

« SON HEROS EST LE SON » ou la grande peur de l'anuuuuuuuut.

Francis Cohen¹

Résumé

L'acteur prend de vitesse la langue, propulsé par le son qui le traverse, il entre vite sur « le stade d'action » en « jambages trépidants » pour sauter par dessus les trous de « langue francon ». Il n'y a aucune manière chez Valère Novarina, il n'y a que des manies sonores, et il faut lire très vite pour voir le son à travers ses manies syntaxiques et onomastiques.

« La seule manière de défendre la langue c'est de l'attaquer... Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue. »

André Dhôtel.

« Nous avons reçu la parole pour détruire les mots. »

Valère Novarina.

Plutôt qu'une manière, ce serait une manie, des manies qu'il faudrait interroger chez Valère Novarina. Espace de langue où, comme toujours, est d'abord visible une accélération continue de négativité sur le temps. Comment manier le temps pour déplacer le son ? Ses manies d'énumérer, de compter, de nommer. Par exemple, dans *La Chair de l'homme*, apparaissent 3171 personnages et 2587 des 6912 verbes de la langue française (ces indications figurent sur la quatrième de couverture de *La Chair de l'homme*). Il y a 1111 (le bégaiement du 1) oiseaux imaginaires à la fin du *Discours aux animaux*.

¹ Professeur de philosophie en lycée.

Qu'embrasse cette manie ?

Le centre de gravité de la langue sur cette énumération folle, divinement folle, est mis en mouvement dans le « théâtre d'action » sonore. Ce qui se produit à la lecture, au théâtre, n'est que ce déplacement ou cette effraction qui fait le vide : « son héros est le son ».

Et que sera pour la page, pour la scène, cette aire sonore cernée par les trous de langue sinon cette langue, « la langue francon », affolée par le son, cette langue se produisant elle-même, très vite, que Valère Novarina appelle « le languisme » dans *Le Drame de la langue française*. Il langue le « francon » pour lui faire rendre un son, et « faire sonner l'heure de la langue perpétuelle », quelque chose comme l'héroïsme aphasique d'une logorrhée propice à la fuite des mots. Le personnage du *Discours aux animaux*, Jean de Cadavre et d'Esprit, homme tuyau, s'adressant aux animaux déclare :

« J'aurais voulu parvenir en renonçant à tout à pratiquer les langues si vite qu'on n'entende plus le temps dedans mais seulement leurs noms saints : la méxidinne, l'avallonnaise, la tarine, la châillon, l'amphibienne, la latrinaise, le vieux vergique, la masculième, et aucune autre encore. »

Le temps est le passage de la représentation du mot à l'expression languée, l'accélération du temps expulse, propulse le verbe jusqu'au son délangué.

« Dites la liste des sons des verbes qui doivent ! Verbes en ut, verbes en bouif, verbes en son, verbes en a, verbes en bond, verbes en bas, verbes en mi, verbes en quoi. »

Ces verbes traversent le temps, ils sont le temps traversé, le temps comme lieu aristotélien. Chaque parole retourne plus ou moins vite vers le son sur le théâtre d'action : « tout ce qui compte c'est la vitesse : ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut ut . » Les sons dévalent la pente de la langue, leur vitesse paradoxalement les fait voir, « les vrais sons, écrit Valère Novarina dans *Le Théâtre de paroles*, se voient et ne s'entendent pas : on les voit sortir hors de soi. »² Le son est une accélération du verbe, la manie de Valère Novarina est une manie sonore, une manie de la vitesse. Dans son livre sur *La folie maniaque-dépressive* (1913), Emile Kraepelin fait observer que « chez un maniaque le nombre des syllabes prononcées en une minute atteint 180 à 200 alors que les témoins normaux ne dépassent pas 122 à 150 syllabes. »³ Le son n'est qu'une réversion sur la disponibilité de la langue, le théâtre n'est plus un espace de représentation mais un « stade d'action » sur lequel est séparé « l'action du son d'action ». Le son d'action n'est pas l'action sonore, le son est action, l'action de l'espace dans la langue. Mais si « le stade d'action » est un lieu d'action pour l'acteur, seuls les acteurs capables de ne plus être des hommes, d'oublier la langue, peuvent fuir leur corps dans le son. « Vis dans un son ! Vis dans un son ! » dit Valère Novarina à l'acteur. D'où la fascination pour les mots, les nombres, les noms qui ne représentent rien ; il n'y a rien derrière le mot, le mot est le son. Mais le son ne peut être dit que par une parole, et l'homme dans le temps ne peut descendre aux sons dont les flux, diraient Gilles Deleuze et Felix Guattari, sont recodés par la parole dans le temps de l'énonciation. Le je de l'énonciation doit être pris de vertige sur les bords de la langue, tomber dans la langue et oublier la parole. Cet oubli de la parole, je propose de le nommer l'inconscient – j'emprunte ce néologisme au poète Jean-Pierre Verheggen, auteur du *Degré zorro de l'écriture*, de *Divan le Terrible*, du *Grand Cacaphone*. Un inconscient productif plutôt qu'un inconscient représentatif.

Le linguiste I. Fónagy, dans *La Vive voix*⁴, s'est attaché à décrire les bases pulsionnelles de la voix, de la prosodie, de l'articulation. Il cherche à dégager « l'arrière plan inconscient de la

² Tous les livres cités de Valère Novarina ont paru aux éditions P.O.L.

³ Emile KRAEPELIN, *La folie maniaque-dépressive*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1993, p. 66, 1^{ère} éd., 1913.

⁴ Ivan FONAGY, *La vive voix, Essais de psycho-phonétique*, Paris, Editions Payot, 1991.

phonation » afin de rendre compte du caractère motivé des métaphores phonétiques. Par exemple : pourquoi le son /u/ (n'oubions pas le ut) évoque-t-il la force, pourquoi est-il associé à des sentiments négatifs ? Selon I. Fónagy, « l'aspect négatif » du /u/ s'explique par la nécessité de contracter le pharynx, elle est la voyelle la plus proche du sphincter glottique, elle se distingue donc au niveau inconscient par son investissement anal⁵.

Vocalité et analité que conjugue le son /u/. Bouche et anus sont les trous de l'homme-tube par lesquels passe le son. L'homme-tube est une machine à produire le son. Dans la *Lettre aux acteurs*, Valère Novarina écrit : « Bouche, anus. Sphincter, muscles fermant not'tube. L'ouverture et la fermeture de la parole. Attaquer net (des dents, des lèvres, de la bouche musclée) et finir net (air coupé). » C'est une production constante, une dépense dans et par le tube, le flux sonore est ce qui fait arriver le corps sur le stade d'action. Et « l'hôm » serait, par opposition avec l'homme-tube, cette illusion qui tient à la contention sans cesse de signifier. L'hôm est avare de son. Valère Novarina commentant *L'Atelier volant* dans *La lettre aux acteurs*, explicite la connexion entre l'anus et la bouche chez le capitaliste Boucot.

« Boucot orateur, rhéteur essoufflé rhétoriquant toujours plus vite, cherche son troisième, cinquième, neuvième souffle. Boucot orateur à bout, radote parle tout seul : changements de rythme, sursauts d'arguments, arguments sautés, effondrements sursauts, tout ceci avec, sans cesse s'amplifiant, une peur de perdre de maigrir, d'avoir des fuites (Boucot percé bouche ses fuites, Boucot fuit de partout, veut tout boucher de sa bouche). Sa grande peur de l'anus ("Qu'est-ce que c'est ?"), parce que c'est par là que ça s'en va. Boucot sans anus, Boucot trou sans fond, serrant sans cesse son sphincter buccal, consonnant dur, articulant attaquant de sa bouche musclée ; Boucot sans cesse percé, troué partout, voulant tout retenir de sa seule bouche durcie attaquant méchamment la parole. Folle peur de la mort chez Boucot, pour ça qu'il jouit pas. »

Sa grande peur de l'anus est le revers de son avarice. Freud donne une interprétation de « cette connexion entre tel caractère économe et tel comportement d'organe ». Dans *Caractère et érotisme anal*⁶, il souligne le lien étroit entre l'argent et l'analité. Boucot, « machine désirante » : toute machine se définit « comme un système de coupures en rapport avec un flux dans lequel elle coupe, elle fonctionne, écrivent Gilles Deleuze et Felix Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, comme machine à couper du jambon ». Et le flux qu'elle coupe suppose une autre machine qui émet le flux et à laquelle elle est connectée. « Toute machine est coupure de flux par rapport à celle à laquelle elle est connectée, mais flux elle-même ou production de flux par rapport à celle qui lui est connectée. » Chez Valère Novarina les paroles opèrent des connexions, elles suivent des flux sonores, des lignes de fuite ou bien elles coupent comme la parole de Boucot. Le son va toujours plus loin, il est production de production de la parole jusqu'à sa saturation. Le son est l'effet d'un décodage de la machine, le flux sonore suppose bien un espace pulsif, mais cet espace est polyvoque, c'est « le corps sans organe ». Le lieu d'action est le plan de consistance, c'est-à-dire la matière sonore dans laquelle les corps sont dés-organisés. Les sons par lesquels passent les corps font voir des connexions spatiales qui animalisent les mouvements de l'acteur, le son fait sortir l'animal de l'homme qui voudrait rester comique pour ne rien perdre.

« Son autonome ! c'est toujours l'homme pas l'animal qui figure le sens comique, mais c'est toujours l'animal qui parle et quand il parle, il voit l'animation comique de l'homme ! – Ecris par les oreilles ! – Figure ton comique ! – Finis avant le temps ! /.../ Tombe par foudre ! Augmente toutes les doses au trou d'bombe ! Record d'autrui ! Cent mille par seconde ! »⁷

Le son et l'animal, le son est l'animal. Et c'est l'hôm qui rit du devenir animal de l'homme,

⁵ *Ibid.*, p.84.

⁶ Sigmund FREUD, « Caractère et érotisme anal », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 143.

⁷ *Le Drame dans la langue française*.

mais l'autre rire, « le secouement de ce rire, c'est corporellement la bousculade des os et des muscles désagrégés par la franche vague d'angoisse et d'amour panique pénétrant l'intime intérieur du dernier atome, et alors ! sous cette gifle d'absolu les morceaux de pataphysicien de sauter dans la peau du bonhomme est de s'élancer sur les désespérants mensonges des voûtes indéfinies de l'espace vers le chaos enfin »⁸. Cette secousse saisit l'anatomie folle de la langue, fait entrer le son sur « le stade d'action », là se dramatise cette dérision de l'hôm parce qu'il croit tenir le sens de le parler. Contre la parole l'acteur « émet des figures négatives, détruit les gestes qu'on nous prête et les mots qu'on prétend »⁹.

Les paroles qui parlent le son n'existent que dans leur immédiateté sonore, leur flux ne vise aucun sens, leur régime n'est pas celui d'une temporalité grammaticale, sujet verbe complément, mais celui de l'intensité. Cette déterritorialisation maximale n'est cependant pas indéterminée. Certes le sens est évacué mais l'évacuation est le sens, elle donne du jeu (c'est le jeu de l'acteur), elle favorise l'entrée de nouvelles perspectives sans point de perspective : « contre les lois de la perspective, on lutte contre les lois de la perspective en langue »¹⁰. La langue est portée à un état maximal d'effervescence sonore, « d'effrayance », écrit Valère Novarina, « et de comique jamais atteint ». L'effrayance du ut...

Bibliographie

- DAUMAL René, « La Pataphysique et la révélation du rire », *L'Evidence absurde*, Paris, Gallimard, 1972, p. 19.
- FONAGY Ivan, *La vive voix, Essais de psycho-phonétique*, Paris, Editions Payot, 1991.
- FREUD Sigmund, « Caractère et érotisme anal », *Névrose, psychose et perversion*, PUF, Paris, 1973, p. 143.
- KRAEPELIN Emile, *La folie maniaque-dépressive*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1993, p. 66, 1^{ère} éd., 1913.

⁸ René DAUMAL, « La Pataphysique et la révélation du rire », *L'Evidence absurde*, Paris, Gallimard, 1972, p. 19.

⁹ Pour Louis de Funès.

¹⁰ *Le Drame dans la langue française*.