

Le théâtre de Novarina : la révolution du verbe ou la déchéance du corps

Junias Gbè*

Résumé

Les années 1950 marquent un tournant décisif dans la dramaturgie française contemporaine. En effet Samuel, Beckett, Ionesco, Jean Genet pour ne citer que ceux-là intègrent de nouvelles techniques d'écritures théâtrales axées sur le corps et la parole. Les règles du théâtre traditionnel sont mises au tiroir pour laisser place à un théâtre qui se veut révolutionnaire avec le corps inerte, le discours dialogique désarticulé, le drame disparaît, les personnages sans psychologie. En clair certains théâtres qui désavouent le théâtre classique. C'est dans cette veine que Valère Novarina s'inscrit pour révolutionner cette technique théâtrale tout en y ajoutant sa touche personnelle. Son théâtre met en exergue la déchéance du corps face à la puissance du verbe. Ainsi, cet article propose d'analyser l'image du corps et du langage dans le théâtre de Valère Novarina. Dans un univers théâtral influencé par le classicisme, la question de la puissance du verbe sur le corps se pose avec acrimonie. Dans une analyse chapeautée par la méthode de Michel Vinaver, nous examinerons ces différents aspects dans ce théâtre de Novarina.

Mots-clés : corps, langage, verbe, parole, personnages.

Abstract

The 1950s marked a decisive turning point in contemporary French dramaturgy. Indeed Samuel, Beckett, Ionesco, Jean Genet, to name but a few, incorporate new theatrical writing techniques centered on the body and speech. The rules of traditional theater are put in the drawer to make way for a theater that wants to be revolutionary with the inert body, the disarticulated dialogical discourse, the drama disappears, the characters without psychology. Clearly certain theaters that disavow classical theatre. It is in this vein of Valère Novarina to revolutionize this theatrical technique while adding his personal touch. His theater but highlights the decline of the body in the face of the power of the verb. Thus, this article proposes to analyze the image of the body and language in the theater of Valère Novarina. In a theatrical universe influenced by classicism, the question here is the notion of the power of the verb on the body arises

* Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire), E-mail : gbejunias@gmail.com

with acrimony. In an analysis chapter by the method of Michel Vinaver we will examine these different aspects in this theater of Novarina.

Keywords: body, language, verb, speech, characters.

Introduction

La notion de corps des personnages a toujours fait l'objet de plusieurs analyses au long des débats liés au théâtre. Parlant des personnages, Anne Ubersfeld affirme que cette notion est « *la notion clef du théâtre* » Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, 1977). Si selon Patrice Pavis « *tout personnage théâtral accomplit une action* » Patrice Pavis (*L'analyse des spectacles*, 2016). Il est donc inconcevable d'avoir un texte dramatique sans personnage voir sans corps.

Le théâtre contemporain français a connu plusieurs mutations depuis des décennies. Ces différentes mutations ont eu des effets sur le fond le jeu théâtral mais également la forme. Valère va accorder dans sa révolution théâtrale une primauté au verbe qui dans sa prononciation va réduire le corps en spectateur de sa propre parole.

Le théâtre de Novarina apparaît comme un théâtre transversal qui bouleverse tous les principes même du théâtre contemporain. Le verbe prononcé dans un langage folklorique des mots par des personnages. La langue novarienne est une sorte de course labyrinthique où seul le verbe règne en maître. Dès lors, comment est-ce que le corps et le verbe sont mis en évidence dans les pièces de Novarina ? Le théâtre du verbe est-il encore important dans un univers théâtral métamorphosé par le nouveau théâtre ? En effectuant ce travail, notre objectif principal est de montrer le caractère du corps tout en partant de la puissance du verbe qui le domine.

La méthode d'analyse de Vinaver sera partiellement appliquée à notre corpus pour mener à bien notre étude. La théorie de l'analyse du texte théâtral proposé par Michel Vinaver à savoir la lecture au ralenti qui est une étude qui se fait par le prélèvement d'un fragment de chaque texte du corpus. Comme le signifie l'initiateur, « la méthode repose sur le postulat que la lecture au ralenti d'un fragment suffit à relever pour l'essentiel le mode de fonctionnement dramaturgique de l'œuvre tout entière ; il s'agit d'un regard porté sur le texte à un niveau qu'on peut appeler moléculaire [...] », (Vinaver 11).

Aussi, elle permet de cerner la notion de langage, de parole de dialogue et des personnages dans le théâtre à travers sa méthode de lecture

au ralenti qui consiste à prendre des fragments de chaque opus et d'un étudier les éléments qui le constitue, car selon Vinaver :

La méthode présentée, ici, a un double usage qui correspond à la double nature du texte de théâtre : objet de lecture, objet de spectacle. Elle vise à élargir les voies d'accès au texte de sorte à augmenter le simple plaisir du tête-à-tête entre la pièce et son lecteur. (Vinaver 9).

Notre présente étude s'évertuera à de prime à bord étudier les fragments tout en les interprétant, ensuite montrer la nature du corps et du langage dans ce corpus afin d'aboutir sur leur relation dans ce théâtre,

1. Etude des fragments

La lecture au ralenti des fragments s'avère judicieuse dans l'analyse de ces fragments. Il s'agit d'une analyse minutieuse du discours et des répliques. Ainsi, il sera question dans les différentes séquences de l'analyse de l'action des personnages à travers leur langage sera étudiée. Cette étude déterminera le caractère oppressif du langage sur les personnages qui subissent sans agir.

1.1. Le verbe saccadé

La présente analyse s'évertuera à montrer l'inexistence des actions dans ces fragments avec la floraison des paroles qui vont dans tous les sens.

Selon Jean-Pierre Ryngaert, dans son ouvrage *Ecriture dramatique contemporaine* : « Un théâtre de la conversation est un théâtre où les échanges et les circulations de paroles l'emporte sur la force et l'intérêt des situations, ou rien ou presque né agi, ou la parole est la seule action ». (Ryngaert 137)

Les textes de Valère Novarina sont en désharmonie totale avec les règles du théâtre traditionnel. En effet, il procède par une invention de mots pour bâtir son empire verbal ; une déformation de la langue selon son propre vouloir de sorte à limiter les actions des personnages et à réduire le corps à zéro. Novarina crée ainsi une vague de mots à travers *Le monologue D'Adramelech*. C'est un langage nouveau, une forme nouvelle de s'exprimer que retranscrit Novarina dans un style aussi particulier que singulier. En parlant, le personnage évoque l'idée d'un désarroi dû aux affres de l'existence mais dans un langage aussi touffu que tordu. Novarina possède ainsi donc à une valorisation de l'invention de mots dans son

théâtre. Ces textes de Novarina présentent un flou, une incertitude dans la compréhension du message véhiculé par les personnages.

Fragment 1 extrait du Monologue d'Adramelech p. 7-9

Adramélech ! Adramélech ! (Il entre) Satanés marmillards de billions d'apparents ! Six cent quatre-vingt-dix mille millions de trilliards de billions ! L'Adramélech, son labeur est à son comble. Adramélech ! ... Sire ? Je t'ai formé de limon. Et où je vais ? Bien à l'abri sous ton paletot de planches ronger ta souche vite éclusée. Oui Diable, j'y vais c'est sûr à toute vitesse. Ainsi je parle à celui qui me lorgnerait et m'épierait par la lunette. Les neuf quarts de nos vies sont mangés en heures stupides de stances de stances de va-et-vient !

Dans le fragment 1 pièce à caractère poétique, un homme surgit de nulle part et commence à parler. Pendant une heure : « Adramélech ! Adramélech ! (Il entre) Satanés marmillards de billions d'apparents ! Six cent quatre-vingt-dix mille millions de trilliards de billions ! »

L'homme s'exprime avec véhémence, délire, et force dans une sorte de *profession de foi* au début, on croit qu'il délire : son langage n'est guère intelligible. Il mêle le registre soutenu et familier, le vocable moderne et archaïque, le tout dans un jeu de construction déconstruction grammaticale très arbitraire. En fait, il parle son propre langage. Ce qui revêt de l'écriture novarienne une écriture réinventée. Adramelech, l'unique personnage aux multiples voix essaie tant bien que mal de relater des faits passés tout en exprimant face aux affres de l'existence. « Sire ? Je t'ai formé de limon. Et où je vais ? Bien à l'abri sous ton paletot de planches ronger ta souche vite éclusée »

Il n'a pas l'air de s'en rendre compte, et cela ne semble pas le déranger à travers cette *profession de foi* :

Et où je vais ?
Bien à l'abri sous ton paletot de planches
Ronger ta souche vite éclusée. Oui Diable,
J'y vais c'est sûr à toute vitesse

Valère Novarina invente en effet des mots, plonge son lecteur spectateur dans un nouvel univers langagier où l'on peut remarquer traits de ressemblance au moyen de glissement du point de vue de la morphologie et lexicale. D'un côté, dans le théâtre de Novarina pullulent les mots obtenus par la composition et la dérivation que le dictionnaire de la langue française ignore : ils sont inédits voir insensés, car les règles

morphologiques sont bien respectées mais sémantiquement incohérents. Les mots qui s'échappent du personnage sont la preuve d'une incapacité du corps à les contenir.

Fragment 2 : le jardin de la reconnaissance

LE BONHOMME DE NIHIL

« Moi je, i-homme : c'est moi !

Mibi jojo »

LA VOIX D'OMBRE

La tibutude, le nosologuait, la ouivalgie puissent les
animaux les entendre. L'enfant paralléloperplexe se brise,
Samson se brise l'oulouvergne change son axe de vue, le
Docteur perpétral dévie sa trajectoire.³²

De plus en plus, Novarina fait respirer ses mots à travers leur déformation. Pour nous, la vigilance est de mise : pas facile de suivre ce qui semble décousu, ni d'interpréter ce qui est débité avec une telle inspiration. À qui s'adresse-t-il vraiment ? Et que raconte-t-il au juste ? À certaines périodes, on ne sait pas si sa personnalité se dédouble ou s'il est en train d'imiter quelqu'un.

La présence massive de mots inventés démontre que Novarina fait usage d'une technique novatrice pour faire interagir ses personnages. Ces mots inventés expriment l'amertume, le désarroi des personnages face à la vacuité du temps, et des affres de l'existence. Par ailleurs n'existe-t-il pas d'autres techniques du langage chez Valère Novarina allant dans le sens de la destruction verbale ?

1.2 une situation d'énonciation absente

Fragment 3 *La fuite de bouche* p. 57.

Tuyaude inspire, prend son élan pour parler

BOUCHE

Halètement saccadé, -Hh !...Hh !...bbbbbb !...

TUYAUDE. - Arrêtez, ne soufflez plus ! Cessez de me soulever la question de la langue !

BOUCHE

-Je suis heureux que vous me posiez cette question. Je voulais justement vous apprendre la langue.

³² *Le Jardin de reconnaissance*, p. 84-85.

TUYAUDE

-Oui, oui à la fin maintenant, nous voudrions savoir !
Qu'est-ce la langue et ou va-t-elle ? D'où vient la langue et
ou elle va ? La langue, est –ce celle-là qui me sort du trou
ou celle-là qui me sort du trou ? La langue, est –ce celle-là
qui me sort du trou ou celle-là qui me sort du trou ? Elle
ne veut pas que je me taise. Monsieur Boucot, s'il vous plaît
à la fin, que me vaut ma langue-là qui me fourche ?

BOUCHE.

Elle veut vous tromper.

TUYAUDE.

Au secours, ma langue veut me parler !

Nonobstant l'utilisation le terme conversation il est impérieux de noter que les informations qui circulent à travers le système dialogique dans ce théâtre dit de la conversation sont plutôt anodine superficiel et n'importe aucune précision à la situation d'énonciation. Cependant, dans ce théâtre, la situation est inexistante. Dans ce passage tiré de *la fuite de bouche*, la situation est presque inexistante. Par ailleurs bouche qui ouvre le débat se préoccupe plutôt des affaires que lui font qu'ils sont propres tout en refusant l'interrogation foire de répondre aux questions de tuyau de ; la conversation est remise mais la situation d'énonciation absente.

Le dialogue ainsi devient un objet de la conversation plutôt qu'un élément fondateur de l'énonciation. C'est sur le temps comme le constatons nous assistons à des improvisations inutiles ou la parole ne fait qu'intervenir pour remplir le vide dans la circulation des échanges.

2. Le corps hanté.

L'histoire du théâtre du corps chez Novarina reste énigmatique dans la mesure où les personnages s'autodétruisent. En effet, les personnages novariens sont en perpétuelle fuite en avant face à la recrudescence du verbe inventé par lui. Plusieurs facteurs militent en faveur d'une mise en crise des personnages et des différents éléments qui le constituent dans les pièces novariennes. Ainsi tout comme ce personnage qui est livré à une métamorphose, tous les éléments qui le composent sont également dans un état d'incohérence.

Ici l'auteur met en scène des personnages insaisissables avec des caractères flous. Cette mise en crise du personnage ne permet pas au lecteur-spectateur de mieux les identifier. Comme nous le disions plus haut, plusieurs facteurs engendrent cette mise en crise des personnages

comme La Voix d'ombre dans *le jardin de la reconnaissance* ou les voix sont à l'origine de l'instabilité identitaire des personnages.

2.1 le corps réduit par la parole

LE BONHOMME DE TERRE.

Ces paroles que nous tirons ensemble à notre tour chacun dans les bouches l'une de l'autre, ce sont les membranes de l'espace, de l'esprit d'ici, qui est entendu vibrer.

LA FEMME SEMINALE.

L'espace ne vibre pas : il siffle, il siffle.

LE BONHOMME DE TERRE.

Emmêlez-vous profondément dans nos deux paroles car nos deux corps ne voient pas que le temps les emporte.

LA FEMME SEMINALE.

Faites l'expérience de cette matière première : nous ne pouvons décoller l'oreille de l'ici-de-l'ici.

LA VOIX D'OMBRE.

Ici, elle ramasse son corps pour lui prouver qu'elle allait avec, mais se relevant, elle ne voit personne vivant s'en retourner

Le fragment est introduit par l'intervention du Bonhomme de Terre qui comme Anastasie dans le fragment précédent ordonne aux autres d'accomplir certaines actions liées à leur corps :

LE BONHOMME DE TERRE : Avancez-vous maintenant jusqu'en ce trou cylindrique qui est à l'intérieur de vous et par où la parole vous parle ; écoutez : voyez votre parole sortir de votre bouche en sang comme un ruban ensanglanté. Elle monte et elle descend. Tirez ça dans l'air, en vrais sons, et offrez-la-moi !

Soutenant ses propos, la femme séminale quant à elle matérialise à travers sa réplique le passage de la voix à travers le corps et la difficulté à la cerner :

LA FEMME SEMINALE.

Vous, prenez ces ficelles passées dans mes deux oreilles et délivrez-les : une fois votre voix passée dedans, qu'elle y passe comme le son passa dans son premier dedans. Disparaissez dedans les vôtres et les nôtres : voyez comme l'espace est multiplié par les oreilles par les oreilles par les oreilles par les oreilles.

A sa suite, vient Le bonhomme de terre qui justifie le poids de la parole et l'impuissance de son corps qu'il porte à travers un mouvement vers :

LE BONHOMME DE TERRE.

Ces paroles que nous tirons ensemble à notre tour chacun dans les bouches l'une de l'autre, ce sont les membranes de l'espace, de l'esprit d'ici, qui est entendu vibrer.

Cette intervention du bonhomme justifie son impression qui suppose qu'il a le plus de connaissance sur la nature de cette parole. Dire que cette parole est tirée revient à signifier qu'elle est une force dans l'espace qui selon lui vibre. Cette perception est conçue comme une *attaque* par la femme séminale qui *riposte* à travers ses dires :

LA FEMME SEMINALE : l'espace ne vibre pas : il siffle, il siffle.

De là survient un échange direct entre la femme séminale et le bonhomme de Nihil. Tout en signifiant que leurs corps ne voient pas que le temps les emporte, le bonhomme de terre montre ici l'impuissance de leurs corps mouvants face à la vacuité du temps. Cela justifie que la parole prononcée a plus d'impact sur le corps.

L'analyse au niveau moléculaire du fragment permet au lecteur de savoir qu'il s'agit de scènes qui mettent en exergue une banalisation du corps dans les deux pièces et une résurgence de la parole incontrôlée par ces personnages. En effet des personnages débattent de la consommation de leurs mains. Une réduction corporelle qui laisse place à un foisonnement de verbe incontrôlé.

La femme pentagonique qui joue le rôle d'intermédiaire entame la conversation avec un interrogatoire qui engendre plusieurs réponses de part et d'autre :

Pourquoi mangez-vous votre main ?

L'ouvrier ouiceps et le valet de carreaux, deux personnages mangeurs de mains justifient leurs actes jusqu'à ce que Anastasie s'oppose à l'idée du Valet qui le reprend en notant qu'il se doit *ingurgit*. Cette réplique montre bien que les conditions sont mises pour qu'un corps n'appartient au Valet. Son corps dépend donc de sa capacité à absorber sa main. Ce principe est validé aussi tôt par l'ouvrier qui estime avoir aussi manger son corps comme voulu par Anastasie. Contre toute attente, Anastasie extériorise le corps de l'ouvrier. Cette alchimie marque une sortie massive de la parole après l'affaiblissement du corps. S'en suivent des réactions de la dame auto Céphale et de l'homme d'autres ça qui marquent l'impossibilité du corps à stabiliser la parole face à sa détérioration. Cette parole en fuite comme un enfant indésirable involontairement nommé par

l'homme d'outre ca. Tout comme la notion du corps marginalisé au profit de la parole dans *l'opérette imaginaire*, la notion du corps dans *le jardin de la reconnaissance* est de mise car ayant été aussi l'objet de dialogue entre personnages. Cette puissance motrice de la parole qui victimise le corps des acteurs à sang se perçoit de l'entame du fragment avec l'intervention du bonhomme de terre. C'est d'ailleurs une manière particulière pour lui de présenter le caractère de la parole, son impact immédiat sur le personnage quoi que présentant une impuissance adoptée. Cette floraison de la parole le corps reste inerte comme le déclare le bonhomme de nihil.

. Le passé (peu utilisé), le présent et le futur sont les éléments temporels existants dans ce fragment. Cette hybridité temporelle met le lecteur / spectateur dans une incertitude totale. Ce mélange du passage du présent au futur en revenant au passé ou l'inverse est la marque de fabrique de ce fragment. Valère Novarina n'occulte pas le futur car il se fonde dans le présent et au passé. La présence massive du présent avec quelques incursions dans le futur montre également la capacité de l'auteur à cerner l'avenir de l'homme. Le futur reste parfois insaisissable mais il est régulièrement utilisé avec le présent qui est la réalité qui exprime la confiance.

Nous terminons sur ces propos d'un des personnages Novarien :

LE BONHOMME DE TERRE.

Alors que je me promenais seul avec mon corps au travers de la mort, j'ai ressuscité en parlant ; je me promenais au travers mon Corps. : le verbe de l'autre monde, tu l'as vu et t'as fait. Le verbe de Dieu t'a prononcé. Non oui (...). Je déclare la mort : hypothèse du corps.

2.2 l'action par le verbe

Dans l'ensemble de ce fragment, il y a quelques actions, qui interviennent de manière sporadique, indiquées par LA VOIX D'OMBRE qui sert de didascalie. Mais ces actions chapeautées en réalité par LA VOIX D'OMBRE ne sont que la manifestation de la puissance des mots volatiles face à l'impuissance du corps. LE BONHOMME DE TERRE, LA FEMME SEMINALE ont un échange enclin au chantage et à la démonstration. Ils accordent leurs opinions et rallient à une raison commune, bien que certaines idées ne soient pas partagées par tous. Une déclaration surgit pour donner place à une autre. Chaque assertion devient ainsi le tremplin de la conversation. Nous assistons à un jeu de paroles qui

enfante automatiquement une relation complétive de l'autre. LE BONHOMME DE TERRE lui, donne une information relative au flux de la parole chez son interlocuteur qui se doit directement d'exécuter sa demande. À sa grande surprise, LA FEMME SEMINALE elle aussi lui redonne l'ascenseur avec un *non-bouclage* en lui donnant l'ordre afin d'être de poursuivre la conversation.

Il n'y a a priori aucun événement dans ce fragment. A titre d'information, il en ressort plutôt un récital démonstratif de la circulation de la parole dans le corps. Nos interlocuteurs depuis le début s'interrogent sur la parole proférée. Certaines répliques nous informent clairement sur l'indifférence du corps face à la montée du langage.

Aussi, dans le premier fragment, La parole intervient au niveau moléculaire, et elle donne des informations qui éclairent le lecteur sur ce qui se déroule dans l'intimité de la pièce. Aussi, la parole est performante car elle appelle ou crée l'action. Ainsi elle est *parole-action* dans la mesure où il n'y a pas d'évolution d'action dans l'ensemble. Cependant, la circulation de la parole entre eux révèle que souvent l'un des personnages peut s'adresser à un seul ou à plusieurs à la fois ce qui rend inéluctablement l'ordre de la prise de parole brouillonne et occasionne une rupture dans la communication. On a ainsi l'impression d'avoir une incommunicabilité dans la pièce. Dans *le jardin de la reconnaissance*, Le concept qui prime est la nourriture du corps. Certains personnages contestent cette idéologie même si d'autres enjoignent louer cet avis. Ces valeurs ne sont pas adoptées par tous. La fiction théâtrale n'est pas infrangible. Le spectateur ne peut s'y laisser emporter comme dans *parallele*. L'illusion est réelle. Bien que les l'identité des personnages soit connue par des adjectifs qualificatifs, au-delà de leurs appellations et des types qu'ils représentent, l'on aperçoit aucune différence l'un de l'autre. Leurs propos sont non identifiables. Novarina met en scène des personnages, non comparables à une réalité quelconque. Au-delà de leur appellation, aucune information sur leur identité n'est connue. Personne donc ne peut s'y reconnaître. Le déficit est à l'instar de la surprise au niveau capillaire.

Dans *L'opérette imaginaire*, l'action se résume en échange verbal entre les personnages relativement la déchéance du corps. L'unique thème évoqué ici est bien évidemment la nourriture dont se greffent certaines idées liées à cela.

Aucune situation d'ensemble n'est perçue d'où la présence de micro action qui apparaissent pendant que les personnages prennent la parole. Les micro actions donnent une couleur d'inachèvement et d'incertitude pour la suite. Tout se déroule comme si la pièce avait des actions indépendamment structurées sans nœud qui donnent aucun dénouement. Nous assistions donc à une action éclatée car dans l'ensemble il n'y a pas d'actions.

En effet la mise en avant de l'idée du corps qui est l'objet central de ce fragment implique comme constaté les parties corporelles concernées la conception de ce corps selon les personnages et sa métamorphose cette idée engendre plusieurs thèmes que sont le corps le langage la parole la mort extra nous considérons tous ces aspects comme tu aimes car il y a une place dans la construction de ce fragment. L'unique thème évoqué ici est bien évidemment la nourriture dont se greffent certaines idées liées à cela. Le concept qui prime est la nourriture du corps. Certains personnages contestent cette idéologie même si certains enjoignent louer cet avis. Ses valeurs ne sont pas adoptées par tous.

La langue secrète du corps, ce n'est pas un geste qui nous trahirait, ni un mensonge qu'il s'agirait de décrypter, c'est un signal inconscient, de souffrance parfois, de joie parfois, que le corps émet et dont il faut immédiatement se saisir pour rendre la vie plus facile (Anceline 6)

L'annonce de la présence du corps dans ce fragment un élément qui engendre plusieurs observations. Lorsque la femme antagonique pose la question de savoir pourquoi est-ce que les autres personnages mangent leurs mains le premier à intervenir fut l'ouvrier ouïceps qui apporte un élément de réponse lié à ses envies par contre la réplique qui provoque automatiquement une réaction directe par rapport à l'idée du corps est bien évidemment celle du Valais de carreaux. La présence du corps dans cette représentation élément qui déclenche toutes les réactions bien qu'elle soit divergente. La main comme prononcer dans ce fragment et le moteur.

3. Du verbes au corps des mots

Il ressort que le corps des personnages de Novarina s'efface derrière un autre corps beaucoup plus important : le corps des mots. En effet, l'esthétique théâtral de Novarina est bien aussi la mise en exergue des mots sous forme d'aspects physique récupérable transmis par la

pluralité de ses formes. Tels que signifié dans le jardin de la reconnaissance, les mots prennent corps et agissent :

LE BONHOMME DE TERRE

Avancez-vous maintenant jusqu'en ce trou cylindrique qui est à l'intérieur de vous et par où la parole vous parle ; écoutez : voyez votre parole sortir de bouche en sang comme un ruban ensanglanté. Elle monte et elle descend. Tirez ça dans l'air, en vrais sons, et offrez-la-moi

Novarina en plus de réduire le pouvoir du corps, attribue un corps à la parole qui peut être manipulé par ses personnages. Le langage novarinien joue le rôle du marionnettiste et réduit l'homme à une simple marionnette liée par des fils au langage.

De ces différents textes étudiés, il est nécessaire de retenir que la dramaturgie de Novarina propulse le langage dans une dynamique d'effacement du personnage, de son corps. Cependant, force est de constater que les angles de théâtre sont divers. C'est un moyen d'affirmation de soi à travers le langage verbal. En somme, ces aspects utilisés et sus-mentionnés fondent le théâtre de Novarina.

Conclusion

Les textes du *Jardin de la reconnaissance*, de *L'origine rouge*, de *La fuite de bouche*, de *L'opérette imaginaire* et du *Monologue d'Adramelech* sont marqués par le sceau du théâtre du verbal prôné par Novarina où le corps subit le poids de la parole. Novarina fait usage de néologisme, de silence et de formation de mots nouveaux pour matérialiser sa dramaturgie. Le langage verbal est exalté à travers les effets de remodelage de création et d'innovation dans le théâtre de Novarina. Dans ces différentes pièces, Valère Novarina met en scène les difficultés que rencontrent les personnages à travers le langage. Afin de montrer l'inutilité du corps voire du personnage dans le théâtre, il met en opposition ces deux entités : un langage déstructuré qui submerge le personnage et des corps pratiquement invisibles face au poids du verbe.

En réduisant à zéro le caractère des personnages dans le théâtre, Novarina met en question la perception de l'homme dans la société. En effet, quand Adramelech à travers ces doublements de voix s'interroge sur son existence, l'on découvre sans emballage que l'homme est régi par le verbe et que le verbe est licence même de l'existence humaine. C'est le lieu

de préciser que le théâtre reste le cadre idéal pour montrer les différentes facettes des hommes.

Annexes

Fragment 1

Extrait du Monologue d'Adramelech p. 7-9.

Adramélech ! Adramélech ! (Il entre) Satanés marmillards de billions d'appareils ! Six cent quatre-vingt-dix mille millions de trilliards de billions ! L'Adramélech, son labeur est à son comble. Adramélech ! ... Sire ? Je t'ai formé de limon. Et où je vais ? Bien à l'abri sous ton paletot de planches ronger ta souche vite éclusée. Oui Diable, j'y vais c'est sûr à toute vitesse. Ainsi je parle à celui qui me lorgnerait et m'épierait par la lunette. Les neuf quarts de nos vies sont mangés en heures stupides de stances de stances de va-et-vient ! *Monologue d'Adramelech* p.7-9.

Fragment 2

LE BONHOMME DE TERRE.

Ces paroles que nous tirons ensemble à notre tour chacun dans les bouches l'une de l'autre, ce sont les membranes de l'espace, de l'esprit d'ici, qui est entendu vibrer.

LA FEMME SEMINALE.

L'espace ne vibre pas : il siffle, il siffle.

LE BONHOMME DE TERRE.

Emmêlez-vous profondément dans nos deux paroles car nos deux corps ne voient pas que le temps les emporte.

LA FEMME SEMINALE.

Faites l'expérience de cette matière première : nous ne pouvons décoller l'oreille de l'ici-de-l'ici.

LA VOIX D'OMBRE.

Ici, elle ramasse son corps pour lui prouver qu'elle allait avec, mais se relevant, elle ne voit personne vivant s'en retourner

Le fragment est introduit par l'intervention du Bonhomme de Terre qui comme Anastasie dans le fragment précédent ordonne aux autres d'accomplir certaines actions liées à leur corps :

LE BONHOMME DE TERRE : *Avancez-vous maintenant jusqu'en ce trou cylindrique qui est à l'intérieur de vous et par où la parole vous parle ; écoutez :*

voyez votre parole sortir de votre bouche en sang comme un ruban ensanglanté. Elle monte et elle descend. Tirez ça dans l'air, en vrais sons, et offrez-la-moi !

Soutenant ses propos, la femme séminale quant à elle matérialise à travers sa réplique le passage de la voix à travers le corps et la difficulté à la cerner :

LA FEMME SEMINALE.

Vous, prenez ces ficelles passées dans mes deux oreilles et délivrez-les : une fois votre voix passée dedans, qu'elle y passe comme le son passa dans son premier dedans. Disparaissez dedans les vôtres et les nôtres : voyez comme l'espace est multiplié par les oreilles par les oreilles par les oreilles par les oreilles.

A sa suite, vient Le bonhomme de terre qui justifie le poids de la parole et l'impuissance de son corps qu'il porte à travers un mouvement vers :

LE BONHOMME DE TERRE.

Ces paroles que nous tirons ensemble à notre tour chacun dans les bouches l'une de l'autre, ce sont les membranes de l'espace, de l'esprit d'ici, qui est entendu vibrer.

Cette intervention du bonhomme justifie son impression qui suppose qu'il a le plus de connaissance sur la nature de cette parole. Dire que cette parole est tirée revient à signifier qu'elle est une force dans l'espace qui selon lui vibre. Cette perception est conçue comme une *attaque* par la femme séminale qui *riposte* à travers ses dires :

LA FEMME SEMINALE : l'espace ne vibre pas : il siffle, il siffle.

Le jardin de la reconnaissance p. 86.87

Fragment 3

Tuyau de inspire, prend son élan pour parler

BOUCHE

Halètement saccadé, -Hb !...Hb !...hbbbbb !...

TUYAUDE. - Arrêtez, ne soufflez plus ! Cessez de me soulever la question de la langue !

BOUCHE

-Je suis heureux que vous me posiez cette question. Je voulais justement vous apprendre la langue.

TUYAUDE

-Oui , oui à la fin maintenant , nous voudrions savoir ! Qu'est-ce la langue et ou va-t-elle ? D'où vient la langue et ou elle va ? La langue, est – ce celle-là qui me sort du trou ou celle-là qui me sort du trou ? La langue,

est –ce celle-là qui me sort du trou ou celle-là qui me sort du trou ? Elle ne veut pas que je me taise. Monsieur Boucot, s’il vous plaît à la fin, que me vaut ma langue-là qui me fourche ?

BOUCHE.

Elle veut vous tromper.

TUYAUDE.

Au secours, ma langue veut me parler !

La fuite de bouche p. 57.





Images des personnages novariens extraites de son catalogue intitulé : Valère Novarina, dessins, peintures et palette graphique, présenté à la Willy D'Huysser Gallery de Bruxelles du 24 avril au 23 juin 1991.

Travaux cités

Anceline, Anne, *La langue secrète du corps*, Edition Payot, Paris 2015.

Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Armand Collin, 2010.

Ryngaert, Jean Pierre, *Écriture dramatique contemporaines*, Lettres sup, 2005.

Vinaver, Michel, *Écritures dramatiques*, Actes sud, 1993.

Comment citer cet article / How to cite this article:

MLA : Gbè, Junias. "Le théâtre de Novarina : la révolution du verbe ou la déchéance du corps." *Uirtus*, vol. 3, no. 2, août 2023, pp. 203-218, <https://doi.org/10.59384/uirtus.2023.2696>.