

Valère Novarina

**La Quatrième Personne
du singulier**

**VALÈRE
NOVARINA**

P.O.L

La Quatrième Personne
du singulier

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

LE DRAME DE LA VIE.

LE DISCOURS AUX ANIMAUX.

VOUS QUI HABITEZ LE TEMPS.

THÉÂTRE – L'Atelier volant – Le Babil des classes dangereuses – Le Monologue d'Adramélech – La Lutte des morts – Falstafe.

PENDANT LA MATIÈRE.

JE SUIS.

L'ANIMAL DU TEMPS, version pour la scène du *Discours aux animaux*.

L'INQUIÉTUDE, version pour la scène du *Discours aux animaux*.

LA CHAIR DE L'HOMME.

LE REPAS, version pour la scène des premières pages de *La Chair de l'homme*.

L'AVANT-DERNIER DES HOMMES, version pour la scène du chapitre XVII de *La Chair de l'homme*.

L'ESPACE FURIEUX, version pour la scène de *Je suis*.

LE JARDIN DE RECONNAISSANCE.

L'OPÉRETTE IMAGINAIRE.

DEVANT LA PAROLE.

L'ORIGINE ROUGE.

L'ÉQUILIBRE DE LA CROIX, version pour la scène de *La Chair de l'homme*.

*Les autres livres de Valère Novarina
sont répertoriés en fin de volume.*

Valère Novarina

La Quatrième Personne
du singulier

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 2012
ISBN : 978-2-8180-1612-1
www.pol-editeur.com

La langue à un

J'ai connu des figures à plusieurs noms :
Médée la Quine, Lucien à Pitaque, Louis
Lanlà, la Papicaule, Maurice à Délégué, Dix-
sous-de-lard, Jeannot Bel-homme, Dian la
Greule, la Ouvre, Phi des Bœufs, l'Amiral
Patte à l'Œil, Dédé du Molard, la Peufe,
Zèbe à Piret, François Six-Caisses, Daude
au Beude, Sicien à Dandalet, Paul à Troyon,
Marcel à Neuvaines, Fanfoué la Motte, Dérien
à Tuâgne, Zèbe au Niolu, Jo la Tripe, Poyof,
Marie Joson Fanfoué la Sèche, Phise au Gros
Dolphe, Zène à la Rate à Cacharière, Joassin
à Doucement, Phonse à la Concogne, Dioset
d'Armoune, Glaude aux Coffes, Rataplan,

Misère-acquise, Fanfoué à Tiantiauri, Ouisse à Cougna, François Tiopon, Tiophile à Papet, Rose à la Tite, le Coq du Pré-Cergues, Phonse à Peufier, Zorine à Michalet, Lucien au Pire, Daude à Guernoillon, la Canobi, François Trois Tours, Baud de la Goutte, Pilâtre, Maurice au Coq, Dédé d'Arcouasse, Mayon de la Pompe, Tur à Bolau, Nonaur d'la Follaz, Nonaur à Maxit, Dioset de la Fate, le Colonel de Poche, Qu'manleu, Tétin à Cap, Tiodore aux M'gevands, la Mayon à Sassa, Tur à Saillifeu, Tieu-Tieu, le Potu, Cloclo du Funiculaire, Philomène des Rasses, Léon à Pic-Pic, la Lympe à Paillasse, Violette à Pujin, Rututu, Raymond la Tomate, Gus à Grilliard, Louis des Autres, Yoyet à Tétin, la Pécolette à la Mèle, Muscadin, la Signaute, Peûne à Poutian, Dioset à la Tabouisse, Mile à Baugi, Oui-va, Nanou de la Zone, P'tit Bocon, Toine à Tasson, Fanfoué Covagne, Marie à Cric, Mémé de la Fontaine Pourrie, Phonse des Râpus, Édouard à Pignouli, Tur à Polet, Tiode, Dédé à Calalo, Louis à Yuto, Zozette à Mâchuré, Cinq-et-trois Huit, Trapedzet, Matifou, Boyu, Phise à Motalet,

Dillien à Vavier, Vavier à Tiântia, Dédé au Cuinte, la Maillotte, Ouisse à Polycarpe, França à la Quintaule, Binzole, Joseph à Tasson, la Pitiorette, Mayet la Pipe, les Frères Trinquons, la Zoupette, la Goluche, Clope-Clope, Cyprien à Polite à Currô, Joseph à Lolet à la Sasson, Baloum, Sac à Brosses, Fonse à Venture, Guste à Gandin, Oscar au Gromaillon, Maurice au Rêche, l'Albert à Guste, le Duc des Sablons, Bron Gnaquoué, Pantaclet, Quincalochon, Narcisse à l'Argotu, Ramponnet, Adrien Valet, Gnâla, Bougrolle, Fanfan Tarpa, Maïu le Coratti, Francis à Queudre, Pierre à Taupier, la Fine au Podeste, Sèmepatape, la Vardasse, Six-Quatre-Deux, Dian Pétrou, Muguet, Carafouin, Bobèche, Golu, Zolet, Zébracier, Eugène à Colâpire, Patenaille, Yoye, Glaude à Tiaupin, Jeannot à Tientiori, Tiodore à Picaillon, Milie à la Grêle, la Matagasse, Cratile, Tonton Molibard, Alexis du Feu, Joseph au Zouave, Zêf à Cendre, Mitiâre, Thiophile au Cauque, Chochope, Zèbe au Plâtre, Jean-Louis à Tamalet, la Tarine, Dadolet, Marcel au Tiolu, Deux-Doigts-de-mieux, Guste à Manoye,

Jojo la Couenne, Très-Beaucoup, Célestin à Vapeur, Pétague, Caïon, Mayon des Rasses, Dian la Pinch'ta, Mayet au Blaisou, Dian à la Pendante, Tienne à Connet, Fil de Fer, Patiauque, Zosime à Vitrier, Caftaule, Canuque, Babu, Bizule, Odette à Baugy, Nicanor à Chaton, Dioset à Daguin, Fonse à Vuy, Dolfe au Ramé, Xavier à Franlà, Joset Tamalet, Fanfoué le Piot, Jean la Grêle. En Savoie, j'ai vécu dans un grand système de personnes doubles. Une constellation, un grand cortège d'anthroponymes, une litanie de noms seconds, masqués, ou *démasqués* (ici on appelle le masque : une *visagère*).

L'usage, dans les montagnes, est de désigner plus volontiers les gens par un surnom que par leur état civil. Chaque « sobriquet » dessinant de chacun le *personnage*, l'esquissant d'un graphisme phonique, qui le fixe en mouvement et le replace dans sa singularité, dans sa démarche, son tic, sa lignée, dans son habitude, son allure, sa généalogie : François Ducret est dit *Fanfoué le Piot* – il descend d'un sculpteur qui creusait la pierre comme le

piot (le pivert) creuse le bois – ; Aimé Stehlin est dit *Aimé à l'Ancien* parce que sa mère est une Châtelain, l'une des premières familles de la vallée du Brevon ; Marcel Trabichet est dit *Marcel à Bison* ; Joseph Châtelain est *Joset Tamalet* ; Louis-Nestor Lyardet, dit *Razibus*, raconte souvent une blague finissant par ce mot prononcé un jour, dit-on, en chaire par le curé de Vailly, mais il est dit aussi *Grêlon* – et son frère Jean Lyardet, *Jean la Grêle*, parce que leur grand-père à tous deux, à la communale, tombait soudain dans d'inexpliquables colères furieuses ; Marie Châtelain est *la Marie au chocolat* ; un homme à la jambe de bois est surnommé *Pite à pacot* parce qu'il écrase (*pite*) la boue (*le pacot*) de son pilon ; *Trigaline* est ainsi nommé parce que son arrière-grand-père, questionné par l'instituteur de Massongy, aurait répondu à la question : « Hé vous, le p'tit bout d'affaire là-bas au fond ! chez vous, qu'avez-vous comme bestiaux ? – Tri gallines, M'ssieur l'instituteur ! » (*Trois poules* en langue du bas Chablais) ; *Maurice le Tendre* est le surnom du boucher Maurice Decorzent ; Pierre Gallay est dit

Deux fois caillou... Sur la plupart des autres, on ne sait plus rien : ils sont devenus des personnages muets. Mais la volute sonore les décrit si vifs qu'ils nous regardent : Zâlin, La Bécèveta, Murglu, Snô, la Frébonille, Siloince, Patte à l'Œil, Avicenne, Tampoule.

Le patois m'attirait. Je voulais remonter aux sources ; quittant les bords du lac et la ville – et rejoignant à vélo ceux dont c'était encore la langue –, je relevais les tournures, les variations du dialecte, les litanies de surnoms, trois bribes de chansons, des comptines... Je me souviens de Fanfoué le Piot me disant : « Sais-tu pourquoi les habitants de La Verne sont musiciens ?... Parce que pour dire *du miel, du lard, du sérac*, ils disent : *do mi, do la, do si-la.* »

Tout au long des étés 1992, 1993 et 1994, enquêtant sur place, puis, du printemps à l'automne 2009, me souvenant, reprenant mes notes, questionnant Jean Colloud, un facteur de mes amis, j'ai rassemblé le plus de sobriquets chablaisiens possible : un tourbillon, un

semis ; une volée de noms *tous vrais*. Quatorze cent quatre-vingt-quatorze apparaissent dans la scène XII de *La Chair de l'homme*, j'en ai récolté d'autres peu à peu, et les ai tous réunis dans l'édition illustrée de *La Loterie Pierrot*. Quinze cent quatre-vingt-trois personnages chablaisiens y figurent, *appelés par leurs surnoms* : venus pour la plupart des trois vallées de la Dranse (Dranse d'Abondance, Dranse de Morzine, Dranse de Bellevaux, ou Brevon), ils descendent – à pied, à vélo, à cheval, en charrette, par le car – et se retrouvent à Thonon pour la foire de Crête qui a lieu chaque premier jeudi de septembre depuis cinq cents ans. Chacun y est surpris dans une action très précise qui lui convient : « Médée la Quine ajuste son béret ; Gabon sonne du cor ; Paul à Troyon s'équipe pour la chasse ; Dodet la R'nuque examine une tronçonneuse ; Cadet tâte une pouliche ; Mimi de la Grange des bois pense à l'hiver ; Jean la Grêle choisit un marteau ; Razibus range sa mobylette... » 1583 actions concrètes simultanées, saisies au moment même où, au centre de la foire, *le minuscule militaire à grosse tête* siffle un air de

Bourvil pendant que de la roue de la *Loterie Pierrot* s'immobilise sur le 8.

Tous les personnages appelés *renaissent de leur sobriquet*, en un mémorial carnavalesque (chacun y étant le plus souvent désigné comiquement); chacun surgit et disparaît, en trois phonèmes; chaque sobriquet est une silhouette à vif, un geste sonore, une figure tracée de deux traits.

Le franco-provençal est une langue qui voit tout en mouvement : le verbe prédomine, plus que le substantif stable, l'adjectif décoratif, l'adverbe d'habitude... Il a à sa disposition une foule de verbes qu'il aime à conjuguer à tous les temps et à toutes les personnes. *Sniuler* : fatiguer les oreilles à force de répéter sans cesse la même chose comme une manivelle (une *sniule*); *ouin-oualer* : se désarticuler; *écatifler* : faire éclater en écrasant; *bucher* : appeler de loin à voix forte; *pécloter* : défaillir; *mâchurer* : tacher (surtout le visage); *greuler* : palpiter, trembler; *bifurquer* : passer du coq à l'âne; *s'encoubler* : trébucher; *sniaffer* : patauger; *éboueller* : éparpiller; *cupesser* : bascu-

ler ; *locater* : avoir du jeu ; *se méconnaître* : être dépaysé ; *embugner* : avoir un accident de voiture déformant la carrosserie ; *s'apondre* : se joindre, se souder ; *s'enquemanler*, *se désenquemanler* : s'unir fermement ou se désunir d'un lien qui semblait définitif ; *margagner* : sortir malgré la *margagne* (très mauvais temps) ; *s'émourjatter* : s'effrayer, s'épouvanter ; *enfatter* : empocher ; *polater* : faire le joli cœur, le coq ; *pacoter* : marcher dans le *pacot* (sorte de boue) ; *patiauquer* : marcher dans la *patiauque* (autre sorte de boue, un peu plus gluante : le *pacot* et la *patiauque* sont à distinguer du *diot* – boue argileuse –, de la *ouafe* – boue de neige fondue –, et de la *djure* – boue fortement mêlée de purin... Cinq mots au moins pour désigner la boue ; six pour la neige, et un grand choix pour désigner le simple d'esprit : un *bobet*, un *niolu*, un *dadou*, un *baban*, un *bétian*, un *toyet*, un *taguenet*, une *gnagnou*, une *borniaute*, un *taborniau*).

Le patois n'est nullement du français estropié par les paysans – ou contaminé par le sarde – mais une langue romane à part

entière, descendue du latin selon ses propres lois, à sa façon – et ramassant du celte, ou du burgonde, et pas forcément là où le français en a trouvé... Le latin affleure, lui aussi, sous le patois, mais différemment : *nubes* se devine sous *niolle* ; *salire foris* sous *saillifeu* (le printemps : la poussée de la sève) ; *equus* sous *ègue* ; *umbilicum* sous *limboret* ; *movere* sous *moder* ; *vadere* sous *s'abader* ; *aqua* sous *évoué* ; *darbon*, surprenant dérivé de *talpa* (la taupe) – ou encore *tasson* (le blaireau) qui sort de *taxonaria* (la tanière) et encore plus profondément de *subtanus* (le sous-sol).

Il descend du latin, mais *autrement* ; peut-être plus vivement et par des raccourcis qu'on ne connaissait pas. Sans le ralentissement littéraire et le temps qu'il nous a fallu pour normaliser l'usage. C'est une langue poussée sans livres, sans orthographe, sans pasteurisation académique et sans « homogénéisation » ; elle s'est peu à peu développée sur le terrain et selon les gens, en mille variétés, suivant la vallée, selon l'altitude et les variations du climat ; elle n'a jamais été

autre que vivante, réinventée, réincarnée singulièrement en chaque locuteur. Le dialecte est une langue buissonnière – qui n’a jamais supporté d’être mise en cage. Il n’existe qu’écouté, entendu, appris par les oreilles, *de routine* (comme disait Jean Colloud – dit *Dian de Plampéry* ou *Dian qui Söfle* – quand on lui demandait comment il avait appris à jouer de l’accordéon); c’est une langue que l’on parle *sans savoir les notes* ni comme ça s’écrit : aucune graphie ne lui convient et elle peut donc mettre en mouvement dans un nouvel ordre et superposer en harmonique les sons les plus étranges. Elle n’est pas tenue à l’alphabet : on peut y entendre des sons surprenants : le th anglais, dans *sapé* (chapeau), *s’man* (chemin); y repérer quelques magnifiques triptongues, y entendre encore feu le *l* mouillé : la *famillye*, la *bouteilye*... Une langue ignorante, qui savait être enfantine et onomatopéique en désignant simplement la grive par son cri : le *tia-tia*. Une langue comique qui nomme l’harmonica *lime-potes* (la « musique à bouche », celle qui lime et use les lèvres : les *potes*). Une langue à l’état natif.

Le patois savoyard, le très beau, très profond patois chablaisien (franco-provençal dans sa variété lacustre) : langue humiliée et victorieuse, langue qui se venge, qui invente et qui rit : langue *idiote* et *idiome* de la vengeance poétique qui renverse – qui se sort *par la vie* de toute situation ; langue non pas des *manuels* mais des mains, de ceux qui ont des mains et des outils dont ils changent selon la saison, langue des marcheurs et arpenteurs, langue qui sait chaque point du sol et connaît le paysage par cœur, le pourquoi de chaque nom : pourquoi il n’y a pas d’eau à *Niflon*, pourquoi il y a de la boue aux *Ouafieux* et un hêtre tordu au *Feu courbe*, pourquoi *Piogre* est Genève et *En-là-par-d’Lé-lé* le bout du monde – pourquoi on dit Vacheresse, Samoëns, Mésinges, Champanges, Le Plan Rabidolet, Les Arces, Poëse, Les Pincaô, Ayse, Darbon, Ireuse, Pertuis, Boège, Bogève, Brenthonne, La Baume, La Rupe, Le Freu, Les Allinges, Le Biot, Les Bottières, Gy, Les Paccots, Les Crappons, Drozaillis, La Rasse, Seytrouset, Trélachaux, Habère-Poche, Hautecisère,

Le Tornieux, Jambe-de-ça, Jambe-de-là,
Sèchemouille, Vauverdanne, Outapan.

Autour du lac et dans les proches montagnes, il n'y a pas de lieux où, sur *la page* du paysage, notre langue soit aussi ouverte et comme un fruit offert : *variations vives* des toponymes, ouverture du nuancier entier de notre langue (car je n'oppose pas *français* et *patois* : ce sont deux langues librement sœurs et qui s'enrichissent l'une de l'autre de toutes leurs couleurs) ; écoutez cette géographie sonore, cette rhapsodie miroitante, où tout se renouvelle, change, varie et renaît ; une langue écrit le paysage : Ripaille, Taninges, Abondance, Lugrin, Seigneux, Avenches, Nyon, Villarzel, Orcier, Margencel, Vailly, Cernier, Morzine, Cornaux, Nernier, Lullin, Barme, Lutry, Payerne, Ganguilly, Vallon, Senevulaz, Lausenettaz, Moilesullaz, Vauverdannaz, Gy, Bû, Les Mouilles, Carouge, Onnion, Ballaison, Chevègne, Reyvre, Vandœuvres, La Forcle, Saint-Disdille, Saint-Gingolph, Saint-Jean-d'Aulph, Ajonc, La Fatte, Charmoisy, Féternes, Montriond, Mégevette, La Buchille,

Douvaine, Reculières, Noyer, Le Lyaud, Locum, Massongy, et les noms des rivières et des lacs : le Risse, le Gifre, la Dranse, la Veveyse, le Pamphiot, l'Oncion, le Brevon, le lac d'Arvouin, le lac d'Anterne, le lac de Tanay, le lac de la Vogeale. Écoutez les noms des montagnes : Chalune, Tavaneuse, Chavasse, les Hermones, le mont Oreb, le col du Feu, le rocher d'Ombre, le roc d'Enfer, les Terres maudites – et les lieux-dits, les hameaux : Drozaillis, La Mulaz Brégand, Chez Tazièfe, Les Entes, Concise, Marin, Amphion, Corzent, Le Lavouet, Chez le Peufier, Chez Calendrier, Chez la Bonde, Chez le Bobet, Sous le Pas. Tout doit être nommé, jusqu'au moindre arpent qui doit porter un nom parce qu'il peut être le théâtre d'un travail : *enroueller* le foin, *râtelier* les *andins*, *herser*, passer au *cassieu*, *braver* la *margagne*, *sortir* la *peufe*, éviter que les planches ne *copalent*, *réenchapler* la faux, soulever au *chapuis*, *enquemanler* les billons, trier les *snions*, *élaguer* les *covagnes*... Et noter, toujours soigneusement *renoter* chaque automne quel temps il a fait *le jour de la vardasse* pour voir si le proverbe dit toujours vrai.

Chaque animal parlant s'abandonne, se livre à la *mémoire des mots*. Entendus avant-hier pour la première fois, ou revenant des profondeurs de la petite enfance, étrangement familiers ou lumineusement incompréhensibles, ce sont comme des empreintes d'animaux en nous ; ils sont imprimés dans notre chair et vivent dans l'espace entier du corps – pas seulement dans la tête comme on croit !... ils jouent à *l'attente et au retour*, se tiennent cachés en se souvenant, pressentent, riment ou dériment, résonnent et déraisonnent : ils se souviennent à l'avance pour penser. Chaque mot, chaque animal phonétique tracé en nous, si l'on veut bien le porter à l'oreille pour entendre – et écouter de quoi il se souvient –, éveille entier le drame philologique.

La mémoire du langage n'est pas localisée dans un *entrepôt dans la tête* mais tout au fond du corps, la marque, le négatif du geste, la trace du verbe, un *signe* de mouvement ; le langage ne s'offre pas à nous comme un répertoire alphabétisant, un inventaire de termes, une

panoplie d'outils, un lexique d'instruments, une liste d'opérations, une *marche à suivre...* Il s'ouvre en nous comme notre propre corps pour voyager. Comme dans une forêt plurielle qui se renouvelle sans cesse et change selon l'heure du jour : des passages s'ouvrent, des chemins de ronde bifurquent, des sentes se perdent et des raccourcis soudain sont là ; des *rimes de sens*, très enfouies, affleurent : les verbes propulsent, s'inversent, anticipent ; les mots sont jetés comme des cailloux divinatoires, de la matière à ouvrir, des pierres à soulever : c'est ça, la *cavatine* du langage, son œuvre par creusement. Un monument *envers* apparaît, inversant pour respirer.

Penser est une construction qui s'édifie par *évidement de la matière*, appel, convocation des souffles contradictoires : un creux se construit en déséquilibre et en appelant. Le langage est un édifice de déséquilibres et de souffles. C'est notre manière à nous les humains – contrairement aux singes et aux castors – de construire, d'édifier avec le vide. Et dans *manière* il y a *main*.

Par la mémoire des mains, par la pratique musculaire de la syntaxe du langage, par son architecture touchée, nous nous souvenons du *puits philologique* – et de la croisée de toutes les sources de toutes les langues sous une seule langue.

Celui qui parlait patois pensait en deux langues et il savait aussi s'adresser en *patois* aux vaches et en *français* aux chevaux (sinon ils ne comprennent pas); celui qui, aujourd'hui, dans une situation d'urgence, difficile ou cocasse, va chercher tout soudain le patois pour parler n'est jamais surpris lorsque je lui dis que les mots en savent plus que nous, qu'ils surgissent les uns de dessous les autres et jouent *librement* leur drame *libre* dans le théâtre du corps.

Car parler est un drame. Et les mots sont des personnages – et à la fin de *l'acte entier de la phrase*, quelque chose se dénoue, se délie – ou s'est au contraire étouffé, fermé et étranglé.

Chacun ici, dans la montagne, apporte le plus grand soin à son expression, à son

vêtement de langue, à son apparence parlée tant en français qu'en patois, chacun a son *parlement*, sa façon à soi de parler, ses mots favoris, son phrasé personnel – avec des tournures du hameau mais aussi des accentuations, ou un verbe rare venant de son arrière-grand-père; chacun a son rapport charnel – et joueur et vengeur – à la langue; chacun explore *l'insondable profondeur de la langue* en parlant, chacun *se souvient sans le savoir* de l'infinie philologie enfouie tout au fond de chacun d'entre nous : chacun sait que « le langage se souvient » – et chacun est styliste. C'est ce que j'appelle « la langue à un » : une langue propre à chacun, un vocabulaire à soi et une liberté syntaxique, une manière singulière de respirer, d'articuler, de rythmer la phrase, une dépense charnelle, une joie dans la parole : un lien mystérieux ressenti entre le renouvellement des plis du paysage et celui des mots, comme un sentiment du paysage parlé.

Et d'un coin de la vallée à l'autre, la langue n'est pas la même; elle change à chaque hameau, presque à chaque maison – c'est peu

à peu que l'on parle le patois d'Habère-Poche, puis celui de Lullin, puis celui de Bellevaux ; il faut passer par celui de L'Épuyer, par celui des Charges d'en haut, des Charges d'en bas, de Pertuis, de Chez Dagain, de Chez Maurice, de Terramont. La langue s'infléchit, se modifie légèrement, par une intonation, un accent ; elle semble suivre les inflexions, les variations du paysage, le déploiement de la nature : le passage d'un col, l'ouverture d'un horizon à l'envers. Un miroitement dans la prononciation et l'évolution des mots accompagne la marche. Le patois d'ici est une langue vive, très inventive et très émouvante parce qu'elle disparaît sous nos yeux.

C'est comme cela, que je me représente le voyage que fit mon arrière-grand-père Paolo Novarina lorsqu'il quitta la Valsesia, à pied, avec dans son sac une truelle et un fil à plomb. Il n'est pas passé brutalement, comme on le fait aujourd'hui, de l'italien au français, mais il a connu différents patois : chaque jour, selon sa marche, tandis que la montagne se modifiait imperceptiblement,

la langue s'altérait, variait, devenait autre peu à peu ; il est ainsi passé du valsésien au valdôtain, au valaisan, au savoyard. Je l'imagine avançant dans sa pérégrination philologique : pratiquant une découverte simultanée de la parole et des paysages, une expérience musculaire de la pluralité des langues. Un drame de paroles se déroulait au rythme de son pas.

Aujourd'hui, alors qu'a commencé autour de nous la *grande désincarnation*, l'algébrosement, l'épidémie numérique, la mise aux normes de tout, les *langues vives* – qui se débattent vigoureusement contre la langue *unique-totalitaire*, contre la *plate-langue*, horizontale-équivalente, sans paysage et sans histoire –, nos langues très *vivantes* et très charnelles et très impures sont encore le théâtre d'un joyeux recours et d'un corps à corps, d'une dépense soufflée, d'une *descente dans un puits ouvert* où chaque parlant tombe pour se souvenir de tout. La philologie est à vif. Le langage se souvient.

Communicants, ne croyez pas que le langage communique : il danse ! C'est dans *la langue à un* que le langage se souvient de tout. Dans son *idiotie* et par mystérieuse équation. Nous avons tous urgemment besoin de pratiquer à nouveau par l'ouverture, la variation, le jeu, et le changement de registres : *l'offrande du langage*, le don de la pensée, la prière de la respiration.

L'autre rive

Lettre à René Gonzalès

Si, entre chien et loup – c'est l'heure favorable –, tu fais quelques pas hors du théâtre, et regardes par-dessus le lac la rive française, bien en face, à peu près à mi-chemin entre Amphion et Anthy, si ton regard monte un peu dans la montagne, tu trouveras une sorte de trou noir, une zone toute sombre avec rien d'éclairé : ce sont les alpages au-dessus du col du Feu. Un feu qui n'éclaire pas du tout – ou qui n'éclaire que si on l'allume : car il s'agit du mot patois pour le fayard (du latin *fagus*) ; je crois que l'on dit *foyard* dans le canton de Vaud – *fayard*, ou *feu*, ou *foug* dans les Vosges, autrement dit le « hêtre ». On com-

prend donc pourquoi il y a entre Abondance et Vacheresse un lieu nommé bizarrement *Feu courbe* : il y poussait certainement un hêtre pas droit. Remarquons au passage – c’est l’occasion – la splendeur des toponymes, des noms des lieux, villages et lieux-dits, autour du lac, tant en Savoie qu’en Suisse romande : une *topoésie* se forme d’elle-même, toute seule, au hasard du regard qui effleure la carte ou dans le paysage. Écoute : c’est un *paysage parlé* d’une incroyable diversité de sons qui miroite comme le lac sous nos yeux : « Meillerie, Clarens, Yvoire, Bioge, Seytroux, Rolle, Mâcheron, Échallens, Autrerive, Essert-la-Pierre, Novel, Hermance, Burdignin, Chézaboïs, Sous-la-Joux, Passavant, Les Maudes, Propillet, Brécorens, Les Évouettes, Les Pincaux, Bise, Chez Diangin, Matringes, Cursinges, Cervens, Épalinges, Maugny, Essert Romand, Reculières, Quincy, La Rivière Enverse, Lucinges, L’Élé, La Verne, Outrebrevon. » Ici, au bord du Léman, la vie multiple du langage s’ouvre devant nous, comme un inventaire phonique infini, une roue ouverte de toutes les couleurs sonores

qui, patiemment, ont formé le français : sonorités latines, celtes, burgondes, allobroges, provençales, germaniques affluent ensemble dans un fleuve de phonèmes chatoyants, sédimentés, qui miroitent de toutes les ressources de notre langue et s'ouvrent comme un double du paysage devant nous. Une prose par-dessus le Léman.

L'un de ces noms, l'un de ces toponymes, vient nous rappeler une ferme romaine, l'autre la forge d'un Burgonde, une fortification sarde, l'ancien cours d'un fleuve, un bois de saules, un marais, une mine de charbon en pleine montagne, un terrain en pente, une source aujourd'hui disparue ; dans chacun de ces noms les langues, la guerre et la paix, les migrations, l'histoire et la géographie s'enlacent devant nous. Il y a une joie à les lire ou à les écouter, même sans les comprendre, sans savoir d'où ils viennent... Mais tout en sachant qu'ils pourraient, un à un, délivrer tout ce qu'ils savent, venir nous raconter l'histoire des animaux parlants qui ont vécu autour de ce lac.

Du col du Feu donc, où se trouve mon chalet, je vois par la fenêtre – à 11 kilomètres à vol d’oiseau – Lausanne en face tout entière : le soir illuminée comme San Francisco, avec un beau néon vert *Rolex* bien visible aux jumelles ; au milieu de l’après-midi, blanche comme Athènes avec Ouchy comme Pirée – et au petit matin mystérieusement hors d’atteinte et perpétuelle comme la Jérusalem céleste.

Mais l’émotion viendra surtout de traverser le lac, changer de point de vue – de passer par-dessus le miroir et de voir sa maison de l’autre côté. A Lausanne, avec les mêmes jumelles, je peux par beau temps retrouver, tout juste visible, à vingt mètres du chalet, le tilleul planté par mon père.

Se voir *inversé*, se voir soudain au loin, à l’envers, se retrouver sur l’autre bord, renverser la perspective – perdre pied, n’avoir plus, sous nos pieds, notre plancher d’habitudes, renouveler l’image fixe que nous avons du corps, de notre langue, et du corps de notre

langue – c'est ce qu'opère le théâtre, qui nous fait changer de bord, vient troubler notre espace, fait miroiter le réel autrement – et sème ses paradoxes.

C'est ce que fait le théâtre, art *désaba-dérant* et qui nous éveille, nous surprend, vient joyeusement dissiper un sommeil, régénérer l'esprit, irriguer soudain nos sens, renouveler la vieille image de l'homme. C'est l'art du renversement, de la perception nouvelle et de l'envers de l'esprit : le livre auquel je travaille en ce moment le matin avant de rejoindre la répétition portera ce titre : *L'Envers de l'esprit*. Je me bats avec lui pour essayer de démontrer comme il y a dans le langage et la pensée un système respiratoire, avec envers et endroit, revers et face, asphyxie et reprise d'air, chute et résurrection.

Tout se retourne, voilà ce que le théâtre nous réapprend chaque fois. Les acteurs pratiquent devant nous, l'invention d'un corps nouveau, nous donnent une leçon de résurrection respiratoire. Une *gymnastique pneu-*

matique qui est aussi *exercice spirituel*. Voilà ce qu'on apprend aussi en traversant le lac, en passant un col, en allant voir de l'autre côté, en *voyant à l'envers*. (C'est un moine de l'Athos, je crois, Nicodème l'Hagiorite, qui a traduit les *Exercices spirituels* de Loyola par *Gymnastika pneumatika*.)

Le théâtre n'a pas encore assez *défiguré* l'homme, ôté notre tête, subverti nos concepts, déstabilisé en profondeur la syntaxe humaine, renversé la musique... Il ne nous a pas encore assez désappris. Cette offensive lancée en peinture *contre la figure humaine* par William Blake, Picasso, Goya, Dubuffet, Picabia, Bacon, Soutine, Louis Soutter – mais aussi par l'art byzantin, oriental, africain –, cette lutte contre les « propriétés psychologiques », contre les « vraisemblablieres » et contre tous nos habits d'habitude, je l'ai vue dans le nô, chez Louis de Funès, Totò, Christine Fersen, Michel Baudinat, Daniel Znyk... Le théâtre est un endroit où *lancer l'homme*, le jeter autrement, le jouer d'un trait, le renouveler d'un saut, d'une chute. Ce qu'effectue

l'acteur, et juste avant lui, l'écrivain qui écrit le texte, c'est la « sortie d'homme ». Une ambulation, un voyage dehors. Vraiment, une « sortie d'homme » est effectuée par l'acteur : c'est pour cette raison qu'il y a trois siècles, ce n'est pas par hasard que l'on pensait qu'une fois mort, le comédien devait être enterré un peu à part.

Porté par l'acteur comme son vrai corps, et offert, le langage est étendu devant nous comme un paysage parlé. Le langage est un fluide; la parole une onde qui se déverse. L'acteur retrouve sur scène l'énergie de l'apparition du langage, le surgissement et la surprise des premiers mots; il ancre le langage au sol et l'incarne dans l'espace – afin qu'*ici* devant tous il retrouve son volume. L'acteur doit faire que revive sur scène une source.

On vient au théâtre voir le langage être remis à sa place animale et physique de combustion et *consumation*. La scène est comme un *foyer optique* où il brûle. Il y a une action non prévue, mystérieuse, inconnue, du lan-

gage lui-même qui vient *de lui-même* – de sa propre initiative – parler à chacun. Il entre par des failles et par des fissures que la pensée numérique ambiante n'a pas encore closes tout à fait.

Lettre au E muet

*Lettre à Tibor Mészáros*¹

Tibor, le verbe *être* n'existe pas ! Aucune stabulation, aucune stabilité ! En face de toi, le spectateur perçoit qu'*il voit tout en mouvement* et que *personne n'a jamais rien possédé par les yeux*. Tout ce qui se passe – *tout ce qui passe* – sous nos yeux, tout ce qui se voit, *se voit par l'entendement* ; tout ce que distingue l'intelligence s'incarne, *mobile* dans la lumière

1. Tibor Mészáros créa en Hongrie, le 24 avril 2009, le rôle du E muet et de L'Infini Romancier dans *L'Opérette imaginaire* au Théâtre Csokonai de Debrecen. Quelques mois plus tard, avant la reprise du spectacle à Cluj puis au Théâtre de l'Odéon, les répétitions reprurent sans Valère Novarina qui fit parvenir à l'acteur cette lettre de travail.

changeante du langage. Le théâtre devient le livre apparent où la parole opère l'espace.

Au théâtre, sur la table du théâtre, le langage n'est jamais *évocateur* (...vaguement tournant autour des choses pour s'en approcher, s'en approchant *approximativement*, bourdonnant par en dessous, marmonnant des *à-peu-près* et finissant par en faire voir...), non, non, non ! il ne tourne pas autour des choses, il n'est pas balbutieur balbutiant, flou et flottant – il tranche, il frappe ! il renverse des quadrilatères, des tétraèdres, des losanges, des pans coupés ; il appelle et il divise ; il donne des ordres à l'espace, il rythme des séquences, ouvre des sphères. Le langage opère l'espace et *travaille à l'impératif* ; il descend, va dans l'obscurité, éclairant tout ; il est l'*énergie* même. Il contient les secrets de la physique. La philologie ouvre grandes les portes de la nature.

L'immense volute qui sort de la bouche de L'Infini Romancier ensorcelle le spectateur, l'emporte ailleurs, loin – et jusqu'à le *sortir du*

théâtre ; c'est un roman soliloque intempestif, démesuré – comme une réplique en excroissance, s'incluant soudain dans *L'Opérette*, et nous saturant, menaçant de durer jusqu'au bout de la nuit, jouant avec nos seuils de patience, notre résistance, notre épuisement – et le renouveau de nos facultés d'attention.

N'oublie jamais que *L'Infini Romancier* est un *forçat du langage* : un condamné à un roman sans fin – « sisyphesque » – qu'il exécutera devant nous à perpétuité, n'oubliant rien, ne passant aucun détail, articulant la moindre syllabe parfaitement. Suroptique, hypermnésique, halluciné, il nous soumet au supplice comique de l'apparition de toutes choses par les mots : il est condamné à voir tout ce qu'il dit. L'acteur voit tout ; l'acteur *voit par le langage*. C'est par l'œil mental grand ouvert de l'acteur que le spectateur est voyant.

Athlète de la mémoire, Tibor, tu franchis les limites de notre tolérance au langage ; au cours de ton *embarquée verbale*, de ta sortie de la route théâtrale, tu satures, excèdes, épuises

notre perception – et nous te demandons une pause, un *répit*... Nous demandons *pardon* : tout à la fin, nous serons comme toi – par la bienfaisante eau sur la tête – lavés enfin de ce torrent de mots.

C'est une sorte de *roman d'accumulation*, avec preuve du réel à l'appui, sous chaque mot : il ne nous lâche pas, il ne s'arrêtera jamais, il va durer jusqu'à l'aube... Inspire toi des grands *démontreurs* et *démonteurs* d'homme, imite les systématiques (patients) défaiseurs de la figure humaine : les acteurs et les peintres : Soutine, Charlie Rivel, Louis Soutter, Albert Fratellini, Bosch, Basquiat, Nicouline, Wölfli, Grock, Lucerné, Picasso... Lis au début *timidement*, comme un romancier débutant – puis jette ton manuscrit, laisse-le tomber, et semble tout improviser, *dangereusement* et à vue... Cette scène rejoint la séquence des *Temps modernes* où l'on voit Charlot, garçon de café-concert improvisé, perdre, à la suite d'un geste malheureux, toutes les paroles de la chanson qu'il avait pris la précaution d'écrire sur ses manchettes : Charlot, en grand danger,

soudain jeté dans la fosse aux lions, improvise une chanson hilarante dans une langue qu'il invente devant nous.

Tu dois nous maintenir captifs dans ta respiration : qu'il ne nous soit plus possible d'échapper à l'empire de ton souffle, à la houle de ta mémoire renouvelant la scène de ce roman à l'infini. Chacune de tes syllabes est *vraie*; nous sommes condamnés à voir tout, à visualiser le moindre détail qu'évoquent les mots : c'est une scène d'*ensorcellement comique par le langage*. Victimes des forces hallucinatoires du verbe, nous assistons *éberlués* à l'exercice de haute voltige qu'effectuent devant nous, suractifs, les muscles spirituels de ta mémoire... Mais surtout ne *joue* pas la fatigue du romancier, l'épuisement... non, va au bout, ne joue rien, fais-le en vrai ! va au bout, donne nous à voir ta dépense : sois comme un coureur de cent mètres *entré par erreur dans un marathon*...

Attention ! à l'intérieur de ton monologue, maintiens avec netteté une contradic-

tion ferme, une tension, une lutte *entre ces deux façons* pour le temps d'apparaître !... 1. *un*, le temps logico-chronologique, le flux continu, le ruban régulier, la durée domestiquée du plat roman traditionnel. 2. *deux*, (à l'exact opposé !), *le temps animal*, se renouvelant par bouffées et en volutes, le temps par accès et par crises, le temps sauvage, le temps spasmodique, le temps *inhumain* qui tue et renaît en précipices et en ralentis fulgurants, allant par les relèvements en cascade, par les chutes, et par cercles renouvelés – comme dans la vie, comme dans la poésie (je n'emploie ce mot que dans un seul sens : *passage à l'acte*), comme dans l'expérience vive de la vie et du cirque vivant où le temps passe par la renaissance et le souffle *trépassant* la mort.

Attention ! tu dois bien séparer les *phrases* des personnages et les *verbes* qui annoncent ces phrases, et que tu varies à l'infini : les *verbes logodores*, ceux qui donnent la parole : « ... *rajouta* Paul, *postula* Jean, *reprit* Michel, *rougit* Capucine, *glissa* Marie-Dulcienne... » Tu n'utilises jamais deux fois le même : une

fontaine de verbes renouvelés inonde et noie à la fin ton inénarrable roman... Tu as touché la source de tous les verbes. Mais prends bien garde à ne pas te laisser emporter par le flux, veille à ce que nous ne perdions jamais la sensation concrète de ta manie logique : que nous ne cessions pas une seconde de *t'entendre à l'épreuve* dans ta solitaire passion *étymolo-entomo-logico-grammaticale*, trouvant, inventant à chaque fois impeccablement le verbe qu'il faut. Tout est sur-méticuleusement saisi sur le vif : le romancier écrit *sous nos yeux*, de sa voix, de sa parole qui écrit dans l'air à *l'incisif*. Il improvise sous nos yeux, en langage, deux cent quarante-sept preuves du réel en mouvement – jusqu'à former une grande parenthèse, une monade finale, une mécanique autonome, une bizarre attraction solitaire très à part, une île de *logique absolue* dans la pièce.

Ne perds pas ce qui apparaissait magnifiquement dans ta première lecture en mars : la *naïveté* du romancier et sa *joie* ! C'est un *acrobate romancier* qui croit son roman le

plus périlleux et le plus beau du monde; il croit couronner et anéantir l'opérette d'un même coup, battre le *record du roman* : un roman spiral, tourbillonnaire, qu'il exécute avec une foi totale – mais il est emporté avec. Aux limites de la représentation, hors scène, loin des rengaines du monde répertorié. Dans l'infini du moindre mot.

Il exécute son roman et s'exécute avec, méticuleusement. Avec la joie de la précision rythmique. Sacrifice du romancier, sacrifice du personnage, comique sacrifice de l'acteur : sacrifice de personne.

Cette bouffée romanesque, – cette spirale à la fin pour en finir ! – est contraire à toutes les règles de l'art ; elle est antiscénique, *adramatique*, déplacée et *suicidaire pour tous*, pas seulement pour toi. En bribes, *L'Opérette* finit ; elle sort de scène, se pulvérise ; elle n'a que balbutié jusqu'ici – et elle finit. *L'Opérette* est en bribes et en sang. Et avec elle *tous les acteurs* et le langage avec lequel ils prétendaient nous parler... Quelqu'un vient à la fin

leur dire que *tout est défait*. « Le Bonhomme Nihil : – Seigneur, pardonne aux acteurs qui n'ont pas agi. »

« Travaillez sans cesse ! » Tibor, travaille encore, travaille toujours... Celui qui créa le rôle du E muet, de L'Homme d'Outre-ça et de L'Infini Romancier, le grand acteur et nageur Daniel Znyk, n'a trouvé la véritable organisation musculaire et la structure nerveuse de ce texte, sa logodynamique, que lors de la quinzième ou seizième représentation – ou plutôt *déreprésentation* – tant il se *défigurait*, tant il *défaisait* l'homme par multiplication, tant il émettait à chaque seconde des signaux humains primitifs contradictoires, tant il lançait d'anthropoglyphes en un huitième de geste... Travaille sans cesse – et surtout quand tu n'y penses pas... Soudain, un jour – on ne sait quand –, cette scène apparaîtra tout d'un coup *minutieusement improvisée* dans sa pleine et pathétique plénitude comique.

Il faut que tu fasses chaque jour un pas de plus dans le noir et dans la profonde et

matérielle *grande science d'inconnaissance* de l'acteur : tu seras plus juste, plus neuf, plus naïf, plus *rythmiquement vrai*. C'est-à-dire plus naturel. La nature est un rythme – et la *physique* rien d'autre que la *science des rythmes*. Tu iras, peu à peu, pas à pas – d'un pas décidé, sans rien vouloir – tout droit et sans t'en rendre compte – vers quelque chose *de plus en plus inscrit profondément dans l'obscurité du corps*, dans le savoir mutique du *corps* : c'est un animal très intelligent... La scène de *l'infini roman* sera toujours plus somnambulesque et plus hallucinée : elle te possédera, tu l'exécuteras chaque soir *à l'identique et nouvelle* : sans en être le maître ; elle variera – comme un feuillage varie imperceptiblement –, elle tirera tout sa force de son ambivalence, du jeu des libres forces séparantes et d'attraits : des divisions, attractions, de la balistique de tous les sens – et de la *sexualité* du langage.

Sors de la méthode Stanislavski ! Saute à la Meyerhold ! Travaille tout *dans l'envers retourné*, dans l'autre perspective : ouvre la voie Florensky ! « Perspective : *vue traver-*

sante » – oui, mais dans l'autre sens ! Ne tisse plus du tout une construction de personnage, ne pense plus du tout au déroulement de ton rôle (en fonction de toi ou d'une sorte de *personnalité* du personnage), mais prête une extrême attention aux *traits* (tel un peintre), aux traits que tu traces, que tu jettes, aux *figures humaines* qui s'érigent et se combineront dans le cerveau et le corps du spectateur, prête attention au *déploi* rythmique des figures du langage dans ta tête, dans les sous-sols de ta conscience, dans les mélodies et les méandres de ton imagination – non seulement *sur la scène* mais *sous la scène* et *bien au-dessus* : dans l'opéra animal qu'il y a sous l'opérette imaginaire.

La parole est d'un geste. (Son secret est l'unité.)

Livre-toi et *délivre-nous* ! par le *déroulement pluriel de la figure humaine dans l'espace*, la multiplicité polyfaciale et animalesque de l'homme (un saint simiesque ! l'hybride d'une bête angélique !) – livre-toi, *donne-toi*

au contrepoint, à l'édification fuguée, à la fuite de ton rôle dans le cerveau musculaire du public.

C'est l'édification d'un château de cartes, c'est une maison de papier, un acte en souffles. Un mur de pierres qui respirent. Demeure fragile!... Il y a une tentative d'inversion *de la perspective* dans ce *théâtre de figures libres* que vous édifiez en ce moment devant nous, vous les neufs acteurs de *L'Opérette hongroise*... Devant nous, vous êtes *apparaissant-disparaissant*, donnés à nous et jamais fixes : comme les lourdes effigies des *personnes* du nô, accablées d'accessoires, d'éventails, revêtues de tissus à profusion – mais *pleines de grâce et de vérité*, apparaissant-disparaissant sur la *portée* des planches, comme l'envol des figures du cirque. *La perspective*, le point focal, ardent, le foyer des regards *n'est pas sur scène*, sur le plateau, mais à l'inverse, dans l'envers, inversé : dans le cœur renversant du spectateur. Parce que le cœur, tu le sais bien, est le grand inverseur de la vie.

Pour en finir avec le sacré

Lettre à Enikö Sepsi

Tu sais, chère Enikö – pour répondre à ta question –, comme je me méfie de ce mot « sacré » qui sépare, clôt le divin, enferme la « déité » entre quatre murs, nous l’interdit – au lieu que le *messianisme* l’ouvre et invite à l’approche, nous l’offre incarné : chacun des livres de la Bible ouvre un chemin, déplace un obstacle, ne barre jamais la route – veut non nous faire *voir* Dieu ni le définir ni le comprendre, mais le toucher et être touché par lui ; de tous *les dieux de l’univers*, celui des *messianistes* (les chrétiens au sens littéral) est le seul mis en chair comme nous, venant

ici mourir comme nous et par sa mort nous indiquant le chemin pour renaître.

Dans l'Évangile, le Christ sans cesse touche, est touché : il y a dans le mot messie le souvenir d'une *onction* – et comme la présence d'une preuve tactile. Tout le contraire d'une mise à distance et d'un interdit.

L'incarnation, pierre fondamentale, « chair d'angle », axe central et âme du christianisme, nous parle à chaque instant de cette donnée, de ce *don de Dieu*, de sa venue : il s'offre en chair, tombe comme nous dans la mort ; nous touche, se croise à nous, se mêle à nous dans la croisée respiratoire de la prière, s'offre à nos lèvres – dans l'impensable échange théophagique : « Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui » (Jn 6, 56).

« Dieu s'est fait homme pour que l'homme se fasse Dieu », la formule, je crois, est d'Irénée de Lyon : elle indique la *sainteté* comme une voie ouverte et non plus le *sacré*

comme un mur d'interdits. Le Christ est un dieu touchant qui s'approche de nous.

La Bible est une symphonie d'*ouvertures* : depuis le passage de la mer Rouge, jusqu'à cet *epphata* araméen par lequel Jésus dit à l'aveugle « Ouvre-toi », et jusqu'à *Dé-couverte* qui est, à la lettre, le vrai titre de l'Apocalypse : les eaux s'entrouvrent, les rideaux tombent, les murs se lèvent, le ciel s'enroule : tout ce qui sépare les hommes de la déité sera franchi – et, à la fin des fins, sera traversé le terrible *gué* de la mort : le mot français *trépas* signifie magnifiquement que c'est un *passage*.

C'est ce que l'acteur Árpád Kóti a senti, par une géniale intuition *rythmique*, lorsqu'il m'a proposé – lui qui jouait dans *L'Opérette imaginaire* le mort qui revient, traverse et retraverse, sempiternellement en noir – de surprendre lors de son avant-dernier passage par un *saut de couleur* et d'entrer tout en blanc, « comme Yves Montand dans son récital », m'a-t-il dit... J'ai ajouté que c'était aussi comme Staline, à la fin d'un film de

propagande soviétique : Staline singeant le Transfiguré et apparaissant en uniforme immaculé, en Christ sur le mont Thabor, comme dans les icônes de Novgorod, d'Andréas Ritzos ou de Théophane le Grec.

Je ne sais pas, Enikö, comment *L'Opérette imaginaire* et les neuf acteurs : Nelli Szücs, Anna Ráckevei, Kinga Újhelyi, József Jambor, Árpád Kóti, Attila Kristán, Tibor Mészáros, József Varga, Artúr Vranycz ont fini par s'entendre si profondément... – par quel miracle?... Tout les séparait. Entre la langue hongroise et la langue française : *incommunication radicale*. Aucune syllabe de passage entre l'une et l'autre : deux étrangères absolues... Le miracle vient, en tout premier, du très-patient et très-profond travail de Zsófia Rideg, traductrice qui a transporté les choses, les a passées avec amour de l'une à l'autre rive du langage (j'aime me représenter la traduction comme un transfert, un *transport* : le renversement d'un fleuve en l'autre, avec abandons et retrouvailles, union qui sépare, et mue de soi-même – tout cela

que le grec dit d'un seul mot : *métaphore*) ; Zsófia Rideg a accepté cette petite traversée de la mort, ce passage par la perte, cette noyade qu'il y a à traduire ; elle a façonné par *l'acte poétique* de la traduction un corps *tu*, embusqué sous le texte des lettres, comme une autre langue enfouie, animalesque et dansée, une langue en vie, qui en sait plus sur l'homme et sur les dessous de la pensée que la surface plane des mots... C'est la rivière du rythme et le drame en couleurs des sons : un animal agissant. Car le rythme sait toujours en premier (et peut-être même en dernier, à la fin des mots) quelque chose que le langage ignorait ; il sait, il se rappelle *tactilement* quelque chose comme l'aventure de la pensée sortant d'animal ; il se souvient de l'architecture profonde de tout – et même du drame de la matière.

Loin de toute traduction normalisée, *égalitarisante*, aplanisatrice, Zsófia est descendue dans la *singularité* et l'*insularité* du hongrois *jouer profond* avec ce qu'il y a d'incompréhensible dedans pour les Hongrois eux-mêmes.

Jusqu'à la *langue à un*, jusqu'à ce qu'il y a au tréfonds de toute langue : le mystère du langage incommunicant. Jusqu'au plus matériel ; jusqu'aux sens des sons ; jusqu'au sens des temps ; jusqu'au *sens* du temps. Avec ce magnifique *s* du pluriel qu'il y a dans les mots *sens* et *temps*.

Le langage sur le théâtre vient chercher la chair et il la trouve ; mais c'est d'abord *lui*, le langage, qui doit s'incarner – et non le personnage ! Un « personnage », on ne sait pas ce que c'est ; de même que l'« homme », personne n'a jamais vu qui c'était.

Les mots, sur le plateau, sont utilisés – non plus en surface comme sur le papier – mais en volume et en déploy et en *logique ondulaire*, comme dans le cerveau : on les entend, arborescents, tout en racines florissantes, volutes ambivalentes, en ramifications et en doubles feuillages jumeaux : il vient s'éprouver en vrai, non sur le papier mais dans le *secret public* de notre corps.

A la fin du toujours *très-long* travail que demande le théâtre, un jour, souvent très tard, pour les acteurs et pour l'ensemble des spectateurs en face, soudain tout sonne vrai. Mais ce qui d'un instant apparaît, ce n'est plus notre langue usuelle, c'est l'idiome invisible, la ressassée langue muette du rythme : la langue toute neuve des enfants. Voici que les acteurs viennent soudain se rappeler à *vue* devant nous comment ils ont, tout d'un coup, appris à parler.

Le langage rejoint la nature sous nos yeux : il est une onde, un événement physique sur le théâtre, un déversement... Un animal indépendant libre en mouvement : un liquide, une onde opérant l'espace – un acte surgissant. Un corps *insaisi* agissant entre nous et les autres. Entre *je* et *autrui*, il est le *troisième*, le *tournoyant*. Dans notre vie mentale-corporelle, le langage, si on écoute bien, est *devant* et *en avant*. Libre et *déjà là*. En avant de celui qui parle. Offert *devant nous* et nous offrant, nous qui le capturons et sommes délivrés par lui.

Dans *L'Opérette imaginaire* hongroise, sous le trépidant chaos rythmique et le carnaval des contradictions, un *ordre* est pressenti : spectateurs et acteurs, murs de la salle, sol, plafond, plancher du plateau, bois des objets, tissus, mots, chansons de Paccoud... nous entendons tout ce charivari et nous attendons la délivrance par un accord invisible.

A partir d'un seul point touché, soudain tout se dénoue : il y a un point en à-pic, un trou de vertiges, un point qui ne conclut pas parce qu'il est un point de chute ouverte, un hors-lieu (car le point est un *hors-lieu*) où s'ouvre et se ferme le drame tout entier – où le temps tout entier, le temps pluriel, s'engouffre et se dénoue : il prend le centre, perd le centre, se concentre et nous délie. Un instant *donne* le vide du temps. Vide du temps comme le point est le vide de l'espace. C'est ici, à leur *point vide*, à l'identique point vide de l'espace et du temps, que tout le drame s'accorde.

C'est d'abord avec la régularité d'une horloge qu'Árpád Kóti, qui *fait sans cesse le*

mort dans *Képzeletbeli Operett*, traverse la scène ; puis passe parmi nous par des interstices du récit, par des failles du temps chronique, des syncopes, par absences ; comme si – apprenant quelque chose par saisie charnelle de l’irrégularité rythmique – il en venait à découvrir publiquement devant nous *la diagonale du temps*, sa fuite, et à mesurer devant nous un autre temps que le temps qui enchaîne. Árpád Kóti a très bien senti qu’il ne jouait pas un mort mais un *ressuscitant* qui traverse la mort sans relâche.

Nous avons affaire à la résurrection parce qu’elle est en nous : parce qu’il y a, au fond du corps, un *envers de l’esprit*, un souffle qui trépasse se renverse et respire. Il faut toujours en revenir *là* : se remémorer, ne pas oublier : le retournement et le retour : le battement de la pensée, la pulsation mentale, le *niement* du souffle. A la croisée profonde du vivant et au fond de la forge respiratoire de notre cœur rythmique, *le temps bat*. Ne pas oublier, n’oublier jamais le *niement* du temps. Le temps pulsif, réversible, spasmé, spasmal,

pulsant, discontinu, avançant par sauts : le temps *contre toute attente* : il sait aller à l'envers, sauter les marches, se retourner contre lui ; le temps *éclipsant*, quittant la mesure, par éclipses, par ellipses, sautant les degrés. Le temps par-dessus les chiffres. Le spectateur au théâtre attend ça : qu'on lui *démesure* le temps. Il attend, il entend, le temps salvateur, exultant : le temps du retournement de la mort en la vie.

Je t'écris d'une île du Dodécanèse, immergé dans une langue que j'ignore : le grec ; une langue dans laquelle j'aimerais parfois, dans un désir très enfantin, penser *justement parce que je l'ignore*. Comme marcher sur une terre ôtée sous mes pieds : une langue négative et se retirant – qui porte (si l'on commence à en comprendre, à en balbutier quelques mots), qui emporte toute la pensée vers le déséquilibre – et dans le boitement sans lequel rien n'avance. Une langue qui nous rappelle que les mots en savent plus que nous et qu'il faudra un jour définitivement interdire l'expression « posséder une

langue » : car c'est cet *ôtement*, cette ellipse, cette éclipse en nous, cette *coupe* sous nous, ce manque, cet amour (c'est-à-dire cette non-possession), qui donne au langage son pouvoir d'appel. Et l'acte d'apparition. Et le tranchant de la parole.

Je viens au théâtre voir l'animal humain *insoumis*, pris dans les filets des mots et s'en délivrant par la parole. J'entends s'écrire devant nous les traces orales de l'homme dans l'espace ; j'attends l'entrée dans le théâtre comme dans une prison joyeuse et dans le cirque de la chasse à l'homme ; j'entre dans un lieu où s'écrivent dans l'air des pensées d'animaux ; j'entre rire ; j'entends être délivré un instant de l'idolâtrie humaine.

Le spectateur et l'acteur, tous les deux sont des travailleurs de la mémoire. Dans la mémoire, il y a de la prophétie : des liens révélés, des éclairs soudain symphoniques ; comme pour nous faire voir en un point seul toutes les choses de l'univers ensemble, d'un éclair, jouer. Alors, une réjouissance de la

mémoire a lieu et nous rejoue tout : par une joie de la mémoire tout est remis en jeu, par *une joie de la reconnaissance*. En grec, le mot *grâce* est tout proche du mot *joie* : la *χάρις* est *χαρά*. Une irrigation nouvelle. Une pluie qui lave, un retour à la vie : la musique attend ; la parole appelle ; tout vrai langage est au futur. Le temps est à l'envers. Nous venons de désoublier que le premier instant dure toujours.

Je ne sais pas comment il sonne en hongrois, mais en français, le mot *grâce* est de ceux que l'on hésite à prononcer... La grâce, on l'attend sans dire son nom ; on l'appelle sans jamais la nommer. Je la relie à la joie. « A la musique. » A l'accord, aux sons en entière plénitude, au temps juste. Un accord juste avec le temps : comme si, dans les *moments de grâce*, toutes les choses visibles venaient devant nous naître pour la première fois, être face à nous, bien en face, comme *arrimées* au temps profond, *ancrées* au battement, à la battue, à la profondeur sans fin et à la mesure du *temps vrai*. Car *il y a* un temps vrai. C'est ce

que l'art vient nous réapprendre, à nous les enfants balbutiants. La grâce nous est parfois accordée et nous accorde au temps juste. Le temps juste est une *donnée* : c'est-à-dire qu'il nous est donné et que nous sommes offerts à lui. Au théâtre, avec patience, avec précision, il faut faire de chaque spectateur – et de chaque acteur – un animal qui s'ouvre.

La grâce sur un spectacle est comme une pluie soudaine, comme quelque chose de la nature qui survient. Elle est observable comme des nuages qui passent, des tourbillons dans un lac. Le spectacle est un corps respiratoire créé par tous qui apparaît, un organisme respirant, un animal... Un jour cet animal se déploie : les acteurs découvrent qu'ils ne l'avaient pas vu. Et soudain, ils comprennent tout. Et soudain les spectateurs se souviennent de la pièce. La grâce est une reconnaissance.

Tu m'interroges, Enikö, sur le *théâtre et le sacré*... je te répondrai avec un peu d'impudeur mais au plus près de l'expérience vivante de la scène, que *ceux du plateau* – acteurs,

violonistes, danseurs, trapézistes, lutteurs, dompteurs, chanteurs, acrobates de l'espace ou jongleurs de leur propre corps – attendent *l'aide inhumaine, l'aide non humaine*, l'aide de Dieu. Ils le font totalement en secret. Ils demandent secours. Ils attendent – par la prière du travail – que quelque chose d'*autre* surgisse, qui ne vient pas de nous.

Quelque chose sera donné que nous n'attendons pas. Tout au fond d'elle, la parole humaine appelle sans nommer. Nous attendons sans pouvoir la nommer la preuve de chair de la fin d'un duel. Le *duel* de la matière et de l'esprit. Fin d'une séparation, et preuve touchée de la spiritualité de la matière, c'est-à-dire de la matérialité de l'esprit. Fin d'une fixité *tuante*. Fin, dépassement de la *mécanique manichéenne* qui est un *sans-issue* dans la pensée. Nous attendons, à travers les contraires et par *sur-lèvement*, l'ouverture de la respiration qui croise, renverse, joint, et sépare à nouveau pour renaître. Nous attendons une *preuve* touchée et une *vue* touchée. Dieu prouvé par les sens : trouvé dans la chair. Dieu comme

l'embrasseur, l'épreuve et le toucher du temps juste. La preuve de Dieu est l'épreuve – rien qu'un instant – du temps juste. Toucher le temps.

Dieu vrai *par la présence soudaine*, dans nos mains, de la plénitude du temps. Qu'est-Il? sinon *le temps entendu entier*? Polyphonie *une*. Le un pluriel. L'attente, l'entente du temps tout entier. L'écoute de l'entière amplitude du temps – l'unité des temps : une reconnaissance.

Si l'on entre dans une chapelle byzantine, ce qui frappe c'est la présence simultanée de toutes les scènes du drame messianique : les douze fêtes; les trois temps (« un temps, deux temps et la moitié d'un temps »); les quatre temps; la valse de la grande horloge tournoyante à mille temps; la fin des temps, le dépliement, le déploy, le kaléidoscope de la Bible, dans un ordre *profusionnel*, mais toujours autour d'un point attendu, d'un suspens : le *Pantocrator* parfaitement en équilibre au-dessus de nos têtes. Tenant de trois,

et de deux doigts, joints, la fin et le commencement.

Nous l'attendons : il vient ; il faut l'appeler *Le Veneur*... Et pour que nous continuions à l'attendre, il passe parfois *furtivement* nous toucher. L'expression *touché par la grâce* le dit bien. Elle dit bien ce qu'il y a de tactile, de charnel, dans l'expérience du souffle, du temps vrai. Par le drame, et *au travers* du drame matériel de l'esprit, une certitude touchée se fait jour, nous ajoure : le don d'un temps autre que la chronologie. Reçu de quelqu'un.

Un point d'amour délie tout : un don nous délivre – nous donne, nous accorde. Nous sommes donnés, et dans cette donnée, quelque chose nous arrive en vrai. Quelque chose arrive *en vrai à la pensée*, touchant maintenant le profond rythme de la nature ; quelque chose arrive à notre perception du temps, à notre goût du temps. A sa saveur que l'on croyait amère. Nous trouvons au temps une saveur nouvelle – et nous en savons sou-

dain plus *sur toutes les choses* du temps, étendues sur la portée du temps, sans savoir quoi. Sans savoir comment dire. La grande émotion est là : la grande remise en mouvement. Nous sommes soudain – par surprise – *accordés* à la pulsation vraie de la nature. A sa mort et à sa vie. Nous sommes tout soudain – *de la surface de la scène sur laquelle nous tenons* – « accordés » à la profonde pulsation de la nature. En accord dramatique avec le cœur de la *création*. La joie de l'art – et de l'amour – est là. Et la grâce : la *grâce* et la *vérité*. La *grâce* et la *vérité* vont ensemble, ce sont deux *données*... Si un jour je termine ce qui s'ébauche ici devant tes yeux, je l'intitulerai : *Pour en finir avec le sacré*.

Hier, 14 septembre, pour la fête de la Croix, une grande partie des habitants du sud de l'île se sont réunis sur la plage de Diakofti pour danser. J'ai observé longuement les danseurs, légèrement décalés et comme inadéquats à la musique – et, dans le fond, assez indépendants du rythme apparent, comme s'ils dansaient sur un sous-rythme, plus profond, plus charnel, comme s'ils dansaient

sur une musique de *dessous le temps*, sur un *temps des dessous*. Avec la terre sous eux. Et ils font de temps à autre un mouvement pour y descendre et plonger, légèrement trébucher, et très vite resurgir ; ils dansent comme suspendus à une portée invisible : ils dansent sur l'espace et sur le temps d'en dessous.

C'est ce que fait le Christ, grand Renverseur et grand Accomplissant, il danse sur les Livres : sur les milliers de lettres de la Torah, sur les cent cinquante Psaumes, sur les quatre Évangiles ; il les danse *par sa chair*, exultant ; il les danse *à la lettre* ! – il respire et réunit le drame des vingt-deux lettres, des soixante dix-neuf mille huit cent cinquante-six lettres, d'un corps et d'un trait. Ouvrier du drame, accomplissant, incarneur resurgissant, *délivreur*, il lève debout et en vie *devant nous* le visage humain croisé au *visage invisible* : tout ce qu'il y avait d'écrit dans la Loi et les Prophètes, il nous le donne *en danse*, d'un seul mouvement, d'une parole – et d'une bouchée, comme un dieu dansant au travers de la mort. *Dansant* et *comestible*. La preuve

de la lettre c'est l'incarnation. Il achève et accomplit en chair, par sa chair, et d'un regard *fraternel* sur notre chair (parce qu'il est venu partager notre chair avec nous), tout ce que l'Écriture disait ; il prouve *d'un corps*, par sa danse résurrectionnelle, tout ce qui gravitait dans l'Écriture. Toutes les lettres, ils les réunit d'un souffle dans son mouvement : il vient prouver d'un corps *offert*, d'un corps *ardent*, tout ce que l'Écriture disait. Et, *matériel*, il se mange.

Par descente, par don, par *niement* – c'est-à-dire par renaissance, perte et renversement d'amour –, il vide *dieu* : il se vide de Dieu et l'offre. Il est le dieu se vidant et s'offrant : « Homme de Douleur », « Adam à l'envers » « Dieu de joie », « Homme aux outrages » livré en attraction, « Janus Réversible », « Verbe inverseur qui respire », « Dieu de passage », « Délivreur », « Lieu du vide qui respire », « L'Un d'entre Lui », « Dieu de notre corps qui respire et de l'esprit inverseur ». Versatile, il t'offre à lui.

C'est ce que fait le Christ *sur la scène du dogme*. Il nous conduit au lieu du drame : exaltation et libération de la *logique de la mort*.

C'est un secret rythmique dans la parole et la pensée : écrit dans notre corps au plus profond, il y a sa signature, sa marque, le signe de la croix de réversibilité qui respire, son sceau : le saut pascal. Notre respiration qui – à chaque huitième seconde – renaît d'avoir passé la mort. Il nous a rythmiquement signés au fond de notre corps par la respiration. Par le souffle et l'esprit qui respirent – et par la pensée qui cherche et se retourne, brûle les mots –, nous portons en nous la marque du dieu inverseur de la mort. L'air de la résurrection est au plus profond de nous. Nous portons, écrite dans le corps la marque du dieu renversant. Le passage du ressuscité est au fond de notre souffle.

La respiration figure la pensée

La *source* de toute pensée – là d'où elle *sort* – est le drame de la respiration : *agonie* et *antagonie*, retournement des jeux d'énergies, pertes et retrouvailles dans le labyrinthe du souffle, par ses carrefours de sens, ses croisements d'air autour du *point impensé*, autour du point insaisissable de son renversement.

La pensée procède de la respiration ; elle vient *accomplir la respiration animale* ; animale, elle va animer ce qui est en face ; elle porte vie, voit en mouvement ; elle apporte la *contradiction de la vie* et le croisement respiratoire au monde inerte.

La pensée est un geste. La pensée, la parole – car *pensée* et *parole* sont magnifiquement synonymes –, offre la respiration au monde d'en face. La parole est un geste de vie. Elle applique la respiration animale *au-dehors* ; elle l'annonce à l'extérieur et dit que le *réel respire* ; elle dénoue, elle ouvre les pierres.

Le croisement de souffles, la croix de la pensée, reconstruit et détruit, inspire et expulse, élève et met bas le mur d'hébetude, ajoure les pierres, démonte l'idée fixe – c'est pour en finir avec la *monologie*, l'adoration d'arbres et cailloux, l'idolâtrie des mots, lutter contre l'idole des mots devenus inertes.

La pensée est l'ardeur des mots. Par le feu dialectique de la respiration, le *théâtre*, lieu de la flambée des lettres dans l'espace, *lieu du livre*, utopie exacte, scène où se joue, en surface profonde et en se creusant, le drame de la pensée, nous retourne et nous renvoie sans cesse à ce point de bascule et d'inversion de l'énergie : la croisée des sens.

Sens (*le sens, les sens*) : profondeur ambivalente de ce mot. C'est dans les mots réversibles que notre langue (comme toutes les langues) en sait le plus. Passage, renouveau, mutation, renaissance, métamorphose, naissent d'un faux pas, d'une chute, passent par la perte de l'équilibre. C'est *traversée par le déséquilibre* – et comme passant par un pont vide – et comme prise en faute, touchant sa limite – que la pensée reprend son élan.

Tout au fond de la respiration est la croix du souffle et son cœur retournant. Le retournement : passage victorieux par le vide et *niement*. La croix, négatrice de la mort, signe victorieux, est écrite au fond de notre animal qui respire. Nous ne saisissons, ni ne possédons, ni l'air par notre bouche, ni le langage : nous les brûlons et renaissions d'eux au passage.

L'obstiné travail de l'acteur, sa répétition, sa manie circulaire, son renouveau par l'identique, nous ramène sans cesse à cette *physiologie mentale* : l'ancre respiratoire, la dialectique incarnée.

L'acteur doit *entendre large*, le plus large possible, et *voir entier* le mouvement de la parole, son *déploi* : un champ qui s'ouvre, se creuse devant et en nous, dans l'espace ouvert de rythmes, dans l'onde du paysage parlé.

Par la façon dont il creuse dans l'enchevêtrement de la pensée, le labyrinthe des lettres – et dont il descend dans le souterrain des phrases, par l'action de son souffle sur les lettres mortes, l'acteur – donnant *visiblement vie*, poète respirant, poète *à vif* – nous mène par instants aux sources oubliées du langage. Il sait, du langage, les mouvements animaux ; il nous découvre l'homme entièrement en anatomie verbale : un animal où tout se divise et éclot en figures du rythme ; il nous réapprend le présent, l'offrande du temps.

L'homme, l'acteur le défait – il ne l'imité pas.

L'acteur ne brûle pas du tout les planches mais le langage ; c'est l'effigie humaine qu'il incendie devant nous.

L'acteur ouvre tous les *sens*, agit par vagues, action pulsive, flux et reflux : il sait – de sa bouche qui appelle l'air ! – le pouvoir renverseur du verbe, la chute des substantifs, l'ardeur pronominale, la discordance des temps, l'entier renouvellement perpétuel de la vie.

C'est une bête du nouveau identique. Il creuse profond et sait qu'il y a, au fond de toute physique, l'évidement et la grande croix de *déséquilibre*, le jeu des forces antagonistes, le drame d'énergies. Ondulaire est la réalité. L'acteur sait que c'est le sol et non le vide qui est vertigineux. Et que le vide est surgissement d'air, appel à la respiration, attraction.

Le drame verbal nous ouvre les portes de la nature.

Pas d'*idées* sur la scène, jamais ! et pas non plus d'idées dans la pensée – mais des *personnages rythmiques*, des *instabilités*, des bêtes au combat – pas de *substances*, ni substantifs, ni adjectifs, ni d'*êtres qui tiennent* !

mais *l'acte du verbe*, le feu du souffle, brûlant, *ardant* toutes les lettres... pas d'agencement d'idées agencées : ce ne sont que des mannequins de devanture, des marionnettes à l'arrêt ! Les vraies pensées sont en spirales, en torrents et en tourbillons – comme autant de *combats musicaux*. Cela, l'acteur le sait bien, parce qu'il rencontre chaque jour, tout au fond de sa chambre mentale, la joie de l'animal qui inventa le rythme avant de parler

Il y a une valse à l'envers et une danse de contradictions, un jeu de pleins et de vides, de sens à contre-courant et de flux à contre-sens dessous la surface de la page. C'est un animal à chercher. De chaque phrase, l'acteur débusque l'animal caché : son empreinte rythmique, le négatif de sa main. Le rythme est l'acteur de la pensée.

Par la pratique du souffle et le savoir muet du corps, par sa plongée quotidienne dans l'onde, l'acteur finit parfois par percevoir jusqu'à l'envers du langage : le souverain

pouvoir de la parole, le don et l'onde cachée dans la matière. Rien n'est matériel, rien n'est pétrifié. La matière n'est rien.

Le langage est plus *réel* que les *choses* : (étoffes reconnues, matières prouvées, objets et pièces à conviction) – parce qu'il est plus ouvrant et tournoyant, ajourant – parce qu'il est *opérant*, parce qu'il est le jeu du vide, l'appel du renversement, le grand théâtre des ambivalences et de l'inversion de toutes forces ; parce que la scène, le plateau, est comme une *portée d'instabilité* ; parce qu'il est, de toutes les choses, le manque, l'attraction. Le langage est plus réel que les choses parce qu'il est leur *rébus*.

Il faut réapprendre à très peu séparer l'*acteur* du *lecteur* : l'immersion dans un texte par la lecture quotidienne, la manducation de la parole, la répétition, les *répétitions*, sont essentielles à *l'exercice spirituel* de l'acteur, à sa *gymnastique pneumatique*. L'acteur, comme le moine, est un *litannique*.

Le lecteur, *acteur invisible* (ou l'acteur, *sur-lecteur*), délie, lie et délivre les lettres mortes ; il libère la surface plate de la page en la déployant dans le volume du corps – de son corps, dans le volume du lieu, de *ce* lieu... Il est beau qu'en français le mot *livre* soit aussi un *volume* ; belle aussi l'ambivalence du mot *entendre*. C'est à la fois par l'*oreille* et par l'*entendement* que nous avançons dans la savante faune des phrases.

Souviens-toi ! N'oublie jamais ce *mouvement d'amour* qu'il y a dans l'acte de respirer. Dieu est le cœur muet qui respire : il n'est pas vu mais *touché* par le libre don de notre souffle, par le don de respirer que nous avons reçu de lui et que nous lui livrons en échange.

La seule chose qui vaille d'être vue sur le théâtre, c'est l'édification à *main nue*, la construction d'un drame rythmique, d'un drame de pensée *érigé ensemble* (face à face et à *l'inverse* les uns des autres : acteurs et spectateurs), un grand édifice de souffles, en *pierres de vides* : ce sont les mots. Un château

de cartes en esprit, construit par la symphonie polémique de nos souffles – mais aussi par les paroles muettes des choses qui ne respirent pas : volutes des passages d'accessoires, discours spiral des couleurs, pensées par la lumière, phrases d'instruments... Une architecture vive et construite vite, d'un seul temps, d'un seul tenant : en spirituelle matière mentale logique-incohérente, trouée de langage, soufflée par le creusement de l'esprit.

Au théâtre, à l'*homme*, nous n'adressons pas un regard... Pas d'opinion sur cet animal étranger!... par contre, les yeux grands ouverts, nous scrutons jusqu'au moindre détail, nous portons une attention extrême à *la façon dont il se représente*. Ce n'est pas un individu devant nous, un sujet, une cellule, un atome de l'élément « humanité », mais *personne*, une personne, une page vide, un pré libre où l'homme se construit à vue devant nous. Nous entrons dans le théâtre – lieu optique et de sur-vision – voir tous ensemble singulièrement le comique, le pathétique spectacle de *l'homme en train de faire l'homme*.

La joie – et la cruauté – du théâtre est d’assister à cette construction et à cette *défaite* de l’homme.

La parole est inhumaine. La pensée est au-dehors. Il n’est pas d’intérieur. La pensée et la parole sont tout entières à *l’intérieur-extérieur* des mots. C’est à cela que sert le théâtre : nous faire voir *l’homme hors de lui*, son langage *devant*, sa pensée en anatomie ouverte.

Penser dehors. Et cesser de tout réduire au commerce humain.

Voir la parole opérer l’espace.

Personne humaine

Sur scène, s'opère publiquement et en langues visibles, le retournement du sens commun : en aucun lieu au monde nous ne venons autant *désadhérer*. Et quitter la cause humaine. Et voir l'animal parler. Et la pensée venir de la respiration.

Le théâtre divise : tous se voient autres : l'acteur est deux, huit, trente-deux : le public se sépare en chacun. C'est ici le lieu de la destitution de l'idole humaine et de son démontage par la vie. Le lieu, au sens littéral, de la *défaite humaine*.

L'acteur imite l'homme? non, il le jette! il le trace dans l'air; il lance des *anthropoglyphes* : des figures humaines qui surgissent et se défont.

L'acteur montre *invisiblement* qu'il y a, au cœur de notre pensée, le *niement*. Enfoui charnellement dans notre drame respiratoire. Toujours, au milieu du chemin du souffle, s'ouvre *le passage par la mort*. « Vendredi Saint spéculatif »? non : un « vendredi saint animal »! Tout vrai langage est réversible : il a retraversé trois fois son envers, il est passé par son renversement. N'est spirituel que le déséquilibre.

Bonds muets, séquences répétitives et mésaventures du pauvre *Lui* : Je se divise et se retourne *autrement*. Par l'effort souterrain de l'animal souffleur, une à une, toutes les cages du langage sous nos yeux se défont. Pendant deux heures, nous ne sommes plus obligatoirement – et parfois même plus du tout – faits à l'image et à la ressemblance de l'homme.

Le théâtre peut opérer au fond de nous la rare division mentale : il nous ouvre, par une suite de joies libres, par scènes désenchaînées et par *un soudain chemin plus court*, ce qui était grammaticalement interdit dans toutes les langues : la *quatrième personne du singulier*.

Quel moi? « Je tu il. » « Moi toi lui. »
Quel moi? – Qui es-tu? quel moi? Réponse : *personne*. « Quelqu'un avec "personne dedans". » « Quelqu'un? » « Oui : personne. » Non un homme mais une cabane à ciel ouvert. Non l'individu, le *propriétaire humain*, mais « personne ». *Personne* : là où les langues pensent le plus, c'est toujours dans les mots réversibles ! Sur le fil, à la frontière et à la lisière invisible des retournements. Là est le tranchant de l'esprit, son envers *déjouant* le calcul humain. Là est l'énergie vraie du langage et sa très vive sexualité.

Je tu il et moi toi lui tournent en rondes infernales s'ils ne s'ouvrent à la quatrième personne du singulier, moteur invisible, *déli-*

veur du drame pronominal : comme dans Le Livre de Daniel, les trois Hébreux dans la fournaise : *un quatrième est avec eux*.

L'esprit n'ouvre qu'en s'incarnant et se renversant. L'esprit respire. Là est le drame de la résurrection permanente. L'acteur ne représente pas l'homme, il le porte devant nous comme un animal en déséquilibre.

De tous les animaux, seul l'homme porte sur soi un regard étranger. L'individu est divisible : c'est de *cela* que le spectateur est témoin dans sa joie optique.

L'inhumanité du temps

D'une seule donnée, d'un coup de dés (*dé* vient de *don*), le livre ouvre une scène : d'un geste, d'un trait, le lieu s'ouvre ; entrent dans l'espace les personnages *de la pensée*, liés les uns aux autres, respirant pour se délivrer les uns des autres.

Ainsi les mains en savent plus que nous, lorsque, commençant le livre *avant les yeux*, elles l'ouvrent *sans savoir*, déploient les feuilles, déplient les zigzags, défroissent, déversent les lettres à l'espace. La main sait avant.

C'est un face à face sans vue. Une rencontre avec de l'insaisissable *autre* et *au fond du corps*. Par-dedans. Preuve interne et savoir touchant : quelque chose se fait jour, apparaît, nous ajoure – c'est une connaissance par *celle qui nous accompagne* chaque minute de notre vie nuit et jour : la respiration.

La respiration ne nous maintient pas seulement en vie, ce n'est pas une mécanique ; elle nous *donne*, nous offre au temps inhumain qui nous avait placés *là*, sur sa table, sa portée. Miraculeusement *là*, en suspens mortel – c'est-à-dire en vie –, elle prouve quelque chose depuis le fond du corps. Dedans, au fond de nous, se retourne et vit l'animal souffleur.

Quelque chose de non *appréhendé* mais de *touchant* est bien *là*. Un pressentiment tactile. Dans le jeu systolique-diastolique, dans la présence et l'attente respiratoire, le verbe *venir* est plus présent que le verbe *être*.

Au-dedans, et tellement *en nous* qu'il est hors de nous, se rencontre *l'incapturable*

par l'intellect : le vide premier d'une preuve muette, donnée au fond innommé du souffle : si nous écoutons bien, nous touchons ce qui fait battre notre vie, ce qui nous a donné la vie : l'amour, au fond de tout, qui nous fit naître.

Nous ne sommes pas *nés*, du verbe naître, nous avons été *donnés* au monde, lancé à l'univers. Et il y a, aussi, dans ce don, une destruction. Le geste d'amour, d'où nous sommes nés, vient aussi nous détruire, nous passer par le gué, par la *traverse* de la négation. Passer la négation.

Le temps ne passe pas, il t'offre. Chacun paraît, entre sur cette portée : l'inhumanité du temps... Et *en même temps*, le temps qui nous *perd*, le temps de perdition est rédempteur ; le temps est sauveur ; *ouvreur*, si tu veux bien l'embrasser entièrement, de *a* à *z*.

A chaque instant du temps et en tout lieu, soudainement et *au travers de tout*, nous pouvons être saisis soudain par le renouveau.

Subitement frappés de nouvelle naissance. Surpris par le feu. Pris par la lumière nouvelle. Non une *vue* (rien à voir de neuf) mais une imprévue *évidence*. Non un objet nouveau *sous le soleil*, ni un autre monde en perspective derrière le premier, mais la lumière même que nous n'avions pas vue, pas reconnue et qui nous saisit : illuminance.

Dans n'importe quel lieu à chaque instant nous pouvons être pris de cette *joie sans sujet*. Souvenir du baiser originel qui nous commença. Mémoire que la vie nous a été donnée par amour. Témoignage d'origine, anamnèse, preuve soudain touchée d'une *donnée* première. Cette donnée première était oubliée, enfouie, recouverte, et voici soudain son rappel : tout au fond de la conscience, au tréfonds de notre perception, apparaît, *sous toutes choses*, la certitude tactile que *tout a été donné*. Tout ce que nous percevons ici est don. C'est ce qu'il fallait désoublier.

Si nous savons dire *oui* au niement, le temps nous tue par amour.

Crayonné dans le noir

Saint-Denis de La Réunion, 16 juin

Dans la tempête du langage, les phrases surgissent en volume, les mots s'ouvrent en drames. Attractions entre les mots, les objets, l'espace – les mots, l'espace, les objets – et retour inverse. Et formation de rébus mentaux : et immersion et noyade. Ce qui nous attend au théâtre comme au cirque, c'est *rencontrer soudain* la vélocité des apparitions humaines, les cascades. Tout le drame de l'espace apparaît en chutes renversantes et à la fin d'une phrase : comme si le drame était la forme ultime de la pensée.

L'organe du langage, c'est la main. Le théâtre est un livre apparent où la parole, devant nous, opère l'espace ; l'acteur dresse le tracé de la pensée dans l'air. Bien qu'immobiles, nous, les spectateurs, nous ne tenons pas en place : s'élève partout, autour de nous, en nous et contre nous, le *tournoiement*. Comme au cirque, nous sommes fixes au milieu du tourbillon : tout tourne, la scène est répétitive mais c'est la répétition d'un renouveau.

Contrairement à ce qu'on nous serine, l'espace est le lieu de la pensée. Et pas la boîte mentale ! La parole est un fluide véritable, une onde dans l'air, un flux ; sa matérialité est évidente, nous saute aux yeux. Quelque chose de déversé, de lancé *juste*, nous touche, nous atteint. *Chacun*, un à un, mais jamais tous ensemble. Quelque chose *lancé par le corps*, par l'acteur en face, nous atteint physiquement, par ses jeux, son dépli de couleurs, son miroitement, sa variation, son étranglement et sa libération rythmique. Par ses irrégularités et ses harmoniques – et en

retour, son mouvement dans les deux sens, dans les trois sens du temps, dans les quatre sens mentaux : dans tous les sens de l'espace et dans tous les sens du mot sens. Au théâtre, quelque chose est *touché* : bien plus que *vu*. Touché par l'esprit. Oui, il souffle où il veut... mais en plus, il touche.

En face de nous, sur la table du théâtre, voici que le langage prend corps, éclot, s'écartèle et fuse : il se répand dans le champ de forces et agit en volumes. Voici qu'il paraît matériel. Le théâtre est *au fond* l'action du langage devenu visible.

Toute représentation du langage par un croquis, un schéma sur une surface, tout *plan sur le langage* est un faux. Le *drame du langage* est irréprésentable sur le papier. C'est en volume d'airs et de souffles et dans les corps croisés constractoires, que le spectateur s'en approche, face à face. Jusqu'à découvrir soudain que le langage est *l'acteur de l'espace*.

Il suffit de descendre un peu à l'intérieur des langues, d'observer les remous, de tendre l'oreille à l'intérieur du puits philologique, pour entendre les savantes ambivalences, les rimes sous-audibles, les échos profonds – pour retrouver, *voir* « souffle » et « esprit » pris magnifiquement l'un dans l'autre – comme ils le sont dans le grec *pneuma* πνεῦμα, dans l'hébreu *rouah* רוּחַ, l'arabe *roh* رُوح, le chinois *qi* 氣, le tamazight *rouh* ⵝⵓⵎ, le russe *dukh* ДУХ, le hongrois *lélegzet*.

Ce savoir ancien et nouveau du souffle, cet inattendu toucher de l'esprit, ceux qui ont à œuvrer sur la *grande scène des attractions* le retrouvent naturellement s'ils sont un peu attentifs à ce que leur corps *sait avant eux* – ou plus exactement, à ce dont leur corps se *souvient*.

L'acteur retrouve, par son patient travail, le chemin où s'aventure la pensée dans la respiration. Se manifeste, à la fin, aux yeux mentaux du spectateur d'en face, le lien entre l'oreille et l'intelligence... Notre langue le tisse

dans le mot *entendement*. L'oreille *comprend* les points les plus éloignés de l'espace, les entend se répondre.

Acteurs et spectateurs font ensemble l'expérience de l'ardeur par le souffle, du brûlement vrai du langage. Un incendie dans l'intellect. En pensées accélérées, tout, sur scène, *apparaît-disparaît*, plus vite que dans la vie – et tout est plus ardent, soufflé, fugace, détruit en apparaissant, surgissant pour en finir, et c'est le retour d'une joie qu'on oubliait.

Au théâtre, j'ai toujours préféré les scènes incompréhensibles, vraiment abruptes, et qui opèrent soudain dans l'esprit un spasme, un *précipité* de sens. Une chute jusqu'à une sorte de *savoir par la chute*. La chute, sans le souvenir de laquelle nous ne comprenons rien. Non plus le déroulement romanesque discursif, le déroulé de la rhapsodie humaine, mais une *densification* par le vide et la force du vide et la chute des corps dans la *force vide*. J'ai peu d'affinités avec le mot « poésie » en français ; il

est vague, flou et usé, jusqu'à la corde... Mais je prononce souvent, secrètement, l'allemand *Dichtung*, qui est très clair et si beau parce qu'il indique *physiquement* le passage, le saut dans un autre état du langage, la chute dans une densité supérieure. Dans le gouffre des langues, la descente par un chemin plus court : par éclair, par *jeté* d'un pont entre des rives incompatibles... Ici, deux fleuves se croisent (ce qui n'arrive jamais en géographie). Pas de développement de la filanderie psychologique, ni de fil étiré du récit, ni de boulevard discursif – mais une percée, un jour, une faille, un fulgurant coup.

J'obéis à une sorte d'interdit de la figuration. Je dois déconstruire, reconstruire, refaire autrement, décomposer : diviser en lignes de forces séparantes et en foyers de perspectives défaites, en plans de coupe et *antagonies* : le visage humain. Jamais faire semblant d'être un. Mais jamais faire non plus semblant d'en être un, d'en avoir un. *J'entre inhumain*. L'acteur : homme hors de lui. Étonné et hors du mot *homme* : inhumain,

déshabitué. Un imprévu vivant. Pas d'ici. Un animal qui aurait pas dû passer par là.

L'acteur défigure. L'acteur entre devant nous « autre ». Autre que celui auquel on aurait bien voulu nous faire croire. C'est un anthropoclaste. Avec six planches, dix-huit mots, d'un saut et avec trois regards, le *libre acteur* peut, d'un instant, tout renverser : la glu sentimentale, les larmes de convention, les habits d'habitudes – et le rapetissement partout de l'animal humain.

Laissez entrer l'acteur et ne vous attendez à rien ! Par saut mental, il peut, sur le plateau, faire de toi, de vous, de moi, de lui, un *désadhérent*. Nous faire retrouver la vie par un éclair de désadhérence. Par un spasme d'étonnement vif. Par un soudain basculement et une réversibilité, par l'ambivalence brusque et le retournement des mots dans l'espace – et le retour d'espace en mots ; il peut nous porter un coup vivifiant. La force vive agit par saut. C'est par déchirure qu'opère en nous la cruauté

comique. La nature n'évolue pas, elle œuvre par sauts renversants.

Il ne s'agit de rien d'autre que d'ouvrir les sens et toute la grammaire de notre espace perspectif, agrandir une faille, faire notre système perceptif défaillir : opérer *sujet-verbe-complément*, *signifié-signifiant*, et les pauvres *trois petites personnes* du singulier... Attends-toi à sortir de cette séance *anatomiquement autre*. Ayant ouvert les trois personnes, attends-toi à sortir de cette séance véritablement *anatomiquement autre*.

L'acteur, dans son sacrifice comique, pratique quelque chose d'interdit : il a lâché la cause humaine et s'avance *publiquement ennemi de l'homme* : réducteur en poudre du petit modèle humain qu'on nous serine et assène partout par tous les moyens. L'homme à la tête réduite, à *l'avenir digestif*. Il va au bout d'une joie destructive. J'ai signé certains textes : « L'Enfant de destruction », ou bien « L'Enfant mordant le sol seul contre tous ». Le théâtre est aussi ce lieu où nous venons

ensemble nous désolidariser. Seul contre tous au milieu de tous et avec chacun (chaque un) profondément.

J'observe la *balistique* théâtrale : l'action du langage dans la salle devenue, pour un soir, le lieu où *pratiquer la linguistique à vif*; j'observe, non l'émotion d'ensemble, les mouvements grégaires, les rires de concert, mais ce qu'il y a de plus individuel : les traits singuliers, les traces, sur certains seulement, la blessure sur un seul. Comme si nous étions venu nous retrouver au théâtre pour être *séparés*. Le théâtre est une grande source de joies négatrices. Et de renouveau mental. Il nous invite à boire au drame de tout : drame de l'espace, drame du langage, drame du temps.

Un peu comme dans le rêve... La marque du rêve, c'est sa vitesse, son perpétuel raccourci, ses coupes cruelles, ses angles bruts : aucun *modelé* dans le rêve, pas de *volume pour faire vrai* : tout est jeux de surfaces, lumière angulaire, tranchant.

Ce qui frappe dans le rêve, c'est l'insoumission à l'ordre temporel : tu te souviens de toutes les scènes, mais il t'est impossible de restituer l'ordre dans lequel elles sont apparues... Et il y a dans le rêve la contre-architecture du sens des mots : ils sont chargés d'une énergie *autre* : anatomique, inattendue, colorée, *librissime* et sans commune mesure. Dé-mesurée. Et surtout, le rêve est l'envers d'un ordre – le rêve est *d'une phrase* mais sans l'agencement humain. Le rêve nous intime un ordre à l'envers du langage. Et il annonce la suite. Et il sait la suite.

Le spectacle entre en nous comme le rêve : sans aucun filtre humain et sans passoires psychologiques : nous voyons comme si nous étions hors de nos propres animaux. Chacun de nous se change en *animal prophétique parce qu'il se souvient*. Prophétique de mémoire, comme l'acteur : un animal insoumis, ardent de parole et lançant des anthropoglyphes.

Il y a à briser la perspective centrale. J'entreprends avec les acteurs un projet acrobatique : retrouver l'instabilité, le danger, l'éveil des sens et la joie... Lutte contre la « perspective centrale » : l'*humanisme*, le *mononanisme*, l'unanimitisme, l'humanisme nain, le rapetissement humain.

L'homme mesuré, normal, repérable, objectif, montré partout à l'identique, dévoilé en pleins feux et dressé comme une bête à faire l'homme : répertorié, cousu et perclus de *sciences humaines*, montré à la devanture de toutes les sciences, cerné par les ingénieurs en communication et reproduit *idem* partout. L'homme un. L'homme machinique, l'homme de la machinerie monomnique : la bête monhomniaque. Alors que ce qui nous caractérise, ce qui nous marque, c'est que nous sommes faits de matière et cependant étrangers à elle, faits de temps et cependant étrangers à lui. Pas du tout faits pour la mort. Pas du tout des « êtres pour la mort », mais bien au contraire ! bien au contraire, bien au contraire, « les seuls animaux vrai-

ment pas du tout faits pour ça » ! L'homme est une bête divisible, divisée, transpercée et transpersonnelle : une bête *dramatique*. L'animal dramatique, décomposé en langages, jeté aux dés, réouvert sans cesse par l'irruption de la quatrième personne du singulier.

La scène est le lieu joyeux d'une *réinvention perpétuelle* de la figure humaine. Une fontaine de vie. C'est la *bonne nouvelle* que nous annonce l'homme renversé, l'homme à l'envers, l'homme renversant qui est là-bas sur la scène : l'acteur. « Acrobate intérieur, mime incompréhensible et trépassé parfait », il lance loin la bonne nouvelle du théâtre : allez annoncer partout que l'homme n'a pas encore été capturé !

Désoubli

1. Le théâtre, c'est-à-dire la vue.
2. Logique de la matière. Matérielle et sans intention. Parole de la matière ? La pensée est *une* chose « une » ?
3. La pensée est un travail avec la chose.
4. *Ouden aphônôn*. Travail de la chose : on entend son travail.
5. Tu entres assister à la *défaite* de l'homme prononcée par l'acteur – à cette exécution vive de l'homme que l'acteur danse devant nous.

6. Tout ce qui se passe, *tout ce qui passe* sous nos yeux, tout ce qui se voit, s'entend – tout ce qui se distingue, se sépare, apparaît en nous (et face à nous) en *personnages du langage* –, démontre en langue muette que « le langage s'entend mais que la pensée se voit ».

7. Transformons le langage en ce qu'il est : le drame de la pensée dans l'espace.

8. Il me semble que le travail du langage, chez le spectateur, chez l'acteur, chez celui qui écrit, est *remémoratif*. Je cherche l'animal qui me mette au travail.

9. Je cherche mon animal et je le laisse travailler.

10. Peindre des pensées sans langage. Comme s'orienter dans le noir en zone de désorientation.

11. Quatrième sens mystérieux : le sens est le temps. Tout est au pluriel sans le savoir.

12. Communément (mais aujourd'hui dans notre langue six fois plus qu'ailleurs !) on se représente la vérité comme un jeu de cubes agencés, une construction par $a + b$, une preuve stablement posée sur une table rase ; alors que la vérité est plutôt une arborescence, quelque chose de simple et caché qui soudain refait surface, amplifie la surface, fait tout résonner autre, nous rejoue tout. *Alêtheia*, ἀλήθεια, est à traduire par *désoubli*. La vérité n'apparaît, ne surgit, ne se dévoile pas ; elle ne nous surprend en rien : nous la reconnaissons... C'est comme *dedans* la surface de l'eau, *sous* le travers les vagues, *en* un miroir renversant – là où un plan soudain passe au volume, là où le trois devient quatre, dedans l'onde où remonte le fond – là où tout respire, va venir respirer, qu'elle est soudain présente, à l'évidence, comme un *désoubli*.

13. Matière du langage, matière de la voix, matière du temps. Rime profonde de la matière et de la lumière. Lumières du corps ; incandescence de la chair, ardente compréhension rythmique, *entendement* par le tou-

cher. Discerner en touchant. Penser avec les mains. La voix est une chair indescrivable.

14. Chair indescrivable, la voix est *la chair de la chair* et c'est pour cette raison qu'on ne la voit pas. Qu'est-ce qu'elle dit?... « La voix est la vérité du corps puisqu'elle s'en va. » C'est une semence pour renaître ou réapparaître ; c'est le plus vif du corps, le plus fragile, et le plus resurgissant : parce qu'elle est tissée d'airs, de mots (sens et souffles) – et qu'elle témoigne de l'*ardeur* du langage, de son brûlement dans le drame de la pensée.

15. Celui qui se divise est délivré deux fois.

16. La vérité est quelque chose de simple, soudain, qui nous rejoue tout : tout raisonne *autre*. C'est un *autrement*. Du verbe *autrer*, qui est une action mentale.

17. Si j'en avais l'occasion, j'aimerais traduire « Aufhebung » par *surelèvement* (bien prononcer : *sur'lèvement* et non *surelèvement*)

– et entendre dans ce mot la vieille *anagogie*, ἀναγωγή, grecque – que le latin traduit magnifiquement pas *sursumductio*. Dans le déploiement des quatre sens, le *sens anagogique* (Emmanuel Lévinas dit : *sens mystérieux*) est ultime : un *sur-sens*, un *sens à l'arraché*... On aurait fait ainsi un premier tour des mots qu'il urge de retraduire. Ensuite, s'occuper de la Babylone panoptique – en commençant par en décrire minutieusement les phases, qui sont les *pas* (vrais et *faux*) de l'Histoire animale. Le *Logos* est *traducteur*, pas seulement *médiateur*. Comme le montre l'une des quatre facettes de l'énoncé : *le messie, c'est la parole*. Nous sommes ici pour parler à nouveau. *Attendons*. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'une attente passive – procrastination, apathie, délai – mais d'une ardeur.

18. La voix est le négatif du corps : elle l'appelle par *acte de force vide*. Comme la mémoire, elle tient toute sa force du *négatif*. Tout est appel, et c'est en ce sens que *rien n'est sans voix* : οὐδὲν ἄφωνον.

19. Nous faisons, en parlant, l'expérience d'une anamnèse, d'un désoubli. Le langage se souvient. Toute syllabe, la plus pauvre des syllabes, se souvient de toutes les générations qui l'ont parlée. Par la simple pratique et la remémoration d'une langue, les hommes en savent plus qu'ils ne disent – et bien plus qu'ils ne croient.

20. « Dans le souvenir est le secret de la rédemption », c'est l'une des phrases du Baal Shem Tov que Marcel Proust aurait pu signer.

21. C'est dans leurs zone de réversibilité que les langues en savent le plus, c'est là qu'elles pensent *plus profond* : dans les lieux de retournement.

22. Je voudrais inventer un nouveau signe de ponctuation, le double deux-points ::

23. Là où les langues en savent le plus, c'est dans l'ambiguïté de leurs mots réversibles : en français, dans le mot *personne* (où il y a quelqu'un ou pas), en arabe dans

le mot *espace* (qui est aussi le *vide*) ; ces mots de tous les jours n'ont l'air de rien, mais c'est en eux que se concentre la force du langage, l'union et la séparation, sa *sexualité*. La force du verbe est son revers. C'est par là qu'on avance, c'est là que se fait tout le travail respiratoire-mental : sur ce double tranchant invisible ; là est le travail renversant et la marche de la pensée. La langue est devant. Ne pas oublier que les mots nous précèdent. La profondeur des langues se trouve dans leurs mots les plus pauvres, comme *chôra*, *χώρα*, en grec... comme en français *entendre* (à la fois intelligence et écoute), comme aussi le mot *amour* ; il est très beau que dans notre langue (contrairement au hongrois où il faut impérativement choisir entre *szerelem* et *szerelem*) tout l'amour n'ait qu'un nom. *Amour* est un mot dans tous les sens. En Hongrie aussi, j'ai repéré des mots *singulièrement* doubles. Où que j'aille, quelle que soit la langue étrangère qui m'entoure, je pose des questions sur les mots réversibles ; c'est là que se loge la philosophie profonde d'une langue ; c'est là que la pensée d'une langue se débusque ;

c'est dans les mots à *double entente*, à *double entrée*, que les langues pensent le plus ; c'est là qu'elles nous invitent à un déséquilibre et à un rétablissement dans la pensée. *Déséquilibre*, *rétablissement*, ce sont deux beaux mots du vocabulaire des acrobates.

24. Les langues sont des organismes : elles vivent multiples. Dans l'esprit, entre nous, dans l'air – mais aussi sur la page. Elles savent quelque chose d'elles-mêmes ; elles ont leurs sens en elles, qu'elles ne nous communiquent pas toujours ; elles ne sont *en rien* des animaux mécaniques – et *pas du tout* un répertoire d'outils. L'écriture est un indice. Les langues sont des animaux vivants.

25. *Voix négative* ? Est-ce la voix qui est négative, ou ce qui l'appelle à être *là* à nouveau ? Le langage ne nomme pas ; il n'appelle que ce qui n'est *pas là*. C'est pour cette raison – c'est *par ce vide de la raison* remise en mouvement (en *avancée* et non pas en *restitution*), par chute intérieure, *désir* – que la parole est l'amour en acte.

26. Exactement comme dans la phrase, le verbe est délivreur.

27. J'appelle *niement* la croix respiratoire, passant par le point vide du renversement en nous. Inversion de la vie, marée et relèvement. Chaque passant passe par l'instant qui meurt et respire. Le premier instant dure toujours. La parole, nous la croisons, mais elle est à l'intérieur de notre corps, avec le temps tout entier. Elle contient le temps tout entier, qu'elle ouvre et ferme; elle est seule à comprendre.

28. La parole est ce *portement*.

29. La parole n'est-elle pas celle qui nous dit : « Je fais d'autres liens, je lie autrement » ? Alors que les mots voudraient coudre les choses comme elles viennent.

30. Le vieux monde renversé par le point de réversibilité : portrait de l'homme en déséquilibré. S'inspirer de l'ambivalence du souffle. Tout est divisible et de plus en plus

autre, par ce point, par ce *pont* de réversibilité. Laisser agir la volonté à l'envers de soi. Chevaucher l'envers des énergies de la sexualité psychique.

31. Des pans entiers de la philosophie reposent sur des glissements. Des falaises dans la pensée sont fondées sur l'équivoque qu'il y a en grec entre le « verbe », le « langage », la « parole », la « raison », la « science », confondus et croisés, dans le mot *logos*. *Logos* viendrait de *lier*... alors que ce qui caractérise la *parole*, la *raison*, c'est plutôt le déliement ; nous sommes dénoués par le verbe, sortis des liens de la mort, des bandelettes enchaînantes de nos idées d'automates, de nos rêveries tournantes, de nos cercles mentaux. La pensée est un organisme. La pensée est un animal délivrant. *Logos* est non *liage*, mais dénouement : dénouement par le drame, délivrance du temps. Notre mot *parole* doit savoir tenir tout ensemble cette *vie des sens* du mot *logos*. En tous sens. En tous les sens de ce mot. La deuxième *personne* de la *Tréité* comprise. Y compris Christ : la loi vive.

32. A la fin, disait Pascal, *toute la matière sera sauvée*. Pascal Omhovère, l'un des neuf personnages de *L'Origine rouge* : « – Non seulement la chair, mais à la fin toute la matière sera sauvée. » Le messie, Χριστός, Λόγος, est aussi *la logique de l'univers*, nature comprise.

33. L'homme ouvre tout le temps par panoramie respiratoire; plus rien à voir avec la mémoire plate. Le messie est le temps déployé. Développer ce drame comme on peut... Le messie c'est la parole – qui ouvre et déploie le temps entier.

34. *Harmoniques du mouvement*. Ouvrir par une chute, penser par vacillements, lancer des sphères, à se rompre les unes les autres.

35. La vie humaine viendrait ici se résoudre par une chute renversante.

36. *Un faux souvenir d'enfance*. Lorsqu'il était en onzième, chez Mme Pinochet – ou en dixième chez Mme Corbet, ou en neuvième à

Morzine, ou en huitième chez Mlle Léger – en tout cas pas dans la septième de Mme Richard (qui se faisait régulièrement teindre les tifs en bleu) – un été, sans doute en juillet, à la petite table, avec son père, devant les sorbiers (ils n’avaient pas encore de fruits, on était donc en juillet), son père lui faisait faire une dictée ; il commençait à peine à savoir écrire : donc, il devait juste sortir de onzième... Après « sapin », « mouton », « bolet », son père lui dicta le mot « dieu » et se mit dans une colère, violente, quasi jupitérienne parce son fils n’avait pas mis de majuscule à ce mot... Le fils s’excusa, tenta de se disculper en expliquant qu’on ne lui avait pas encore appris à l’école le *d* majuscule. Il n’osa jamais rappeler cette scène à son père. Mais il en parla plusieurs fois à sa mère, qui lui affirmait chaque fois qu’il s’agissait d’un faux souvenir d’enfance. Plus tard, en dixième, en neuvième, il écrivit assez souvent dans la marge de ses cahiers : « Dieu est minuscule. »

37. *A l'imprimeur.* La preuve de ~~dieu~~ est la joie.

38. Opérer sur Noé un démantèlement humain. *Psaume cent cinquante et un.*

39. Quand je dis *langage* j'ai toujours l'image du sang : le sang dans le cerveau et dans le corps, irriguant. Et l'image d'une capillarité, d'une réversibilité, d'un mouvement liquide de la phrase. La phrase vraie est à double sens. Dans la nature les fleuves ne se croisent pas ; dans le langage, les fleuves se croisent, les sources se perdent et resurgissent, renversent des pans de montagne, des rochers ; tout ce qui concerne le langage (étymologie, syntaxe, phonétique, sémiotique, sémiologie, grammaire) je le rattache à la physique des fluides – ou à l'optique : car le théâtre est un lieu d'optique ; les mots sont des traits, lancés ; il y a une véritable physique des langues, une *logodynamique* à observer. On n'examinera jamais d'assez près ce qui se passe dans cet *enclos de logoscopie* qu'est la salle de théâtre – un enclos où l'on vient voir en vrai *le drame du langage*, les effets du langage sur les corps de l'espace. Le langage éprouve la matière. Le langage n'est pas sur

une feuille de papier, mais dans l'espace de l'air où il agit *fluidement* et par capillarité. Il est agissant.

40. Un point poignant de présence vide. Sa main fait entendre aux animaux son point inconnu. Elle fait entendre le *a* et le *z* à la moindre chose qui respire. Point hors du corps, comme le véritable point est *hors l'espace*.

41. La pensée avance en se troublant, vacillant, de même que la marche par le déséquilibre – et l'espace en est bouleversé : c'est une chose et son envers. Je n'ai jamais réussi à croire la parole *uniquement humaine*.

42. « Personne » est le mot qui nous irait peut-être le mieux. Seul peut être infranchissable (*sacré?*) un enclos vraiment vide. *L'homme in-fini parce qu'indéfini* et luttant contre toutes ses quadratures et les définitions qui le lient : *retrouvant l'animal!* Innormé. A l'état *natif*, libre de ses définitions.

43. Drame des langues. Les mots sont des notes : *des notes* polychromes. Structure étoilée et polyphonie du langage : le corps du verbe nous précède ; il avance par étoilement, dialectique incarnée, *dedans*, polychronie totale ! Examiner si la construction d'une phrase est d'une autre trame.

44. Chacun (chaque *un* du public) fait un *travail énorme* de mémoire, de compréhension, d'imagination colorée – comme s'il déployait dans son corps le volume du livre, l'air du plateau. Tous – chacun libre – *délivrent* le livre, par leurs émotions, par leur rire, leur respiration. Si cette opération vraie n'a pas lieu, le spectacle reste prisonnier de lui-même. Ce sont eux, les spectateurs, qui viennent le sortir de terre, le ressusciter. Ils ont une action à faire, sans s'en apercevoir, par la mémoire, par l'entassement, la superposition des mots du début à la fin, leur libre entendement. L'émouvant du théâtre est que l'on voit les spectateurs lire le langage *en volume en silence*. Ouvrant la lecture du volume du corps. On voit les spectateurs lire ensemble et tous être agis singulièrement par

le langage. Un livre, lu à trois cents yeux qui le découvrent et l'architecturent de perspectives différentes.

45. L'émotion vient d'un point qui cherche à comprendre.

46. En ces temps-là il ne disait plus homme mais *holem*. Et il sortait peu à peu de lui toutes sortes de pensées enfouies dans l'instant.

47. Acheiropoïète? Débusquer ce qui est non fait de main d'homme dans le travail du langage.

48. L'axe immatériel du basculement du souffle respiratoire *inscrit-enfoui* au plus profond du corps. Le théâtre est le plus pascal de tous les arts : il observe chaque jour ce qu'il advient à la lettre en passant par la bouche. Une ouverture à la quatrième personne du singulier par la sortie de soi par la porte.

49. *Portrait de l'homme en dépassé* : animal spirituel dont la pensée a rendez-vous avec la terre (celle-là n'étant rien d'autre que respirer au travers du langage). Contre-don de la respiration.

50. Toute la nature assemblée autour du contre-don de la respiration.

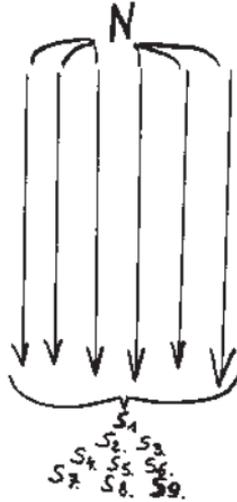
51. La joie est-elle sans raison ?
Certainement sans sujet.

52. Que *penser* n'est pas s'exprimer, émettre *de l'opinion* – mais mettre la langue, le langage, en résonance, en perspective, en échos. Et entendre en creusant – et se souvenir de beaucoup plus que ce que l'on sait. Évidant toujours, la pensée est *audiale*, auriculaire, creuse et *visuelle par sonorités* – elle procède de l'oreille. Penser est entendre.

53. Théorie du sens.

Schémas pour éclaircir l'obscur page cinquante-huit de *L'Envers de l'esprit* :

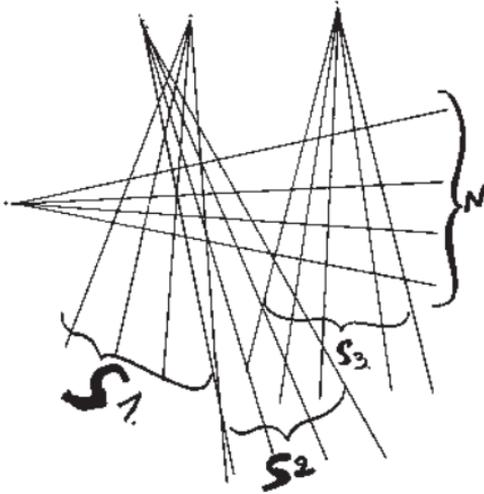
Sens frontal :



*Communication directe, propagation,
échange, transvasement.*

« Il faudrait un jour que je parvienne définitivement à mettre au clair ma vieille “théorie des perspectives croisées”... j’ai une idée très précise et méticuleuse, très organisée de la chose qui va être offerte aux regards : rien n’est laissé au hasard, tout a un sens très net, jusque dans la moindre cellule, mais l’œuvre, nul ne la voit comme elle est ; mon point de vue – d’où toute la pièce est construite – nul ne le sait. La chose que j’organise, à qui je donne des organes pour vivre est faite pour s’ouvrir de biais. Elle n’est pas présentée de face. Je ne suis jamais en face. L’échange est inversé. Ce n’est pas une chose que je verrais *comme ceci* et puis que je vous montrerais sous le même angle, dans le même sens – non, le sens est à l’envers ! Vous verrez ce que j’ai construit mais en *ana-*

Sens prismatiques :



*Perspectives croisées,
déploi du volume mental.*

morphose, selon une autre perspective – qui est à vous et que j'ignore. Les perspectives sont croisées. La communication est indirecte : vous ne verrez pas *ce que j'ai vu*, mais vous verrez *parce que j'ai vu*. Parce que ma composition est très ferme, parce que tout est logique, surlogique et rythmiquement juste – mais aussi parce quelque chose est caché. Caché non pour me préserver mais pour respecter votre regard. L'art communique à l'envers. Il y a comme un *croisement d'optique*. Si ma construction était approximative, si j'avais les idées floues, l'anamorphose n'aurait pas lieu – et vous ne verriez rien. Vous allez être *voyant*, et voir *autre*, parce que je vous présente quelque chose de très précis et invisible. »

54. Dans quelle mesure le langage représente-t-il la pensée ? pensez-vous qu'il en soit encore une trace ?

55. « Discours », « récit », « lien », « réflexion », « raisonnement », « langage », tout cela tient ensemble dans le mot grec *logos*. Mais le plus important – de ce que le mot λόγος lie, unit, prend d'une même main –, c'est « Raison » et « Parole ». La pensée est ici *inséparée* de l'économie du souffle. *Raison* et *parole* sont unies comme *souffle* et *esprit* dans le mot πνεῦμα. Par exemple, dans le *De incarnatione* d'Athanase d'Alexandrie, on ne sait s'il faut traduire « logikoi » par les êtres *parlants* ou par les êtres *logiques* : « Il les fit à son image, leur donnant part à la puissance de son Verbe, possédant comme *l'ombre du Logos* et devenus *logiques*. » « ἀλλὰ κατὰ τὴν ἑαυτοῦ εἰκόνα ἐποίησεν αὐτούς, μεταδούς αὐτοῖς καὶ τῆς τοῦ ἰδίου Λόγου δυνάμεως, ἵνα ὡσπερ σκιάς τινας ἔχοντες τοῦ Λόγου καὶ γενόμενοι Λογικοὶ. »

56. C'est une invitation à ne pas *somber se noyer* dans le culte idolâtre de la raison insonore, de la raison essoufflée – du langage sans corps, sans traversement.

57. Le Verbe nous a formés à sa ressemblance.

58. Il nous a formés à son image de parlant.

59. Le vrai raisonnement (la parole vraie) ne se fait pas sans la chute qui est dans la logique, dans *la logique du souffle* : une voie de traverse. Il n'est pas de vérité sans passage par matière et par chair (par la matière de la chair). La désincarnation est le premier signe du mensonge.

60. Il n'est pas de juste raisonnement qui soit indemne du résonnement du corps (la mort comprise, bien entendu !). Notre corps résonne avec l'objet pensé : avec l'objet appris il se forme un couple – et même : une *triade* se forme entre le parlant, la parole, la chose parlée.

61. Új szívét adok nektek és új lelket oltok belétek, kiveszem testetekből a kőszívét és hússzívét adok nektek. *Éz.* 36, 26.

62. Tu fuis le deux, tu cherches le trois, tu trouves le quatre.

63. Χριστός, משיח, *le messie* n'est pas du tout le verbe humain : cependant, la parole des animaux parlants est à son image. C'est une quatrième personne du singulier qui vient à l'envers.

64. La parole est dans la pensée.

65. Le messie c'est la parole. La parole est la pensée. Elle se donne.

66. Tu nous as faits à ton image de parlant.

67. La parole est la pensée. Nous devons toujours nous attendre à ce qu'elle vienne délivrer les mots. Délivre-nous des mots : délivre-nous du mal ? Le verbe est présent et *acteur* en la pensée. Il ne garde aucun mot en capture,

mais tous, un à un, les délie. Il attend, entend et délivre. La parole est amour et ouvre. Sort des mots – se délivre des mots : passe au travers ; les livre. *Trente-six façons de sortir de l'alphabet de la Babel panoptique.*

68. *Économie du verbe?* Les mots enclos, périmétrés et cerclés... alors qu'ils agissent surtout *en pierres magnétiques* et comme des ondes traversant les murs. Par effusion, versement, propagation, vibration, dépense.

69. Si elle ne délivre pas, ça n'est pas la parole ; s'il ne te délivre pas, ça n'est pas dieu : tu ne le connais donc qu'au passage.

70. La pensée juste œuvre comme le verbe délivreur.

71. La raison (la parole) ne raisonne pas : elle délivre. Le verbe ouvre.

72. *Vitam impendere motui.* Éloge soudain de l'hérésie.

73. Mesurer la part de la rêverie, de la résonance dans le raisonnement, de l'écho halluciné, du faux pas en étymologie... Traduire *autre* : ne pas traduire pour saisir mais pour mieux toucher : pour mieux savoir des mains ; traduire autrement pour *surprendre*. *Autrement* est un processus : il vient du verbe *autrer*. Traduire : « Ἐγὼ εἶμι ἢ ὁδὸς καὶ ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ ζωὴ » par *Je suis l'ouverture, le désoubli, la force*. Ailleurs, ne plus dire « *la vie* », mais la « *amort* », avec *a* privatif... plus tard écrire aussi *émoi* : pas de *moi privé*. *La mort*, tout de suite, la dire la *a-vie* ! Simple privation. Dépourvue de sens. La mort sans importance ni signification. Comme le mot *Être* : record de *la stabulation emprisonnée*. Idolâtrie de l'être ! Mot à fuir joyusement. Mot comme la mort : à fuir joyusement !

74. *Vitam impendere motui*. Un épisode de la chute du système de reproduction en cours. Pourfendre la statue de l'homme.

75. Traduire plus *autrement* encore : « Je suis *l'avancée*, la *mémoire*, la *force* ». Changer

de mots. Déjouer le langage... On peine cependant à trouver pour *la vie* un autre mot que *la vie*... La *force vive*?... ou plutôt l'« *amort* », avec le *a* privatif, et la rime possible avec l'amour en ombre. Mais surtout-surtout-surtout penser à traduire *Je deviens*, (plutôt que *Je suis*). Ce serait plus proche de l'araméen primitif. Et de la vie que personne ne possède. Ni ne doit s'attribuer. Elle est donnée.

76. Verbe de Dieu. Le dieu logique? Loi de chair : accomplissement de la lettre dans la chair. Preuve par la vie. L'écrit prouvé par la chair et réciproquement.

77. Comme un corps vivant entre nous, la parole nous est *extérieure*.

78. Rien ne Le désigne, tout Le désire : incompréhensiblement en nous. Jamais face à nous, vu, en vis-à-vis. Non, plutôt en *vis-à-vis* : en *visage*. Il nous sait de dedans. Il nous dévisage à la trace. A sa trace.

79. Un manuscrit de Louis-Nestor Lyardet, dit Louis La Grêle, dit aussi Grêlon ou Razibus :

Vailly le 9. 1995
par Monsieur Navarret de Thonon
une va dire en votre fesse
fet que le bon Dieu nos fesses
mes des Calamités de la gelées de
mai - de la tempête de juin
de la brigada de Savoué
de la rasse de Frézy
et de tates les miseres que
pover veni de la par de
M^{re} L.J.S et salutations
et bon retour arvid
Bintous

Calamités redoutables : les gelées de mai, la tempête de juin, la brigada de Savoué, é la rasse des Frézy...

80. Chasser toute pensée *non en chair musicale*.

81. *Extérieur corps*. Le verbe notre chair (la pensée, la raison) vient comme corps entre nous et il est intérieur au corps entre nous.

82. Mystère aussi de ce dieu grammatical.

83. A à z. Celui qui est venu et que nous attendons, ouvre – à la fin et *ici* – le temps illinéaire. (Iradié.)

84. Ardeur, combustion du réel – le *réel*, qui ne vient pas du tout du mot *chose*, du mot *res*, ou plutôt qui en vient et en part, s'en départit : avec ce finale des deux *e* à la fin et du *l* – qui indiquent le brûlement. Voir l'ardeur des trois lettres, en *suspens* après le *r*; l'envolée à la fin du mot sur sa fin : *réel*. Le spirituel est l'ardeur des choses ; le réel rime avec lui.

85. Flammes liées, ardeur ensemble du *spirituel* et du *réel* (éteints, s'ils ne sont pas au contact l'un de l'autre.) Le réel aussi : *ardant*.

86. « Écrit sous l'empire de la communication galopante. »

87. Passivité de l'acteur, passivité du vivant ; passion de l'acteur : passage du vivant. Alphabétisez-vous !

88. C'est pourquoi le temps nous tue par amour : ne pas oublier, par ailleurs, d'en écrire aussi l'*histoire animale*, avec portement, tour-lèvement, *et cætera...* et tout le temps embrassé à la renverse.

89. Nous ne pouvons renverser l'espace, mais le temps *oui* : notre esprit est ainsi.

90. En un mémorial carnavalesque, tous surgissent et disparaissent en trois phénomènes.

91.
LE BONHOMME NIHIL.
LE CHASSEUR STRAGLON.
L'ENFANT TUYAU.
LE DÉSÉQUILIBRISTE.

L'HOMME DE UN.
L'HOMME DE NU.
LE RÉDEMPTEUR TIBI.
LES LIQUIDATEURS.
LE GARDIEN DE CAILLOU.

92. Le point est hors d'espace, un point comprend tout : le tétragramme de la croix.

93. Avec le *surelèvement*, le portement, *et cætera...* et *tout le temps* embrassé à la renverse. La mémoire est une pensée à l'envers.

94. L'espace vient nous résoudre.

95. L'incomprendre en entier pour l'incorporer par étoilement des mots. Les mots : *des notes*. Structure étoilée et polyphonique du corps du langage. J'appelle *niement* l'acte délivrant du négatif et passant par lui : c'est la vie délivrante du nom. Sans fin en soi ; avec fin en moi.

96. *Dieu est amour puisqu'il est un pluriel*. LE CHIEN UT. – Chute dans la dis-

persion symphonique ; saint Augustin écrit que Dieu ne pense pas. LE CHIEN UZEDENT. – J'adore d'ici le temps réversible. (*Entre un singe simiesque ; il pense : Je suis le théâtre de sa division. Il écrit sans aucune voyelle : Dieu prouvé par la prière : dprvpr-lpr.*) L'ENFANT THÉORIQUE, *entrant dans le mélodrome.* – Je suis la scène de ton drame, le théâtre de ta venue, la scène de ta division, la comédie de ta mort, le drame de ton ressuscissement. Tu m'as donné la parole et ton nom de *Je suis* pour penser des choses nues. (*L'ouvrier du drame apporte une planche.*)

97. Faire de chaque mot son négateur. Le langage n'obéit à aucun schéma mécanique : le langage s'organise comme un animal.

98. Faire de chaque mot son négateur.

99. Sur l'existence électrique du corps dans l'espace, la sensation précise du volume autour de nous dont l'acteur, plus qu'un autre, fait l'expérience – sur l'éveil de chaque cellule pour s'orienter dans la myriade disper-

sée – sur la connaissance aveugle de l'espace qu'acquiert le danseur – sur tout cela, se souvenir du mot de Bruno Walter sur Kathleen Ferrier : « Son secret est l'unité. » Il n'y a qu'une seule chose à bannir impérativement : *l'intention*. « L'art n'a ni intention, ni explication » (Oum Kalsoum).

100. LE CHIEN UT. – En temps que vivre, nous avons mal à la limite de tous nos trous possibles. L'HOMME DE BASE. – Qu'avez-vous dit ? LOUIS DUCHOSAL. – Mais que dites-vous ? LE CHIEN UT & UZEDENT. – En temps que *vivre* nous avons mal à la limite de tous nos trous possibles. LES HOMMES DÉSOMINÉS. – Commettons l'ombre d'un acte. L'ORNIAQUE DU CHIEN UT. – Je procède par la faim : pour commencer, j'ouvre la bouche sur ce mot.

101. *Un* est un point, *deux* trace une ligne, *trois* délimite une surface, *quatre* ouvre un volume, *cinq* le casse par la présence humaine : *me met bas*.

102. Le langage, au théâtre, ne cesse de *venir naître ailleurs*. L'émotion et la surprise viennent de là, de cette *ubiquité* du verbe.

LE FANTOCHE.

J'ai vécu pour me venger d'être.

RAYMOND DE LA MATIÈRE.

Aucun triangle n'a trois côtés.

LE FÉTICHE.

Ma mère n'a pas eu d'enfant.

L'ALÉATE.

On reconnaîtra les ossements humains à ce qu'ils portaient des yeux.

Un temps.

L'ÉVANGÉLISTE.

Le langage ne nous exprime pas, Daniel : il nous agit.

LE COUREUR DE HOP, *qu'on emporte.*

Arrière en moi? Lointaine de toi? pro-

fonde en lui? Ni nulle ni aucune d'une des trois personnes est *hors lieu*.

Faites entrer la Machine à broyer du noir ! L'homme est sans propriété.

Un sortant.

LE PERSONNAGE DU CORPS.

Un jour, si d'aventure je meurs, inscrivez sur ma tombe, s.v.p : Daniel Znyk : *PRÉCURSEUR du SUICIDE de L'HUMANITÉ.*

Espérons dans la glaise de quelqu'un.

Je n'arrive plus à séparer mon cou de ma gorge.

Hé, mon corps? Mon corps me dit : Qui m'aime me suive !

SON BALAI.

Enfance d'un acte !

Même retour.

UNE SEULE MARIONNETTE.

Il n'y a de pensée de *je suis* sinon libérée d'idées.

LA MANGEUSE OURANIQUE.

La vie se dévoue.

L'OUVRIER DU DRAME, *avec une planche.*

Faites entrer un *veneur*. Suivi de deux *non-venus*. Suivi d'un chien de non-venue et de deux inanimés. L'un, trine, pantocrate, inconfondu, réuni au pluriel. Ne touche plus aux nombres !

Psaume cent cinquante et un.

LE E MUET.

Je demande, à partir de cet *instant*, à chaque parcelle d'instant de passer outre.

L'HUISSIER DE GRÂCE.

Que nul ne sorte de la vie, sinon acharné !

Non.

LE VAV INVERSIF.

Le langage s'est retiré de la page.

UN INOMBRABLE.

Entrent : Le Mangeur Théoïde, La Voix Ubique, La Femme Séminale, Les Perfidiens,

L'Engloutisseur du Monde, Le Mangeur
Analogue, Aucun, L'Enfant d'Outrebec.

L'ALÉATE, *son crâne à la main.*

Chassez l'homme de lui-même, il en res-
tera toujours quelque chose !

LE DÉSÉQUILIBRISTE.

Ne jamais oublier que : (*Il lève une pan-
carte portant écrits ces mots : « J'oublie le lan-
gage pour parler ».*)

Point.

Table

La langue à un	7
L'autre rive	31
Lettre au E muet	41
Pour en finir avec le sacré	55
La respiration figure la pensée	77
Personne humaine	89
L'inhumanité du temps	95
Crayonné dans le noir	101
Désoubli	115

Autres livres de Valère Novarina

LA SCÈNE.
LUMIÈRES DU CORPS.
L'ACTE INCONNU.
LE THÉÂTRE DES PAROLES.
FALSTAFE.
LE MONOLOGUE D'ADRAMÉLECH.
L'ENVERS DE L'ESPRIT.
L'ATELIER VOLANT.
DEVANT LA PAROLE.
LE BABIL DES CLASSES DANGEREUSES.
LE VRAI SANG.

Aux éditions Héros-Limite

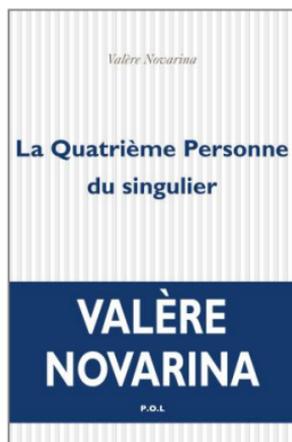
LA LOTERIE PIERROT.
LE VRAI SANG, disque et livret, « Timbres », notes,
fragments, photographies et documents sonores
(1972-2006) réunis par Pascal Omhovère.

Aux éditions Gallimard

LE DRAME DE LA VIE, « Poésie/Gallimard ».
L'ACTE INCONNU, « Folio ».

Achévé d'imprimer en février 2012
dans les ateliers de la Nouvelle Imprimerie Laballery
à Clamecy (Nièvre)
N° d'éditeur : 2266
N° d'édition : 241466
N° d'imprimeur : XXXX
Dépôt légal : mars 2012

Imprimé en France



Valère Novarina
**La Quatrième Personne du
singulier**

Cette édition électronique du livre
La Quatrième Personne du singulier de VALÈRE NOVARINA
a été réalisée le 23 avril 2012 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en février 2012
par la Nouvelle Imprimerie Laballery
(ISBN : 9782818016121 - Numéro d'édition : 241466).
Code Sodis : N52248 - ISBN : 9782818016145
Numéro d'édition : 241468.