Document generated on 07/18/2025 10:26 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Le langage chaotique

Ilana Zinguer

Number 42, Fall 2007

Valère Novarina : paroles de théâtre

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041688ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041688ar

See table of contents

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Sociétéquébécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Zinguer, I. (2007). Le langage chaotique. *L'Annuaire théâtral*, (42), 51–64. https://doi.org/10.7202/041688ar

Article abstract

Novarina's commentary on the language of Rabelais calls attention to his ownliterary works whose form, rather than seeking a determined artistic ideal aim onthe contrary to remain unfinished. Rabelais' zany and coarse verbal grandiositycreate a mythic world where an exaggerated and confabulated linguistic expression isthe ultimate source of intrigue. Novarinian language while not as exaggeratedbecomes chaotic due to its quality of self-invention and its adoptions of formsappropriate to confused and contemporary situations. In doing so, it becomes thesite of chaotic interrogations that remain open.

However, this first and quick reading of Novarina's texts reveals in them aforce that seeks to seize upon either desire or absence. The more stubborn itsobject, the more the language digs in with vigour and intelligence, chiseling itselfa path (thanks to both instinct and intuition) toward to seize or shake the soul.Not through reason but rather using an inventiveness that does not hesitate toappeal to all aspects of the imagination, counting on the illusionism of the*logos* that allies itself to the*eidos* (form) to produce surprisingforms of language and structure.

Is this not the philosopher's *eros*that possesses us through the *logos*? Theflesh of the actor upon the stage, for example (*Lettreaux acteurs*), the exuberance of life? The goal of the *mise en scène* of the erotic, as Bataille says inhis *L'Érotisme*, is to reach usin that most intimate space, where the heart is missing. Poetry leads us towards thesame space shared by eros, by indiscretion, by the confusion of distinct objects. Italso leads to eternity. In this sense, Novarina's language is chaotic. A chaos thatorders, requisite for the rediscovery of the mystery of language. We are born oflanguage and to language we return.

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisationcanadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales(SQET), 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Ilana Zinguer
Université de Haïfa

Le langage chaotique

Si l'on devait relever le profil de l'écriture novarinienne, c'est dans le petit texte intitulé « Chaos » consacré à François Rabelais, paru dans *Le théâtre des paroles*[1], qu'on le trouverait : « Ma langue, ce français qu'on dit parfois inaccentué, raisonneur et guindé, est une langue très invective, très germinative, très native, très secrète et très arborescente, faite pour pousser » (Novarina, 1989d : 153). Cet éloge contient bien d'autres caractéristiques, mais c'est aux premières, celles qui sont citées, que je m'arrête, car elles décrivent la langue de Rabelais, faites de tempêtes, et étrangement, elles décrivent aussi la langue faite de *tohu-bohu* de Valère Novarina. Pour ce dernier, la lecture d'un texte rabelaisien se présente tel un voyage difficile, à réaliser avec son corps, lorsque celui-ci est revêtu de mots, de langages divers qui font sa chair. Or, c'est exactement là l'écriture de Novarina, faite d'arborescences et de mots de chair. La similarité des démarches d'écriture montre une prévalence de motifs communs à Rabelais et à Novarina : l'écriture à travers le corps et la démesure. Rabelais a d'ailleurs failli, tel l'homme bigarré du « Prologue » de son *Tiers Livre* (Rabelais, 1995)[2], tomber dans l'oubli. Ptolémée croyait faire plaisir à son peuple en lui montrant un homme bigarré ; il s'aperçoit bien vite que celui-ci devient objet de moquerie et d'abomination. C'est qu'il est souvent imprudent de toucher aux façons communes. *Vorinna Eralvé*, comme jadis *Alcofribas Nasier*, a osé relever le défi et jouer l'homme bigarré. Les études consacrées à la langue et aux procédés langagiers novariniens sont nombreuses à présent[3].

Arrêtons-nous aux seuls traits signalés plus haut, étudiés dans un petit nombre d'œuvres : *L'inquiétude*, *L'animal du temps* (adapté pour la scène dans *Discours aux animaux*), *L'espace furieux* et *Le théâtre des paroles*. La répétition de l'adverbe d'intensité « très » dans la perception de la langue française – « *très* invective, *très* germinative, *très* native, *très* secrète et *très* arborescente » – impose un implicite catégorique auquel nous

sommes acquis. Le langage novarinien, particulier, s'identifierait ainsi à celui de Rabelais. Novarina révèle ses préoccupations langagières, insistant sur la valeur de la « parole » signifiante ; avec lui le langage a franchi une étape ultime, il atteint la scène, lieu de communion directe avec l'auditoire[4]. Pour que la communication soit possible, il instaure, comme dans un miroir, une sorte d'imitation de la pensée, une analogie interne avec le contenu véhiculé afin que ce qui se passe dans l'esprit imite les mouvements de l'âme. Étant pure passivité, la langue met en jeu les seules facultés « réceptives » de l'esprit, dont la mémoire. Si la grammaire a le grand tort de diviser la pensée, la parole, elle, laisse transparaître l'indivisibilité de l'acte intellectuel. L'écrivain s'oppose ainsi aux philosophes qui ne discernent pas que la langue a une logique particulière proche de l'action. Il s'aperçoit – et il en fait un usage abondant – que sa langue peut utiliser des mots dans un sens non connu au préalable – tout en se faisant comprendre grâce au contexte (métaphores et figures de style originales). Il y a aussi, chez Novarina, mise en correspondance entre des « images auditives et des "concepts" » comme le ferait d'ailleurs un code. La parole novarinienne, c'est l'utilisation, la mise en œuvre de ce code par les sujets parlants. Cela constitue, peut-être, la raison pour laquelle cette parole est théâtrale et mise en scène (voir les vocables répétés dans l'œuvre novarinienne : théâtre des *paroles* ; *la parole* est un drame ; devant *la parole*).

Il est aisé de comprendre pourquoi les auteurs – qu'il s'agisse de Rabelais ou de Novarina – multiplient l'usage des procédés langagiers, des figures de style ; pourquoi ils varient leurs inventions, pour exprimer directement ce qui ne peut se dire ou qui perdrait toute trace de l'idée à transmettre s'ils suivaient la grammaire logique de la langue française, « guindée[5] », selon Novarina. Une lecture attentive nous amène à constater les nombreux traits langagiers qui sont communs à Rabelais et à Novarina, et dont nous ne retiendrons que les plus marquants : l'invective ; la génération du verbe, son arborescence ; le retour à la langue d'origine et à la langue secrète.

Langue invective

Novarina fait certainement allusion aux termes violents et agressifs, tissu des *Cinq livres* de Rabelais, au style de la place publique dont parle Mikhail Bakhtine (1970), et auquel on doit injures et obscénités. Rencontré dans une œuvre écrite, du plus illustre des humanistes, le style dit oral ou populaire imite l'oralité grâce à une grande maîtrise de la langue écrite. Ce qui permet d'écrire le langage de la canaille, c'est justement la rhétorique et la variation des figures de style (Bakhtine, 1970 : 148-198)[6]. Chez Novarina, l'invective revêt d'autres formes ; considérons ceci :

> J'écrivais mes pensées numérotées au stylo-bille sur les cuisses des voisins. Puis les relevais sur un petit carnet vert tenu secret. Dont voici aujourd'hui la dixième des paroles : Sort, où est ta victoire ? Sort, où est ton aiguillon ? Porc, où est ta victoire ? Porc, où est ton aiguillon ? Corps, où est ta victoire ? Corps, où est ton aiguillon ? (Novarina, 1993 : 15)

N'est-ce pas là une agressivité de l'association brutale du sort au corps du porc et au corps de l'homme, tous trois percés d'un aiguillon inconnu que le narrateur incarne par le stylo-bille et marque scrupuleusement en notant avec rage sur les cuisses vives du voisin ?

Langue germinative qui se génère incessamment

> Quand mardi passe, c'est que revient lundi ; et si voilà jeudi c'est que vendredi a été. Recommence mercredi ce que dimanche refait, et rambledi idem, sermanche pareil, et mardi isitoine. Sic est et fuit transit quoque transitionis transitionibus. Et après l'avoir dit, j'ai récité les onze noms des jours qui sont deux par deux : merdolédécédi huit gyptiambre de ivraie, décadi huit fangier, giovilédécédi sept du deuil, juni havre de neuf, grand saint François Pilâtre, humedi huit de semblance, martolédi second de illel, fête et lundi des vérifications, vendécédri quatre de spérance et symnate, sabate cent huit de dié, marcholédi millicadrique de un. Bénédicti, malédicti (Novarina, 1993 : 22).

Pour indiquer les jours, on reconnaît ici de nombreuses langues romanes ; outre l'italien, quelques mots d'hébreu[7], *illel* (*Hillel*), *sabbat* (*shabbat*), les jours mêlés à des images furtives et vagues d'activités, *fête*, *spérance*, *havre*, *ivraie*, des semblants de jurons *merdolédécédi* ou *fangier*, un débit rapide de mots tronqués composés, associations phoniques pour dire le passage imprécis et indéfini du temps en une poésie surprenante faite pour inquiéter : « Je crissais, drillais, huchais, feulais, graillais, rauquais, concaillais, dodelissais, ulais, craquetais, bubulais, huissais, chuchetais, pupulais, clarcassais, frouais, ramageais, piaulais, éplarpallais, appelais par terre toutes les choses d'êtres » (1993 : 25). Ce petit passage est grammaticalement parfait. Cependant, le rythme est fait de la succession rapide de cris étranges, entre autres cris plus ou moins connus. Si l'on reconnaît *crisser*, *driller*, *craqueter*, les mots *grailler* (signifiant « crier aux corneilles ») ou *feuler* (signifiant « grogner ») sont moins connus et d'autres comme *bubuler* ou *clarcasser* sont inconnus et créés à partir d'onomatopées suggestives. L'acte de nomination ou d'appellation des cris est un hommage à la création, fourmillante et infinie et bien moins connue qu'on ne le croit.

Langue native naturelle, originaire

> C'est abus dire que nous ayons languaige naturel : les languaiges sont par institutions arbitraires et convenences des peuples ; les voix, comme disent les dialecticiens, se signifient naturellement, mais à plaisir. Alors dist Pantagruel :

> « Si les signes vous faschent, ô quant vous fascheront les choses signifiées ! Tout vray à tout vray consonne » (Rabelais, 1995 : 444).

Le géant rabelaisien est dépositaire du langage naturel, ses exagérations sont poétiques et rassurantes devant les excentricités humaines. La parole gigantesque procure une détente psychologique après les inquiétudes linguistiques de ses compagnons. Les dessins qui lui sont attribués suggèrent un trait intérieur familier. Il n'y a pas de distinction entre le mot et le graphique dans ce que nous avons constaté dans la langue novarinienne. Pour aller au plus proche de l'expression intime, l'auteur trace des états, des expressions, des formes jaillies d'un état originaire : « Comme un art brut par rapport à l'art académique », dit Jean-Noël Vuarnet à propos de Valère Novarina. Son art graphique est indissociable de son écriture. Dans ce verbe abondant, il fait paraître le *noumène* (réalité intelligible) et non le *phénomène* (réalité sensible), comme si l'homme appartenait toujours au néant (Vuarnet, 1996)[8].

Pour capter et dire ce qui traverse l'être, Novarina ne peut se contenter de mots seuls. Ceux-ci demandent un temps pour se former, pour arriver à la conscience, pour traverser ses filtres et ceux de la mémoire. Il y a donc un chemin plus direct pour empêcher que les choses à dire ne s'arrêtent, ne se transforment et ne se défigurent. Le recours à l'image rapide est aussi immédiat que la naissance de l'idée à peine en formation. Rappelons les 2 587 dessins réalisés pour le *Drame de la vie*, lors d'une performance unique[9]. À cause de la rapidité de la création de ces images, la « figuration instantanée » répond à un lyrisme originaire, fait d'ébauches. Images du passage de traces d'être. Le créateur rejoint ainsi un point lointain, originaire du monde. Et les portraits graphiques et le langage de Novarina posent les mêmes questions auxquelles il n'y a pas de réponse.

« Ses comiques écrits », comme l'auteur les appellent, ont même valeur : variations d'une même forme de l'étant inscrites par un peinto-scripteur d'une vision intérieure. Il se produit une zone imprécise entre le dehors et le dedans, le marquage d'un passage ; il n'y a ni lecteur ni écrivain, mais un être, peut-être « de l'homme », « il naît de l'homme en parlant ». Nous ne pouvons ignorer, à ce propos, *Les songes drolatiques de Pantagruel* paru en 1565 ; ce mystérieux petit livre, une suite de cent vingt planches qui, de caprice en métissage, modulent, avec une incroyable inventivité, le thème du monstre. Hormis un préambule qui n'explique pas grand-chose, les images règnent sans texte. Dans leur introduction et postface, l'historien de la littérature Michel Jeanneret et l'historien de l'art Frédéric Elsig[10] rappellent l'origine probable des *Songes drolatiques* : le milieu parisien des imprimeurs, des brodeurs et des décorateurs. Ils les rapprochent de la mode des grotesques et les replacent dans la tradition des drôleries gothiques et flamandes, celle de Bosch et de Bruegel. Ils rappellent que l'univers mental de la Renaissance est peuplé de monstres et, pour saisir l'enjeu de ces gravures étranges, proposent une réflexion sur le rapport

qu'entretiennent la peur et le rire, suggérant que, si l'attribution à François Rabelais est historiquement fausse, elle rejoint pourtant, dans l'esprit, les joyeuses aventures des Pantagruélistes (Derrett, 1963 ; Perat, 1954).

Langue secrète

C'est une langue réservée à quelques élus. Dans *L'inquiétude*, dans *Le discours aux animaux*, il n'y a pas de langage direct pour le secret ou le rire : il y est fait allusion, pour parler de métaphysique, à des figures du vivant escamotées, suggérées. *La chair de l'homme* est écrit à partir de machines humaines traversées par le temps. Les personnages doivent vivre le temps bref de l'écriture, le créateur se transmet en eux pour les représenter, ils sont nécessairement inachevés. L'écriture énigmatique, après l'usage qu'en font les oulipiens par exemple, rend le procédé moins secret, moins intimidant que ne l'étaient les textes hermétiques dont il est question dans les études critiques de la littérature de la Renaissance. Celle-ci est riche en textes dits énigmatiques ou hermétiques, certains textes s'entourant de précautions oratoires pour prévenir le lecteur commun de leur lecture. Le procédé devenait couramment usité pour rehausser ou révéler la valeur philosophique de l'œuvre (Béroalde de Verville, 1970). Le texte le plus commenté dans ce sens fut celui de Rabelais. Il avait lui-même créé cette optique en insistant sur les origines du pantagruelion, par exemple. À cause de son statut d'humaniste, sa démarche est acceptée et Rabelais peut adopter le langage énigmatique parmi tous les langages qui lui sont connus. François Rigolot a fait une œuvre considérable en recueillant pendant des années, dans les *Études rabelaisiennes*[11], les études des spécialistes consacrées au langage rabelaisien ; nombre d'entre elles s'attachent au caractère énigmatique. Par ailleurs, François Bon, dans ses publications (1992, 1993), présente une lecture des préfaces à caractère énigmatique des différents livres de Rabelais, qui ont suscité beaucoup d'intérêt et de curiosité, car elles contiennent nombre d'énigmes non encore résolues. Il relève le défi lancé par Rabelais ; un jeu pur d'intelligence, la passion à lire, malgré l'obstacle, les choses obscures qui étaient alors la loi du monde. François Bon a redécouvert ces labyrinthes langagiers et nous découvrons que notre univers n'est pas si appauvri et qu'il joue aux mêmes jeux. Novarina adopte la démarche comme acte naturel de son écriture.

Langue arborescente ou ramifiée

Nombreux sont les procédés utilisés par Rabelais[12] pour créer un irréalisme et un dépaysement, ses litanies ou kyrielles pour énumérer les jeux de Gargantua sont célèbres, les livres de la Librairie de Saint-Victor, les différentes manières de se torcher ou de

qualifier « le couillon », les plats du menu de Gaster. Les intentions de telles listes intriguent encore les critiques. N'étant pas identiques, leur fonctionnalité change : elles ridiculisent la culture médiévale, dénoncent l'absence d'ordre alphabétique, donc l'absence de système, refusent la notion de hiérarchie ou montrent le chaos de l'univers ; quand elles sont parodiques, leur fonction est tout simplement ludique. Novarina privilégie ce procédé. Ses listes remplissent de multiples fonctions : évoquer, invoquer et nommer – cela, afin de créer les choses et les hommes. Cette dernière fonction est connue chez Maurice Scève et Guillaume Du Bartas pour leurs tentatives d'inventorier le monde, dans leurs ouvrages aux titres significatifs comme *Microcosme* et *De la Création*. C'est ainsi que « L'enfant traversant », dans *L'espace furieux*, demande à la « Pauvre Figure » : « Dites le nom de toutes les herbes que vous savez ! »

> LA FIGURE PAUVRE : La tramine, l'épieuse, le lactis, les foliacées, l'égrangette, la bardane, l'épilobe, la prêle, la fétuque, la brize, le dactyle, le vulpin, le scirpe, la laiche, la luzule, le colchique, le narcisse, l'iris, l'oseille, le mélandre, le coucou, l'œillet, le caltha, le trolle, le renoncule, la cardamine, la parnassie, l'ansérine, la benoîte des ruisseaux, la valériane, la succise, la scabieuse, le coult, la campanule, la marguerite, l'arnica, le sénéçon, la carline, le salsifis, le pissenlit, la chicorée sauvage, la piloselle, la folle avoine, le muscari, la tulipe sauvage, la petite oseille, la renouée, la dauphinelle, l'adonide, le pavot, le coquelicot, le fumeterre, le sénevé, la ravenelle, le bec de grue, l'euphorbe, la pensée, le liseron, la morgeline, le mamier, la galéope, la menthe, le mélampyre, la nièble, le matricaire, l'anthémide, la centaurée, le laiteron, le cirse (Novarina, 1997 : 144).

Langue faite pour pousser

« Riflandouille » et « Tailleboudin »[13] : ainsi sont nommés les colonels qui rifleront et tailleront les envahisseurs de l'*Île des Andouilles*, farfelus alliés des Boudins sauvages et des Saucisses montigènes, Boyaux monstrueux du *Quart Livre*. Plus tard, dans le même livre, Rabelais note une conversation entre Pantagruel et Epistemon sur la signification des noms propres et leurs pronostics. Rabelais fait référence au *Cratyle* du Divin Platon[14] pour savoir si les noms propres, dûment considérés, peuvent nous renseigner sur les hommes ou les choses qu'ils désignent. Il s'agirait d'un pronostic, d'un véritable moyen de divination, puisque *nomen est omen* (« le nom est un présage »). Selon l'*épistémè* de la Renaissance, d'après Michel Foucault (1966), les mots renverraient aux choses ; mais Rabelais tient aussi de l'arbitraire de l'institution : les noms sont imposés et conventionnels. Cependant, certains noms bien choisis mènent vers les hommes et les choses. Le poète peut certainement tenter ses jeux de mots. Chez Novarina, tout est propice pour occasionner de telles inventions ; les noms d'abord : Marcel Perdant, Gérard Géant, Marcel Moi-Même ou encore Jean Cerveau, Jean Gemiandron, Jean Géol, Jean des Planches, Jean Nuisance,

Jean Multiple, Jean des Scènes, Jean le Gaz, Jean Cadavre, Jean Vociete, Jean Thibeau, Jean Douleur, Jean Melodier, Jean des Ludes, Jean Tombe-Vivant, Jean d'Hécatombe.

Rien n'est arbitraire. Le nom véhicule intentions et messages. Ainsi la réflexion sur la condition de l'être génère un déferlement surprenant de participes passés :

> Animaux, animaux, combien de fois j'ai traversé ma mort sans parler ? J'ai entendu les sons des scènes qu'on peut pas voir et j'ai touché des yeux les deux trous qu'on peut pas savoir. Salut au Dieu inconnu ! Alors je me courbai en deux et m'adressai à lui par les langages : inabaissé, inabandonné, inadvenu, inaperçu, inabattu, indéchiffré, indéchiré, inentrevu, inépelé, inespacé, impensé, inétant, inexpié, infailli, infait, infécondé, infini, irrattrapé, inattaché, inobéi, inocculé, introuvé, inconstruit, indéchu, incalculé, indéterminé, irrésolu, irrespiré, imprononcé, inenlacé, inclos, inoublié, inouï, indécélé, irréfléchi, indénié, inconuugué, inchangé, inappelé, inqualifié, increé, inécrit, invérifié, insoumis, insoupçonné, informulé, intressailli, incontenu, incompté, invaincu, invarié, inétabli, imparlé, indénommé, indénombré, intrahi, intranscrit, inouvert, infiguré, intransformé, intransmis, imparcouru, inespéré, impardonné, inlié, inligné, inlongé, illoti, illuché, inloué, illoué, illui, toi (Novarina, 1987 : 50).

Des polynômes infinis (dans le passage cité précédemment), des contrepètries : « toutes les cloches sonnent creux ; toutes les sones clochent creux ; toutes les choses sonnent creuses, toutes les sonnes creusent cloches, toutes les creuses sonnent faux » (Novarina, 1997 : 74). Outre la tradition venue de la Renaissance, cette riche combinatoire, tel un kaléidoscope, est une magistrale réflexion sur le langage. L'épisode des « paroles gelez » (encore une fois) nous fournit une belle image très sensible de sa richesse :

> Lors nous jecta (Pantagruel) sus le tillac plenes mains de parolles gelées et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des mots de sable, des motz dorez. Lesquelz, estre quelque peu eschauffez entre nos mains, fondoient comme neiges, et les oyons réalement, mais ne les entendions, cas c'estoit languaige barbare... (Rabelais, 1995 : 1073)[15]

Un contexte parodique ou un personnage bouffon ont toujours été les meilleurs véhicules pour exprimer les rapports entre les mots et les choses, ou pour rapporter la diversité des langues, ou encore pour faire percevoir une dimension insoupçonnée de la parole vive : la dimension religieuse par exemple. L'épisode des paroles gelées dans le *Quart livre*, des bruits entendus identifiés, « voir des voix sensiblement » serait, d'après Daniel Ménager, une allusion à la réception de la *Torah*, à l'entretien entre Dieu et Moïse et peut-être même une allusion à la *kabbale* où il est stipulé que la transmission orale est préférable au livre, qui peut être détruit. Au chapitre 9 du *Quart livre*, les habitants de l'île Ennassin (apparemment le mot hébreu *annachim*, « des gens ») sont des mots : salutations, mariages et procréations ne sont qu'alliances de sonorités et jeux sur la sémantique. Après l'épisode

des paroles gelées, le langage est présenté comme fragile et ambigu. *Des bigarrures*, aurait dit Tabourot des Accords (1588) qui dénombre les procédés adoptés par tout le siècle de Rabelais qui en fait des usages très différents[16], communiquant souvent le sens de la catastrophe parce que la langue vous oblige à user du mot profond qui vous secoue. Des Périers, à son tour, rappelle le cri de l'animal et ce qu'il faut qu'on entende. Pour reconstituer cette langue de l'immédiat et de l'immanent à l'être, ce langage utilisé par un *parlêtre* (terme désormais adopté), Novarina tente d'aborder le langage des animaux et de faire parler ceux-ci pour collecter une parole éparpillée, d'où le rapprochement que fait Vuarnet entre *L'inquiétude* et le *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers.

Dès sa parution en 1537, à Paris et à Lyon, le *Cymbalum Mundi* (Des Périers, 1537)[17] fut accueilli comme l'un des chefs-d'œuvre les plus originaux de la langue française qui, immédiatement, nécessitait une interprétation. Les attaques dont il fut l'objet – « livre détestable et rempli d'impiété », « factum de la philosophie sceptique du XVI^e^ siècle » ou encore « grande conjuration des athées du XVI^e^ contre la religion révélée » – soulignent son audace et son intrépidité ; on lira aussi que c'est un « pamphlet anti-calviniste d'un évangéliste à la française[18] » (Febvre, 1942 : 10) accompagnant ainsi son existence hermétique. Des Périers choisit de faire usage, dans un dialogue dont on sait les implications littéraires, de deux thèmes-outils pour traiter de la révélation évangélique : celui de la pierre philosophale et d'Origène[19] et celui de la langue des animaux s'inspirant de Celse. Les circonstances dans lesquelles Des Périers donne la parole aux animaux dans le *Cymbalum Mundi* impliquent une pierre philosophale éparpillée dont Mercure est capable de recueillir le sens disséminé en prononçant des paroles spécifiques (*Gargabanado*, *Phorbantas*, *Sarmotoragos*) devant des chiens (*Hylactor* et *Pamphagus*[20], l'« avale-tout » et l'aboyeur) et un cheval (*Phlégon*), qui languissaient du désir de parler (allusion possible à la résurrection chrétienne). Mais *Pamphagus*, interprète de Des Périers, prône le silence (son compagnon eut l'oreille coupée pour avoir parlé : celui-ci représente Étienne Dolet, ami de l'auteur). C'est par cette apologie du silence que se termine le *Cymbalum* : « Un chien ne doit pas vivre autrement que le naturel d'un chien ne le requiert… »

Dans *L'inquiétude*, adapté du *Discours aux animaux* de Novarina, un dialogue entre deux êtres de condition animale rapporte la vénération au Christ rencontrée chez les parlants de Des Périers :

– Qui entre ? C'est personne, c'est Sébastien de flèche de rien, lapidé de plumes à Saint-Étienne ; c'est un Stéphanois de tout bois, fait de peu, c'est mon cousin Girod.

– Reparle-nous Fléau, de ta ville de Fléau ! Qu'as-tu vécu dans Saint-Etienne ?

– J'y ai rien vécu, c'est de là-bas que j'ai rencontré le saint enfant aux six doigts pariétaux portant le globe du monde avec couvercle et une branche de tram à la place du spectre. Je l'ai vu, place du Musée de l'ancienne Mine, stationné huit heures durant dessous une pluie éblouissante. J'ai tenu huit heures en face sans traverser.

> [...] j'ai traversé le monde en poussant des chansons animées, j'ai ruminé un peu partout que j'étais moi. Jusqu'à ces séjours en Lozère, pays où tout va de travers et où je retourne de temps à autre. Et toi ?
>
> [...] Puis l'an suivant, l'an fut suivi comme d'habitude d'une année de même durée qui termina de la même façon. Une guerre idiote qui sonna par erreur vint interrompre mon cours nocturne : exécution d'Pintagre et des gens d'Omission ; Maximogène entra un soir vilain d'octobre gazer sur place les divisions restées des vainqueurs précédents.
>
> – Et vous à Saint-Étienne ?
>
> – J'y stationnai douze ans pour rien. Jusqu'à comprendre qu'on voulait nous faire croire à l'erreur. Et toi ?
>
> – J'y ai stagné douze ans d'affile. Jusqu'au jour dit. Jusqu'au jour où j'ai compris que je voyais Dieu sans savoir en parler.
>
> – Tu fus comme moi : tu as vu Celui qui n'est rien, c'est-à-dire en quoi, c'est-à-dire en moi, c'est-à-dire en toi (Novarina, 1993 : 32).

Dans *L'espace furieux*, les pierres, objets symboliques, éparpillées et méconnues des mortels, ne seraient plus la seule parole du Christ mais toute foi ignorée :

> LA FIGURE PAUVRE : Cette pierre ne vaut rien pour agir. Elle est en nous. Cette pierre n'a aucun poids en elle-même, sauf si c'est moi qui la porte. Ou vous. C'est pareil... Tombées du ciel ou pas, ou disposées par hasard, les pierres d'ici n'ont plus aucun poids et gisent sans même encore la force de bouger (Novarina, 1997 : 60).

Ce que Novarina dit du langage de Rabelais ou son rappel de Des Périers attire l'attention sur sa propre création littéraire dont la forme ne vise pas un idéal artistique bien déterminé mais cherche au contraire à rester dans l'inachevé. Le gigantisme verbal de son ancêtre, fait de balourdises et de loufoqueries, instaure un univers mythique et intrigant. Le langage novarinien, dans cette même voie, devient chaotique, car il s'élabore en adoptant des formulations propres à rendre la confusion du monde contemporain, il situe adéquatement des interrogations nébuleuses vécues mais restées ouvertes. De cette lecture des textes de Novarina, se dessine un mouvement animé par ce qui peut le nourrir. Il cherche en quelque sorte à saisir le désir ou le manque. Plus l'objet se refuse, plus le verbe s'acharne, à force de pensée, d'intelligence. Se fraie alors un chemin (grâce à l'impulsion et à l'inspiration) pour saisir ou ébranler l'âme. Non par la rationalité, mais par une inventivité qui n'hésite pas à faire appel à tous les recours de l'imagination, comptant sur l'illusionnisme du *logos* qui s'allie à l'*eidos* (la « forme ») pour engendrer des formes langagières et structurelles étonnantes. N'est-ce pas le fameux *éros* du philosophe qui est possédé par le *logos* ? La chair montante de l'acteur en scène, dans la *Lettre aux acteurs*, par exemple, ne serait-elle pas l'exubérance à la vie ?

« Toute la mise en scène de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au point où le cœur manque », dit Georges Bataille dans son étude intitulée *L'Érotisme* (1957 :

22). Il dit encore plus loin que « l'érotisme est soumis à cette interrogation philosophique, il comporte un ensemble de données de langage ; l'interrogation n'a de sens qu'élaborée par la philosophie qui prolonge le travail et l'interdit. Le moment érotique le plus intense est au sommet de l'esprit humain… » La poésie mène au même point que l'érotisme. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et, par la mort, à la continuité. C'est dans ce sens que le langage de Novarina est chaotique. Il s'agit d'un chaos ordonnant, « très nécessaire » pour retrouver le mystère de la langue. De la parole nous sommes nés, à la parole nous retournerons.

Notes

1. Voir le texte « Chaos » paru également dans *TXT*, n° 273, « La dégelée Rabelais », Bruxelles, Ed. Lebeer-Hossman, 1987.

2. « Ptolémée présente aux Égyptiens un esclave bigarré, son corps d'un côté était noir, de l'autre blanc […] À la vue de l'homme bigarré aulcuns se moquèrent, aultres l'abominèrent comme monstre infame crée par erreur de nature » (Rabelais, 1995 : 527).

3. Nous signalons particulièrement l'ouvrage dirigé par Alain Berset (2001). Les contributions réparties en trois parties – « Le corps de l'écriture », « L'espace de la parole » et « Traversées » – analysent les composantes de cette écriture particulière : d'une part, « Évidement de la parole, évitement du narratif » (Yvan Darrault-Harris), « La langue contre les idoles » (Christian Prigent), « L'acteur des langues » (Maurizio Grande), « Babil et Bibale » (Pierre Vilar) par exemple ; et, par ailleurs, « La parole éclatée » (Allen Weiss), « L'insomnie des noms » (Maurizio Grande), « L'infini dans l'infime » (Jean-Luc Parant).

4. Nous référons particulièrement aux œuvres de Novarina : *Le théâtre des paroles* (1989) et *Devant la parole* (1999).

5. Rappelons son texte « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire » (Novarina, 1989e : 171-173).

6. Rabelais se réclamait de l'écrit plus que de l'oral. Voir Ménager (1983 : 124).

7. Novarina emploie quelquefois des mots hébreux en caractères hébraïques. Voir aussi, par exemple, *Devant la parole*. Dans un texte imaginaire, il fait réfléchir Louis de Funès sur l'incompréhensibilité de Dieu ; parlant des figures « tétrale » [*sic*] du Judaïsme et « trine » du Christianisme (p. 123), il écrit le nom imprononçable de YHWH. Il écrira aussi, parlant de l'être / devenir de Dieu : *sum qui sum*, c'est-à-dire Dieu devient et non pas est, il est un devenir, un cours futur (1999 : 123-127).

8. Jean-Noël Vuarnet a écrit un texte, *L'inquiétude rythmique* (1996), pour accompagner l'exposition des peintures et des dessins de Novarina, employant le titre d'une œuvre de Novarina (1993). Voir note suivante.

9. La Galerie de France a présenté les expositions suivantes de Novarina : *2587 dessins* (1987) ; *La lumière nuit* (1990) ; *78 figures pauvres* (1994) ; et une rétrospective : *L'inquiétude rythmique*, au Musée Sainte-Croix, à Poitiers, en 1996.

10. *Les songes drolatiques de Pantagruel*, avec introduction de Michel Jeanneret et postface de Frédéric Elsig, 2004 (ceux-ci reproduisent *Les songes drolatiques de Pantagruel*, Paris, Richard Brebon, 1565).

11. *Études rabelaisiennes*, t. XIII, 1976 ; t. XIV, 1977 ; t. XXI, 1988 ; t. XXIX, 1993 ; t. XXXI, 1996 ; t. XXXIII, 1998 ; t. XXXIX, 2000. Voir les études de Screech (1956), de Defaux (1972), de Rigolot (1986), entre autres. Pour l'œuvre de Novarina, quelques études se penchent sur cet aspect énigmatique (et inquiétant) de ses écrits. Voir Bost (2000) ou encore Klein (2001).

12. Les études sur les procédés langagiers de Rabelais sont innombrables. Quelques classiques peuvent donner une idée de la variété des sujets soulevés. Voir, par exemple, les ouvrages de Rigolot (1996), de Herrmann (1981), de Glauser (1982). Rabelais (1995 : 998-1006) : voir dans le *Quart Livre*, les chapitres 35 à 39 traitant des Andouilles. Pour la valeur des noms, voir particulièrement le chap. 37.

13. Riflandouille, « le raboteur d'andouilles », et Tailleboudin, déjà un héros du *Testament de Caresmeprenant* (Rabelais, 1995 : 683).

14. « Voyez le *Cratyle* du Divin Platon... » (Rabelais, 1995 : 684) Rabelais renforce son choix des noms (fantaisistes) par la référence à ce fameux ouvrage de Platon sur la pertinence des noms. On sait que pendant la Renaissance, les étymologies que ce philosophe propose sont prises au sérieux.

15. Les paroles gelées sont données pour des paroles vives de l'expérience par rapport aux paroles gelées du livre. Chez Novarina, les paroles dégèlent. Il serait intéressant de signaler le journal *Paroles gelées*, publié à l'University of California Los Angeles, depuis 1983.

16. « Quoy des mains ? nous requerons, nous promettons, appellons, congedions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons, craignons, vergoignons, doubtons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, tesmoignons, accusons ; condamnons, absolvons, injurions, mesprisons, defions, despitons, flattons, applaudissons, benissons, humilions, moquons, reconcilions, recommandons ; exaltons, festoyons, resjouissons, complaignons, attristons, desconfortons, desesperons, estonnons, escrions, taisons ; et quoy non ? » (Montaigne, 1965 : 454) C'est surtout dans Béroalde de Verville, *Le moyen de parvenir* (1970), que nous rencontrons un usage très varié des polynômes (voir l'édition de Charles Royer de 1970). De nouvelles éditions ont vu le jour : voir André Tournon, Ilana Zinguer et Michel Renaud. Béroalde de Verville, penseur ludique inégalé, fournira le plus de variétés dans les bigarrures et inventions linguistiques.

17. Bonaventure Des Périers, un inconnu, homme de lettres, instruit de la religion, ayant bonne cave et belle bibliothèque, « prélat catholique sans se priver » d'une théologie nouvelle « où entraient beaucoup des rêveries des libertins », que goûta Marguerite de Navarre. Il meurt inclassable, son suicide fut rapporté par Henri Estienne et son *Cymbalum Mundi* reste suspect ; l'imprimeur parisien Jean Morin est mis sous les verrous, et en 1538 la Sorbonne qualifie le livre de pernicieux.

18. Voir l'avant-propos de *Origène et Des Périers* (Febvre, 1942 : 10).

19. Allusion aux paroles des Évangiles et à la parole du Christ. Des Périers a lu le *Contra Celsum* d'Origène. Répandu au XVI[e] siècle, cet ouvrage, qui reproduit une traduction latine de 1481, développe la réfutation d'un écrit du philosophe Celse (datant du II[e] siècle) contre le christianisme. Origène commente Celse dont le texte est perdu et, ainsi, le restitue dans le *Contra Celsum* (Origène, *Contra Celsum*, édition de 1512 par Josse Bade).
20. Noms choisis entre vingt parmi les noms qu'Ovide donne aux chiens d'Actéon ; ils furent de ceux qui se ruèrent sur leur maître, qui aimait bien les chiens lorsque Diane l'eut changé en cerf.

Bibliographie

ALEXANDRE, Jérôme (1989), « Le discours aux animaux », *La Gazette Jaune*, n° 2 (juillet), Théâtre d'Évreux.

AUTRAND, Dominique (1980), « Une langue qui vient du corps », *La Quinzaine littéraire*, n° 317, 16 janvier.

BAKHTINE, Mikhail (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. André Robel, Paris, Gallimard.

BATAILLE, Georges (1957), *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.

BERNARD, René (1989), « Novarina, la bagarre verbale », *L'Express*, 28 juillet.

BERNARD, René (1991), « Le Mitonneur du verbe », *L'Express*, spécial Avignon, juillet.

BÉROALDE DE VERVILLE, François ([1605] 1970), *Le moyen de parvenir*, Charles Royer (éd.), Genève, Slatkine.

BERSET, Alain (dir.) (2001), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti.

BON, François (1992), *Gargantua / Rabelais*, Paris, P.O.L.

BON, François (1993), *Le Tiers Livre / Rabelais*, précédé de *Bâtisseur d'énigmes*, Paris, P.O.L.

BOST, Bernadette (2000), « 429 fois le nom de Dieu : une traversée mystique de Valère Novarina », *Recherches et Travaux*, vol. 58, p. 227-234.

BOUQUET, Stéphane (2006), « Des acteurs, du théâtre et finalement de la vie », *Cahiers du cinéma*, n° 612 (mai), p. 84-85.

COSTAZ, Gilles (2001), « Valère Novarina : "La Parole opère l'espace" », *Magazine Littéraire*, n° 400 (juillet-août), p. 98-103.

DEFAUX, Gérard (1972), « Le prince, Rabelais, les cloches et l'énigme : les dates de composition et de publication du *Gargantua* », *Revue de l'Université d'Ottawa = University of Ottawa Quarterly*, n° 42, p. 408-438.

DERRETT, John M. D. (1963), « Rabelais's Legal Learning and the Trial of Bridoye », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXV, p. 111-171.

DES PÉRIERS, Bonaventure (1537), *Cymbalum Mundi*, Paris, Jean Morin ; Lyon, Bernard Bonnyn (1538).

FEBVRE, Lucien (1942), *Origène et Des Périers ou l'énigme du* « Cymbalum Mundi », Paris, Droz.

FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.

GLAUSER, Alfred (1982), *Fonctions du nombre chez Rabelais*, Paris, Librairie A.-G. Nizet.

HERRMANN, Léon (1981), *L'utopien et le lanternois : les pseudonymes et les cryptogrammes français de Thomas More et François Rabelais*, Paris, Librairie A.-G. Nizet.

KAPSALIS, Terri (2001), « Accents », dans Brandon Labelle et Christof Migone (dir.), *Writing Aloud: The Sonics of Language*, Los Angeles (CA), Errant Bodies Press, with Ground Fault Recordings, p. 82-87.

KLEIN, Étienne (2001), « En attendant la matière », dans Alain Berset (dir.), *Valère Novarina : théâtres du verbe*, Paris, José Corti.

KNAPP, Bettina L. (2001), « An Alchemical Theatrical Ululation ! Valère Novarina's *L'origine rouge* », *Dalhousie French Studies*, vol. 57 (hiver), p. 88-98.

MÉNAGER, Daniel (1983), *Rabelais*, Paris, Hatier.

MONTAIGNE, Michel (1965), « Apologie de Raymond Sebond », dans *Les essais de Michel de Montaigne*, éd. Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France. Livre 2, chapitre 12.

NOVARINA, Valère (1987), *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L.

NOVARINA, Valère (1989a), « Lettre aux acteurs », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 7-26.

NOVARINA, Valère (1989b), « Entrée dans le théâtre des oreilles », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 65-81.

NOVARINA, Valère (1989c), « Pour Louis de Funès », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 111-150.

NOVARINA, Valère (1989d), « Chaos », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 151-155.

NOVARINA, Valère (1989e), « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p. 171-173.

NOVARINA, Valère (1991a), « La communication sans parole », *Libération*, n° 3036, 23 février.

NOVARINA, Valère (1991b), *Pendant la matière*, Paris, P.O.L.

NOVARINA, Valère (1992), « Le monde est un langage », *Bulletin des éditions P.O.L*, (mai).

NOVARINA, Valère (1993), *L'inquiétude*, adaptation pour la scène du *Discours aux animaux*, Paris, P.O.L.

NOVARINA, Valère (1994), « Les cymbales de l'homme en bois du limonaire retentissent », atelier de création radiophonique de France Culture, 20 mars. Œuvre radiophonique.

NOVARINA, Valère (1995), *La chair de l'homme*, Paris, P.O.L.

NOVARINA, Valère (1997), *L'espace furieux*, Paris, P.O.L.

NOVARINA, Valère (1998), « Les langues ont commencé, mais la parole jamais », propos recueillis par Christèle Couleau et Jocelyn Maixent, Novarina Valère, *La voix du regard*, n° 11 (printemps), p. 78-90.

NOVARINA, Valère (1999), *Devant la parole*, Paris, P.O.L.

PERAT, Charles (1954), « Autour du juge Bridoye. Rabelais et le *De nobilate* de Tiraqueau », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XVI, p. 41-57.

RABELAIS, François ([1973] 1995), *Œuvres complètes*, éd. Guy Demerson, Paris, Seuil.

RABELAIS, François ([1565] 2004), *Les songes drolatiques de Pantagruel*, introduction de Michel Jeanneret et postface de Frédéric Elsig, Genève, Droz. Reproduction de l'édition de 1565, parue chez Richard Brebon (Paris).

RIGOLOT, François (1986), « Énigme et Prophétie : les langages de l'hermétisme chez Rabelais », *Œuvres & Critiques*, vol. 11, n° 1, p. 37-47.

RIGOLOT, François (1996), *Les langages de Rabelais*, 2e édition revue et augmentée, Genève, Droz.

SCREECH, Michael A. (1956), « The Sense of Rabelais's "Enigme en prophétie" (*Gargantua*, LVIII) : A Clue to Rabelais' Evangelical Reactions to the Persecutions of 1534 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XVIII, p. 392-404.

TABOUROT DES ACCORDS (1588), *Les bigarrures du Seigneur des Accords...*, Paris, chez Jean Richer.

VUARNET, Jean-Noël (1996), *L'inquiétude rythmique*, Poitiers, Musée Sainte-Croix. Catalogue de l'exposition de Valère Novarina.