

Poésie sans « je » dans l'espace : le théâtre de Valère Novarina et de János Pilinszky

« Le théâtre doit devenir le lieu d'un lyrisme sans moi. Le je y est un assemblage. Il faudrait comme au Carnaval un char entier de vingt-deux ou quarante-quatre acteurs pour représenter un seul homme. L'homme sur le plateau est sans propriété, sans bornes, incadré et sans fond, chutant dans les abîmes somatiques – avec soudain l'éclipse de la prière, le blanc de la prière : un blanc, une syncope... La prière n'est rien d'autre que le fait de tomber sur le sol et d'avoir à nouveau le goût de la terre, de l'humus, de l'humilité humaine dans la bouche. »

(Valère Novarina : *Les lumières du corps*, P. O. L., 2006, p.32.)

La première traduction des oeuvres de Valère Novarina, celle des *Lumières du corps* a vu le jour cette année en Hongrie, et j'ai été sollicitée pour en écrire une préface ; ce livre fut suivi de la traduction des *Cendres* effectuée par moi-même et l'une de mes étudiantes : C'est un texte publié à part, dans un volume qui reprend certains passages de *Devant la parole*, et des *Lumières du corps*. La traduction des essais de Valère Novarina s'inscrit, dans son esprit et dans sa langue, dans une lignée interrompue de la pensée théâtrale, représentée par l'oeuvre, principalement poétique de János Pilinszky. Tandis que dans les premiers poèmes de Pilinszky le sujet élocutoire, le je, ne disparaît pas encore, contrairement à la pratique mallarméenne, mais s'identifie, à la fin du poème, à une figure dans la parole poétique. A partir du plus grand poème du recueil *Le Troisième jour*, « Apocryphe », le je est désormais porteur de l'universelle « créature ». Pilinszky, empruntant la forme latine, *creatura*, utilise sa variante hongroise, *kreatúra*, afin d'en souligner l'universalité. Voici un extrait dans la traduction de Lorand Gaspar :

Dieu me voit debout sur le soleil.
Il voit mon ombre sur pierre et clôtures.
Sans souffle il voit mon ombre
debout dans le pressoir sans air.

Alors je suis déjà comme la pierre,
ride morte, dessin de mille entailles,
poignée de gravats, tel est
le poids du visage de la créature.

Au lieu de larmes des rides sur le visage,
coule, ruisselle le fossé vide.

Látja Isten, hogy állok a napon.
Látja árnyam kövön és kerítésen.
Lélekzet nélkül látja állani
árnyékomat a levegőtlen présben.

Akkorra én már mint a kő vagyok ;
Halott redő, ezer rovátka rajza,
Egy jó tenyérszög törmelék
akkorra már a teremtmények arca.

És könny helyett az arcokon a ráncok,
Csorog alá, csorog az üres árok.

Cette tendance à la dépersonnalisation, bien qu'elle ait été réalisée par des procédés différents, se remarque également dans l'oeuvre d'autres poètes appartenant à la revue *Újbold* ; mais dans la critique littéraire officielle de l'époque, notamment dans la critique « écrasante » de Georges Lukács, elle est l'objet d'un net rejet : « Si c'est aujourd'hui que Balázs Lengyel [rédacteur de la revue] veut renouveler cette protestation de type « tour d'ivoire » [allusion à Mihály Babits, qui a fondé une esthétique de la

poésie « objectiviste » – ou « objectale », attachée à l'objet, et aux choses – et abstraite en Hongrie au début du siècle], cela signifie l'ignorance ou la négation des débuts démocratiques de ce pays comme sujet central de la poésie de la quatrième génération [de la revue *Nyugat.*] »¹ Le langage de Pilinszky et l'esthétique qu'il exprimait n'avaient pas lieu d'exister dans le discours du pouvoir de l'époque² Ce n'est que dans les années soixante que ce langage poétique commence à bénéficier d'une réception qui saisit la nouveauté des procédés poétiques de ce groupe et commence à exercer une influence primordiale sur une nouvelle génération. Mon interprétation de l'oeuvre de Novarina sera donc prise dans l'optique de l'oeuvre de János Pilinszky que le lecteur sous-entend en lisant la traduction des essais de Novarina. (Les pièces de théâtre ne feraient pas le même effet : le traduction de *l'Opérette imaginaire* en hongrois par la dramaturge du Théâtre Csokonai de Debrecen en est une preuve ; la pièce sera mise en scène par l'auteur en avril, à Debrecen, en même temps qu'un choix d'essais, fondé sur *Devant la parole* et *Théâtre des paroles*, sortira sous ma direction.)

Le chemin de Valère Novarina menait de la philologie et de la philosophie, en termes artistiques, de l'écriture au théâtre. La nature de la langue se souvenant l'incite à atteindre, après le théâtre (mental) du papier et du lecteur, en passant par le scène matérielle, à retourner à la source originelle, au néant, au rien, au vide (vide étant l'anagramme de Dieu) qui pour Mallarmé était une plénitude virtuelle dans son immobilité, le suspens du mot en sa presque disparition vibratoire (*Crise de vers*). Pour Artaud (sur lequel Valère Novarina a écrit l'une des premières études importantes et dont l'oeuvre était décisive dans la vie théâtrale française des années 70³), le vide représentait la possibilité d'une rencontre cruelle avec le verso de la réalité, son ombre.⁴ Pour Artaud, l'usage occidental de la langue au théâtre, son logocentrisme était une barrière à surmonter, à ses antipodes se situait le théâtre oriental où les symboles et les gestes élaborés supportaient des rapports plus archaïques, des mythes originels.⁵ Le théâtre oriental serait ainsi un « théâtre à tendances métaphysiques » par rapport au théâtre occidental « à tendances psychologiques ». ⁶ Dans sa vision téléologique le langage hiéroglyphique universel, dont la base n'est plus le mot, attribuait les significations aux choses sur un mode similaire à celui dont nous usons dans le rêve. Dans la réalisation de cette vision les héritiers d'Artaud exploraient des

¹ Georges Lukács, « Újhold » [Nouvelle Lune], *Forum*, n° 1, 1946, p. 115.

² Cf. le chapitre « Dépersonnalisation et hermétisme » dans Ernő Kulcsár-Szabó, *A magyar irodalom története 1945-1991* [Histoire de la littérature hongroise 1945-1991], Budapest, Argumentum, Irodalomtörténeti füzetek, 1993.

³ Après le théâtre des années soixante se voulait « brechtien » en France en France.

⁴ Antonin Artaud, « Le théâtre et les Dieux », in *id.*, *Oeuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, 1971, p. 196, ainsi que Maurice Blanchot, « Artaud », in *id.*, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 50-58 et « La cruelle raison poétique », in *id.*, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 432-438.

⁵ Antonin Artaud, « Théâtre oriental et théâtre occidental », in *id.*, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Folio/Essais, 1964, p. 105-113.

⁶ *Ibid.*, p. 112.

chemins divergents (Jerzy Grotowski, Robert Wilson, qui étaient également inspirateur de la pensée de János Pilinszky, et de Valère Novarina, etc.).

Robert (Bob) Wilson a ou bien expulsé la langue et a thématiqué le regard d'une personne qui ne vit pas dans le monde sonore mais dans un monde visuel (*Le Regard du sourd*), ou l'a montré en tant qu'effet sonore en dehors de la périphérie du corps, motif musical au rang égal avec la vision, et en le faisant, a fait miroiter le simulacre (*Une lettre à la reine Victoria*, *Le temps et l'époque de Joseph Staline*, *La Vie et l'époque de Sigmund Freud*, *Einstein on the beach*).

L'acteur de Jerzy Grotowski se laisse traverser par les impulsions qui ne sont pas élaborées à l'avance, mais émergent de son corps organique au cours des répétitions. (C'est dans ce sens qu'il distingue, dans sa leçon inaugurale prononcée au Collège de France en 1997, la lignée organique du théâtre de la lignée artificielle, dans le sens noble du terme, celui du latin *ars*, *artis*, comme l'Opéra de Pékin ou le théâtre de Robert Wilson). L'acteur de cette lignée organique se prête au rituel, c'est-à-dire aspire à atteindre - via *negativa* - un état de véhicule qui est capable d'accueillir et de porter quelque chose en lui-même, tel un pot vide (comme Ryszard Cieślak dans la scène de souffrance évoquant la Passion dans *Le Prince constant*, avait recours – via *negativa* - à sa première expérience amoureuse intime, qui devenait sur scène, et dans la perception du spectateur, une prière charnelle).

Langage de phonèmes du théâtre sacré des hiéroglyphes selon Artaud arrache aux choses leur sens quotidien (direct) et leur donne un autre.⁷ Ce n'est rien d'autre que le fonctionnement de la métaphore, le processus que le langage poétique crée. C'est pourquoi Artaud parle d'une « poésie dans l'espace »⁸. La définition de Cocteau sur le théâtre du corps, dans lequel les structures scéniques remplaceraient les images verbales intellectualisées et indirectes du drame traditionnel, précédait l'écrit d'Artaud intitulé « Le théâtre et la poésie »⁹. Dans la poésie en tant que littérature, la représentation verbale nuance la représentation scénique¹⁰. Bob Wilson ou Valère Novarina en déplaçant le théâtre vers la poésie lyrique, au lieu du narratif, préférèrent les schèmes formels. Au lieu de la structure narrative, ils s'intéressent à la relation spatio-temporelle. Jacques Derrida, dans son texte intitulé *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, insiste sur le fait que cette aspiration d'Artaud à un langage qui n'appartiendrait qu'au théâtre équivaut au désir d'une « re-présentation qui soit présence pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort, d'un présent qui ne se répète pas, c'est-à-dire d'un présent hors du temps, d'un non-

⁷ *Id.*, « Le théâtre et la poésie », in *id.*, *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1971, p. 15.

⁸ *Id.*, « Théâtre oriental et théâtre occidental », in *op. cit.*, p. 112.

⁹ Artaud, *Œuvres complètes V.*, Paris, Gallimard, 1971, Paris, Gallimard, 1971, p. 15.

¹⁰ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, Points/Essais, 1967, p. 350.

présent ».¹¹ (Derrida écrit à cette époque la *Grammatologie*, dont l'enjeu est la « différence » entre la langue et l'écriture.)

Dans « Demeure fragile », Valère Novarina s'intéresse à un tableau de Piero della Francesca, où la figure de l'enfant Jésus, le Christ (« Jésus crucifié enfant ») embrasse le temps, en un seul moment, puisque la perspective du tableau et les figures qui entourent cet enfant mal à l'aise dans l'espace, créent une croix.¹² Le présent maintenable est une illusion, selon *Les lumières du corps* : « la présence vraie est déshadérente, le présent est un don, un écart. Le présent devant nous est au futur : une chose donnée, offerte et présentée ouverte. » ... Nous sommes offerts comme personne ... Nous sommes ouverts par le mot de personne. (399¹³) Quand le rideau se lève l'acteur (chaque homme qui agit), personnage défait (233) entre dans sa passion et subit l'action du langage. « De même le bon nageur est nagé par l'eau. La houle du texte avance et respire, l'acteur reste immobile. (...) Nulle hésitation, aucune interprétation, aucun possible : le texte est comme dicté, l'acteur en est victime et le porte au public d'un flux, d'une seule saisie. L'acteur agit un acte passif. Il rentre à l'envers dans la passion du langage. C'est la passion, c'est la passivité, c'est l'idiotie de l'acteur et sa chute qui font que le spectateur est voyant. » (190-191) Par cet aspect, tout comme le Théâtre de la Cruauté¹⁴, celui de Valère Novarina aussi suit la tradition aristotélicienne de la *catharsis* : la perspective est dans les yeux des spectateurs, le point de fuite dans leur esprit (189). L'acteur n'est que le témoin de sa propre passion. « L'acteur donne souffle, prête corps et se souvient à *vive* devant le public des oublieux. » (201) *Son* souffle appelle ce qui manque, le point vide où la prière a lieu.¹⁵ Il accorde sa respiration, et en tant qu'animal spirituel, il offre son souffle, il brûle le texte et lui-même avec, c'est-à-dire qu'il le rend lumineux par sa passion respiratoire. La *persona*, le masque porté devant, personne est le *point* vide, « qui parle et qui nie au milieu » (233). Par son souffle, il transfigure, parce que « l'esprit ce n'est pas le contraire de la matière (l'immatériel), mais sa métamorphose ». (207) Le créateur par le *logos* nous fit à son

¹¹ Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *id.*, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, Essais, 1967, p. 364.

¹² « Une seule grande respiration réunit ici devant nous le temps entier. Cet enfant – icône visible du dieu invisible – a fait le monde, c'est lui le poète de toutes choses créées. (...) Celui qui naît et expire devant nous tient liés le début et la fin dans une grande figure respiratoire comprenant le temps tout entier. Il l'embrasse. (...) Se superposent et se répondent le cri qui créa l'espace – et le cri que poussa sur la croix celui qui vint ici pour être lui-même cloué à l'espace. Expirer et surgir sont un seul geste. Le messie est une figure du temps qui embrasse l'attente et la venue. Il signe d'une croix. C'est la signature de cet enfant qui inventa l'espace. C'est de lui que l'espace est sorti – et il repose maintenant ici sous la forme d'un enfant mal dans l'espace, celui qui a fait l'espace. (Valère Novarina : « Demeure fragile » - « La Madone entourée d'anges et de saints » de Piero della Francesca, in *Id. Devant la parole*, P. O. L., 1999, p.102-103.)

¹³ Les chiffres entre parenthèses font référence aux numéros des fragments dans *Les lumières du corps* de Valère Novarina.

¹⁴ Pierre Brunel, *Théâtre et Cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, Bibliothèque de l'imaginaire, 1982.

¹⁵ L'imagination, combleuse de vide, continuant par Simone Weil, travaille à recomblir cette déchirure par des illusions – au lieu de le laisser de se combler de manière transcendante.

image, c'est-à-dire opérant, agissant par le texte soufflé, par la parole. Ce *logos* a un caractère tout d'abord verbal (vertical, face à l'horizontalité des adjectifs, pour y ajouter la voix de János Pilinszky), un caractère agissant, créant, poétique, dans le sens étymologique du mot.¹⁶ Au lieu des hiéroglyphes d'Artaud, le théâtre de Novarina interroge la figure humaine (qui, au fond, est parole), les antropoglyphes *in vivo*. La vraie mimésis est une mise en intrigue de l'être. Par le corps de l'acteur, par son souffle, la lettre, le texte revient de la mort : c'est la passion commune/partagée de l'acteur et du texte. (203) En tant qu'*imitatio Christi*, l'acteur dé-représente la figure humaine, détruit la fétiche *in vivo*. Le Verbe attaché sur la croix de l'espace et du temps lance la parole humaine dans l'espace par l'offrande de son corps. Cette prière charnelle lui rend la vie.

Par la prière, une forme de compassion dans l'art, selon Pilinszky inspiré de Simone Weil, le poème est capable d'incarner le passé irrémédiable, en tant que *praesens perfectum perpetuum* (au lieu d'un *praesens perfectum continuum*), puisque la Passion non seulement affecte le présent, mais encore se reproduit sans cesse. « Passion », poème-clé du recueil *Icônes de grande ville*, met en lumière ce processus d'incarnation artistique issue de la dépersonnalisation, et ses conséquences dans les relations spatio-temporelles du poème.

Rien que la chaleur de l'abattoir, son odeur de géranium, son mol badigeon, rien que le soleil. Dans un silence de serre se lavent les garçons bouchers, mais ce qui est arrivé, pour une raison obscure n'arrive pas à son terme. ¹⁷	Csak a vágóhíd melege, Muskátliszaga, puha máza, Csak a nap van. Üvegmögötti csendben Lemosdanak a mészároslegények, De ami történt, valahogy mégse tud végetérni.
---	--

Les expériences des camps de concentration évoquées dans le recueil précédent, *Le Troisième jour*, s'épurent jusqu'à l'abstraction dans les *Icônes de grande ville* et deviennent une Passion universelle : l'acte dénué de temporalité, devient indépendant de celui qui l'a accompli, mais aussi de celui qui l'a subi. Il devient intouchable et irrémédiable. Passé réel. Dans un « silence de serre », les « garçons bouchers » se lavent, ils bougent, ils vivent, mais la vraie présence appartient à « ce qui est arrivé », et « n'arrive pas à son terme ».

Cet acte pascal est au coeur de la liturgie de Valère Novarina et de la pensée théâtrale de János Pilinszky qui l'inscrivent dans cette lignée du théâtre « religieux », au sens étymologique : un

¹⁶ Valère Novarina a collaboré à la nouvelle traduction de la Bible, avec des poètes (Jacques Roubaud, Olivier Cadiot), des écrivains (François Bon, Jean Echenoz, Emmanuel Carrère, Jean-Luc Benoziglio).

¹⁷ János Pilinszky, *Même dans l'obscurité* (choix de poèmes), suivi d'extraits de « Journal d'un lyrique », traduit par Lorand Gaspar et Sarah Clair, Paris, Orphée/La Différence (édition bilingue), 1991, p. 38-39 ; János Pilinszky, *Poèmes choisis*, présentés et traduits du hongrois par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris-Budapest, Gallimard-Corvina, coll. Du monde entier, 1982, p. 38.

théâtre qui crée un « lien », qui unit l'humanité (*reliare*). En sa forme de fragments numérotés ; *Les lumières du corps* suit les pensées de Pascal et continue un dialogue latent avec une lignée ingrate de la pensée française : celle d'un Jules Lagneau, d'un Alain, d'une Simone Weil, d'un Claudel (quoique leurs noms n'apparaissent pas, et l'intertextualité n'est pas forcément voulue). Alain, ainsi que son maître, Jules Lagneau, ont cherché à atteindre l'activité de l'esprit au-delà du moi fini (source de l'erreur et du mal) que ce soit dans la perception ou dans le jugement. Alain, dans *Histoire de mes pensées*, considère cette méthode comme le moyen pour débarrasser l'âme de ses illusions en contemplant les choses dans l'ordre des bons jugements : « Et je ne crois pas avoir jamais fait autre chose, quand je décrivais, que nettoyer ce monde de toute la buée, et le voir comme il serait sans nous. »¹⁸ Ce monde « ne vaut nullement aucun respect, mais seulement attention¹⁹ ». Cette attention est occupée : « seulement il faut oser, et savoir ne penser à rien [...]. Oisiveté assurée ; oisiveté occupée. Je ne dis pas que la pensée viendra toujours ; mais, si elle vient, son nid est fait²⁰. » Le cérémonial a pour fin de « remédier aux improvisations déréglées qui caractérisent les passions », et, par là, « de fournir un objet en même temps qu'une règle aux jeux d'imagination solitaires, qui vont à l'égarément ». « C'est par la pensée commune que chacun arrive à la pensée propre²¹. » L'art a pour origine le cérémonial, « l'imitation réglée », « la sympathie composée qui est politesse »²². Sans cela, il n'y a pas d'humanité à proprement parler, « mais bien l'animalité seule²³ ». Ces idées seront d'ailleurs reprises et développées par un disciple d'Alain, à savoir Simone Weil (et grâce à elle, par le poète hongrois János Pilinszky aussi), autour de la notion de la décréation artistique. Le propre de l'état décréé est une activité passive que Simone Weil appelle « l'action non-agissante » dont l'origine est à chercher dans le *Bhagavad Gita*. L'action non-agissante est un concept frère du désir sans objet et de l'attention à vide. Au fond, il s'agit d'un compromis entre l'immobilité morale et métaphysique, qui convient à l'état décréé, et le mouvement, nécessaire à toute action physique. L'autonomie, le mal et la finitude humaine sont, selon sa pensée, profondément attachés sur la croix de l'espace et du temps de l'existence. Par l'effet de grâce et par le consentement de la créature autonome, le « je » peut disparaître peu à peu. Cet effacement du moi est l'acte contraire de la création, donc une « décréation » (« Décréation : faire passer du créé dans l'incrée », se distingue de la destruction qui « passe du créé dans le néant²⁴ ». Chez le lecteur hongrois des réminiscences de Pilinszky peuvent s'éveiller ; parce que son oeuvre s'entrelace, à partir de 1963, avec la pensée de Simone Weil. L'esthétique

¹⁸ In Alain, *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 76.

¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁰ Alain, « Le penseur », in *id.*, *Propos de littérature*, Gonthier, 1934, pp. 93, 95.

²¹ Alain, « Du cérémonial », in *id.*, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926, p. 40.

²² *Ibid.*, p. 41.

²³ *Ibid.*, p. 41.

²⁴ Simone Weil, « Décréation » in *id.*, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1988 (1947), p. 42.

accrue de l'obéissance, concrétisée par Simone Weil dans l'image du « porte-plume », se radicalise dans les écrits tardifs de Pilinszky, à partir du recueil *Éclats*, avec l'image du scribe.

« Exhortation »

Pas la respiration. Le halètement.
Pas la table de noce. Ce qui tombe,
les restes, le froid, les ombres.
Pas les gestes. L'affolement.
Le silence du croc, voilà ce que tu dois noter.

Sois attentif à ce que ta ville,
la ville éternelle jusqu'à ce jour observe :
de ses tours, de ses toits, de ses citoyens, vivants et
morts.

Alors peut-être de ton vivant
tu annonceras ce qui seul ici
vaut la peine d'être annoncé.

Scribe,
alors, peut-être, n'auras-tu pas passé ici en vain. 25

« Lettres, lignes »

Mériterait une mort paisible
tout scribe qui dans la nuit
prend plume et se penche sur le papier. 26

« Intelem »

Ne a lélekzetvételt. A zihálást.
Ne a nászasztalt. A lehulló
Maradékot, hideg árnyakat.
Ne a mozdulatot. A kapkodást.
A kampó csöndjét, azt jegyezd.

Arra figyelj, amire városod,
az örök város máig is figyel:
tornyaival, tetőivel,
élő és halott polgáraival.

Akkor talán még napjaidban
hírül adhatod azt, miről
hírt adnod itt egyedül érdemes.

Írnok, akkor talán nem jártál itt hiába.

« Betűk, sorok »

Megérdemelné a békés halált
minden írnok, aki az éjszakában
tollat fog és papír fölé hajol.

Dans cette image du scribe, ce n'est pas l'aspect de la soumission, ou le sens platonicien de *mania*²⁷ qui devient central, mais son immobilité, le centre immobile de la Passion où le scribe se tient. Or, l'acte d'écrire n'est pas une folie, un état dépourvu de responsabilité, mais bien plutôt un acte engagé dans l'espace – et non dans le temps historique. C'est en ce sens que l'artiste est un médium. L'imagination créatrice n'est autre qu'abandon, création passive²⁸ ; c'est pour cette raison que traduire est devenu chez Weil une image de l'action créatrice. Dans sa contemplation immobile, « aplati[e] contre la dure palissade »²⁹, le poème s'énonce comme s'il se taisait ; comme

25 János Pilinszky, *Poèmes choisis*, présentés et traduits du hongrois par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris-Budapest, Gallimard-Corvina, coll. Du monde entier, 1982, p. 55.

26 *Ibid.*, p. 95, repris dans János Pilinszky, *Même dans l'obscurité*, éd. cit., p. 74-75.

27 Platon, Phèdre, 244A-245A ; 249D, 265B.

28 « Auprès d'elle la fantaisie [selon Baudelaire] serait le péché véniel, l'éternelle maladie infantile de l'imagination. » (János Pilinszky, « Le monde moderne et l'imagination créatrice », in *L'imagination créatrice*, actes de la rencontre internationale organisée par la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne, Poigny-La-Forêt, 9-13 octobre 1970, mis en forme par Roselyne Chenu, avant-propos de Pierre Emmanuel, Neuchâtel, Éd. de La Baconnière, 1971, p. 247).

29 János Pilinszky, « Mon emblème », in id., *Poèmes choisis*, présentés et traduits du hongrois par Lorand Gaspar avec la collaboration de Sarah Clair, Paris-Budapest, Gallimard-Corvina, coll. Du monde entier, 1982, p. 61. En hongrois: « [...] rálapulva a préskemény palánkra » (« Címerem »)

s'il était la partie de la messe, de la liturgie : prière pour l'incarnation, drame immobile.³⁰ Valère Novarina a recours non seulement à « personne »³¹, mais également ranime la marionnette de Gordon Craig, proche d'ailleurs d'Adolphe Appia, beaucoup étudié par Valère Novarina. Selon Craig, l'interprète idéal devrait être un pur instrument, dépourvu d'affects, qu'il appelle « surmarionnette ». D'après Novarina, elle est l'homme en chose, « offert comme une chose et présent » (35)

Les oeuvres de Valère Novarina, ainsi que l'oratorio et les pièces dramatiques de János Pilinszky³² sont logocentriques, mais le premier bénéficie également de la pratique quotidienne du théâtre. Les pièces dramatiques de Pilinszky écrites dans les années 1970 à Paris ont beaucoup puisé dans les techniques éminemment uniques de ses propres poèmes, voire il a élaboré une poétique théâtrale plutôt qu'une théâtrologie. Derrière lui une croyance ébranlée (en la fonction évocatrice du mot, d'où un déplacement du mot à la phrase, lacunaire), mais jamais perdue, dans le langage. C'est à cause de cette croyance dans la parole qu'il choisit Sheryl comme médium, au lieu du sourd-muet, et donne à son livre inspiré par *Le Regard du sourd* de Bob Wilson le titre *Entretiens avec Sheryl Sutton* en 1977. Pour expliquer l'intérêt qui a motivé Pilinszky à la choisir comme interlocutrice imaginaire, nous empruntons les phrases qu'il a écrites sur sa tante arriérée : « De nos jours, dans les cultures occidentales, les problèmes et les doutes radicaux se trouvent en un certain sens transposés au niveau du langage. Pour moi, au contraire, je garde toujours le souvenir de ce visage de ma tante rayonnant sans réserve quand, en voyant un arbre, elle trouva le mot « arbre » ou qu'apercevant le soleil, elle découvrit le mot « soleil ». »³³ Dans ses dernières

³⁰ « Je crois que, lors de la Chute, ce n'est pas seulement notre esprit qui s'embrouilla et notre volonté qui s'inclina vers le Mal, mais c'est aussi notre imagination qui tomba dans le péché. Par cette faute s'ébréchèrent la réalité et l'incarnation du monde, se fissurèrent l'accomplissement et l'achèvement derniers qui, lors de la création, avaient originellement été confiés à notre imagination. La Chute réduisit la réalité de la création à l'irréalité de la simple existence. C'est depuis ce temps-là que l'art est devenu la morale de l'imagination : un labeur épuisant, une contribution au rétablissement, à l'accomplissement de la réalité et de l'incarnation de la création. Et incarnatus est : c'est ce qui depuis, pourrait être la phrase finale, le sceau d'authenticité de tout chef-d'œuvre. L'accomplissement de cette incarnation est de nature absolument spirituelle et, pareil à la prière ou à l'amour, traverse librement les étapes du temps les plus diverses. Il choisit avec prédilection le passé et, là encore, le tragique, l'irréparable, le scandaleux, l'insoluble. Prier pour les morts, dans l'art, c'est les incarner. » (János Pilinszky, « Le monde moderne et l'imagination créatrice », in *L'imagination créatrice, actes de la rencontre internationale organisée par la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne, Poigny-La-Forêt, 9-13 octobre 1970*, mis en forme par Roselyne Chenu, avant-propos de Pierre Emmanuel, Neuchâtel, Éd. de La Baconnière, 1971, p. 247-248.)

³¹ « Au plus profond de la personne, personne. Dans le fond de nous et plus intime que notre nom : le langage. Au fond du langage, le verbe ouvert au fond du langage. Le messie c'est la parole. Le Verbe acteur, ouvert et opérant. Il y a, au fond et plus profond que nous, personne et une altérité. Au fond de la pensée : un verbe ouvert au fond de la pensée : Je suis. Non pas l'être qui est mais le verbe qui délivre. Ce verbe est un passage. Il ne nous prouve pas, il nous fend, il t'ouvre. Je suis (Sum qui sum — Eye asher eye), Je suis écrit en toi le mouvement de la parole. Dieu est la quatrième personne du singulier. » (Valère Novarina, « Les cendres », in Mgr André Vingt-Trois (sous la direction de), *Qu'est – ce que la vérité ?*, Editions Parole et Silence, 2007, p. 88.)

³² ³² János Pilinszky, *KZ-Oratorio et autres pièces*, Obsidiane/Théâtre, 1983, p. 15-16.

³³ János Pilinszky, « Regard sur l'art hongrois dans l'optique de Simone Weil », *Études*, mai 1973, p. 728.

notes, nous trouvons le plan d'un livre inachevé dont le titre aurait été « Enfin, il parle »³⁴. Il l'aurait écrit sur cette tante, et sur lui. « J'aurais pu écrire : enfin, je parle », dit-il. Sa dramaturgie, selon les résultats de l'analyse de ma thèse³⁵, se nourrit de Simone Weil, un peu de Grotowski, et beaucoup du jeune Robert Wilson. Les niveaux temporels superposés, la pratique de la double scène, les monologues parallèles formant des pseudo-dialogues, la thématique du crime se perpétuant sous forme des images paradoxales de la Passion transfigurée, le tempo lent indiqué et une réduction de l'élément textuel au profit de l'élément visuel en représentent les principaux arguments. Tout comme dans l'oeuvre de Pilinszky ou celle de Robert Wilson, dans *Les lumières du corps* de Valère Novarina, l'acteur ne s'exprime pas, c'est un être dédoublé, son propre témoin, le spectateur de sa propre passion. Un homme qui sort de l'homme.

La traductrice hongroise des *Lumières du corps* de Valère Novarina, au théâtre de Moscou d'Anatolij Vasiliev, au cours des entraînements verbaux des acteurs, a vu, essayé (et préalablement traduit) cette transparence de l'acteur appelée par Vasiliev conductivité de lumières. C'était elle qui attirait mon attention sur ce parallélisme se trouvant dans la *Fugue théâtrale*.

Qu'est-ce que le drame sur scène? Il se passe où, à quel niveau? Dans les relations psychologiques (humaines) ou dans le texte même? Cette question divise essentiellement la méthode (et la théorie) du théâtre, parce qu'une fois les mots sont transformés en relations humaines, on voit tout d'abord sur la scène ces relations humaines, et le texte derrière. Or, si le dramatique se réalise dans le texte même, on verra évidemment un texte (...). Si le textus et le mot sont au centre, alors l'acte se trouve dans le mot même, se réalise dans le mot.

Le dialogue dans ce cas-là s'entend comme un rapport entre les mots vivants, son examen est la recherche du mot incarné, c'est-à-dire de la (re)présentation. Ce que nous tenons pour la nature (le sujet) du théâtre, à savoir l'action et l'énergie, réside ou bien dans le psyché, ou bien dans le mot. Il s'ensuit de divers théâtres, diverses cultures et diverses époques du théâtre.

La pratique d'écriture de Valère Novarina creuse, sonde en profondeur la langue, sa pratique théâtrale et son idée se déployant dans les essais consistent en l'action, en la liturgie cachée du mot brûlé et ainsi réssuscité comme créateur au travers du corps d'acteur se prêtant à l'action. L'entrelacement des divers genres d'écriture et de la pratique de la mise en scène conduisent aussi à une dissolution des frontières entre les genres. Cependant, quand Pilinszky dit que l'ensemble du roman immobile devrait s'organiser comme un recueil de poèmes, cela souligne le souci du

³⁴ *Id.*, *Naplók, töredékek*, [Journaux et fragments], Budapest, Osiris, 1995, p. 200-201.

³⁵ *Le « théâtre » de János Pilinszky (points de rencontres)*, à paraître chez l'Harmattan en 2009 avec la préface de Pierre Brunel.

poète par rapport à la prose d'une part, mais d'autre part, quand Artaud aussi parle d'une poésie dans l'espace, ou quand, à propos de Wilson, nous entendons que le régisseur est le poète de l'espace, il ne s'agit pas d'un rapprochement générique, mais d'une volonté de ramener le théâtre vers quelque chose de plus archaïque. Ce que Pilinszky a trouvé le plus attirant dans le théâtre de Grotowski, c'est que ce dernier voulait ramener le théâtre à la liturgie, et, d'une façon plus large, au rituel. En Europe et en Amérique, les discussions sur l'essence du sacré, présent déjà dans le discours de Claudel grâce à son attirance pour le théâtre japonais sacré, l'intérêt marqué pour les rites forcément extra-européens et hétérodoxes, incitaient à délaisser l'édifice théâtral et le texte dramatique classiques. L'héritage d'Inde, d'Afrique, de Bali, exigeait, pour ces nouvelles tentatives, un rituel approprié, une liturgie à créer, sous le ciel de laquelle Robert Wilson commencera sa création théâtrale dans le *Regard du sourd* en 1971, selon le témoignage des deux lettres inédites que j'ai reprises et traduites dans ma thèse³⁶. Ces expressions auxquelles nous arrivons en étudiant l'oeuvre de Valère Novarina : le théâtre de la poésie sans « je », la liturgie (cachée) du théâtre moderne, etc. me paraissent aujourd'hui moins des programmes concrétisés que des aspirations profondes, plutôt téléologiques, et qui, à force d'être utilisées un peu abusivement, se vident de sens véritable.

Enikő Sepsi

³⁶ Voici celle du 23 août 1970 : « J'ai toujours considéré que le rituel est au cœur de tout. En quelque sorte, les spectacles semblent tourner de façon obsessionnelle autour de l'activité rituelle. Le seul problème, c'est que les artistes, en général tombent dessus sans le savoir. Ceux qui, comme Peter Brook dans sa version de l'*Œdipe* de Sénèque, suivent directement une interprétation rituelle, en dévient souvent. Si trop d'éléments d'un schème s'ancrent dans la tête des participants, la vie risque de disparaître du travail. Genet est très intéressant du point de vue du rituel avec son catholicisme inversé, avec sa fascination pour la Messe, avec son besoin du Bien pour stimuler le Mal qu'il vénère. La religion et le drame doivent se retrouver. L'idée de Grotowski d'être un saint sécularisé. Après tout, les racines du drame sont religieuses, pensent certains. [...] Nous devons retrouver la vision tragique : l'homme est temporel, fini, condamné à la mort et à l'oubli. Il semble que les gens s'intéressent plus à l'Institut Eslin et aux expériences variées du Kama Soutra. Transcender la chair. Brûler la chair jusqu'au bout. L'idée de Grotowski. [...] Pas de façon abstraite et pseudo-philosophique, mais en appliquant vraiment les pinces brûlantes du drame sur les participants. Un peu d'Artaud. Les ébouillanter. [...] Une approche profonde et une appréciation vraie de la vie sera, j'en suis sûr, rituelle. »