

« Le langage se souvient ». Entretien

Isabelle Babin

Numéro 42, automne 2007

Valère Novarina : paroles de théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041690ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041690ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Babin, I. (2007). « Le langage se souvient ». Entretien. *L'Annuaire théâtral*, (42), 69–78. <https://doi.org/10.7202/041690ar>

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

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Valère Novarina

« Le langage se souvient » Entretien avec Isabelle Babin*

Je voudrais qu'on parle de l'homme de Novarina. Dans *La Scène*¹ « LA MACHINE À DIRE LA SUITE » dit cette phrase de Diogène : « Je cherche un homme. » Diogène ne trouve pas d'homme véritable, digne de ce nom. Il cherche. Peut-on dire que votre œuvre entière est tendue vers la recherche de ce qui définit l'humain ?

Oui, mais tendue surtout vers la reprise des recherches : en niant tout ce qui, jusque là, avait défini l'être humain... L'homme est l'animal qui se réinvente à chaque pas, se refait à chaque souffle, renaît chaque fois qu'il respire. Dans le théâtre mental du livre ou sur la scène, ont lieu le démontage et le remontage autrement de la figure humaine. La figure humaine est attaquée sans répit ; toute image de l'homme est combattue. Toute reproduction humaine est constamment niée. *Le babil des classes dangereuses*, dans sa version manuscrite, portait comme sous-titre : « Un épisode de la chute du système de reproduction en cours. » Dans *L'origine rouge*², l'un des personnages se nomme « L'ANTHROPOCLASTE ». Nous avons, aujourd'hui plus que jamais, à nous en prendre à la figure humaine, la désidéaler, la *désidoliser*, faire chuter son socle, briser son visage, la répandre en morceaux. Le théâtre est joyeusement négateur. Il peut nier tout, renverser haut et bas, inverser tout ce qui nous latéralise et léthargise. Il doit y avoir dans le livre et sur les planches, un feu joyeux...

Le théâtre n'a jusqu'ici pas assez défiguré notre visage, ôté notre tête, subverti nos concepts, déstabilisé en profondeur la syntaxe humaine, renversé la musique... Cette offensive lancée en peinture *contre la figure humaine* par Picasso, Goya, Picabia, Bacon,

* Cet entretien a paru pour la première fois dans *Inculte*, n° 15 (mars 2008).

Soutine, Louis Soutter – mais aussi par l'art byzantin, africain, oriental – cette lutte contre les « propriétés psychologiques », contre les « vraisemblablieries » et contre tous nos habits d'habitude, je ne l'ai que très peu vue au théâtre, sauf dans le nô, chez Toto, chez Louis de Funès, chez Félix Mayol, Dominique Pinon, Daniel Znyk... Le théâtre est un endroit où *lancer l'homme*, le jeter autrement, le jouer d'un trait, le renouveler d'un saut, d'une chute. Ce qu'effectue l'acteur, et avant lui, celui qui écrit, c'est la « sortie d'homme ». Une ambulation, un voyage dehors. Vraiment, une sortie d'homme est effectuée par l'acteur : c'est pour cette raison qu'on a longtemps prévu, une fois mort, de l'enterrer un peu à part.

Cette sortie a lieu non par le dessus mais par en bas. L'acteur sur-incarne et descend dans la lumineuse animalité. J'allais dire dans la très gracieuse animalité, tant il me semble que plus de *chair* c'est toujours plus de *lumière* et qu'il n'y a rien de plus proche de la matière vraie que l'esprit. Tout au fond et tout en bas est le souffle, le mouvement des atomes de notre pensée, la danse des particules et du langage. Tout au fond est l'animal du souffle.

Le théâtre est un endroit de réinvention, comme ça, d'un claquement de doigts (*geste*) avec rien et trois fois rien, juste par un saut, un saut juste, une danse simplement, une demi-grimace de Znyk³ : et tout d'un coup l'homme est autre... On s'étonne de voir ce nouvel animal parler et souffrir, on s'étonne qu'il meure et on trouve normal qu'il ressuscite pour la vingt-deuxième fois en trois minutes...

Les acteurs, je ne crois pas qu'ils cherchent l'homme, mais qu'ils le jettent. Tout ce que j'ai écrit sur le théâtre repose sur la devise de l'acteur qui est : « Je jette l'homme »... Tout ce que j'ai écrit tourne perpétuellement autour de ce voyage hors de toute nomenclature et classification, hors de la psychologie répertoriée, hors de l'histoire établie, par une sorte d'ambulation, de pérégrination avec perte, par une défaite et une offrande de la figure humaine – pour échapper, un temps, à la dictée humaine.

L'acte inconnu, pendant les premières semaines qu'il s'écrivait, s'est appelé *Transfiguration*. Le mot est un peu pompeux, mais c'est surtout le *trans* qui m'attirait : le voyage, le passage, la sortie, la traversée, le gué, l'inversement de tout que l'on effectue en passant un col, en traversant un isthme, en changeant d'île... Opérer un changement : aller où percer, où passer, où traverser, où tout se mue, s'inverse et a enfin lieu en vrai.

Et c'est là qu'est l'humain en propre ?

Oui, le seul animal qui se réinvente en apparaissant. À la fin de la quatrième scène de *L'acte inconnu*, Myrto Procopiou⁴, « LA MÈRE VIVIPARE », dit dans un porte-voix dirigé

contre le public : « L'homme est la seule bête de naissance capable d'en imiter une autre et de passer au travers. » À quoi, cloué dans sa petite maison, Dominique Parent, « L'ENFANT OLYMPIEN », répond : « Nous sommes des animaux cloués en vain au cadre humain. » Les acteurs luttent pour se déclouer de l'image immobile.

Détruire l'image de l'homme, apparemment mouvante mais en réalité totalement fixe, qui se répand aujourd'hui à perpétuité sur tous les écrans. Pourquoi voit-on toujours des images d'hommes bien reproduites sur les écrans ? et pas des traits ? des buissons incrustés ? des tatouages sur le sable ? des dessins animés ?... Secrètement, je suis hostile au cinéma, à la télévision, à la photographie ; secrètement j'aimerais que soit interdite la représentation humaine... Les gens sont toujours représentés comme ça, par leur tête (*gestes*), tronc (*gestes*) – ils sont filmés comme ça (*gestes*) – alors qu'il faudrait replacer dans toute image humaine, d'abord la mort, les pieds, le dos, le verso, la danse du corps (*gestes*), les battements du sang (*gestes*). Il y a une sorte d'idolâtrie perpétuelle aujourd'hui du seul visage humain et une formidable manie du gros plan : en plans de plus en plus rapprochés. L'homme n'est plus jamais montré au lointain. Tout apparaît toujours dans ce martelage et cette saturation du gros plan, du plein feu. Sur-éclairé et de plus en plus près : pour que l'on puisse toucher l'Homme, le prouver. Alors qu'il est intouchable et incompréhensible parce qu'il n'est *personne* et parce qu'il est *personne*.

Daniel Znyk était un acteur métamorphique tout à fait extraordinaire parce qu'il devenait singe-et-ange, lourd-léger : une énorme masse pleine de grâce, un pantin plein de vérité. Le mot « grâce » devrait faire partie naturellement du vocabulaire du théâtre, mais comme le souffle, c'est quelque chose de tellement au centre que l'on n'en peut rien dire. Nous ne pouvons qu'observer son absence, constater certains jours sa disparition. Je parle souvent aux acteurs des manques de la représentation, de ce qui a raté. Daniel Znyk, que j'avais nommé « Acteur Nul et Parfait », était évidemment la figure type, l'exemple premier, le prototype de tout ça, le martyr numéro un de ce *ratage originel* et de cette transfiguration. Les acteurs ne sont pas du tout des agités qui brûlent de paraître, des extravertis, ils ont tout au contraire presque toujours l'humilité des gens du cirque, de ceux qui chutent.

Ce « voyage hors d'homme », je l'ai formulé de trente-six mille façons, depuis *Lettre aux acteurs*, jusqu'à *Lumières du corps* ; c'est une ornière et, devant moi, un marécage où je retourne sans arrêt, creuser encore un peu plus. Obsession, idée fixe : l'acteur, aventurier humain. La réinvention de l'homme autrement. Par offrande de l'homme.

Il est beaucoup question de vie et de mort dans vos œuvres. Le langage, une qualité de parole permettraient de déjouer, de combattre la mort, non pas celle qui survient à la fin de la vie mais celle qui guette à tout instant dans nos vies ?

Oui, la mort tous les jours, à chaque instant – et d'abord en nous. Quelque chose de perpétuellement en nous – et de notre invention. Hier, j'ai compris quelque chose de la pièce, quelque chose que je n'avais pas vu jusqu'ici : j'ai compris que la rampe, la frontière qui au théâtre sépare deux mondes, les morts et les vivants, les spectres et ceux qui les voient (ce thème se retrouve un peu partout : chez Jovet, Genet, Zéami, Leiris, Daumal, Grotowski) – j'ai compris soudain que cette frontière était, dans *L'acte inconnu*, devenue réversible : il y a le pays des morts et l'espace des vivants, mais les morts sont tantôt d'un côté de la rampe et tantôt de l'autre – ce qui explique ce que vient dire à la fin « LE BONHOMME NIHIL » : « Spectateur, toi qui n'es pas comme nous sujet à notre mort comme nous, tu nous vois, tu nous juges. » C'est une pièce où la mort est traversée dans tous les sens. Pas seulement *trépas*, mais passage en tous sens dans tous les sens.

Cette pièce, c'est une sorte de signal d'alarme ?

J'aime beaucoup ce mot « alarme ». Au lointain, un feu clignote et nous alerte : « Attention langage! Regardez parler! Voyez comme les mots nous asservissent et nous libèrent ! » Il y a alerte et signal d'alarme parce que le public est pris dans le tohu-bohu des langues, dans un ouragan verbal, une tempête de paroles : dans le cerveau de chaque spectateur, les zones de Broca sont soumises à rude épreuve ! Quelque chose comme un *phénomène de la nature* survient dans l'ordre du langage, un croisement de flux contradictoires – notre langue apparaît soudain pour ce qu'elle est : un liquide, une onde déversée et agissante en tous sens comme l'eau. Les spectateurs sont captifs du langage pendant deux heures. Ils sont « enfermés dans la boîte humaine » comme dit Véronique Vella (« LE CHANTRE ») à la fin du repas de paroles qui clôt le spectacle – un repas où les douze personnages ne mangent que des mots, mais où Richard Pierre (« L'OUVRIER DU DRAME ») mange en vrai. Le spectacle ne représente rien : un acte a été commis en vrai...

...et qui est là pour vivifier le spectateur ?

Oui, vivifier. Nous assouplir en nous déstabilisant, nous remettre en mouvement. Nous enlever sous les pieds le sol des certitudes, ôter notre stabilité paresseuse. Les scènes racontent souvent des choses terribles, mais le comique l'emporte, et la délivrance par le comique. Ce théâtre est là pour vivifier : vivifier celui qui a écrit, vivifier l'acteur qui l'a joué, redonner de la force au public. Ce n'est pas du théâtre totalitaire, comme souvent

aujourd'hui, du théâtre punitif où l'assemblée des spectateurs est mortifiée, culpabilisée, abasourdie et rendue sourde. Tout au contraire, chacun doit en ressortir comme neuf et nettoyé par une table rase et un *débarassement* du monde. Lavé par le rire. Si ce théâtre produit quelque chose d'utile, c'est quelque chose de l'ordre de la joie. Et une sorte de provisoire et bénéfique désengagement humain.

La joie, c'est sans doute celle de prendre conscience que chacun a la capacité, dans son présent, sa vie de tous les jours, d'être dans une créativité de la parole.

Un réveil. Sortir d'un ensorcellement. La libération qu'opère le langage, ce surgissement de vie n'a pas seulement lieu chez Nerval, Novalis, Hölderlin, Lautréamont, chez les poètes, elle a lieu chez chacun des hommes. En chacun, le langage est le levier, en chacun d'entre nous le verbe est Délivreur.

L'acteur lie, rassemble le flux du langage : il doit avoir la brassée respiratoire la plus ample possible et aller chercher l'entier de la phrase pour la livrer intacte au public, *legato*, pour que chaque spectateur reçoive l'énergie. Tout doit venir d'un trait, surgir d'un trait ; chaque phrase doit être un *trait* : comme le geste dans la peinture japonaise. La phrase doit être un drame compact que le spectateur dénoue. L'efficace du trait sera obtenue si l'acteur subit le langage – s'il en est, sur scène, la victime. C'est pour cette raison que la *passivité* de l'acteur est essentielle. Une passivité qui ne s'obtient bien évidemment que par un exercice constant de tous les jours.

Le langage est un fluide, la parole une onde qui se déverse. L'acteur doit retrouver sur scène l'énergie de l'apparition du langage, le surgissement et la surprise des premiers mots ; il doit ancrer le langage au sol et l'incarner sans cesse dans l'espace – afin qu'*ici* il retrouve son volume. Sur le papier des hebdomadaires, sur les écrans d'informations, il n'est plus qu'une surface plate, une pauvre algèbre qui ne sait que *a* et *b*, numérique, binaire – alors que la vraie pensée est le *déploi* et la *délivrance* de notre corps dans l'espace par le souffle et l'esprit qui sont parfaitement synonymes. On vient au théâtre voir le langage être remis à sa place animale et physique de combustion et de *consumation*. La scène est comme un foyer optique où il brûle. Il y a une action non prévue, secrète, mystérieuse, inconnue, du langage lui-même qui veut parler à chacun, entrer par des failles, par les fissures que la pensée binaire ambiante n'a pas encore closes tout à fait.

Dans les textes, on est frappé par les références constantes, la parole collective comme les proverbes, toutes les citations d'œuvres littéraires, philosophiques, mystiques... Le lecteur, le

spectateur, peuvent avoir l'impression de passer à côté de beaucoup de choses. Je pense par exemple à l'extrait du *Prince de Hombourg* dans *L'acte inconnu*.

Dans la cour d'honneur du Palais des Papes, où *L'acte inconnu* a été créé, plus qu'en tout autre lieu, le théâtre se souvient du théâtre. *Le Prince de Hombourg* y a donc pris place tout naturellement et cette fois-ci dans la langue de Kleist. Le spectateur n'a nullement besoin de savoir de quel texte il s'agit pour être pris par les étranges volutes que font les phrases allemandes dites par Léopold von Verschuer. La cour du Palais des Papes est venue réveiller quelques fantômes dans les profondeurs mentales du public : Sganarelle, Yorick, Daniel Znyk, Pétrarque, saint Augustin... Nul besoin de les identifier : il suffit que l'on sente un peu ces ombres se retourner. Elles veillent sur notre spectacle et nous donnent de la force.

C'est aussi une façon de montrer que l'histoire de l'humanité est constituée de ses discours.

Et que l'on se souvient de beaucoup plus de choses qu'on ne croit... Il y a plus dans la tête de chacun qu'on ne croit. Le langage en lui-même est une mémoire. Le langage se souvient. Les gens se souviennent par les mots aussi. L'homme parlant est naturellement philologue : n'importe lequel d'entre nous a de la philologie dans la bouche – et en lui, tenu profondément secret, *tout ce qui s'est dit*. En araméen, en vieil islandais, en cris d'animaux. Rien ne s'envole. Les gens se souviennent de tout.

Ils sont traversés par du collectif.

Oui, la chair de l'histoire est dans les mots. Ils ne sont pas ignorants.

Vous êtes dans le refus d'une unité du spectacle imposée par le metteur en scène, et de fait, lorsqu'on est là, devant une pièce de Valère Novarina, mise en scène par vous, il n'y a pas d'unité de diction, il n'y a pas d'unité dans la gestualité, et en même temps, on parle souvent d'acteurs « novariniens ». Comment expliquez-vous ce paradoxe ?

Ce qui est recherché dans le travail avec les acteurs, c'est le contact profond entre la part *muette* du texte et la *personne* de l'acteur. Un accord vide et un accord de fond. Avec l'idée qu'il n'y a qu'un seul accord, une seule rencontre, une seule façon d'être juste. Un seul point exact où l'accord tombe juste. La personne de l'acteur et le *personnage rythmique*

du texte ne se croisent qu'en un seul point précis. Pas de « variations de l'interprétation » : une seule est vraie. Et elle tient sur une crête : précipice des deux côtés, chute possible. Action sur un fil.

J'ai l'impression qu'il n'y a qu'*un* accord juste, très précis (*geste*) : là on est en dehors et là aussi on est en dehors (*geste*), et *là* on y est. Un seul point est vrai. Concernant l'art de l'acteur, je crois à mon oreille absolue. C'est assez effrayant : je souhaite au fond de moi que la représentation soit totalement et définitivement fixée, c'est tout à fait contraire au théâtre mais c'est peut-être proche du cirque : il n'y a pas pour un trapéziste plusieurs façons de faire un triple saut périlleux suivi d'une quadruple voltige avec tourniquets, planche avec ange-retour et descente en drapeau, il n'y en a qu'*une* de parfaite.

On dit : « Marcon, c'est un acteur de Novarina », « Znyk, c'est un acteur de Novarina », et pourtant ils sont très différents sur scène.

Ils sont très différents : Valérie Vinci, Michel Baudinat, Agnès Sourdillon, Jean-Yves Michaux, Manuel Le Lièvre. Tous acceptent de faire les choses en vrai, d'agir le texte à l'absolu présent. Ils ont accepté qu'il n'y ait pas de représentation. Pas un ne dit : « Tiens, je vais faire ceci ou ça, ceci pour dire ça... Tiens, mon personnage est comme-ci... Essayons ceci. Non : si j'essayais ça... » Ils acceptent une sorte d'amnésie humaine. Ils entrent comme les premiers qui parlent. Tout est présenté, rien n'est représenté. Tout est donné, offert, épandu. L'acteur est sans opinion, sans pensée et hors d'homme. Peut-être qu'il prie. Evagre le Pontique dit que la prière est la suspension de la pensée.

Je me demandais si vous vous sentiez proche de ce que fait Straub dans *Othon*.

J'ai vu plusieurs fois ce film avant de jouer dans *Héraclius* de Corneille, mis en scène par Marcel Bozonnet et Jean-Marie Villegier. Et j'ai joué le tout petit rôle d'Amyntas avec une sorte de très fort accent pseudo-maltais.

Dans *Othon*, il y a un travail de la diction du vers, et les acteurs, dans la profération, gardent leur accent différent.

C'est ce qui donnait tant de force à ce film : la polyphonie humaine, l'éventail ouvert de toutes les voix.

N'y a-t-il pas un pendant entre les différents types de paroles dans vos œuvres et les différents types d'acteurs dans vos pièces ?

Si, si. On entend dire parfois : ils parlent « novarina », comme si c'était une langue à part... Pas du tout, j'écris en français comme tout le monde mais avec ses soubassements, ses voies oubliées, sa force germinative et de renaissance. Toutes sortes d'écritures – et de ratures sans fin – forment la mosaïque du texte.

C'est un peu comme un collage ?

Un montage, plutôt. J'ai ardemment fréquenté *L'art de la fugue*, Eisenstein, Kandinsky, Klee, Polke, le cubisme, l'art byzantin, tout ce qui ne prétend pas saisir la vie de face, en une seule prise, mais démonte, décompose, découpe, analyse et remonte, tout ce qui va aux limites de la perception et fait de l'œil humain l'œil d'une abeille : un organe où voir le monde au prisme, pour qu'il se défasse et se refasse, se construise à l'instant devant nous. Qu'il soit ici donné surgissant devant nous, et non une donnée déjà là.

Préserver les forces de l'abrupt, l'acidité des angles, la force angulaire. Pour écrire *L'acte inconnu*, j'ai commencé par tout éparpiller très longtemps : des phrases jaillies et jamais relues, lancées à la main... Puis tout numéroter patiemment (mille six cents fragments, chaque parcelle étant notée avec un système de classement réversible) – de façon à ce qu'un ordre soudain du texte apparaisse tout d'un coup, non décidé par l'« auteur » mais par la matière même.

Tout doit être très mobile, très meuble, très *praticable* comme on dit au théâtre – et surtout pas du tout pré-organisé. Rien n'est prévu. Cette façon de faire, de retarder le plus possible le moment de l'édification, est devenue évidemment très angoissante, puisqu'à cinq mois de notre première et ayant commencé le travail depuis deux ans, je ne savais pas du tout ce qu'il y avait dans la pièce ; je retenais le moment de la construction avec l'idée très primitive, enfantine, que la structure profonde doit apparaître au plus tard, et comme venant de dedans – du dedans de la matière et de toutes les cellules du texte. Chaque cellule du texte, chaque mot contient caché l'entier développement du drame, chaque atome de langage est le noyau du drame tout entier – comme si chaque cellule allait parler, comme si le langage lui même pensait, au lieu de nous. Chaque pierre construit la voûte. Comme chaque acteur doit à chaque instant porter et délivrer toute la pièce, l'entier du drame déroulé ; chaque acteur porte sur lui toute la représentation, par offrande.

Comment la construction s'impose-t-elle ? Elle est rythmique ?

L'ordre est rythmique. Le récit est rythmique, l'histoire est rythmique – comme est rythmique tout ce qui tient debout : le rythme d'un arbre, d'un coquillage, d'une façade, d'un visage humain. Le rythme est au dedans de la structure, tout au fond. Il fonde, il est l'épine dorsale, la colonne vertébrale de tout ce qui apparaît. Le rythme est un drame de la matière que nous avons à écouter. Tout au fond de la matière, le rythme est l'onde sous toute chose.

Le rythme ne se superpose pas, comme une structure *après*, comme un ornement, quelque chose qui arrive à la matière informe, il est premier. Au plus profond de la naissance de tout. Il fonde le langage, il engendre la pensée, il est la naissance du mouvement. Le rythme est un ordre intérieur au chaos. Le rythme est ce qu'il y a de plus profond dans la matière et en nous. Le rythme, je le cherche dedans. Dans la matière même, dans la réalité. Le rythme, le récit, se trouvent par aveuglement, descente au plus bas. Le rythme lui-même veut parler. Le rythme seul nous fait comprendre que la pensée est un drame. Qu'il n'y a pas de domaine humain dont nous serions les maîtres et qui nous serait réservé mais qu'il y a dans notre pensée un drame animal : le drame du verbe vivant. Énergie, feu mis à la matière !

Je me fais une image très organique du travail. Biologique. J'ai affaire à des animaux de langage, à des cellules qui veulent parler à ma place. Le grand alibi est que je n'y suis pour rien : qu'il ne s'agit pas d'une œuvre d'art mais d'un événement de la nature. Le grand alibi est tout simplement : *je ne suis pas là*. Ce sont les mots qui vont écrire, c'est le langage qui est touché et qui va penser. L'organe du langage, c'est la main.

Sous le chaos apparent, il y a une polyphonie précise, un dénombrement, un calcul, une *comptation* des voix. Le schéma est le même très souvent : prélude et fugue. Les choses sont au début simplement posées, comme une suite d'ouvertures – puis les scènes, les suites-séquences s'étendent, se creusent, se rencontrent en contradiction ; les attractions entrent en conflit les unes avec les autres et on entre dans la catastrophe rythmique...

Les humains d'aujourd'hui, haletants et hors de souffle, ont horreur des systèmes, horreur des dogmes ! et n'ont qu'une hâte : être tout entiers au moment, se livrer aux impressions soudaines. Au contraire, je suis fortement attiré par tous les systèmes, j'aime le dogme. Je suis attiré par toutes les théories et par toutes les constructions dogmatiques pourvu qu'elles portent en elles la négation, le vide, l'esprit, le souffle, sans lesquels rien n'est en mouvement ; j'aime tous les dogmes pourvu que les édifices mentaux deviennent des systèmes respiratoires. Un système est respirant, lorsqu'il porte en lui sa négation pour vivre. Il nous fait reprendre conscience de la combustion des mots par la pensée – et que

nous sommes les enfants du drame. Il nous fait reprendre conscience du drame de notre mise au monde en enfants respirants.

Le système respirant, le drame révélé, on le trouve splendidement manifeste chez Hegel – et dans cette religion qu'il imite si bien : le christianisme, cette religion qui est aussi à jamais l'envers d'une religion puisqu'elle comprend la mort de Dieu – puisque que le Christ est aussi la parodie du Messie, le Dieu aux outrages, le renversement du Prophète – puisqu'enfin, l'insaisissable dogme trinitaire vient détruire par une figure tournante et inverse et par sa roue respiratoire tout ce que l'annonce monothéiste pourrait avoir d'effrayant ; on trouverait aussi ce même passage pascal par la négativité dans le taoïsme qui place toute chose dans son processus, sa façon d'apparaître – touchée et insaisie – dans notre esprit et dans nos mains.

Tout drame parlé, toute théorie vraie s'avance en nous apportant sa négation. Et la négation de la négation. Il faut passer au travers. Nous sommes des animaux invités à passer au travers du langage. Toute vraie parole ouvre ce passage renversant.

Paris, Saint-Denis de La Réunion

Notes

1. *La Scène*, Paris, P.O.L., 2003.
2. *Le babil des classes dangereuses* et *L'origine rouge* sont parus chez P.O.L respectivement en 1989 et 2000.
3. Daniel Znyk, mort en 2006, a participé à la création de nombreuses pièces de Valère Novarina. Il avait réussi à acquérir le titre d'« Acteur nul et parfait », le titre le plus haut dans la hiérarchie facétieuse du dramaturge, les quatre autres étant, par ordre croissant : « Héros du travail », « Espoir du prolétariat », « Artiste émérite du peuple », « Trésor national vivant ».
4. Myrto Procopiou, Michel Baudinat, Manuel Le Lièvre, Olivier Martin-Salvan, Claude Merlin, Jean-Yves Michaux, Christian Paccoud, Dominique Parent, Richard Pierre, Dominique Pinon, Agnès Sourdillon, Véronique Vella, Léopold von Verschuer et Valérie Vinci ont créé *L'acte inconnu* le 7 juillet 2007, au Festival d'Avignon.
5. « Lettre aux acteurs », dans *Le théâtre des paroles*, et *Lumières du corps* ont été publiés chez P.O.L en 1989 et 2006 respectivement.