



Pourtant, à GLITAUD que les glossolalies d'ORIFUGE interrogent – « Sont quoi ces sons ? » –, PIOT répond : « Sont rien : soliveaux du marécage piqué. [...] Sont paroles vides de sens<sup>1</sup> ». La nuance est dans le complément déterminatif. « Rien », ici, prend la valeur ancienne, positive, de *chose*. Si « les paroles » sont « vides », elles ne le sont pas en soi, *a priori* : elles sont « vides de sens ». Et absence de sens ne veut dire ni absence de paroles ni faillite du langage. Il s'agit toujours bien de langage. Simplement, le discours d'ORIFUGE ne désigne pas. Pragmatique, il dit, et fait dire, hors de toute herméneutique et de toute métaphysique.

De fait, les glossolalies de Novarina expérimentent les possibilités d'un dire qui se soustrait aux légalités d'une langue-signe et à la dictature qu'impose la logique du sens. L'injonction « coupez-moi la tête ! » est celle d'un sujet dans le refus d'une conception instrumentale du langage, qui réduit le discours à un contenu et le fixe dans un rapport de secondarité à la pensée, un sujet qui se tient hors de la dialectique de la vérité et de l'erreur, dans « la décision prise une bonne fois pour toutes d'œuvrer en deçà du bien et du mal<sup>2</sup> ». Il s'agit donc d'un *ethos*, d'une manière de se tenir dans sa parole, du désir d'une parole empirique par laquelle s'inventer dans l'imprédictible tout en inventant l'autre. En effet, loin d'être autotéliques, les glossolalies, provocations à une écoute différente, déplacent l'entendre, le sollicitent nouvellement. Ici, *glossolaliser*, c'est se tenir dans une polarité de la parole, dans l'activité politique d'un *je* qui nécessairement implique un *tu* spécifique : des oreilles qui « oreillissent ». La question du MORT constitue la glossolalie en une provocation au dire.

Et c'est justement parce qu'elles appartiennent au discours que les glossolalies forcent aussi à entendre le système de l'œuvre autrement : elles sont le diapason de la parole, le « son *ut* » lancé « pour entendre l'air résonner, pour savoir comment ça répond<sup>3</sup> ». Elles s'instituent en allégorie du poème<sup>4</sup> de Novarina ; elles sont le lieu où se produit le plus radicalement « le lancer de caillou<sup>5</sup> », c'est-à-dire le mouvement du sujet dans l'inconnu de sa parole.

### **Le mot comme idole ou « l'état cadavérique du langage »**

Au centre de la critique : le mot, assimilé dans l'œuvre à une langue-instrument.

De façon récurrente, le mot est perçu comme iconolâtre, parce que, pris pour son seul signifié *a priori*, il est la marque d'une sacralisation du sens : « Voici que les hommes s'échangent maintenant les mots comme des idoles invisibles, ne s'en forgeant plus qu'une monnaie<sup>6</sup> ». Ce ne sont pas les mots en eux-mêmes qui sont visés ici, mais bien une position largement partagée : une conception réifiante et anhistorique du langage, qui cantonne le discours dans une logique communicationnelle et qui, investissant les mots d'une signification préétablie, en fait des outils « sonnants et trébuchants<sup>7</sup> », ce que critiquait déjà Mallarmé. L'étymologie de « français », donnée par Novarina, pointe d'ailleurs le destin à rebours que s'est créé cette conception du langage : c'est parce

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, *Le Babil des classes dangereuses*, p. 175.

<sup>2</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 72.

<sup>3</sup> Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, dans *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989, p. 68.

<sup>4</sup> Tour à tour qualifiée de roman ou roman théâtral, de théâtre, de poème, l'œuvre se révèle critique d'une catégorisation par genre. Je choisis donc d'utiliser le terme *poème* dans le sens où Henri Meschonnic l'emploie pour désigner toute pratique artistique du langage.

<sup>5</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, p. 65.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>7</sup> Valère Novarina, *Notre parole*, dans *Le Théâtre des paroles*, p. 163.

qu'elle fait du langage un moyen d'échange, qu'on peut dire que « le français » vient de « franc », nom d'une monnaie et d'un peuple qui troque<sup>1</sup>.

Or, instituer le signifié équivaut à établir la langue en nomenclature, en « grand catalogue stupide du panorama des allées-et-venues des termes<sup>2</sup> », où les mots deviennent « des cubes agencables à empiler<sup>3</sup> ». Sous couvert d'universalité, elle devient ainsi un principe consensuel d'univocité. La mort, pour Novarina, est d'abord dans cette langue « éternelle et châtrée<sup>4</sup> » qui récupère toujours le nouveau pour en faire du connu, qui impose des règles et des limites au dire, qui musèle les sujets.

La langue « éternelle et châtrée » nous vient du réalisme, cratyléen, hérité de Platon. Le mot dit l'être, sa vérité. Il est avant tout nom, puisque dans cette perspective dire est nommer. Le langage auto-suffisant est cantonné à sa fonction représentative et le sujet – sujet volontaire, maître de sa parole, possédant le langage – n'a d'autre choix que d'exprimer son rapport au réel. Une telle pensée de l'humain conduit aux dualismes : le monde est premier, le langage appartenant au domaine du savoir – la langue-nom – peut devenir secondaire à la pensée, avec le risque de se trouver confronté à l'innommable lorsqu'il défaille à atteindre et à transcrire l'objectivité transcendante du réel.

Cette représentation-là, l'œuvre la dément se constituant ainsi en manifeste, et si pour LA GRAMMAIRE, qui n'est justement pas la Grammaire, « le mot *mot* veut sans doute dire quelque chose dans un langage que nous n'entendons pas<sup>5</sup> », c'est parce que Novarina oppose à la nomination réaliste<sup>6</sup> « l'appel », signifiant par là que le langage invente le monde : « Il avait renoncé à nommer. [...] Il ne faisait plus de différence entre le monde et sa pensée. [...] Il n'y avait plus que la pensée qui se produisait<sup>7</sup> » – une pensée non pas antérieure à la parole, mais conjointe, immédiate. Le mot prend alors un autre statut. Il est création, sémantisation particulière d'un sujet qui, chaque fois par le dire, est « l'Univers tout entier<sup>8</sup> », nouvellement : « Le mot en sait plus que l'image parce qu'il n'est pas la chose, ni le reflet de la chose, mais ce qui l'appelle, ce qui désire qu'elle soit<sup>9</sup> ». Cet appel ne peut être compris dans une logique ontologique, essentialiste pour laquelle le langage dirait l'absence des choses, des Idées. Il ne peut être associé non plus à la *kénôse* de Dieu, au vide laissé par celui-ci, à ce mystère que « le souffle premier de la langue<sup>10</sup> » permettrait de contempler. La *kénôse* ici est celle de l'homme qui doit se départir de la logique du signe pour qu'« apparaisse qu'il n'est que du langage assemblé<sup>11</sup> ».

---

<sup>1</sup> « C'est le seul pays dont le nom est une monnaie » ; « La langue française forcée de produire autre chose que du franc », (*Le Drame dans la langue française*, dans *Le Théâtre des paroles*, p. 53, 62).

<sup>2</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 60.

<sup>3</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, p. 20.

<sup>4</sup> Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, dans *Le Théâtre des paroles*, p. 24.

<sup>5</sup> Valère Novarina, *Je suis*, Paris, P.O.L, 1991, p. 26.

<sup>6</sup> J'utilise l'expression « nomination réaliste » pour désigner la représentation cratyléenne exposée précédemment, représentation qu'a reprise le réalisme de la scolastique médiévale, en opposition au nominalisme, matérialiste.

<sup>7</sup> Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, p. 71.

<sup>8</sup> Valère Novarina, *L'Espace furieux*, Paris, P.O.L, 1997, p. 66.

<sup>9</sup> Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 28.

<sup>10</sup> Jean-Marie Pradier, « L'anima(l), ou la *kénôse* de Dieu », *Europe*, numéro cité, p. 36.

<sup>11</sup> Valère Novarina, « La parole opère l'espace », entretien avec Gilles Costaz, *Le Magazine Littéraire*, n°400, juillet-août 2001, p. 103.

## « Crimer la langue ! »

L'énonciation le proclame, l'urgence est là, dans son impératif : « Attaquer, attaquer sans délanguer<sup>1</sup> ! » ; « Faut urger<sup>2</sup> ! » Ce qui ne peut plus attendre, c'est le « crime de la langue<sup>3</sup> », non pas une destruction du *français*, entreprise fantasmagique irréalisable, mais une mise à mal de la langue prise comme essence. D'ailleurs, « attaquer » est en relation de détermination avec « sans délanguer ! », c'est-à-dire que le procès a lieu dans, mais aussi par la langue : c'est la langue, en discours, qui fait la critique. Si « suicide<sup>4</sup> » il y a, c'est seulement celui d'une représentation mise en face de ses apories.

L'appel à l'assassinat est développé continûment dans *Le Théâtre des paroles* et le crime en même temps qu'il se dit, se fait, là, de même que, de façon radicale, dans ce qui est souvent considéré comme la première période de l'œuvre<sup>5</sup> : *L'Atelier volant*, *Le Babil des classes dangereuses*, *Le Monologue d'Adramélech*, *La Lutte des morts*, *Le Drame de la vie*. Mais plutôt que de considérer cette conception chronologique, on peut dire que, comme les glossolalies, ces textes, dans le système global de l'œuvre, ont leur nécessité ; ils forcent à inventer l'écoute du poème dans son entier.

En fait, si on se situe sur le strict plan de l'énoncé, se lit dans *Le Théâtre des paroles*, une pensée du discontinu qui exhorte au systématique, un travail sur le discret : le lexique et ses constituants, l'orthographe, les fonctions grammaticales. Composition, dérivation, translation se produisent en même temps qu'elles sont préconisées, comme ici : « changer tous les terminements des radicales : l'évacuation, le tombement, le parlement, le chutat, le macabiat, le saccabiam<sup>6</sup> » ; « Il théâtre le mort économique et entre dans la pièce du docteur action. [...] Appel au crime de la langue : du substantif vient d'être utilisé comme verbe<sup>7</sup>. » La recherche est celle de l'hapax : « Qu'est-ce que ça donne un texte où on ne retrouve jamais le même mot, que des termes seuls, que des happax-appax-hapax-apax, et qu'est-ce qu'on entend dans une langue à perpétuité ? [...] ça ferait une drôle de foutrement mis à la queue du belle langue-franche-républicain, si ça repassait jamais deux sèmes par le même trou, jamais deux fois dans un seul ton<sup>8</sup> ! » Parce que le discours ne se répète pas, il faut s'essayer à une langue nouvelle, c'est-à-dire tenter des mots qui, ne se répétant pas, ne peuvent plus être pris pour des noms, et solliciter « l'hortogon<sup>9</sup> », neutraliser la statique qu'il impose, faire muer la graphie : voilà la recherche en acte du *Théâtre des paroles*, moins une prescription absolue, qu'une aventure tentée pour annuler les vieilles représentations. L'attention à la syntaxe, aux catégories de la grammaire, va dans le même sens, s'inscrit dans ce désir « des phrases sans noms et des mots sans sujets<sup>10</sup> ». Est mis en cause le modèle canonique scolastique du « sujet-verbe-complément<sup>11</sup> », reste d'une représentation de la langue comme *Logos*, qui fait de l'archétype de la phrase un reflet de la loi, de l'ordre, organisant le monde. En effet, par l'hapax il ne s'agit pas de mettre en place un lexique qui se substituerait au vocabulaire

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 36.

<sup>2</sup> Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, p. 16.

<sup>3</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 31.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>5</sup> Cf. par exemple, Marion Chénétier, « Petit débat avec *La Lutte des morts* », *Europe*, numéro cité, p. 135.

<sup>6</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 33.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>10</sup> Valère Novarina, *Impératifs*, dans *Le Théâtre des paroles*, p. 101.

<sup>11</sup> « C'est un livre contre l'écoulement du sujet-verbe-complément », (*Entrée dans le théâtre des oreilles*, p. 78).

d'usage dans une structure prédéterminée et transcendante, ce que certains désignent par « verbigération<sup>1</sup> » – terme emprunté à la psychiatrie. Si le mot est appel, production de monde, et non nomination, la phrase dans le discours est elle-même invention, toujours particulière au dire du sujet. Ainsi, les propos d'HOMO AUTOMATICUS montrent, que c'est le sujet dans sa parole qui crée sa syntaxe propre, invalidant tout intangible : « Il les deux le fils abouche le reste qui perd<sup>2</sup> ». Annuler le modèle du « sujet-verbe-complément » équivaut aussi à mettre en crise « l'écoulement<sup>3</sup> » qu'il suppose, c'est-à-dire une *ratio* du temps que calquerait la structure. Niant cet asservissement, L'ENFANT DES CENDRES, dans une leçon de grammaire parodique, propose des catégories autres qui s'organisent à partir d'une valeur particulière du présent, le « quand il est encore temps » :

« L'ENFANT DES CENDRES. – [...] Seize temps sont quand il est encore temps : le présent lointain, le futur avancé, l'inactif présent, le désactif passé, le plus que présent, son projectif passé, le passé postérieur, le pire que passé, le jamais possible, le futur achevé, le passé terminé, le possible antérieur, le futur postérieur, le plus que perdu, l'achevatif, l'attentatif<sup>4</sup>. »

Le verbe d'état sans attribut institue en fait la simultanéité des possibles temporels qu'engage immédiatement le point d'ancrage de la parole – ici, le « quand il est encore temps ». Et « seize » tire sa valeur comique du fait qu'il devient un non-cardinal : c'est tout un éventail de virtualités conjointes qui se déploie à partir de l'instance, hors logique et hors chronologie, un infini du temps. De même, c'est le discours qui invente sa propre concordance des temps, comme dans cette phrase du *Discours aux animaux*, où la parole fait le temps en même temps qu'elle le dit : « Et elle passera dans des chemins si réduits en tombant qu'elle fut plus<sup>5</sup>. » Le passé simple, prenant la valeur de *futur du futur*, déplace celle de « passera » et la constitue en passé, comme le signifie d'ailleurs l'écho prosodique en [p] qui associe « passera » et « plus ». La consécution n'est pas logique, mais produite par le mouvement d'une parole qui crée sa temporalité.

En effet, l'enjeu, éthique est de pratiquer « la langue qui ne sait pas<sup>6</sup> », ou, dit autrement, la crétinerie et ses paradigmes, qui se lisent de façon récurrente dans l'œuvre : « cure d'idiotie<sup>7</sup> », « faire cancrement<sup>8</sup> ». Une telle attitude n'est pas sans faire penser à Dubuffet – un des « personnages » de *Je suis*<sup>9</sup> – qui reconnaît beaucoup plus d'« étincelles » aux prétendus « imbéciles » qu'« aux intellectuels » « nageur[s] d'eau bouillie<sup>10</sup> ». Et, de fait, Novarina pense l'écriture par l'art brut, dont il se reconnaît, s'appropriant une démarche picturale, qu'il juge nécessaire pour une pensée de la littérarité. Ainsi, la phrase « lorsqu'il parlait, il touchait une autre bouche qui disait la langue qui ne sait pas<sup>11</sup> » témoigne d'une représentation bien différente de celle imposée par l'institution, notamment l'école, « l'agent contrôleur des termes-et-tournures<sup>12</sup> » : une

<sup>1</sup> François Dominique, « Le paradis parlé », dans Valère Novarina, *théâtres du verbe*, op. cit., p. 101.

<sup>2</sup> Valère Novarina, *La Lutte des morts*, p. 341.

<sup>3</sup> Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, p. 78.

<sup>4</sup> Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L, 2000, p. 19.

<sup>5</sup> Valère Novarina, *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L, 1987, p. 149.

<sup>6</sup> Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, p. 70.

<sup>7</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 56.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>9</sup> Valère Novarina, *Je suis*, p. 221-224. Dubuffet, enthousiasmé par l'œuvre littéraire et plastique de Novarina, a d'ailleurs été l'un des premiers à la soutenir ; il a notamment écrit deux préfaces au *Drame de la vie*. Les deux artistes ont correspondu pendant une dizaine d'années.

<sup>10</sup> Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels », dans *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1999, p. 88.

<sup>11</sup> Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, p. 70.

<sup>12</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 35.

langue, académique, « qui dicte<sup>1</sup> », instrumentalisée et instrumentalisante puisqu'elle se situe dans un rapport indispensable à la connaissance. Ici, langue et discours, indissociables, sont en relation d'immédiateté, sans antécédance du savoir, de la pensée, d'où la production de « la langue qui ne sait pas », une langue qui vient du corps : c'est « la bouche » qui dit. Cette idée que parler se fait « tout du corpus sans rien pensant<sup>2</sup> » n'est pas à prendre comme un renversement des dualismes, où le corps serait en position de supériorité hiérarchique vis-à-vis de la pensée, ni comme la manifestation du *parlêtre* lacanien, ce qu'affirment certains critiques<sup>3</sup> : le sujet serait parlé par son inconscient, verrait l'accès à sa vérité subordonné à cette transcendance-là qui s'exprime par un discours échappant au conscient. Novarina dit simplement qu'un discours par lequel s'inventer ne supporte pas l'intentionnalité, parce que parole et pensée sont conjointes dans l'immédiateté du dire. Parler, c'est engager tout autant le corps que la pensée, un corps et une pensée qui se produisent par le discours, et dont la seule vérité est ce discours. Et, si l'œuvre pense la langue comme matière, c'est justement pour dire qu'elle est constitutive de l'homme, spécifique à chaque sujet, donc individuante, et ce en-dehors de tout rapport au savoir. Les partitifs « du langue », « du substantif<sup>4</sup> » l'indiquent, instituant la langue en continu concret et vif, empêchant de la concevoir comme essence abstraite, de même que les métaphores fécales : « c'est chier une langue nouvelle. [...] Alors que d'habitude c'est la langue maternelle qu'on plume, qu'on nous a donnée, qu'on a pas chiié soi-même<sup>5</sup> ». « Chier » équivaut à produire sa langue propre, une langue du corps dont la spécificité est d'être particulière au sujet, formée par celui-ci, et qui ne saurait donc être substituable parce qu'elle ne renvoie pas à une catégorie extérieure. L'opposition des valeurs entre article indéfini et article défini, adjectif discriminatif (« une langue nouvelle ») et déterminatif (« la langue maternelle ») dit la différence. La langue-mère, qui fait autorité par elle-même, est démythifiée ; la seule origine est celle du sujet dans une langue en acte qui est sienne.

Assassiner la langue est donc une posture par laquelle le sujet s'approprie la langue, s'invente, et invente l'autre. « Mettre en demeure » la langue de « produire du monde autrement » signifie nécessairement se situer dans une aventure qui est mouvement dans l'inconnu, ce que dit l'énonciation par les nombreuses questions : « A quelle maladie ça va donner son nom ? » ; « Qu'est-ce que ça donnerait, comme ça, comme ça va se faire maintenant, de faire son suite sans reprise ni rectif, sans souvenance ni projées ? » Cette aventure transforme le sujet dans sa parole, un sujet tout entier engagé, qui ne connaît pas de limites et qui parle son déplacement propre : « Très effrayé », « Ça fout la peur. Ceci rend fou ». L'écho prosodique associant « fout » et « fou » fait entendre l'activité de cette folie qui génère la peur. Et le lecteur, forcé d'abandonner les représentations connues, est agi lui aussi ; il a le « vertigon » puisqu'il ne peut se réfugier dans « un parcours d'acquisition<sup>6</sup> ».

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 67.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>3</sup> Par exemple : Valère Novarina, « Voie négative », entretien avec Christiane Terrisse, *Barca !*, n°10, mai 1998, p.166.

<sup>4</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 31.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 35. Les citations suivantes sont p. 62, 37, 46, 39, 47, 37.

<sup>6</sup> Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, p. 77.

## Le « languisme », une langue-discours

« LA FEMME SÉMINALE. – Le verbe “ouvrir” vient du verbe “fermer” ; le verbe “avancer” vient du verbe “demeurer assis” ; le verbe “marcher alternativement en jambant” vient du verbe “tomber dans l’espace solidement attaché”<sup>1</sup>. »

Avec l’expression traditionnelle « vient du », LA FEMME SÉMINALE critique les discours qui donnent le sens des mots en fonction de leur étymologie, un sens jugé irréfutable parce qu’originel. Or, ce que dit LA FEMME SÉMINALE, c’est que, pour reprendre les termes de Benveniste, « la langue est un système où rien ne signifie en soi et par vocation naturelle, mais où tout signifie en fonction de l’ensemble<sup>2</sup> », « où tout est dans une étroite dépendance<sup>3</sup> ». « Marcher alternativement en jambant » tient sa valeur de sa relation avec « tomber dans l’espace solidement attaché ». La signification est contextuelle, produite par une activité de discours qui crée son système de référence particulier, et la seule origine est celle, inchoative, de ce discours. LE PROPHÈTE de *L’Espace furieux* le signifie par le déictique déterminatif « ici », indiquant que la référence s’organise à partir de l’instanciation, que la réalité est discursive : « Je donnerai également des noms à ce qui est en vrai : la table ici, la pomme ici, le bruit ici, l’automobile ici, le cercle ici<sup>4</sup>. »

Le discours est donc appropriation et actualisation de la langue, manifestation d’un sujet qui fait toujours nouvellement le monde, s’institue nécessairement en Adam, personnage récurrent du poème. « Jean Adam<sup>5</sup> » y prend d’ailleurs une valeur pléonastique, il est *je*, sujet d’énonciation : le nom d’une subjectivation. Novarina inverse donc le discours théologique de notre culture : chacun est toujours premier en ce qu’il réinvente sans cesse le langage. De fait, nombreuses sont les renominations, désignations nouvelles des sentiments, dans *Le Jardin de reconnaissance* et *La Chair de l’homme*<sup>6</sup>, des temps verbaux, des couleurs, des chiffres, des jours, des mois, dans *Vous qui habitez le temps*<sup>7</sup> : « Non sont les chiffres 1 2 3 4, les chiffres sont : pi, tel, rure, ranatte, tral, dévun, lab, tov, ilif, élouif, uptère, doducre... Non sont lundi-mardi mais sont bleudi, clandi, jourdi, vanjedi, coledi, targasse, simoïnce ». Les néologismes sont produits dans un mouvement de sémantisation qui ajuste la langue au présent du discours. D’ailleurs, ils se transforment au cours de l’œuvre : « simoïnce » devient « sigoïnce<sup>8</sup> », de même que « vélocidorédopétait » se change en « vélocidododélérépétait », puis en « vélocidododlérodedopéta<sup>9</sup> ». Ces changements sont la marque d’une utopie du discours : puisque celui-ci est toujours événement du présent, il ne saurait supporter la répétition. Parler, en effet, c’est « verber<sup>10</sup> », se tenir dans un dire qui n’est pas émanation du Verbe divin, transcendant, mais qui, comme le verbe dans la phrase, réalise un procès, est toujours invention. La langue conçue comme activité ne peut se délimiter : elle est en

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, *Le Jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L, 1997, p. 61.

<sup>2</sup> Émile Benveniste, « Transformations de la linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, « Tel », 2001, p. 23.

<sup>3</sup> Émile Benveniste, « Structures et analyses », *op. cit.*, p. 93.

<sup>4</sup> Valère Novarina, *L’Espace furieux*, p. 111.

<sup>5</sup> Valère Novarina, *La Chair de l’homme*, Paris, P.O.L, 1995, p. 87.

<sup>6</sup> Respectivement p. 85 et 415.

<sup>7</sup> Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, p. 18-19.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 88- 89.

<sup>10</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 31.





le langage<sup>1</sup> », « drame souterrain<sup>2</sup> » : la voix du poème. C'est pourquoi, la métaphore du tissu, fréquente dans l'œuvre – « tapis, texte, tricot, tissu, tapisserie, treillis<sup>3</sup> » –, ne peut renvoyer à la pensée du texte comme entrelacs de discours sociaux et de codes repérables dans les échos de signifiants telle que la concevait Roland Barthes. Le sens n'est pas antécédent aux mots, « il rayonne d'eux », du « phrasé » qu'instaure la langue-discours et qui la fait « germer » sans cesse. Le « languisme » parle « perpétuellement aux oreilles<sup>4</sup> ».

### « Parler comme l'on<sup>5</sup> »

Le « parler comme l'on » fait beaucoup souffrir les personnages de Novarina. Dans leurs soliloques, ils en disent les rencontres, par les familles, les écoles, les prêtres sans cesse croisés<sup>6</sup>. Elles leur font « mal au trou<sup>7</sup> ». « Parler comme l'on », c'est en effet accepter la soumission à la convention, c'est devenir un « communiqué-communicant<sup>8</sup> », prendre part à la grande logique du « on », celui non pas du multiple, mais de l'univocité : c'est, en somme, abandonner son humanité.

Or, ce semblant de parole étriquée détient, paradoxalement, un pouvoir très fort en tant qu'instrument d'exclusion. L'œuvre critique la « langue courante d'Etat<sup>9</sup> », institutionnelle, qui tient ses sujets dans le cadastre de la norme. L'autre y est l'autre linguistique, celui qui ne sait pas et donc ne peut être entendu. BOUCHE et MADAME BOUCHE le clament : « Parler ? Hé les fous, vous ne pouvez pas parler, vous ne savez pas la langue<sup>10</sup> ! » ; « Oui, oui, qui ne sait pas parler, qu'il la ferme ! » Dans cette conception d'un universel, conçu comme le correct, le français est essence ; il est « la » langue, au singulier, et le réseau prosodique en [s] qui traverse *La Fuite de bouche*, associant « français », à « sait », « cerveau » et « sa place », montre bien qu'une telle représentation fait sa hiérarchie : celui « qui tient l'alphabet » est au-dessus, légitimement, parle pour l'autre. De fait, ceux qui *glossolalisent*, ceux qui *patoisent*<sup>11</sup>, sont relégués au silence ; leurs paroles sont du bruit : ils « clapote[nt]<sup>12</sup> », « grésille[nt] ». Ils ne sont pas vraiment des humains, plutôt des bêtes, quelque chose entre l'« oiseau » et l'« âne », ou des « enfant[s] », des « fous », des « dingo[s] », à moins qu'ils ne fassent un effort pour apprendre « la » langue, c'est-à-dire pour se civiliser.

En effet, la langue comme consensus légaliste a son idéologie. Ce passage de *La Fuite de bouche* en témoigne :

« LE CHANTRE. – [...] Monsieur Bouque, est-ce qu'on peut prendre votre vocabulaire sans vos opinions ?

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre / Public*, n° 90, novembre 1989, p. 73.

<sup>2</sup> Valère Novarina, « La parole opère l'espace », *op. cit.*, p. 99.

<sup>3</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, p. 164. Les deux citations suivantes sont p. 164, 126.

<sup>4</sup> Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, p. 70.

<sup>5</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 38.

<sup>6</sup> Exemplairement dans *Le Discours aux animaux*.

<sup>7</sup> Valère Novarina, *Le Jardin de reconnaissance*, p. 31.

<sup>8</sup> Valère Novarina, *Notre parole*, p. 160.

<sup>9</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 60.

<sup>10</sup> Valère Novarina, *La Fuite de bouche*, Jeanne Laffitte, « Approches "répertoire" » n°1, Marseille, 1978, p. 54. Les deux citations suivantes sont p. 55, 109.

<sup>11</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>12</sup> Valère Novarina, *La Fuite de bouche*, p. 53. Les citations suivantes sont p. 64, 112, 51, 24, 54, 111, 60.

BOUCHE. – Bien sûr ! Si vous n’êtes pas d’accord, vous n’avez qu’à parler à l’envers ou dire n’importe quoi ! Que vouliez-vous dire tout à l’heure ? »

« Votre vocabulaire », par le déterminant possessif, situe la langue dans l’historicité d’une pratique, singulière, qui crée ses valeurs, donc une représentation du monde particulière (« vos opinions »). BOUCHE fait de cette réalisation empirique, un usage, le seul valable, un absolu. L’infinif le dit par l’extension maximale du procès qu’il induit, de même que la valeur déterminative de « à l’envers », qui confère à « parler à l’envers » la valeur d’une locution verbale : « parler à l’envers » devient une modalité de la parole, celle du « n’importe quoi », qui ne produit pas de sens. L’autre serait celle du « parler à l’endroit », un parler véritable. Et l’instituer comme tel, c’est instituer aussi comme seules légitimes les valeurs et la pensée qui lui sont subordonnées. C’est déshistoriciser paroles et systèmes de représentation tout à la fois, instaurer le monde dans le binaire, parce que la langue n’est plus considérée dans ce cas comme l’« interprétant de la société<sup>1</sup> », elle en est l’interprétée. L’œuvre montre qu’un tel point de vue conduit aux dualismes, ceux de la nature et de la culture, de l’inné et de l’acquis, le langage devenant un instrument pour penser le social. Ainsi, le civilisé est celui qui, situé dans une téléologie, a appris à bien parler, accédant de cette façon à la culture. BOUCHE, péremptoire, le garantit : « parce que vous n’êtes pas cultivés, vous n’avez rien dans la bouche » ; la langue « je l’ai gagnée à force d’aller à l’école<sup>2</sup>. » Les autres sont cantonnés à leur état de nature, les noms d’animaux qui les désignent le disent, dépassant la métaphore, et c’est justement leur force, ainsi que le paradigme de la vie, comme ici : « Il y a là dedans une sorte de sève populaire, il y a chez lui une sorte de santé<sup>3</sup> ! » Ainsi, et on retrouve le paradigme hérité de l’anthropologie coloniale du dix-neuvième siècle, appartiennent à la nature l’enfant, le fou, mais aussi le peuple qui, à défaut d’avoir les moyens de vraiment penser puisqu’il ne connaît pas bien le « vocabulaire », a au moins du « bon sens<sup>4</sup> ». C’est là une anthropologie qui fait son sociocentrisme. Est visé par l’ensemble du poème qui en montre les limites : l’individu, sujet énonciateur, communiquant-marchand, bourgeois dans sa langue et dans son centralisme parisien<sup>5</sup>, un centralisme linguistique et donc politique. L’homme de Novarina, lui, est sujet d’énonciation et parle les langues du français multiple.

### Les langues du français

« *Il s’entend dans les langues<sup>6</sup>* » ; « J’aurais voulu parvenir en renonçant à tout à pratiquer les langues si vite qu’on n’entende plus le temps dedans<sup>7</sup> » : dans l’œuvre, le français est choral, c’est une langue plurielle. En effet, le parisien, officiel, ce « français recroquevillé<sup>8</sup> » qui a instauré son hégémonie par les institutions et les médias, n’y est qu’une langue parmi d’autres qui font le français dans sa globalité.

De fait, les patois perdent leur statut de particularismes pour devenir des langues à part entière, au même titre que celle dite nationale. De même que Novarina se reconnaît

<sup>1</sup> Émile Benveniste, « Structures et analyses », *op.cit.*, II, p. 95.

<sup>2</sup> Valère Novarina, *La Fuite de bouche*, p. 54.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>5</sup> « Je me suis toujours fait une idée assez peu parisienne, plutôt buissonnière, native et itinérante de notre langue française : loin de l’école des proses guindées... », (Valère Novarina, « Travailler pour l’incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », entretien avec Philippe Di Meo, *L’Infini*, n°19, été 1987, p. 97).

<sup>6</sup> Valère Novarina, *La Lutte des morts*, p. 377.

<sup>7</sup> Valère Novarina, *Le Discours aux animaux*, p. 50.

<sup>8</sup> Valère Novarina, « Voie négative », *op. cit.*, p. 163.

dans l'art brut, jugé, à une époque, péjorativement parce que relevant de pratiques de *non-spécialistes*, il investit les patois d'une valeur qui rompt avec le statut, également dépréciatif, qu'on leur accorde habituellement en France. Considérés comme des sous-ensembles de la langue, voire des sous-ensembles des dialectes de la langue, liés à des aires réduites et rurales, ils sont inscrits dans une double infériorité, linguistique et sociale. Dans l'œuvre, la pratique des patois<sup>1</sup> instituée en éthique du langage annule la péjoration ; elle devient un mode d'individuation spécifique.

La qualité que Novarina reconnaît aux patois, et notamment au savoyard qu'il prend comme modèle, est « une merveilleuse richesse de sons<sup>2</sup> », qualité qui manque justement à la langue institutionnelle « sans voix<sup>3</sup> » et « sans sons », parce qu'elle est conçue comme instrument de la pensée. Et le « son » est du corps : le savoyard, selon Novarina, était effectivement « une langue extrêmement surprenante, rebondissante et très comique. Une langue qui ne s'arrêtait jamais à des mots, perpétuellement hilarante. [...] Comique est notre langue, parce qu'elle est dite du corps<sup>4</sup>. » Le « son », c'est ici la prosodie, qui traverse les mots, celle d'une parole s'inventant dans l'immédiateté de son présent : le *corps-comique*<sup>5</sup> constitutif du « languisme ». L'écho prosodique en [k] le fait entendre, corps et comique sont indissociables de cette langue-discours, où le corps est le continu du sujet à sa parole, le corps du langage qui fait la signifiante, comique par son mouvement de création qui déplace les représentations.

Le poème s'approprie les patois, proposant un état du français dans son extension la plus large. Il montre comment une langue est sans cesse travaillée par d'autres, qui la constituent, et invalide par là toute idée de frontière. Ainsi, dans la rosace foraine de *La Chair de l'homme*, se lisent, dans un continu, verbes du français « officiel » et verbes savoyards, prénoms du domaine commun et surnoms, l'ensemble se constituant en réalisation du français : « André à République s'humecte le front ; Lucien à Bollé sniule ; Lolli au Pierre ouin-ouale ; Régis à Cayen péclote<sup>6</sup> ». De même, dans *La Lutte des morts*, la langue est montrée dans la pluralité de ses pratiques. S'y lit un « tour de France qui [...] tourne dans les phrases des fiancés des langues<sup>7</sup> », un tour « d'la France et des grammaires des parlants des Français ». Et les pluriels de « phrases », « langues », « grammaires », « parlants » désignant les réalisations spécifiques des sujets, indiquent bien que la France-langue est une globalité que les discours font entendre. Chacun, après avoir été annoncé par la didascalie-choryphée, y va de son « numéro<sup>8</sup> », « dramme » la langue plurielle, dans une épopée, présentée comme une traversée des langues, où se disent les « manière[s] d'ici<sup>9</sup> ». Chaque lieu y est le nom d'un parler propre : « *vision du trou de Vienne* » ; « *la France à positions gagne le dur léopan par la Dunkerque. C'est l'autre nom du Col du mont Verbien du Trou* ». Mais, et c'est ce qui fait la joie de ce tour de France, on peut s'approprier facilement les parlers particuliers rencontrés. Le verbe gagner dans la phrase suivante l'indique : « *les touriés-français-des-lominés (les tours des-les tours des veaux et des vacheresses sentières) gagnent six adjectifs dans les frontières du Sud* ».

---

<sup>1</sup> Je choisis à dessein de conserver le terme de « patois » choisi par Novarina plutôt que celui, plus scientifique, de dialecte, pour la péjoration qui lui est traditionnellement associée.

<sup>2</sup> Valère Novarina, « Voie négative », *op. cit.*, p. 162.

<sup>3</sup> Valère Novarina, « Le théâtre séparé », *op. cit.*, p. 86. La citation suivante est à la même page.

<sup>4</sup> Valère Novarina, « Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », entretien avec Hadrien Laroche, *Java*, n°8, été 1992, p. 69.

<sup>5</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>6</sup> Valère Novarina, *La Chair de l'homme*, p. 227.

<sup>7</sup> Valère Novarina, *La Lutte des morts*, p. 380. La citation suivante est p. 382.

<sup>8</sup> Terme récurrent dans l'œuvre. Par exemple : p. 394, 395, 433.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 501. Les citations suivantes sont p. 427, 478, 431, 363.

Ainsi, la langue est lieu d'invention permanente du commun, sans hiérarchies. MÉLECH le signale : « Chacun qui parle c'te langue la modifie dans l'séminal plissier », rejoignant Saussure lorsqu'il affirme que « la langue [...] chacun y participe à tout instant, et c'est pourquoi elle subit sans cesse l'influence de tous<sup>1</sup> ». A ce titre, la comparaison avec Rabelais, souvent proposée par la critique, est intéressante : Rabelais fait entendre la diversité des langues à une époque où la notion de français national n'existe pas, ni l'abstraction que les grammairiens ont nommée par la suite *la* langue. La visée politique du poème de Novarina est en effet de présenter une république, une démocratie véritable des langues, où chacune prend part au mouvement de création du français. D'ailleurs, la scène sur laquelle se produit le tour de France est celle du « puple [qui] s'avance et purte boucan » alors que « les officiels sont affolés<sup>2</sup> », c'est « le trou qu'il y a à la place de la république<sup>3</sup> », une agora linguistique où la liberté discursive est « bien respectée<sup>4</sup> », n'en déplaise à BOUCHE. Et « les officiels » font bien d'être « affolés » car, dans tout ce « boucan » des langues, ce qui s'entend dans le coup porté au bel « Index » voulu univoque, c'est aussi l'invalidité des assassinats, ceux des prétendues sous-langues, des patois, par l'imposition de *la* langue, ce parisien seul reconnu par les institutions. L'œuvre, en s'appropriant ces langues spécifiquement, les donne à « oreillir », refusant par là qu'on les fasse s'éteindre, proposant une anthropologie linguistique du divers, sans sociologie<sup>5</sup>.

### Une langue « étrangère à elle-même<sup>6</sup> »

L'œuvre tient de la Savoie, dans la définition qu'en donne Novarina : elle « est à un croisement sur plusieurs frontières linguistiques : le français, le patois franco-provençal, l'italien, l'allemand » ; c'est « un extraordinaire éventail ouvert » qui « vient sans doute des multiples invasions, d'un profond brassage linguistique – et aussi des Alpes qui ne sont pas du tout une région fermée sur elle-même, mais un extraordinaire lieu de passage, sans cesse traversé<sup>7</sup> ». Le poème est lui aussi traversé, par l'anglais, l'espagnol, l'italien, l'allemand, faisant, par l'état de langue qu'il crée, son propre syncrétisme. Il donne à lire un français autre dans un métissage avec les autres langues qui perdent par conséquent leur statut de langue étrangère, parce qu'elles participent de ce français-là. Ainsi, dans les propos suivants, s'entendent davantage qu'un anglais francisé (« jumper ») ou qu'un français anglicisé (« parlebing »), un continu de l'invention discursive : « – Savoir jumper, sachez jumpez<sup>8</sup> ! » ; « L'aructasson de son galipet france la manche courte dans son parlebing. Viens Sujet, cours ta mire, dansons c'te danse qui nous sorte d'ice<sup>9</sup> ! » Le néologisme « parlebing » désigne, ici, un parler qui met en tension le français et l'anglais,

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, « Grande bibliothèque », 1995, p. 107.

<sup>2</sup> Valère Novarina, *La Lutte des morts*, p. 527.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 508.

<sup>4</sup> « SAPEUR. – Finalement... Toujours la parole tu nous la coupes... La liberté n'est pas bien respectée. », (Valère Novarina, *La Fuite de bouche*, p. 55).

<sup>5</sup> Je renvoie à Valère Novarina, « Enveloppé de langues comme d'un vêtement de joie », *op. cit.* Je ne donne ici qu'un passage : « J'ai vu ici une langue mourir : le patois savoyard. De trois kilomètres en trois kilomètres, tu entendais une autre langue. Tout un plumage et chatolement de langues que j'ai vu s'éteindre », p. 69.

<sup>6</sup> Valère Novarina, « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », *op. cit.*, p. 198.

<sup>7</sup> Valère Novarina, « Voie négative », *op. cit.*, p. 162.

<sup>8</sup> Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, p. 12.

<sup>9</sup> Valère Novarina, *La Lutte des morts*, p. 337.

et les chaînes prosodiques montrent que l'individuation se fait par cette rencontre des deux langues. En effet, les réseaux en [m] et en [k] tiennent ensemble « france la manche courte » et « cours ta mire », indiquant que l'activité de « France[r] la manche » induit un déplacement du sujet, c'est-à-dire un déplacement du point de vue, de « la mire ». L'appropriation de l'anglais participe d'une subjectivation spécifique qui est « sort[i]e d'ice », mouvement vers. En associant « son », à « sujet », à « dansons » et à « sorte d'ice », le réseau en [s], qui fait se confondre la troisième personne du possessif « son », avec la première personne plurielle de l'impératif « dansons », fait de « France[r] la manche courte » une pratique à la fois reconnue, identifiée comme étant une manière propre à un sujet, et qui, en même temps, doit être nécessairement mise en œuvre – l'injonction le montre – dans l'empiricité du dire collectif.

« France[r] la manche courte dans son parlebing » désigne en fait une activité du discours qui critique la notion de langue étrangère et de frontières linguistiques, comme la Savoie les critique. En effet, « la manche », compte tenu du contexte, est aussi la Manche, c'est-à-dire la frontière qui sépare deux états linguistiques, la France et l'Angleterre ; « Francer » cette frontière, c'est l'annuler en faisant de l'étranger non pas un autre irréductible, mais un autre constitutif de soi. De fait, c'est par l'appropriation des langues étrangères que le poème travaille son utopie propre du discours. Par exemple, dans *La Lutte des morts*, l'allemand participe d'un travail de l'oralité. L'exclamation de COL, « Avââââââââââââle la mmmââââtière ! » en relation avec celle de PLITON, « Wââââââââââââgst<sup>1</sup> ! » déplace la lecture, par l'activité de la voix qui se produit. En allemand, effectivement, le [a:] de *wagst* (ose) est long, plus long que le [α] du français. La suite « ââââââââââââ » dans « wââââââââââââgst » fait entendre ce [a:] qui n'existe pas en français et que le poème s'approprie dans « Avââââââââââââle la mmmââââtière ! ». Associée à celle des « m », elle place la première syllabe, d'habitude inaccentuée, en situation d'attaque initiale, et fait également porter un accent à l'article « la », seul constituant de son groupe : « Avââââââââââââle la mmmââââtière<sup>2</sup> ! »

Dans ce continu, c'est l'accent sur « mmmââââ » qui crée la force du discours – on peut d'ailleurs penser que là se révèle aussi une tension entre le français et l'allemand, dans la mesure où en allemand c'est la dernière syllabe longue qui porte l'accent de groupe – ; l'accent donne à entendre que la matière est mienne, propre, c'est-à-dire que la langue est appropriation et réalisation spécifiques. En fait, l'œuvre entière travaille l'accentuation, souvent aussi en faisant entendre les [ə] ordinairement muets, ces [ə] que Novarina définit comme les « noyau[x] d'énergie » qui « donne[nt] à notre langue sa force propulsive<sup>3</sup> ». Dans cette phrase de POUTRON, le trait d'union qui impose la réalisation du [ə] de « méfi-erai » montre que le présent est inséparable de son futur : « Je me méfi-erai de tout le monde<sup>4</sup> ». Le verbe, conjugué dans un même mouvement aux deux temps, est accentué syntaxiquement deux fois, une fois sur la deuxième syllabe, normalement atone, une autre fois sur la dernière. Et ces deux accents disent l'utopie d'un présent qui est un advenir. Les répliques de COL et PLITON ne peuvent donc pas être considérées comme une imitation d'un parlé, comme une oralisation : il s'agit d'une *oralité*<sup>5</sup>, d'un mode de signifier par une organisation rythmique spécifique, déplacée par l'allemand, et qui instaure le discours dans sa globalité, comme le montre POUTRON, dans une extranéité à lui-même.

<sup>1</sup> Valère Novarina, *La Lutte des morts*, p. 448.

<sup>2</sup> J'indique en gras les syllabes accentuées (ici, seule la première syllabe est inaccentuée).

<sup>3</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, p. 71.

<sup>4</sup> Valère Novarina, *La Lutte des morts*, p. 479.

<sup>5</sup> Je renvoie à la conceptualisation de ce terme par Henri Meschonnic, notamment dans *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, p. 235-291.

L'enjeu, on le voit, pour Novarina, est l'invention d'un discours qui soit toujours altérité, c'est-à-dire d'un discours par lequel le sujet, dans l'historicité de son dire, soit dans un déplacement qui constitue son altérité propre et qui le fasse advenir à lui-même. Les termes étrangers, les hapax, les patois participent de cette recherche en acte de l'altérité. Novarina le dit, il veut « produire des mots monstrueux, [...] faire accoucher [la langue] d'une autre, étrangère à elle-même<sup>1</sup> », une langue avec « des mots inconnus qui passent », où « tout se lit comme du latin. Comme du latin, c'est-à-dire que toute nomination d'une chose est exclue<sup>2</sup> ». De fait, les passages de latin dit de cuisine ou les nombreuses répliques entièrement en latin, tout comme le « languisme » dans sa globalité, font entendre cette utopie d'une langue-discours qui ne nomme pas mais appelle : le lecteur, forcé d'y perdre *le* français, mis dans l'incapacité de se référer à un lexique préexistant, notamment parce que très souvent il lui est impossible de dissocier les termes *du* français, ceux des patois et des langues étrangères, des hapax, est forcé d'écouter le continu discursif qui fait sa propre signifiante, le continu d'une parole où chaque mot est aussi un mot étranger. Et c'est bien cette invention dans l'inconnu de la parole qui fait le devenir de la langue-discours, partant le devenir du sujet – l'identité à soi passant par ce que son altérité de discours propre enseigne de soi. L'étranger désigne donc cet autre en soi, nécessaire, car s'il « nous quitte nous nous détruisons, nous vendons le monde, nous nous vendons<sup>3</sup> », nous devenons des communicants. Novarina lui donne également un autre nom, celui d'Orient, mettant ainsi en crise la dichotomie de l'ici et de l'ailleurs, de l'Occident et de l'Orient : « D'une façon générale, nous autres Occidentaux, nous devons tout à l'Orient. Nous ne devons pas perdre notre Orient, c'est-à-dire le sentiment en nous de notre étrangeté<sup>4</sup> ». Le discours, par ce qu'il induit d'altérité, est indissociablement ici et ailleurs.

L'étranger dans la langue est donc tout à la fois utopie linguistique et utopie anthropologique. C'est pourquoi l'œuvre se présente comme « un roman d'anticipation<sup>5</sup> », non un roman qui prévoirait un état ultérieur donné comme fixe, mais une épopée en avant d'elle-même qui, faisant de l'advenir linguistique un lieu du commun sans cesse travaillé par les discours, invente un advenir de l'*anthropos*. Le poème, en effet, est tout entier tendu, dans son présent, vers ce futur de lui-même qui constitue son altérité, une altérité à la fois individuelle et collective, dans un présent qui crée son futur dans l'instanciation. Le passage suivant fait bien entendre l'interrelation entre langage nouveau et homme nouveau, entre un présent et le futur qu'il induit : « Eclairs, décharges, ébranlement, explosion, c'est comme un voyage des voix, hors des voies normales du langage communicant. [...] On entend devant, derrière, en haut, en bas, le bruit d'une peuplade future<sup>6</sup> ». Les pluriels d' « éclairs », de « décharges » et de « voix » désignant les réalisations particulières, en relation avec le singulier de « peuplade » indiquent que l'humanité nouvelle est le lieu d'une création collective. Et « peuplade », mis en contexte sémantique et prosodique avec « voyage » prend ici son sens premier de peuple en mouvement. Cette « peuplade » est celle qui, à la conquête du langage, sans cesse en déplacement dans la langue, crée, par la force de ses discours, son

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », *op. cit.*, p. 198. La citation suivante est p. 197.

<sup>2</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 54.

<sup>3</sup> Valère Novarina, *Notre parole*, p. 167.

<sup>4</sup> Valère Novarina, « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », *op. cit.*, p. 73.

<sup>5</sup> Valère Novarina, *Le Drame dans la langue française*, p. 41.

<sup>6</sup> Valère Novarina, « Le théâtre séparé », *op. cit.*, p. 87.

utopie. C'est la raison pour laquelle l'œuvre fait souvent sa prophétie propre : « Les langues du peuple vont venir et vous sortir par les orilles<sup>1</sup> » ; « Les matières vont se mettre à parler ».

Et, si le poème est lieu et moment de l'utopie, celle-ci concerne tout sujet dans l'événement de sa langue-discours. La littérature ne saurait se constituer en région à part, dissociée de la vie. Pour Novarina, elle enseigne qu'un dire, conçu hors de la logique du signe, est fondamentalement création d'un vivre, qui forme le commun à venir : « Il pensait avoir été conçu par la langue. Que ce qu'il faisait ne concernait pas la littérature mais tous ceux qui parlent, tous les parlants, tous ceux qui un jour ou l'autre se sont servis de la parole ou seront amenés à s'en servir<sup>2</sup>. »

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, *La Lutte des morts*, 470. La citation suivante est p. 401.

<sup>2</sup> Valère Novarina, *Entrée dans le théâtre des oreilles*, p. 81.