour Louis de Funès », l'une de ses sources se trouve dans *Oscar* qui l'avait tant séduit quand il était enfant. Mais si ce texte majeur sur le comédien garde en mémoire une vision perçue dans (ou depuis) l'enfance, c'est principalement pour pointer la question de l'*infans* (étymologiquement, ce qui n'a pas encore accès à la parole) comme part intégrante de l'art théâtral : « Au théâtre il faut savoir réentendre le langage humain comme l'entendent les roseaux, les insectes, les oiseaux, les enfants non parlants et les animaux endormis<sup>3</sup> ». Souvent, les éléments en rapport avec l'enfance sont ainsi difficilement identifiables ou formulables, ils fonctionnent par réseaux, ricochets et puissances d'écho.

Qui voudra tirer les fils de cette pelote enfantine, souvent prise par ailleurs dans les nœuds d'un jeu de métaphores organiques, biologiques ou animales (qui sont coutumières à Novarina et à bon nombre d'artistes de plateau aujourd'hui), tombera aussi sur Thonon. Impossible en effet de ne pas penser aux persistances rétinienne (et auditives) développées au contact de l'espace savoyard – sorte de chambre kantorienne, oserait-on dire – où l'artiste a grandi (région dont l'une des particularités est aussi la cohabitation ou la friction de plusieurs langues : l'italien, l'allemand, le français ou le patois...). N'est ainsi pas sans importance la mémoire d'une attraction foraine vue la première fois par Novarina à l'âge de ses quatre ans, à Thonon-les-Bains, ce souvenir va lui permettre d'inscrire l'image de la marionnette dans son théâtre, cela alors que l'auteur n'aura paradoxalement de cesse de faire disparaître la figure comme personnage dans l'ensemble de ses pièces. L'attraction foraine est convoquée dès *La Chair de l'homme* puis dans d'autres pièces (*La Scène*, *L'Origine rouge*...). Dans *La Chair de l'homme*, où apparaît parfois l'auteur (sous les traits notamment de « L'Enfant Savoyard »), interpellé par ses propres personnages, perché sur la plus haute branche d'un platane et contemplant en contrebas la foire de Thonon où se jouait la « Loterie Pierrot » avec Gugusse (un militaire dont la tête dépassait de la petite cabane pendant que sa sœur tournait la roue de Loterie), tout un épisode (le chapitre XII) renvoie à un instant précis de cette Loterie. Persistence rétinienne toujours active dans *Le Vrai Sang*, spécialement au moment où la roue s'immobilise sur le 8. Novarina intègre alors de nouveau cette mémoire enfantine, la roue de la Loterie (un disque coloré) participant plus spécifiquement d'une recherche sur l'action de la couleur sur les corps mais aussi sur notre écoute du langage.

Si bien des écritures contemporaines, à commencer par les écritures scéniques, tendent vers l'univers forain, oscillent entre des formes proches de la marionnette, du cirque ou de la danse – ce qui se vérifie tout particulièrement chez Novarina –, ici il y a aussi sans doute remontée d'une perception enfantine. La seule ville d'enfance de Thonon, avec ses habitants et leurs accents, leurs sobriquets, sa foire traditionnelle savoyarde de la Loterie Pierrot (vue d'abord dans l'enfance, puis régulièrement à

---

<sup>33</sup> Valère Novarina, « Pour Louis de Funès », dans *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 128.

l'adolescence et à l'âge adulte), dont la roue surgit dans des mises en scène de l'auteur, imprime incontestablement son paysage (tant visuel que sonore) dans ses spectacles ou ses écrits, de manière exemplaire dans *La Loterie Pierrot*, texte d'enquête et de collectage sur les habitants du Chablais se retrouvant le jour de la « Foire de Crête » sur l'une des collines qui dominent la ville, où les sobriquets des habitants du pays natal sont consignés, accumulés, où chacune et chacun entre dans la danse et la ronde des mots (y compris des enfants : « Dioset à Franlà débarbouille son filleul<sup>4</sup> »). L'écriture de Valère Novarina, s'il fallait la cartographier, se situerait ainsi, toute tendue, entre Thonon et bien d'autres espaces traversés, comme les quarante-quatre chapelles du « Sacro monte » près de Varallo, ville du Piémont d'où son arrière-grand-père Paolo Novarina partit à pied pour émigrer en Suisse puis en France.

## II. LANGUES NOURRICIÈRES ET SOUFFLE ENFANTIN

Mais à évoquer ainsi les persistances non pas seulement visuelles mais auditives du monde enfantin, il faudrait encore parler de la façon dont vibre et sonne l'écriture à partir des langues, des voix et des sons entendus depuis l'enfance. Dire aussi comment, sans doute, à porter le langage (corporel ou discursif) à la limite de ce qui sépare l'adulte de l'enfant, Novarina écrit, à certains égards, pour les enfants un peu comme Antonin Artaud (dont on rappellera comment il se retournait sur le Mômô – le mioche, le naïf, l'ingénu mais aussi le fou désarmé, l'enfant innocent) disait écrire pour les analphabètes.

La langue maternelle tient aussi une place non négligeable, de même que la figure maternelle (une actrice ayant joué, notamment, dans *L'Avare* à la Comédie de Genève, et qui avait décidé que son futur fils s'appellerait Valère). Cette langue maternelle aura joué chez l'auteur un drame fait à la fois d'oublis et d'attirances, de pertes et de remémorations. Mélodique, elle s'associe le plus souvent au chant, au rythme, s'entend dans « une écoute tactile, comme un toucher sonore<sup>5</sup> », quelque chose qui précède ou vas au-delà des mots. La voix d'un grand-père n'échappe pas à ce processus singulier, une langue à la confluence d'autres langues, et d'autres voix, y compris celles entendues, encore et toujours, dès l'enfance :

J'entends encore les intonations singulières de mon grand-père : elles étaient un peu comme la signature de sa pensée, son rythme fondamental, sa musique d'avant les mots, le pas de sa voix. Je me souviens des chansons en dialecte valdôtain chantonnées par tante Pauline et les jargons bizarres entendus tout enfant traverser soudain la conversation des adultes comme des blocs obscurs...<sup>6</sup>

La matière vocale ou le seul matériau de la chanson (si présent dans son théâtre, parmi lesquelles la « Chanson d'Œdipe chantée sans complexe » dans *L'Homme hors de*

---

<sup>4</sup> Valère Novarina, *La Loterie Pierrot*, nouvelle édition annotée, Genève, éditions Héros-Limite, 2009, p. 29.

<sup>5</sup> Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, Paris, POL, 2009, p. 187.

<sup>6</sup> Valère Novarina, *Voie négative*, Paris, P.O.L, 2017, p. 35.

lui) porte aussi la mémoire des sons et chants jadis entendus. On retrouvera encore de l'enfantin, et toujours à l'oreille, dans la dépense et la joie que provoque la matière verbale, dans ses dérèglements, voire dans ses babillages, et y compris dans la foule des fautes qui traversent la langue de Novarina (parmi tant, un « Vous mourrez » dans *Le Drame de la vie*, par exemple<sup>7</sup>). La langue se portraiture ainsi en enfant-cancré, l'écriture se ressourçant à une forme d'idiotie, et l'auteur n'aura d'ailleurs pas manqué de convoquer des cancrés dans ses récits (tel ce « Jean Singulier » dans *L'Espace furieux*, dit « champion de pire chez les médiocres (...) aigle des cancrés<sup>8</sup>») ni de revenir sur ce « cancre » qu'il était ou aurait été enfant (son incapacité à écrire le « D » majuscule de « Dieu » et la colère alors de son père), et surtout l'aura de bien des façons fait ressurgir en scène, y compris dans une veine comique où l'échec, l'erreur ou le ratage sont largement convoqués (comme s'il fallait rater encore ou rater mieux, dans le sillage d'un Samuel Beckett).

Ressourcée à l'oreille enfantine, la langue ouvre derechef à de vastes horizons – si l'on veut bien s'accorder sur le fait, avec Bachelard, que le « mot *vaste* est un vocable de la respiration<sup>9</sup> ». C'est ainsi qu'ici le théâtre des voix<sup>10</sup>, outre ses « tournures fautives », puise aussi sa matière dans l'enfance, spécialement lorsque l'auteur s'abreuve à ce qu'il appelle ses langues nourricières<sup>11</sup> : le hongrois (chanté par sa mère), le dialecte franco-provençal (entendu tout petit), l'italien valsésien (de son arrière-grand-père), le latin (entendu à la messe). Ces langues et leurs inflexions de voix ne constituent certes pas la seule matière vocale du théâtre de Novarina, elles surgissent par effets d'échos, cohabitent avec d'autres, s'agrègent à d'autres, transitent, passent, reviennent. Pour autant, elles constituent une matière de premier choix, impriment une signature (qu'elles ne soient pour certaines ni parlées ni apprises, et peut-être aussi car elles ne sont ni parlées ni apprises). Tant et si bien que lorsque l'acteur novarinien parle, il est aussi traversé par ces voix de l'enfance, faites d'oubli et/ou de deuil et/ou de réminiscence, par un souffle d'ordre enfantin.

Est-ce à dire que l'écriture – sans la réduire à ce seul aspect – se manifeste comme un désir, impossible à éviter, de tendre à un moment ou à un autre vers l'enfance ? Ou, à l'inverse, une enfance qui, justement parce qu'elle est enfance, ne cesse de co-exister au geste créateur quitte à révéler ici et là cette part de l'infantile – au sens communément entendu par Sigmund Freud puis par Sándor Ferenczi<sup>12</sup> ? Là n'est pas l'enjeu de mon propos. De ces voix et de ces langages prenant source dans l'enfance, on dira plutôt qu'ils sont originels – le terme « origine » étant ici à entendre au sens que lui attribue Walter Benjamin<sup>13</sup>, non pas seulement une catégorie

<sup>7</sup> *Id.*, *Le Drame de la vie*, Paris, P.O.L, 1984 ; rééd. Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 89.

<sup>8</sup> *Id.*, *L'Espace furieux*, Paris, P.O.L, 1997 ; rééd., 2006, p. 25.

<sup>9</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957, p. 179.

<sup>10</sup> Je renvoie ici à mon essai *Le théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, préface de Jean-Pierre Sarrazac, collection « Le Spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 2011.

<sup>11</sup> *Id.*, *Voie négative*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>12</sup> Sur la réflexion relative à l'infantile, et plus précisément sur la question de la présence de l'enfant dans l'adulte, lire de Sándor Ferenczi, *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2004, et *L'Enfant dans l'adulte*, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2006.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1916), trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1985, p. 43.

historique ayant à voir avec une genèse (ici les sons entendus dans l'enfance) mais (surtout) ce qui est en train de naître (à l'oreille et dans tout le corps) dans le devenir et dans le déclin, ce qui relève, donc, à la fois d'une restitution et d'un inachèvement.

C'est sans doute en ce sens également qu'on comprendra comment les vocables « d'enfant » ou « d'enfantin » traversent le discours critique de Novarina : que l'auteur commente le jeu d'un acteur « Il joue au théâtre comme un enfant pour la dernière fois<sup>14</sup> », qu'il écrive dans *Le Théâtre des paroles* que l'acteur est « comme l'enfant qui doit parler par les oreilles », celui qui refaisant « l'enfance du parlant » se doit de « réouvrir, réopérer le jour où il a appris la parole<sup>15</sup> », qu'il revienne sur le comptage dans *Pendant la Matière* « On a dû commencer par compter et chercher à entendre ce que le temps veut dire ; comme les enfants qui veulent un jour compter jusqu'au bout<sup>16</sup> », ou que, dans *Voie négative*, il relève ce dont il lui semblerait qu'il soit traversé depuis longtemps, « cette confiance dans le fil philologique, dans *la fibre du sens*, que la *main mentale* suit sans y penser, cette confiance touchante – foi tactile en la mémoire des mots –, cette confiance enfantine dans le *savoir enfoui* qu'il y a en chaque syllabe de notre langue, je l'éprouve depuis longtemps [...]»<sup>17</sup>. L'enfantin est toujours en étroit rapport avec le (peut-être parfois la) geste (de la parole), le corps, et avec le corps dans l'espace : « Chaque jour, depuis mon arrivée sur cette île, je tourne dans mon enfantine manie circulaire : je cherche à penser *selon les forces* dans un espace magnétique, dans un champ aimanté<sup>18</sup> ».

### III. NAÎTRE ET NE PAS ÊTRE. UN THÉÂTRE DE LA NAISSANCE (ET DE LA MORT)

Si une enfance persiste, c'est également à la faveur de motifs récurrents : celui de la mise au monde (prenant tour à tour les contours de scènes de nativité ou de scènes de calvaire), voire celui du cri :

#### CXXXI

Le cri que le monde poussa en naissant, il s'entend encore quand on écoute à l'intérieur de nous.

#### CXXXII

Au théâtre, on pourrait presque voir la naissance du monde<sup>19</sup>.

Mais aussi celui de la figure de l'enfant (tour à tour désigné « L'enfant » ou « Les enfants ») : L'Enfant Thiozule, L'Enfant Presque Parfait, L'Enfant de Plumace et

---

<sup>14</sup> Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 94.

<sup>15</sup> <sup>14</sup> *Id.*, « Pour Louis de Funès », *op. cit.*, p. 132.

<sup>16</sup> *Id.*, *Pendant la matière*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>17</sup> *Id.*, *Voie négative*, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>18</sup> *Id.*, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>19</sup> *Id.*, *Pendant la matière*, *op. cit.*, p. 39.

Matagrossier, L'Enfant Manipulaire et Son Trou à Idée, les Enfants Vénériens, L'Enfant Interdit, L'Enfant Mordant le Sol seul contre Tous dans *Le Jardin de reconnaissance* ; L'Enfant Capitaine, L'Enfant Sézée, l'Enfant de Tio, l'Enfant Sucret dans *Le Drame de la vie* ; L'Enfant d'Outrebref et L'Enfant Traversant dans *L'Espace furieux* ; L'Enfant des Cendres et les Enfants Pariétaux dans *Vous qui habitez le temps* ; L'Enfant Lucieb, L'Enfant Sucret, L'Enfant de Viande, L'Enfant Sézée, L'Enfant de Cortage, L'Enfant de Malleton, La Voix de l'Enfant Saignant, L'Enfant Gendarme dans *La Lutte des morts* ; L'Enfant d'Outrebref, L'Enfant ouvre-bec, l'Enfant Traversant, L'Enfant Macadémique dans *La Chair de l'homme* ; «L'Enfant à la Diable, L'Enfant de la Vinviande, L'Enfant du Oui et du Deux, L'Enfant Nombrique, L'Enfant des Ouvertures, L'Enfant de la Pensée, Les Enfants des Trou Non et Non, L'Enfant de Parleur, L'Enfant Spermatique, L'Enfant Inutérin, L'Enfant Dévoratif, L'Enfant Impuni, L'Enfant Endémique, L'Enfant Vénérien dans *Le Vivier des noms* ; L'Enfant de Destruction, L'Enfant Celluloïd, L'Enfant des Trou du Bas, L'Enfant Vide de Soi, L'Enfant mordant le sol seul contre tous dans *L'Acte Inconnu* ; L'Enfant Gymnophysicien, L'Enfant de Matagasse, L'enfant Théotuple, L'Enfant Sextuple, L'Enfant de Parlamus, L'Enfant Gymnospiral dans *Le Vivier des noms*. L'Enfant Poumoniaque, L'Enfant Sapulique, L'Enfant Mordant la Scène Contre Lui, L'Enfant Chronophobe, L'Enfant ni Sans Bouche ni Sans Scène, L'Enfant de Pourim, L'Enfant Huis Clos, L'Enfant de Poche, L'Enfant Multicarde, L'Enfant Plurimorbide, L'Enfant Endémique, L'Enfant Vénérien, Les Enfants Malagissants, L'Enfant de Macadème, L'Enfant de la Scène Vide, L'Enfant Sépia, L'Enfant sortant du tombeau, L'Enfant bis dans *L'Homme hors de lui...*

Qu'on me pardonne ici cet effet de listage (non exhaustif, loin s'en faut). Comme dans toutes les listes de Novarina, ces « Enfants » (dont beaucoup vont et reviennent d'une pièce à l'autre) ne font l'inventaire de rien, ils sont, parmi d'autres figures, ce qui brusquement paraît, puis s'éclipse, ce qui met à mal la figure humaine, ce qui insiste aussi – La Voix d'Ombre dans *Le Jardin de Reconnaissance* : « La main se lève, la bouche s'ouvre, le corps respire. Entrent Jean Violocorde et Qui va, L'Enfant Thiozule et Rulite, La Germitude, L'Enfant Presque Parfait... ». Qu'elles soient ou non enfantines, les figures se multiplient et s'assassinent de telle sorte que l'engendrement s'associe toujours à la mort : « L'Autoscope crime l'Ambride de Panture, naissance de Ranjet. L'Enfant des Cendres crime Viandré, naissance de Tacton<sup>20</sup> ».

Ces « enfants » ne manquent pas, par ailleurs, de renvoyer ici encore à l'animalité et à l'*infans*, contribuant ainsi à dresser le vaste bestiaire qui traverse l'œuvre. Dans *Le Jardin de reconnaissance*, L'Enfant Pantomorphe « barrit », l'Enfant Tarabustier « aboit ». Avec ces enfants, se croisent des références multiples, littéraires, picturales ou théâtrales : dans le *Drame de la vie*, par exemple, L'enfant Pantalon de Joie est sans doute associé au personnage de « Pantalon ». Mais surtout, ces innombrables enfants ne font pas qu'apparaître. Ils se multiplient dans une œuvre-cosmogonie, faisant surgir descendances et générations, comme dans *Le Drame de la vie* : « Entrée des fils des enfants de l'homme de l'enfant des hommes de l'enfant du monde de piston à

---

<sup>20</sup> *Le Drame de la vie*, op. cit. p. 36.

méthode. Long silon : on on on on on. Entrée des Générations (...) »<sup>21</sup>. On retrouvera encore des figures d'enfants dans les dessins de Valère Novarina : *L'Enfant Plausible*, *L'Enfant légiste*, *Deux enfants du Oui et du Bas*, *Les Enfants pariétaux*, *L'Enfant de la Mésopotamie...*

Mais là où la figure enfantine semble persister, c'est aussi par le prisme de certaines obsessions, à commencer par celle de Pinocchio (dont la présence est parfois à peine cryptée), figure majeure de la littérature, et de la littérature jeunesse : sa « passion comique » dans *L'Acte Inconnu*, par exemple, pantin dont Novarina dit, au moment de la création de *La Scène*, que sa matière est de bois comme notre matière est de langage, pantin qui séduit aussi l'auteur pour l'hésitation qu'il porte à devenir matière vivante et que l'on retrouvera encore dans *L'Homme hors de lui* (« Seigneur public, prends pitié de Pinocchio » sont les dernières paroles, aussi vigoureuses qu'émouvantes, du spectacle – pas du texte publié, par ailleurs, celui-ci se clôturant par une liste faisant l'inventaire de moult figures ayant traversé les pièces de l'auteur). Le pantin de Collodi (qui aura tant inspiré les auteurs et les artistes de la scène contemporaine), en plus de renvoyer à un autre corps (le pantin a cela en partage avec l'enfant ou l'animal), se place sous le régime de l'insoumission (en cela Novarina rejoint par certains aspects Carmelo Bene). Il défait la figure humaine et nous place face à cet étonnement que produit la parole, nomme le monde : « Voir la parole sortir en volutes des bouches de bois et s'en étonner. S'étonner de ce ruban matériel qu'on souffle<sup>22</sup> ». Voilà pourquoi, en toute simplicité, Pinocchio est aussi une figure de l'acteur. « L'acteur, c'est l'homme moins l'homme. Un homme en moins. Le plus beau de nos mythes n'est ni Faust ni Don Juan, mais le MYTHE DE PINOCCHIO », lit-on encore dans *Devant la parole*<sup>23</sup>.

Il importe enfin de souligner un autre motif en lien avec la figure de l'enfant (qui n'est pas non plus sans rapport avec le Pinocchio de Carlo Collodi dont l'histoire, faut-il le rappeler, commence par sa naissance des mains de son père) : celui de la mise au monde. Cela en passe notamment par des scènes de naissance ou des récits de naissance où ce qui peut alors être mis en jeu est le surgissement philosophique ou métaphysique, comme dans *L'Origine rouge* où après qu'est passée une poussette, une femme affirme que sa « tête accouche maintenant toute vive d'une pensée »<sup>24</sup>. Ce motif, outre d'être à bien des égards en lien avec l'idée d'une cosmogonie, renvoie à un vaste champ de réflexion sur ce qui constitue un drame essentiel – et éminemment théâtral – dans l'œuvre novarinienne, celui de l'accès à la vocalisation, d'un drame donc qui est encore « hors les mots » pour reprendre le vocable artaudien. Le motif de l'engendrement s'associe d'abord en effet chez Valère Novarina à la langue, et plus encore « à la langue au travail »<sup>25</sup> rappelle ainsi Henri Meschonnic. La proximité (pour ne pas dire la fusion) entre naissance et disparition, apparition de la figure de l'enfant et en même temps annihilation de cette dernière, est le signe que ce qui naît (et meurt) est d'abord de l'ordre du langage. « Votre idée

2120 *Id.*, *Le Drame de la vie*, *op. cit.*, p. 19.

22 *Id.*, « La Combustion des mots », entretien avec Valère Novarina, *Mouvement*, n° 10, octobre-décembre 2000.

2322 *Id.*, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 80.

2423 *Id.*, *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L., p. 52.

2524 Henri Meschonnic, *La Rime et la Vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 290.

qu'on est jeté non dans un monde mais dans une langue, que c'est la langue et non un sang qui coule dans nos veines, est on ne peut plus fondée », écrit Jean Dubuffet à Valère Novarina le 12 juillet 1980.

Ainsi comprendra-t-on mieux ce qui renvoie (non sans humour aussi) au rejet de la seule question « génitrice » : « *Ma mère n'a pas eu d'enfants*<sup>26</sup> », entend-on dans *Le Vivier des noms*, « Fait-il froid et sombre là-bas au fond ? Y faites-vous parfois des enfants ? », demande L'Enfant U dans *Le Babil des classes dangereuses*, ce à quoi Sapage répond : « Non. De ce choc sourd avec la terre ne naît... / L'Enfant U. – Quoi naît ? Quoi naît de ce choc ? Parle !<sup>27</sup> », « Né d'une langue, non d'une femme<sup>28</sup> », lit-on encore dans *Pendant la matière*. Le théâtre de la naissance est un théâtre du langage : « Nous sommes étayés, pétris, bâtis de langue, structurés par elles (...). Enfants de la *raisonance*, du *résonnement*, des amours, de la lutte des mots<sup>29</sup> », écrit Valère Novarina dans *Voie négative*. Qu'on se souvienne aussi, dans le *Discours aux animaux*, de cette inscription funéraire incomplète « Né en » qui nous fera entendre « néant ». Si, dans ce théâtre, l'enfant est parfois celui qui vient à naître, il est également celui qui vient à mourir, ou ne plus être, tant naissance et mort travaillent ensemble, sont mus par une même respiration, comme l'illustre, notamment, dans *Devant la parole*, l'effet produit sur l'auteur par le tableau de Piero della Francesca, *La Madone entourée d'anges et de saints*, tableau où la Vierge tient son petit enfant : « Il apparaît alors que la scène peinte ici n'est pas une *nativité* mais une *descente de croix*. [...] – et cette Madone est une *pietà* qui tient un mort sur ses genoux<sup>30</sup> ».

Les scènes d'engendrement, voire d'accouchement, dont bon nombre d'entre elles nous renvoient aux représentations de « la dormition de la Vierge », sont le lieu de naissances (et de morts) où ce n'est pas seulement la mère qui accouche, mais l'enfant, comme dans *L'Acte inconnu* lorsque le fils met au monde sa mère et fait signe à celle qui lui a jadis donné la vie pour qu'elle se lève.

En d'autres termes, le théâtre de Novarina offre, *via* la figure matricielle, un va-et-vient constant entre la mise au monde et la mise à mort, entre une genèse et une fin, entre une entrée et une sortie également, cela au cœur même du langage et de l'image, de la pensée et du théâtre donc. Les multiples scènes de naissance parcourant portent toutes en elles cette dynamique, non dénuée de violence, comme en témoigne *L'Homme hors de lui*, lorsqu'il précise comment il sortit de sa génitrice : « C'est ici que ma mère un vilain matin m'a ôté le jour... le jour de ma présentation au Trou blanc, elle me monta à ses oreilles et me montra aux yeux de tous en girant et gisant<sup>31</sup> ».

À nous saisir des motifs de l'enfant, de l'enfance ou de la naissance pour traverser l'œuvre de Novarina, force est de constater que des choses en apparence

---

26 Valère Novarina, *Le Vivier des noms*, Paris, POL, 2015, p. 21.

27 Valère Novarina, *Le Babil des classes dangereuses*, dans *Théâtre*, Paris, P.O.L., 1989, p. 224.

28 *Id.*, *Pendant la matière*, *op. cit.*, p. 61.

29 *Id.*, *Voie négative*, *op. cit.*, p. 34.

30 *Id.*, *Devant la parole*, *op. cit.*, pp. 96-97.

31 *Id.*, *L'Homme hors de lui*, Paris, P.O.L., 2018, p. 46.

contradictaires travaillent ensemble. Si ces motifs ne nous cantonnent jamais à la sphère de la nostalgie, ils ne manquent pas en revanche de soulever la question de la langue au travail, l'énergie dont elle est porteuse. N'importent de fait pas les énigmes que nous tendent ces motifs, la tentative de leur résolution, la traque d'une réponse, mais ce qui, à partir d'eux, ouvre voix et voies de traverse, échauffe les sens, ce qui également avec eux, et simultanément, suspend et persiste, maintient et déporte. Cette expérience singulière de la parole et des corps ne manquera pas par ailleurs de renvoyer acteurs, spectateurs ou lecteurs à un ludisme tout singulier tant tous pourront se sentir, au contact de cette œuvre renversante – comme des « enfants, captifs profonds, qui jouent avec le goût de la poussière à la bouche<sup>32</sup> ».

---

<sup>32</sup> *Id.*, *Pendant la matière*, *op. cit.*, p. 46.