

Valère, ou Voyage dans le cristal
Roxane Martin

► **To cite this version:**

Roxane Martin. Valère, ou Voyage dans le cristal. Europe. Revue littéraire mensuelle, Europe. Revue, 2002, pp.145-153. hal-02482842

HAL Id: hal-02482842

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02482842>

Submitted on 18 Feb 2020

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.

Cet article est paru dans *Europe*, n° 880-881: « Valère Novarina », numéro dirigé par Jean-Marie Thomasseau, août-sept. 2002, p. 145-153.

Valère, ou Voyage dans le cristal

L'œuvre de Valère Novarina relègue les catégories génériques au magasin des accessoires. Face à une langue désarticulée, une fable inexistante et un refus de la linéarité de l'intrigue, la critique littéraire ne peut que constater l'obsolescence de ses outils d'analyse. En effet, comment, pour la critique, formaliser une écriture qui se veut informelle ? Comment isoler la structure d'une œuvre relevant d'une poétique de la déstructuration ? Toute la difficulté réside là : dans l'inadaptation des méthodes critiques qui présupposent toujours la linéarité de l'œuvre littéraire. De surcroît, l'incohérence syntaxique peut paraître en poésie l'indice même d'une singularité esthétique, mais dès que cette poésie devient théâtre, elle remet en cause quatre siècles de tradition fondée sur une conception aristotélicienne du drame.

Et pourtant, l'œuvre de Valère Novarina trouve au théâtre son terrain de prédilection : « Jamais le théâtre, en tant que lieu où l'image se fissure et scène d'interrogation du langage, n'aura été autant au cœur du monde »¹ insiste l'auteur. En effet, parce qu'il est le lieu où les masques tombent et les normes s'estompent, le théâtre devient la scène privilégiée de la mise en mouvement d'un langage duquel surgit le souffle originel : la parole novarinienne. Depuis les années 1970, qui ont vu s'affirmer les mouvements de révolte contre le texto-centrisme, la théorie théâtrale française demeure focalisée sur une tension entre ses composantes majeures : le textuel et le spectaculaire. Valère Novarina semble avoir dépassé cette antinomie. En considérant la langue comme une matière à explorer, en centrant sa poétique sur la révélation du

1. *Devant la parole*, P. O. L., 1999, p. 85.

leurre liant le mot à la chose, il révèle l'existence d'un monde souterrain dont les formes restées à la surface interdisaient qu'on en prenne conscience. Il s'agit pour lors de briser les contours formels du langage afin que surgisse l'infini caché derrière, afin que jaillisse cet indicible enfin rendu audible et visible par la cassure du mot. Valère Novarina dissout ainsi le problème de conformité ou de non-conformité au modèle aristotélicien. En faisant du langage le héros principal de son drame, il anéantit toute dualité entre texte et représentation. C'est la parole même qui se fait spectacle, c'est elle qui fait structure.

UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉCLAT

« Personne n'a jamais osé le faire : traiter la langue comme une chose »¹. Par cet aphorisme, Valère Novarina inscrit d'emblée son œuvre au cœur d'une esthétique de l'éclat. Ouvrir le mot, briser la coque du langage, constituent les priorités premières d'une dramaturgie qui place la fiction dans le phénomène d'apparition d'un monde disparu et dont, précise Étienne Rabaté, « la seule trace matérielle est la parole »². C'est là toute la distinction qu'opère l'auteur entre parole et langage. Alors que la parole synthétise le souffle originel, la mise en mouvement de la langue permise par sa déstructuration, le langage, quant à lui, est représentation du monde, c'est-à-dire, puisqu'il est *mimèsis*, illusion. Ainsi rejoint-on une théorie platonicienne de l'imitation conçue comme dégradation du réel. Le langage, en tant que norme adoptée afin de permettre la communication entre les hommes, est la matière à travailler : la glaise du sculpteur ; la parole jaillit de cette transformation. Le théâtre de Valère Novarina choisit donc la *poiésis* contre la *mimèsis*, c'est-à-dire qu'il se veut production d'une parole opérante, d'une « poésie active » dirait l'auteur, de la mise à nu d'un langage qui, dans le creux d'une forme éclatée, fait apparaître la brillance, le vide vertigineux de l'origine.

L'enjeu est de donner forme à un « théâtre où l'action serait seulement d'apparaître »³. La problématique se concentre alors sur les mécanismes qui permettent à cette dramaturgie de l'apparition

1. *Le Théâtre des paroles*, P. O. L., 1989, p. 48.

2. E. Rabaté, « Le nombre vain de Novarina », dans *Valère Novarina, théâtres du verbe*, Paris, J. Corti, 2001, p. 41.

3. *Pendant la matière*, P. O. L., 1991, p. 52.

de s'établir en structure. Car le trou effectué dans le tissu du langage livre en effet passage à un monde régi par d'autres lois que celles du cartésianisme, et de cette traversée de la matière résulte une inversion radicale du réel et de l'illusoire. « La parole n'échange aucun sens, mais ouvre un passage. De l'un à l'autre, elle est notre passage à travers les mots »¹ explique l'auteur, insistant sur l'un des thèmes récurrents de sa poétique, à savoir : le creusement, la descente, le voyage initiatique qui fait passer de la forme à l'informe, c'est-à-dire d'un réel perçu selon un phénomène de causalité à un réel entendu à travers le jumelage du temps et de l'espace.

Une thématique similaire fut développée par George Sand dans *Laura, Voyage dans le cristal* qui, en superposant deux temporalités narratives, conduisait le récit romanesque aux limites de sa forme. Alexis, étudiant en minéralogie, apprenait sagement à brider une imagination trop vive qui l'incitait davantage à rêvasser devant les étendues paysagères qu'à s'insérer dans la hiérarchie sociale. Un jour qu'il brisa accidentellement une géode, il fut étrangement transporté au centre de l'améthyste dans laquelle il retrouva sa cousine Laura. Cette dernière lui sembla si différente que son langage même lui parut étranger : « ...c'était dans une langue tout à fait nouvelle, qui peu à peu se révélait à moi comme le souvenir d'une autre vie »² confessait-il. La cassure du caillou, qui, rappelons-le, est l'objet d'étude du géologue comme le langage est celui de l'écrivain, donnait ainsi accès à un monde non assujéti à la rigueur scientifique mais ouvert, libre, et davantage enclin à révéler le mystère de l'origine humaine ; « ... le chaos ne lâchera pas sa proie, et le mot *mystère* est écrit sur le berceau de la vie terrestre »³ précise l'auteur de *Lélia*, et pareillement Valère Novarina déclare : « Mystère que nous ne pouvons comprendre parce que nous y sommes pris. Parce que nous sommes les personnages de son drame »⁴.

Ainsi George Sand fondait-elle sa théorie du fantastique qu'elle reprit un peu plus tard dans *La Fée aux gros yeux*⁵. Dans le

1. *Ibid.*, p. 26.

2. G. Sand, *Laura, Voyage dans le cristal*, rééd. Toulouse, Éd. d'Ombres, 1993, p. 28.

3. *Ibid.*, p. 23.

4. *Pendant la matière, op. cit.*, p. 129.

5. *La Fée aux gros yeux* fait partie des *Contes d'une grand-mère*, rééd. Éd. de l'Aurore, 1982-1983.

monde des faits, l'appréhension humaine se heurte à la matière parce qu'elle n'en voit que le contour ; il s'agit donc de creuser cette matière afin d'en pénétrer l'essence. L'infiniment petit permet ainsi d'accéder à l'universel car le détail ouvre sur l'infini, et comme le précise Laura :

... tu vois bien que ce massif de montagnes creusé en cirque est tout pareil à ce caillou évidé par le milieu. Que l'un soit petit et l'autre immense, la différence n'est guère appréciable dans l'étendue sans bornes de la création. Chaque joyau de ce vaste écrin a sa valeur sans rivale, et l'esprit qui ne peut associer dans son amour le grain de sable à l'étoile est un esprit infirme, ou faussé par la trompeuse notion du réel.¹

Le caillou contient la montagne, et de la même façon prétend Valère Novarina : « Dans un seul mot, toute la matière apparaît »². George Sand reprenait ainsi à son compte cette théorie, largement répandue au XIX^e siècle, de l'âme humaine entendue comme fragment de l'universel³. Le voyage dans l'hallucinatoire permet alors à l'homme de se libérer de la finitude, du carcan de la forme, afin de rejoindre cet universel dont il est issu, dont il porte la mémoire, et qui ne peut se révéler à lui qu'à travers l'apprentissage d'une toute autre grammaire. C'est la raison pour laquelle Alexis ne cesse d'insister, tout le long de son périple, sur l'étrangeté de cette « langue connue d'elle seule »⁴ avec laquelle s'exprimait Laura. Mais si Gérard de Nerval utilise, dans son *Voyage en Orient*⁵, le même moyen d'accès à l'universel par la plongée dans la matière minéralogique, une telle théorie ne sert de support qu'au façonnement d'un fantastique littéraire. En considérant le mystère

1. G. Sand, *Laura*, *op. cit.*, p. 31. Cette parole de Laura n'est pas sans rappeler la théorie du fractal.

2. *Pendant la matière*, *op. cit.*, p. 97.

3. Cette théorie fut celle de P. Leroux, « mentor politique » de G. Sand. La romancière y fait clairement allusion lorsqu'elle affirme avec Laura : « ... c'est que ce *moi* immortel n'est contenu que partiellement dans l'homme visible » (*Laura*, *op. cit.*, p. 47).

4. *Laura*, *op. cit.*, p. 45.

5. Dans les derniers paragraphes des *Voyages en Orient*, G. de Nerval révélait qu'un ami persan lui avait enseigné que des « cailloux fort ordinaires » pouvaient contenir des richesses pour qui osait, au risque de paraître fou, les briser. Précisons également que cette théorie sandienne s'inscrit en continuité de la mythologie de Novalis sur le monde cristallin, et que G. Flaubert y fait également allusion dans le canevas d'une féerie intitulée *Les Trois Frères*, ms. autogr., s.d., 8 ff^{os}.

de la Création non plus inclus dans la nature mais dans le langage, Arthur Rimbaud aboutira, quelques années plus tard, à l'élaboration d'une esthétique poétique de la glossolalie dont l'écriture novarinienne se fait l'écho :

... le poète est vraiment un voleur de feu — écrit l'auteur des *Illuminations*. Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue [...]. Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle.¹

De la même façon, l'écriture novarinienne, loin de procéder à un simple jeu sur le langage — et l'auteur, à ce sujet, s'en garde bien lorsqu'il proclame : « Pas de jeu avec les mots, jamais. C'est nous qui sommes leur jeu »² —, entend donner à voir une parole de « là-bas », disait Arthur Rimbaud, c'est-à-dire une parole débarrassée de son aspect syntaxique et uniquement vecteur d'émotion ; « L'émotion c'est le mouvement... »³ ajoute Valère Novarina. L'écrivain se fait ainsi le chef d'orchestre d'une mise en mouvement du langage ; par un travail d'exténuation, d'incision et d'éclatement du mot, il mène sa symphonie jusqu'à atteindre les lisières d'une forme qui se donnait pour modèle de vraisemblance, et qui n'apparaît plus que comme contour fantomatique. L'écriture novarinienne s'identifie ainsi dans un processus de prolifération ; de la même façon que, chez George Sand, le détail ouvrait sur l'infini, Valère Novarina pratique une écriture arborescente, tisse la toile de son drame à partir du mot éclaté, et écarte ainsi son œuvre de tout principe linéaire : « Aucune rature, précise-t-il : au contraire, tout est florescent, germinescent. Je n'enlève jamais rien, je développe en ouvrant, je dissémine »⁴.

Il s'agit donc bien, en déjouant les mécanismes du langage, de révéler le simulacre de la forme. Toute linéarité, dans la mesure où elle obéit aux lois de la logique et de la vraisemblance, ne peut

1. A. Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, Charleville, 15 mai 1871, dans *Poésie*, LGF, 1984, p. 203.

2. *Pendant la matière*, *op. cit.*, p. 54.

3. *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 45.

4. *Ibid.*, p. 57.

paraître que caduque : « Tout ce qui est quantitatif est irréal »¹ ajoute l'auteur. La mécanique aristotélicienne est ainsi rendue obsolète. Si Aristote légitime la *mimèsis* en lui octroyant un pouvoir de généralisation, Valère Novarina la refuse en lui attribuant le masque de l'artifice. Cette « trompeuse notion du réel » occupe donc le centre de la poétique novarinienne, mais une telle inversion du réel et de l'illusoire conduit, du point de vue du théâtre, à une remise en cause déterminante du concept de représentation. La question reste en effet d'identifier ce que peut bien donner à voir un théâtre qui « analyse le réel » et place la fiction davantage dans la temporalité vécue par le spectateur, que dans celle mise en espace sur la scène. Par un travail rigoureux et méthodique d'ouverture, d'étoilement du mot, de creusement de la matière linguistique, Valère Novarina construit une structure dramaturgique essentiellement fondée sur le vide, l'émotion, et le mouvement. Il s'agit donc bien, par l'intermédiaire du théâtre, de mener le spectateur à une « vue de parole »², c'est-à-dire de lui donner à voir un spectacle qui émerge directement des vides créés par le travail de l'écriture.

L'OSSATURE DU VIDE

« Le théâtre ne ment pas, ni ne dit la vérité, ni ne représente ni simule quoi que ce soit. En *réalité*, le théâtre analyse le réel. Sur scène apparaît aux yeux de ceux qui regardent ensemble de leurs yeux différents, au loin devant, intouchable et proche [...], sur scène apparaît le réel déplié » dit Valère Novarina³. Si le théâtre a pour tâche d'amener le spectateur à une vue de la parole, il ne s'agit pourtant pas, dans le vocable novarinien, de confondre vue et regard. L'image est en effet un simulacre au même titre que la syntaxe ; elle donne forme, plaque un sens, empêche la profondeur en réduisant le monde au simple plan. De la même façon qu'Alexis, dans son voyage dans le cristal, apprenait à voir l'envers de la forme, le théâtre novarinien favorise le retournement de la cécité en voyance en faisant apparaître la transparence de la matière, et à ce titre l'auteur précise : « La vue traverse. Ce n'est pas

1. *Ibid.*, p. 167.

2. Ce point est développé dans *Le Débat avec l'espace* publié dans *Devant la parole*.

3. *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 148.

l'opacité qui est signe du réel mais que l'on puisse voir à travers »¹. L'œuvre novarinienne ne propose donc pas de séparation entre le texte et la mise en scène ; les deux s'unissent, se complètent et s'harmonisent dans un travail commun qui se résume dans l'« analyse du réel », c'est-à-dire dans l'apparition, rendue possible par le travail de l'écriture, d'un réel mis en volume et en profondeur.

Un tel postulat n'est pas sans poser un problème théorique majeur ; il réanime en effet toujours cette même question de savoir si l'œuvre novarinienne est à envisager en tant que drame ou simple poésie transposée sur scène. D'une façon générale, le concept de « mise en scène », tel qu'il est défini depuis Antoine, oblige à penser le texte comme troué, c'est-à-dire en attente d'interprétation. La spécificité du texte dramatique est ainsi marquée par son caractère d'ouverture ; la représentation « finit » le texte en rendant présent ce qui ne l'était pas. Mais si la poésie est, *a contrario*, un texte clos et se suffisant à lui-même, le concept de « mise en scène » se vide indéniablement, à son contact, de son sens ; la mise en scène ne cherche plus à illustrer un propos, à finir un texte en attente, mais à théâtraliser une partition jusqu'alors réduite au secret du papier. Une telle distinction générique suppose que le drame soit entendu selon la définition aristotélicienne, c'est-à-dire une imitation d'hommes en action. Pour qu'un texte soit dramatique, il doit nécessairement présenter un caractère de fictionnalité que le metteur en scène traduira, par écart ou redondance, dans l'espace et la temporalité scéniques. Or, c'est bien là la difficulté posée par l'œuvre novarinienne. L'absence apparente de fiction et la forte rigidité structurelle réduisent à néant toute possibilité de relecture et d'interprétation de l'œuvre. Pour que l'œuvre novarinienne soit reconnue comme théâtrale, il faut nécessairement repenser le drame dans son rapport au mimétique, et faire glisser la notion d'action du personnage vers le langage.

La dramaturgie novarinienne situe en effet l'action dans la découverte d'un espace souterrain du langage, rendu présent scéniquement par le jeu, le souffle, de l'acteur. Le drame n'est donc plus une imitation de personnages en action mais un voyage — un voyage dans le cristal — qui décline sur les modes de l'hallucinoire une mathématique rigoureuse, une dramaturgie du

1. *Pendant la matière, op. cit.*, p. 56.

mouvement, composée des flux et des reflux d'une langue qui opère par poussées, retraits, reproductions, répétitions et fractures. Le modèle aristotélicien est ainsi déjoué ; sans début, ni fin, le drame fonctionne en boucle, refuse l'idée de dénouement et s'oppose radicalement au concept de « personnage agissant » : « *Pas de personnages mais des vêtements habités* »¹ proclame l'auteur. Le drame n'est donc pas une imitation mais une « analyse » du réel : une révolte contre la forme par l'expérience de la limite. Tous les outils habituels de l'analyse dramaturgique sont ainsi rendus inopérants à moins que le théoricien construise son système sur l'idée non d'un personnage mais d'un langage agissant. L'ossature du drame ne dépend pas d'une action véhiculée par la fable mais du mouvement même de l'écriture, c'est-à-dire d'une action placée dans le phénomène de détournement d'un langage enrôlé comme porteur de sens.

De fait, l'œuvre novarinienne est à la fois théâtrale parce qu'elle est essentiellement en attente d'oralité — que l'on assiste à une lecture effectuée par l'auteur suffit pour se rendre compte d'une écriture pour laquelle le livre est un espace trop étroit et qui nécessite d'être proclamée —, et réflexion sur le théâtre parce qu'elle se fait mémoire et héritière de la littérature. En effet, de la même façon que, dans *Laura*, les infinies strates du cristal synthétisaient les différentes couches historiques de la terre depuis sa création — l'intention de l'oncle avec lequel Alexis entreprend son voyage était bien d'atteindre le centre du cristal afin de contempler le spectacle de la nature avant que l'homme l'eût peuplée —, le langage chez Valère Novarina cristallise toutes les langues. À ce propos l'auteur précise : « L'ombre d'une langue sous l'autre diffuse toujours sa lumière par-dedans : un verbe est sous le verbe, agissant ; un récit caché sous le récit, l'hébreu sous le grec, le grec sous le latin, le latin sous notre langue »². Le voyage au cœur de la matière langagière est donc synonyme d'une plongée dans l'histoire de la langue, et, *a fortiori*, des formes littéraires. En détournant le drame de sa fonction mimétique et le langage de son rôle usuel, Valère Novarina questionne en effet la nature représentative du langage, et introduit, à l'intérieur de son drame, une réflexion sur la notion de forme littéraire.

1. *Devant la parole, op. cit.*, p. 45.

2. *Ibid.*, p. 108.

L'*Opérette imaginaire* est sans doute l'exemple le plus probant en ce domaine. Non seulement elle est représentative de l'esthétique novarinienne dans la mesure où, comme les autres pièces, elle interroge le langage en le déstructurant, mais elle teste les limites de la forme théâtrale par l'intermédiaire de la parodie. « Qu'est-ce qu'une opérette ? C'est un diminutif. Une forme plus courte, d'où tout *gras théâtral* est enlevé, un drame si concentré qu'il se dépouille du sentiment humain »¹ définit l'auteur. En renouant avec ce vieux genre populaire, Valère Novarina entend réagir contre un théâtre textuel et intellectuel qui nie le corps et ne considère l'acteur qu'en tant que vecteur d'une pensée déjà exprimée dans le texte :

Tout théâtre, n'importe quel théâtre, agit toujours et très fort sur les cerveaux, ébranle et perpétue le système domineur. [...] Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire que ceux qui dominent, Madame, ont toujours intérêt à faire disparaître la matière, à supprimer toujours le corps, le support, l'endroit d'où ça parle, à faire croire que les mots tombent droit du ciel dans le cerveau, que ce sont des pensées qui s'expriment, pas des corps.²

Aussi l'opérette est-elle un moyen de renouer avec les formes populaires et de contrer une tradition qui omet bien souvent de considérer les genres mineurs sous prétexte qu'ils ne satisfont pas aux critères littéraires requis. En renouant avec une structure en actes qu'il avait précédemment abandonnée, Valère Novarina place au cœur de son drame une démarche essentiellement parodique dans laquelle les personnages de l'*Opérette*, qui adoptent alors des noms dont les consonances ne sont pas sans rappeler la tragédie classique, se livrent à des duos entrelacés parmi lesquels se distinguent les ombres de Shakespeare, Tchekhov et Molière.

L'exploitation du burlesque et le jeu avec les codes d'écriture pourraient faire l'objet d'une analyse qui dépasserait largement les limites de cette étude. Qu'il s'agisse des scènes d'apartés qui ouvrent le deuxième acte de l'*Opérette* et par l'intermédiaire desquelles l'auteur détourne complètement le procédé de sa fonction dramatique, qu'il s'agisse du monologue de l'Infini Romancier qui présente une intéressante insertion du roman dans le théâtre avec toutes les réflexions sur la répartition des genres

1. *Ibid.*, p. 43.

2. *Le Théâtre des paroles, op. cit.*, p. 16.

qu'elle peut susciter, ou encore des caricatures du journal télévisé que l'auteur réintroduit dans *l'Origine rouge*, tout est là pour montrer combien le théâtre novarinien, tout en interrogeant le langage, se fait aussi réflexion sur les formes et les conventions littéraires. Essentiellement fondé sur une esthétique de l'éclat, il conduit en effet la composition théâtrale aux limites de sa forme. En affranchissant le théâtre de sa fonction mimétique, l'auteur met en place une dramaturgie qui nécessite l'élaboration d'un appareil théorique approprié. Dénué de toute contrainte d'écriture mais accompagné d'un riche support théorique qui se tisse depuis *Le Théâtre des paroles* jusque *Devant la parole*, le drame novarinien se fait à la fois synthèse, réflexion et dépassement du théâtre aristotélicien. Préoccupé par l'anéantissement de toute forme dès lors qu'elle s'ébauche, il met en place une structure qui émerge des creux d'une langue mise en mouvement.

Aussi, cette brève analyse de l'œuvre novarinienne n'aura eu d'autre but que d'insister sur la nécessité d'engager la théorie théâtrale vers de nouvelles perspectives. Le théâtre de Valère Novarina oblige en effet à reconsidérer ce rapport qui n'a cessé de tourmenter l'art du théâtre occidental depuis Aristote, à savoir celui du texte et de la scène. En abolissant le statut mimétique du drame, en accordant une valeur représentative à une écriture qui, si l'on se réfère à la répartition des genres héritée des traditions platonicienne et aristotélicienne, se logerait davantage du côté de la poésie que du théâtre, Valère Novarina conduit la critique littéraire à reconsidérer le mode opératoire de ses outils d'analyse. La spécificité du théâtre novarinien réside en effet dans l'originalité d'une écriture qui contient en elle sa propre spectacularité. Si le langage n'est plus un outil de représentation du monde mais une matière qui, si l'on se donne la peine de la creuser, permet l'accès au mystère de l'origine, alors le drame novarinien est bien un voyage, un voyage dans la matière, dans le corps et dans le temps, qui, contrecarrant toute prédisposition naturelle du spectateur à chercher les structures afin de reconstruire sa propre cohérence, conduit à une émotion brute, celle-là même qu'aucun discours, qu'aucune forme ne saurait rendre intelligible.

Roxane MARTIN