

L'acteur novarinien et son double : d'Artaud à Novarina

CELINE HERSANT

La figure de l'acteur, dans l'imaginaire contemporain, a suscité de nombreuses réflexions dramaturgiques aussi diverses qu'opposées, si l'on pense à Craig, Brecht ou Artaud... Plus proche de nous, Valère Novarina, dont l'œuvre ne cesse de grandir depuis les années 70, propose lui aussi une image de l'acteur singulière : tout en renouant avec les théories d'Artaud, Novarina réinvente en effet, à travers la *Lettre aux acteurs* (1979), véritable *manifeste* poétique, le lien charnel entre le corps et les mots.

Dans le théâtre de Valère Novarina, toute l'attention se porte sur l'acteur et sur le corps de l'acteur. Nous verrons comment ce recentrement dramaturgique redonne au comédien son rôle essentiel de cœur vivant au sein de la représentation, comment le corps de l'acteur devient un espace poétique, une scène théâtrale où se joue – et se rejoue à chaque entrée en scène – le drame de la vie et de la mort, le drame de la parole, dont la profération incessante donne l'assurance de la *présence* des êtres et du monde sur l'espace scénique. Cette ritualisation de l'acte théâtral chez Novarina reprend en partie les théories d'Artaud, elles-mêmes rassemblées dans un virulent *manifeste* : *Le Théâtre et son double* (1938). Novarina, sur les traces d'Artaud, construit lui aussi un nouveau « théâtre de la cruauté ». Artaud cherchait à redéfinir la vocation du théâtre comme expérience des limites. En dépassant la tradition occidentale de la *mimésis*, Artaud s'attache en effet à retrouver la force d'ébranlement de la *liturgie* théâtrale : ce sera l'idée d'un « athlétisme affectif de l'acteur », maîtrisant parfaitement les techniques du souffle et de ce qu'Artaud appelle « l'expectoration ». On retrouve ce même travail d'incarnation des mots à travers le don total de soi au public chez l'acteur novarinien.

La figure de l'acteur, chez Novarina, manifesterait en quelque sorte le désir d'écriture non pas pour l'acteur, mais pour le *corps* de l'acteur, nécessairement traversé par les mots et le langage tout entier, et capable, selon une expression récurrente dans les textes de Novarina, de « porter le monde dans sa bouche en parlant ».

Le texte, l'acteur, le metteur en scène

Valère Novarina écrit depuis plus d'une vingtaine d'années pour le théâtre mais c'est dès ses tous premiers textes qu'il a posé les assises (ou le mode d'emploi) de sa dramaturgie, dans le « manifeste » quasiment hors de son temps qu'est la *Lettre aux acteurs*. « Le théâtre est un riche fumier »¹, écrit Novarina, s'insurgeant contre la main mise des metteurs en scène sur le texte et contre l'idée de direction d'acteur.

Le metteur en chef, il veut que l'acteur se gratte comme lui, imite son corps. Ça donne le "jeu d'ensemble", le "style de la compagnie" ; c'est-à-dire que tout le monde cherche à imiter le seul corps qui se montre pas. (LAA, p. 16)

La voie choisie par Novarina est celle de la réconciliation, par la dépense verbale, entre l'espace scénique et le verbe, l'acteur (le proférateur) se replaçant ainsi au cœur de la représentation. Le théâtre de Novarina se veut résolument poétique (voire même parabolique), parce que recentré sur le verbe et le corps de l'acteur. Il s'agit de refaire, à travers son corps, la traversée des langues. Refaire, encore et toujours, cette traversée, car le corps, la langue et l'acteur sont tous transitoires, appelés à s'effacer toujours pour renaître : « Les acteurs sont des morts qui parlent, absents et présents, en voyage, en transit, en traversée (...) »².

L'acteur comique est transfiguré, transverbé, percé de musique de part en part, transmué, transnudé, en sueur, transverbigé par tous les sons qu'il pousse (...) (PLF, p. 136)

Le corps de l'acteur devient ainsi symboliquement le théâtre même de la *cruauté*, qui sépare, qui creuse la chair, et permet au plus en dessous, c'est-à-dire à la matière, de passer *au travers* des corps et *en travers* de la langue pour faire apparaître le monde.

Dans les dramaturgies contemporaines et les théâtres du verbe, la figure de l'acteur n'incarne plus la réunion idéale du corps et du langage. Il est au contraire un corps désespérément pris dans le langage, un corps « parlé ». De ce fait, c'est toute la typologie du conventionnelle du corps de l'acteur (un corps parlé) qui se trouve sans cesse transgressée. Il faudrait « un jour, dit Novarina, qu'un acteur livre son corps vivant à la médecine, qu'on ouvre, qu'on sache enfin ce qui se passe dedans, quand ça joue » (LAA, p. 21).

Cette opération chirurgicale du corps (et de la langue) et cette pulsion archéologique cherchant à faire apparaître la matière, par l'entremise de l'oralité et du corps, veut recréer le lien *oublié* entre le monde et le langage ; et elle réinvente, comme chez Artaud, un espace de contact

¹ *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1989, p. 15. Les numéros de pages indiqués font tous référence à cette édition. Pour plus de lisibilité, nous adoptons ce code : LAA pour *Lettre aux acteurs*, PLF pour *Pour Louis de Funès* (in *Lettre aux acteurs*, op. cit.), et enfin LTD pour *Le Théâtre et son double* d'Artaud, publié en Folio essais, Gallimard, 1964.

² Valère Novarina, « Valère Novarina, les paroles », entretien avec Paulette Godard, *Le Monde*, 4 juil. 1986.

entre les nerfs de l'acteur et ceux du spectateur en faisant resurgir la mémoire du corps et des mots.

L'expressivité corporelle, chez Novarina, passe par un investissement exclusif et total : laisser parler le corps impose à l'acteur de sortir de lui-même, pour sortir du langage et libérer la matière. C'est dans cette théâtralisation du corps que l'acteur devient à proprement parler le lieu du poétique théâtral :

L'acteur n'est pas au centre, il est le seul endroit où ça se passe et c'est tout. Chez lui que ça se passe et c'est tout. (LAA, p. 18)

Ce langage théâtral ne s'éloigne pas des recherches d'Artaud. Initiateur d'une poésie de l'espace et d'un théâtre total, Artaud ne cesse d'être relu et réinventé par les poètes et dramaturges du langage, chez qui les personnages tendent à devenir de purs êtres de langage. Mais, assez paradoxalement, alors qu'Artaud voulait évacuer la parole de la représentation pour retrouver la « parole d'avant les mots » (à partir d'un travail sur le cri et les glossolalies), Novarina, pour toucher au plus originel de l'homme, pose la question de l'origine du langage et construit un théâtre volubile. Ce nouveau théâtre de la cruauté, chez Novarina, s'engage à opérer le langage et à disséquer les corps (de l'acteur et des mots) pour en faire apparaître la chair vive.

Mais faire naître la parole, lui donner corps, c'est encore se séparer. Le théâtre de Novarina – comme celui d'Artaud – montre justement cette séparation, en mettant le corps en souffrance.

Il y a un mystère de l'acteur. Je le vois comme quelqu'un qui porte tout son corps devant lui, comme un possédé, c'est-à-dire comme un dépossédé de soi. L'acteur commence à quitter l'homme, l'acteur agit une séparation : il sépare la chair des paroles, il les réunit. 3

Le cri, le souffle, la voix

Artaud cherchait à réinventer la théâtralité du corps, à travers le geste et la danse, et celle de la voix, à travers la psalmodie, le chant et l'énergie organique du cri. On voit à quel point Novarina est attaché au *Théâtre et son double*.

Pourvu que [l'acteur] travaille son corps dans l'centre. Qui se trouve quelque part. Dans l'comique. Dans les muscles du ventre. Dans les accentueurs-rythmiciens. Là d'où s'expulse la langue qui sort, dans l'endroit d'éjection, dans l'endroit d'expulsion d'la parole, là d'où elle secoue le corps entier. (LAA, p. 18)

C'est ça la parole, la parole, que l'acteur lance ou retient, et qui vient, fouettant le visage du public, pour atteindre et transformer réellement les corps. (LAA, p. 23)

En travaillant à la restitution du souffle et du rythme originel, l'acteur tente de retrouver le souffle primordial et le Verbe efficace qui firent le monde ; le jeu est d'abord une *performance* :

³ Valère Novarina, « Valère Novarina, les paroles », entretien avec Paulette Godard, *Le Monde*, 4 juil. 1986.

Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie respiratoire, user tout l'air qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course. (...)

C'est ainsi que le Verbe redevient chair : la voix relie le langage au corps. Quant au rythme, il participe d'un *recommencement* de la matière, parce qu'il rétablit, à travers le souffle, la voix et le geste, un rapport corporel intime au temps et à l'espace.

Le travail de la voix et du souffle se rapporte chez Novarina à une écriture du corps, où musicalité et oralité forment une véritable partition sonore, puisqu'il s'agit, comme au premier jour, de faire apparaître le monde et de donner corps aux choses en leur *insufflant* de la vie, par l'entremise de la parole. L'oralité redonne corps à la « matière morte ». La voix et le corps forment ainsi un espace unique ; l'acteur devient de la sorte, comme le dit Novarina, « un praticien du souffle » (PLF, p. 145). Mais la voix et le souffle restent des matériaux *transitoires*. Novarina en accuse la fugacité en construisant une dramaturgie de l'instant, un *théâtre du surgissement*. En traversant le corps et les langues pour remonter aux origines de la parole, et pour « voir apparaître le langage *surgissant*, à l'état natif ⁴ », l'acteur novarinien travaille à sa propre apparition.

[Louis de Funès] savait – là sur le plateau – que l'homme, ça se réinvente tout le temps, que ça se refabrique chaque soir avec des paroles, que ça se déconstruit perpétuellement et refait, que c'est tout neuf à chaque respiration. (PLF, p. 116)

La naissance de la parole est liée à celle du corps : il faut sans cesse recréer le lien oublié entre les mots et la chair ; il faut donc habiter le mot par le souffle, à la fois pour advenir au monde et pour faire apparaître le monde. Novarina revient donc à une pratique du théâtre où font retour la puissance effective et affective du théâtre, à travers la mise en place d'une parole performative et libératrice.

(...) il y a un voyage de la chair hors du corps humain par la voix. Un exit, un exil, un exode et une consommation. Un corps qui s'en va, se dépense, passe par la voix. Par la parole quelque chose de plus vivant que nous se transmet.⁵

A la fois énergie « délivrante » et pulsion originelle, le cri et le souffle manifestent, dans l'esthétique de Novarina, le passage entre intérieur et extérieur. C'est cette expérience de la perte de soi (de l'intérieur) pour aller vers l'autre (l'extérieur) que l'acteur vient revivre sur scène :

Chaque soir l'acteur vient nous redonner sa vie, qui est une maladie propre à la chair. S'il entre, ce n'est pas pour se vider de ses mots, mais c'est en suicidé qu'il entre, qui vient tourner sa danse. (PLF, p. 117)

⁴ Valère Novarina, « Porter l'homme devant soi », *Le Monde*, 19 sept. 1998.

⁵ Valère Novarina, « Parler en couleur », entretien avec Pascale Bouhénic, *Revue d'esthétique*, n° 33, printemps 1998.

Un nouveau théâtre de la cruauté

Le paradoxe de l'œuvre tient à ce que la métaphysique de la parole, chez Novarina, passe par un désir de redonner corps à la matière, de recommencer le mystère de l'incarnation du Verbe originel, mais avec des moyens eux-mêmes transitoires – à savoir le corps, la parole, le cri et l'acte théâtral même. L'expérience de retour à « la parole d'avant les mots » pour reprendre l'expression d'Artaud, doit, par conséquent, se recommencer à chaque instant, parce que chaque parole porte la marque de sa propre disparition ; elle ne nous est accessible et sensible que dans sa fugacité.

Ce nouvel espace de langage réinvente une articulation d'ordre *métaphysique* et liturgique entre ce qu'Artaud nomme le « manifesté » et le « non manifesté » : la cruauté. Le théâtre, en devenant la réunion du visible et de l'invisible, participe du magique et du sacré : il se fait chez Novarina (comme chez Artaud) le principe organisateur de l'anarchie verbale, en répétant l'origine de la parole (la fonction rituelle du théâtre participant à l'avènement du sens).

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie (...) (LTD, p. 46)

Le « théâtre de la cruauté », comme principe métaphysique fondateur de la magie théâtrale, agit comme la peste : sa fureur doit contaminer le public et vider l'acteur de sa substance chez Artaud ; elle doit pareillement traverser le spectateur et libérer la parole enfermée dans le corps de l'acteur chez Novarina.

Le spectateur vient voir l'acteur s'exécuter. Cette dépense inutile le fait jouir, lui active la circulation des sangs, pénètre à neuf ses vieux circuits. (LAA, p. 17)

Il faut descendre, creuser toujours plus la matérialité du mot et de la parole, retrouver l'articulation organique de la parole, rétablir la correspondance perdue entre le mot et le corps. C'est ce qu'Artaud ambitionne dans l'acteur « hiéroglyphe », dont le corps doit participer du latent et du manifeste, du charnel et du métaphysique ; il doit devenir le lieu où la parole se fait chair et où le corps se fait langage.