



HAL
open science

L'enfant dans le théâtre de Valère Novarina (notice de dictionnaire)

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. L'enfant dans le théâtre de Valère Novarina (notice de dictionnaire). 2024. hal-04613069

HAL Id: hal-04613069

<https://hal.science/hal-04613069>

Preprint submitted on 15 Jun 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.

L'enfant s'associe volontiers, dans le théâtre de Novarina, au motif d'une mise au monde prenant tour à tour les contours de scènes de nativité ou de scènes de calvaire. Pour beaucoup, les scènes de mise au monde n'échappent d'ailleurs pas à un processus généralisé de renversement 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. Novarina maintient, *via* la figure de l'enfant (et la figure matricielle qui lui est associée), un fil tendu entre une entrée et une sortie, entre une naissance et une mort, cela au cœur même du langage et de l'image. 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, lui fait ainsi apparaître que la scène peinte relève d'abord d'une piété qui tient un mort sur ses genoux. Dans ce théâtre, apparition et disparition de l'enfant, de même que naissance et mort ; travaillent ensemble – à l'image de cette inscription funéraire incomplète « Né en », dans le *Discours aux animaux*, qui nous fait entendre « néant ».

Cette proximité est d'abord le signe que ce qui naît (et meurt) est de l'ordre du langage. Ainsi comprend-on le rejet de la question « génitrice » qui traverse tant de discours, cela alors que prolifèrent des enfants : « Né d'une langue, non d'une femme » (*Pendant la matière*). « Ma mère n'a pas eu d'enfants » (*Le Vivier des noms*). Ainsi se comprend encore la récurrence d'une figure emblématique de la littérature de jeunesse dont la présence est parfois à peine cryptée, celle de Pinocchio (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*). Avec l'enfant se joue et se rejoue donc à la fois une généalogie de la parole et une émancipation de la matrice langagière – phénomène rendu saillant dès lors que le motif de l'enfant s'associe à celui de l'animal : dans *Le Jardin de reconnaissance*, L'Enfant Pantomorphe « barrit », l'Enfant Tarabustier « aboit ».

L'enfant novarinien – ou les enfants, tant ils sont plusieurs, et tous à porter des noms savoureux et incongrus cultivant l'énigme et activant l'imaginaire – déjoue(nt) donc le processus d'identification. Il(s) ne représente(nt) pas une classe d'âge ni encore moins une innocence perdue (*Les enfants de la colère* dans *L'Opérette Imaginaire* attendant de débarrasser la terre de toute présence humaine). Comme les autres créatures peuplant le théâtre de Novarina, l'enfant ou la figure dénommée « Enfant » ou « Enfant de » est d'abord porteur de mots, de récits, de corps (L'Enfant porteur de corps ou l'Enfant cadavre dans *Le Drame de la vie*), désigne ou isole une fonction (L'Enfant Gendarme dans *La Lutte des morts*), une matière, un trop plein ou une béance (L'Enfant Celluloïd ou L'Enfant Vide de Soi dans *L'Acte Inconnu*). Dans le débordement généalogique qui irradie le théâtre de Novarina et qui vient participer d'un geste continu de nomination, nombreux sont ces enfants à apparaître et à s'éclipser souvent aussitôt apparus (L'Enfant Thiozule, L'Enfant Presque Parfait, L'Enfant de Plumace et Matagrossier, les Enfants Vénériens, L'Enfant Interdit dans *Le Jardin de reconnaissance*). On reconnaîtra leurs noms d'une pièce à une autre (L'Enfant Sucret dans *Le Drame de la vie* et dans *La lutte des morts*, L'Enfant traversant dans *L'Espace furieux* et *La Chair de l'homme*) – noms pouvant subir d'infimes variations (de L'Enfant Mordant le Sol seul contre Tous dans *Le Jardin de reconnaissance* à L'Enfant Mordant la Scène Contre Lui dans *L'Homme hors de lui*, de L'Enfant de Viande dans *La Lutte des morts* à L'Enfant de la

Vinviande dans *Le Vivier des noms*). Nombreux sont-ils aussi à s'assassiner et à apparaître par le meurtre (« L'Enfant des Cendres crime Viandre, naissance de Tacton », *Le Drame de la vie*).

Or, si ces enfants sont si nombreux à advenir (à naître et à mourir), c'est d'abord car ils se multiplient par la parole au cœur d'une œuvre-cosmogonie d'où surgissent descendance et générations (comme avec cette entrée « des fils des enfants de l'homme de l'enfant des hommes de l'enfant du monde de piston à méthode » dans *Le Drame de la vie*) qui, si elles relèvent d'effets de listage, ne font l'inventaire de rien et se présentent d'abord comme un kaléidoscope verbal (l'historienne, annonçant, dans *Le Vivier des noms*, ces « Gens qui entrent par générations : omiens, omnidiens, uniens, ulimiens, ulminiens, olimilitudiens, olimitudiens, unaniens, unaniniens, ulimitudiens, uriens... »). Apparaissant dans des discours dérégés et désordonnés ou devenus sujets de chansons (la « Chanson d'Œdipe chantée sans complexe » dans *L'Homme hors de lui*), non exempts de références diverses (dans le *Drame de la vie* L'enfant Pantalon de Joie est sans doute associé au personnage de « Pantalon »), de l'enfant ils ne représentent rien si ce n'est la jouissance de l'enfant à jouer avec le matériau du langage, à s'exalter dans la répétition, voire la surenchère, d'être aussi dans un appétit constant de destruction et de questionnement.

Mais il faudrait aussi parler de « l'enfant-Novarina ». Lorsque Novarina écrit *Le Vrai Sang*, il est certes poursuivi par le Livre de Daniel mais il se rappelle également que « Daniel » est le prénom de son grand-père (figure dont les intonations vocales auront tant marqué l'auteur). Quand il rédige « Pour Louis de Funès », l'une de ses sources se trouve dans *Oscar* qui l'avait séduit quand il était enfant. D'importance est aussi la mémoire d'une attraction foraine vue la première fois par Novarina à l'âge de ses quatre ans, à Thonon-les-Bains, souvenir qui va inscrire l'image de la marionnette dans son théâtre. Cette attraction est convoquée dès *La Chair de l'homme* puis dans d'autres pièces où apparaît parfois l'auteur (sous les traits notamment de « L'Enfant Savoyard ») interpellé par ses propres personnages. Quant à ces cancre qui parcourent l'œuvre et connectent l'écriture à une forme d'idiotie (tel ce « Jean Singulier » dans *L'Espace furieux*, dit « champion de pire chez les médiocres »), ils ne sont pas sans rappeler à ce « cancre » que Novarina était ou aurait été enfant (l'auteur est plusieurs fois revenu sur son incapacité à écrire le « D » majuscule de « Dieu » et la colère alors de son père).

Ces éléments en lien avec celui que fut enfant Valère Novarina sont plus ou moins facilement identifiables et fonctionnent par réseaux – aussi bien d'ailleurs dans l'œuvre théâtrale que dans l'œuvre critique de Novarina comme lorsque le jeu de l'acteur est commenté en regard du jeu de l'enfant dans *Le Théâtre des paroles* ou lorsque Novarina revient sur le sens du comptage mis en lien avec ce désir enfantin de compter jusqu'au bout dans *Pendant la Matière*.

Sans conteste, Novarina se ressource aux sensations et aux perceptions visuelles comme auditives perçues depuis l'enfance. Mais on ne s'y trompera pas. Son théâtre ne relève jamais de la recherche d'une quelconque enfance perdue. Il se place fréquemment en revanche sous le regard d'un enfant, est irrigué par ce qu'il désigne comme ses quatre « langues maternelles « étrangères » (à commencer par le hongrois chanté par sa mère – elle chantait alors au piano devant ses enfants une chanson d'amour que lui avait écrite un jeune homme qui fut déporté à Auschwitz et qu'elle apprit par cœur sans connaître le hongrois), nous connecte enfin à une dépense et à une pulsion (de vie et de mort) non sans liens, par certains aspects avec le monde et les mondes de l'enfance (ne serait-ce car ce théâtre se meut dans la turbulence et inaugure plus qu'il ne clôt). Pour autant, il demeure que l'enfant, chez Novarina, est moins en rapport avec ce qui est de l'ordre de l'enfance (comme un état d'âge – si ce n'est dans ce combat entre un âge enfantin et âge trop adulte) qu'avec ce qui relève de l'*infans* (ce qui n'a pas ou n'a pas encore accès à la parole).

