

## Article

---

« *L'acte inconnu* ou Tombeau pour Yoryk : dramaturgie de la mémoire et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina »

Marion Chénétier-Alev

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 42, 2007, p. 13-29.

Pour citer la version numérique de cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/041685ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)

Marion Chénetier-Alev  
Université François-Rabelais

# *L'acte inconnu* ou Tombeau pour Yoryk : dramaturgie de la mémoire et dialogue des morts dans le théâtre de Valère Novarina

**E**n intitulant son nouvel opus destiné à la scène du Palais des Papes *L'acte inconnu*, Valère Novarina prenait le risque de lasser ou de décevoir. Rien de spectaculaire dans ce titre *blanc* : au singulier, sans contours, déroutant et tellement ouvert qu'il en paraît béant. Rien à la hauteur de l'attente suscitée par le défi lancé au dramaturge d'ouvrir le Festival d'Avignon dans la cour d'honneur. À y regarder de plus près, il s'agit pourtant d'un titre façonné à l'image du lieu : comme lui, ample ; comme lui, dépouillé et pareillement tranchant. Son dénuement est vrai et trompeur, et de cette contradiction surgit le propos de l'œuvre. *L'acte inconnu* propose en effet aux lecteurs et aux spectateurs à la fois une radicalisation de la dramaturgie de l'auteur, et pour cette raison une avancée dans *l'inconnu*, mais aussi une synthèse des formes jusqu'à présent expérimentées, et en conséquence susceptibles d'être *reconnues*. Cette évolution du théâtre novarinien trouve en partie son origine dans un événement qui explique le tournant que constitue la pièce sur le plan dramaturgique. Quelque vingt ans après la publication du grand manifeste pour l'acteur qu'est le *Pour Louis de Funès*, et retrouvant les accents d'un ancien genre littéraire et musical, l'œuvre rend hommage à l'acteur disparu Daniel Znyk<sup>1</sup>, destiné à succéder à l'illustre comique comme emblème du comédien. Elle renoue ainsi avec le dialogue des morts que le théâtre de Novarina n'a cessé d'entretenir, tout en poursuivant, plus

frontalement encore, sa réflexion sur le comédien dont l'art, indicible, est mystérieusement abouché avec cet autre inconnu qu'est la mort. Plus que jamais donc, la pièce fait appel à la mémoire du lecteur-spectateur, et creuse le trou autour duquel s'ordonnent, selon l'auteur, le corps, la pensée ou le langage : *L'acte inconnu* est un tombeau d'où la parole appelle les morts.

À la lumière de cette nouvelle publication, la présente étude voudrait revenir sur la tradition du dialogue des morts que prolonge l'œuvre de Novarina depuis ses débuts, pour tenter d'éclairer quelques aspects de cette dramaturgie de la mémoire qu'il a mise en place : comment lire-regarder un théâtre qui se nourrit de citations et exhibe ses répétitions, comment concilier l'enjeu d'une parole se voulant toujours jaillissante et la continuité d'une œuvre se faisant écho de spectacle en spectacle ? Issu d'une telle dramaturgie tout en lui offrant un nécessaire contrepoint, *L'acte inconnu* amorce une nouvelle phase du théâtre novarinien, dont ce travail aimerait, en dernier lieu, présenter brièvement les principales caractéristiques.

## Dialogue avec la mort et déliaison du temps

Alors que s'achève la troisième partie de *L'acte inconnu* – elle s'intitule « Le rocher d'ombre » –, et que la nuit atteint enfin sa « pleine nocturnité<sup>2</sup> » (Novarina, 2007 : 11) dans la cour du Palais des Papes, le spectateur a une vision : deux comédiens s'emparent de l'immense pantin qui gît sur un brancard à l'avant-scène, et le dressent tel un mât face au public. À hauteur des plus hautes fenêtres de la façade fantôme, dans un linceul blanc qui claque au vent, ils brandissent l'effigie de Daniel Znyk dont le masque pâle reproduit, immédiatement reconnaissables, les traits. Christian Paccoud déplie son accordéon et fait entendre la chanson que le comédien interprétait dans *L'origine rouge* (Novarina, 2000 : 145). Vingt-deux accordéonistes en demi-cercle, de blanc vêtus, lui font suite pour entonner en chœur un chant d'adieu sans précédent dans les annales du théâtre.

Dans cette vision se superposent instantanément deux images. La première est celle qui ouvre la pièce et réécrit l'incipit de *Hamlet* : « Le Bonhomme Nihil » au « Veilleur » – « Chaque soir sur le rempart, m'apparaît : le spectre de ma Mire ! » (p. 12) La seconde est une image reconstruite d'après des lectures qui rappellent le lien fondamental que le théâtre entretient avec la mort : « On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts. Les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort [...] » (Barthes, 1980 : 56). Creusant la voie ouverte par Roland Barthes, Florence Dupont a ressuscité les

pratiques rituelles spectaculaires de Rome, en particulier celles relatives à la *pompa*, procession funèbre inventée par les aristocrates romains. C'est en effet aux acteurs que l'on fait porter l'*imago*, ce masque mortuaire primitivement en cire qui a saisi l'empreinte du visage du mort :

L'efficacité de ces cérémonies de mémoire que sont les funérailles aristocratiques est uniquement liée à leur qualité spectaculaire [...]. La famille n'a d'autre support à sa mémoire que ces masques qui sortent épisodiquement, comme des fantômes surgis des Enfers pour accueillir leur nouveau collègue (Dupont, 1985 : 29).

La singularité de la vision conçue par Novarina tient à l'imbrication de ses composantes : deux comédiens portent un pantin qui porte l'*imago* d'un acteur. La mort est ainsi dupée, car, au lieu que les comédiens portent directement le masque de l'acteur, ils délèguent cette fonction au pantin et inversent le processus symbolique : le vivant n'est plus le support du mort, mais le mort (le pantin) devient le support du (redevenu) vivant. L'acteur défunt, loin d'avoir disparu, est démultiplié par la mise en abyme de la théâtralité (deux comédiens + un pantin + le masque d'un comédien). Cette inversion du rapport entre la mort et la vie, et le renversement du temps sont les enjeux de ce dialogue avec la mort, par le biais des morts, qui revêt essentiellement trois formes dans le théâtre de Novarina : les jeux d'intertextualité, la pratique de l'autocitation et le dialogue avec des personnes réelles décédées ou avec des personnages mythiques. À ces cas de figure, *L'acte inconnu* vient ajouter la mise en scène de la disparition d'un des comédiens de la troupe du dramaturge.

On sait le nombre élevé d'emprunts aux auteurs les plus divers que Novarina intègre dans ses textes. Il converse ainsi non seulement avec les morts verbaux que sont les mots du français ancien, mais également avec les écrivains du passé. Il commente cette part de son activité en concevant l'écriture dramatique comme espace de la mémoire :

[A] nous, pris dans le rêve de l'histoire mécanique, il [le théâtre] montre que la mémoire respire et que le temps renaît. [...] C'est au théâtre qu'on voit le mieux que le temps est relié et que la mémoire respire (Novarina, 1991a : 9).

En effet, dialoguer avec les auteurs du passé, c'est-à-dire avec leur propre parole, est une manière pour Novarina de se situer dans la lignée de ceux qui ont redonné vie à la langue en la chevillant au corps. Parmi les textes ou les auteurs qu'il cite le plus souvent reviennent (sans ordre ni exhaustivité) Jarry, Lautréamont, Jeanne Guyon, Charles-Albert Cingria, Pierre Albert-Birot, Dante, Rousseau, Roussel, Rabelais, Shakespeare, Rimbaud, Artaud, Garnier, Joyce, Balzac, Corneille, Molière, les Pères de l'Église, les mystiques, la Bible, d'autres encore :

En littérature, c'est avant tout l'oralité qui m'intéresse. Il y a ceux qui écrivent pour la bouche et par l'oreille, ceux qui ont directement affaire au corps comme Bossuet, Rabelais, Beckett... (Novarina, 1986 : 10)

Je me suis ensuite aussi beaucoup alimenté à la source du Moyen Âge. Mais c'est le XVII<sup>e</sup> siècle que je fréquente aujourd'hui le plus assidûment : rien ne vaut une fable de La Fontaine, une page de Bossuet, un paragraphe de Bérulle pour retrouver la tonicité. Il y a une énergie extraordinaire chez les écrivains du XVII<sup>e</sup>. Parce qu'ils sont presque tous des *oraux*. L'oralité s'est perdue dans le XIX<sup>e</sup> siècle bourgeois. On s'est ensablé dans le romanesque. Jusqu'à Rousseau l'écriture n'est pas séparée de la bouche<sup>3</sup> (Novarina, 1998b : 83).

Le jeu des citations est donc profondément lié à la conception du langage et de la création chez Novarina. Le dialogue avec l'histoire de la langue et avec les écrivains procède d'une vision germinative de l'écriture et de l'art qui abolissent le temps linéaire et proposent au contraire une entrée dans un temps infini parce qu'il se renouvelle perpétuellement : « Raisonement du temps : présent, passé, futur. Mais qui ne sent que notre vraie présence est captive dans l'enchaînement du temps raisonné » (Novarina, 1991a : 9). Grâce aux descentes dans la langue, « c'est le temps de la langue qui est traversé [...], c'est une pensée qui se retourne, une parole qui remonte, un contretemps, une utopie, uchronie, une utopie du temps, une île imaginaire du temps [...]. C'est un autre temps qui a jailli dans le monde et qui fait un trou dedans » (Novarina, 1989b : 77-78).

Les citations, délimitées ou non par des guillemets, apparaissent soit dans leur forme originale, soit déformées, et peuvent être ou non attribuées. *Vous qui habitez le temps* cite directement une réplique tirée de *Macbeth* : « Où en est la nuit<sup>4</sup> ? » (Novarina, 1989d : 13) La citation peut être insérée dans une réplique plus longue et s'y couler insensiblement, comme l'extrait de saint Augustin intégré à la parole de « La figure dans la nuit » dans *Je suis* (Novarina, 1991b : 148). Dans ce même texte, la formule de Descartes est discutée (« À celui qui dit : je pense donc je suis [...], moi je dis... » Novarina, 1991b : 84), celle de Rimbaud (« La vraie vie est absente ») est revue (« La vie est déserte » Novarina, 1991b : 165), de même que celle de Hobbes (« L'homme est un loup pour l'homme ») dans *Le discours aux animaux* (« L'homme est un loup pour la femme » Novarina, 1987a : 58). La citation peut être légèrement modifiée : « Le cœur de l'homme est vide / Et plein d'ordure » (Novarina, 1998a : 90). Une œuvre peut imprégner plus particulièrement tel texte : ainsi, *Les chants de Maldoror* retentissent-ils dans *Le discours aux animaux*. La citation, directe ou indirecte, peut se trouver à même le titre : *L'atelier volant* évoque *Le médecin volant* de Molière ; *Le drame de la vie* est le titre d'un ouvrage du même nom de Restif de La Bretonne ; *Le babil des classes dangereuses* est tiré d'une phrase introductive de Lorédan Larchey à son *Dictionnaire de l'argot parisien* ; une section du *Théâtre des paroles*, « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire », renverse la célèbre proposition de Wittgenstein dans le *Tractatus logico-philosophicus* : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire » (Wittgenstein, 1961 : 107.7).

La circularité d'un temps délinéarisé, déjà concrétisée par la circulation des citations, est rendue plus sensible encore par la pratique de l'autocitation<sup>5</sup> d'une part, Novarina recyclant dans chaque nouvelle pièce des phrases ou des fragments de ses textes antérieurs (nous y reviendrons à propos de *L'acte inconnu*), et par la reprise des mêmes citations d'autre part : en guise d'exemples, la phrase de Jeanne Guyon apparaissant dans *Le jardin de reconnaissance* (Novarina, 1997 : 44) revient dans *L'opérette imaginaire*, cette fois sans guillemets (Novarina, 1998a : 86) ; l'aphorisme de Wittgenstein est également répété dans *Devant la parole* (Novarina, 1999 : 27).

*L'acte inconnu* reprend l'ensemble de ces procédés. S'ouvrant sur une réécriture de *Hamlet*, la pièce insère dans la bouche du « Ravi » une phrase des *Rêveries du promeneur solitaire* (p. 118) ; fait prononcer à « [l']homme nu » une expression déjà attribuée à Tertullien dans *Devant la parole* (« C'est certain parce que c'est impossible », p. 163) ; cite des répliques de *La scène* (« Resterait à dire ce qui distingue l'acteur véritable d'un imitateur d'homme », p. 131 ; « L'amour est d'un trait », p. 105 ; « J'veux r'tourner dans ma tête en os où j'ai peur », p. 69) ; brode à plusieurs reprises sur les fables de La Fontaine ; inscrit, également dans le texte de *L'homme nu*, une des phrases-refrain du théâtre de Novarina : « Les "ourssements blonds des Bernardines à action" me font peur » (p. 120) ; et fait entendre de page en page l'écho de la Genèse. La liste n'est jamais close.

Le travail de l'intertextualité fait ainsi de plus en plus appel à la mémoire du lecteur-spectateur à mesure que s'écrit l'œuvre. La lecture devient une véritable remontée dans le temps, dont le lecteur expérimente la réversibilité en croisant simultanément la trace des écrivains du passé, des écrits antérieurs de l'auteur et des strates de formation de la langue. On comprend que cet échange permanent avec d'autres auteurs et d'autres écritures, ces rappels, ces paraphrases, ces échos souvent déformants, ces citations de citations exactes, modifiées ou traduites plus ou moins rigoureusement – pratique qui culmine dans la rosace de citations de *La chair de l'homme* où sont égrenées 389 définitions de Dieu provenant d'auteurs différents –, on comprend que cet échange soit de l'ordre de la respiration du texte. Il faut prendre les termes de *respiration* et d'*échange* au sens propre. Ces paroles extérieures que le texte s'approprie augmentent son ampleur et sa profondeur, font de lui un espace troué de voix qui l'ouvrent à un dialogue souterrain et silencieux avec les voix passées.

Quoi qu'en dise l'auteur (« J'écris [...] au milieu des *dèces*, non loin des morts » Novarina, 1989b : 74), ces écritures du passé ne sont rien moins que mortes, et reviennent à la vie dans ce processus de respiration. L'intertextualité donne naissance à une nouvelle matière, faite de la fusion des différentes langues et des rythmes divers : « Les écrivains que j'aime, je les ai respirés et ils m'ont respiré. C'est comme si nous avions produit [...] encore

un nouveau corps, du vivant » (Novarina, 1987b : 199). La réactivation est double : réactivation du texte en train de s'écrire par les verbes dynamiques du passé, et des textes du passé par la parole jaillissante du présent qui s'empare d'eux. Les notions de passé et de présent perdent ainsi de leur rigidité, et ce n'est pas un hasard si Novarina emploie la métaphore du « magma » (Novarina, 1991b : 148) pour désigner ces mouvements de rencontre et de refonte des paroles.

Le dialogue des morts peut enfin adopter la forme d'une conversation imaginaire avec des êtres ayant existé, dont la parole (fictive) devient une sorte d'intercesseur entre l'auteur et la langue, un moteur d'écriture : on songe à Louis de Funès dans le texte qui porte son nom, et qui reparaît dans *Devant la parole* (Novarina, 1999 : 149-155) ; à Jean Dubuffet dans *Je suis* (Novarina, 1991b : 221-225) ; au danseur James Smylie dans *La chair de l'homme* (Novarina, 1995 : 301-304) ou à l'acteur Frégoli dans *La scène*. De Louis de Funès, Novarina parle précisément en des termes qui rappellent la procession funèbre antique autour du visage du mort, et comme si le comédien rassemblait en lui l'*imago* et la *persona* :

Il y a *funèbre* dans *Funès* et ça veut dire Jean-qui-meurt mais il y a aussi *lumière* dedans et c'est pourquoi j'ai toujours appelé secrètement et simultanément Louis de Funès : *Louis de Funèbre et de Lumière*. [...] Le théâtre a été inventé pour y brûler la nuit toutes les figures humaines. [...] un grand Golgotha de papier où brûler toutes les effigies de la tête de l'homme. [...] Car le visage de l'homme [est] une surface qui doit se déchirer, une face transfigurée et saisie par-dedans qui doit trembler en deux par une force qui la prend et la pousse hors d'ici<sup>6</sup> (Novarina, 1989a : 124, 136).

## L'acteur en passeur

Le théâtre est ainsi pris par la dramaturgie de Novarina dans un double mouvement : lieu de combustion du corps de l'acteur et de dissolution des représentations de l'homme, il est aussi lieu de vie et de résurrection. Le Chantre 2 de *L'acte inconnu* le proclame : « Nous formons ici un appareil gigantesque à tuer la mort » (p. 135), même si, au cours de la pièce, plusieurs répliques apportent un démenti sceptique autant qu'ironique à cette affirmation désespérée. De cette construction symétrique qui rappelle les portails des églises romanes et la disposition des scènes médiévales, où siègent à gauche la Gueule d'Enfer, à droite l'Entrée du Paradis, et dont la scénographie de *L'acte inconnu* s'est souvenue avec ses deux grands becs de métal doré ouverts de part et d'autre d'une ligne rouge sang, l'acteur est la figure centrale, *bifrons*. Il entre en scène pour se défaire de son cadavre (« L'acteur toujours comme un mort qui m'apparaît » Novarina, 1991a : 13), et a pour mission de nous défaire du nôtre, car c'est vivants que nous sommes morts :

Je ne connaîtrai la mort que de mon vivant. La mort n'est pas un futur qui t'attend, elle est présente en toi tous les jours d'aujourd'hui, dans ces états de dessèchement, de fermeture, de paralysie intérieure. La rigidité du cadavre, tu ne la rencontreras qu'au cours de ta vie et à l'intérieur de toi. [...] Je n'ai pas de la mort une idée négative. Il y a plus vivant que nous (Novarina, 1991a : 78-79).

Fondé sur la respiration et le mouvement, le théâtre novarinien « redonne souffle aux paroles des morts » (Novarina, 1991a : 67), c'est-à-dire aux idées mortes qui en nous répandent leur froid et nous font morts à notre tour, puisque nous sommes faits de mots.

L'acteur est donc en premier lieu cet athlète du souffle et du mouvement qui vient sur scène brûler en son corps l'idole humaine. Mais *L'acte inconnu* interroge plus avant l'étrange lien de l'acteur et de la mort, en confrontant les pouvoirs de la parole présentifiée par le théâtre à deux disparitions proches, à la fois dans le temps et dans le cœur du dramaturge. Celui-ci met explicitement en scène la mort de sa mère et du comédien Daniel Znyk. À plusieurs reprises, la pièce interroge la force d'apparition du théâtre – précisément cette présence spectrale que la scène peut produire, dont Craig saluait l'intensité dans les pièces de Shakespeare, et qui explique que *L'acte inconnu* se place sous le signe de *Hamlet*. Si le théâtre ne peut ressusciter les morts, sa puissance d'évocation est grande :

LE CHANTRE 2. Voyant le cadavre de sa mère, il fallait qu'il la refasse lui aussi à son tour en boule de terre comme elle était avant, et qu'il lui redonne la vie qu'elle lui avait donnée. – L'HOMME NU. Je sors l'âme de cette femme qui m'a donné la vie et mis dans les chiffres. Son âme est en chiffon. Elle m'a appris l'alphabet et maintenant je lui fais signe pour qu'elle se lève ! (p. 136)

Face à ces demandes répétées de relèvement ou de resurgissement, la parole appelante peut à la fois reconnaître ses limites, ou au contraire répondre en actes. L'esprit de la mère conserve ainsi l'intimité de sa relation avec le dramaturge et suscite de la part des chantres une verte réplique remplaçant le poète à juste distance du Verbe originel et créateur :

LE CHANTRE 2. Mère, laisse sortir ton âme maintenant des mains de ton fils ! il te le demande, il le peut ! – LE CHANTRE 1. L'opération a raté. – LES CHANTRES 1 et 2. Vous n'êtes pas le vrai Délivreur ! (p. 138)

Ce « ratage » feint toutefois de masquer l'invention par laquelle la mère reste présente sur la scène. L'orifice maternel est comparé à l'orifice créateur du poète :

LA FEMME SPIRALE. Fils, montre-moi l'orifice du langage ! – LE CHANTEUR EN CATASTROPHE. Non ma mère, tu ne le verras pas. Pas plus que jamais au grand jamais tu ne me montras l'orifice de la vie. Tu ne verras pas ma bouche ; je ne l'exhiberai point devant toi publiquement (p. 139).

L'évocation de Znyk atteint en revanche une remarquable intensité, et son apparition fantomatique fut pour moi, pour nombre de ceux qui connurent le comédien, une



véritable commotion. Le théâtre de Novarina rejoint ici, profondément, le Nô japonais en tant qu'art de convoquer et de faire danser les esprits au carrefour de l'espace et du temps. Pensant à cela, j'ouvre à nouveau le recueil de textes paru en 1999, *Devant la parole*, et j'y lis ces mots prophétiques de *Lacte inconnu* :

Voici maintenant l'île isolée du nô où deux personnages s'avancent dans les chemins de contradictions : l'un à l'autre apparaît ; il emplit l'espace de choses pas là ; [...] Au nô comme au cirque, le costume flotte comme si le corps était devant nous balloté par son ombre. [...] Le corps des *personnes* du nô est langé trop large comme celui du clown, avec des ailes inutiles amoncelées sur lui. Des bandelettes à n'en plus finir – comme Grock qui ressuscite en sautant. [...] Ici, aujourd'hui 27 novembre 1997, dans l'île du nô est apparue soudain la possibilité d'aller boire un instant au sentiment inconnu (Novarina, 1999 : 143).

Cependant, de même que le théâtre nô établit son efficacité dramatique sur une série de conventions et de codes intériorisés par le public, de même une partie de la dramaturgie novarinienne repose sur une intériorisation, par le lecteur-spectateur, d'un certain nombre de formes et de formules, intériorisation qui fonde son théâtre de la mémoire.

## Inscrire le théâtre dans la durée

On en a vu une première dimension dans le dialogue avec les auteurs du passé et dans le jeu de l'autocitation. *Lacte inconnu* accentue ce dernier procédé, en proposant un étonnant récapitulatif des œuvres antérieures. Qui ouvre la pièce voit s'offrir à lui un chemin jalonné d'étapes familières : listes de noms, d'actions ou d'animaux caractéristiques de l'écriture novarinienne ; slogans publicitaires apparus dès *Je suis*, et reprise du défilé des candidats à la politique déjà présenté dans *La scène* ; annonces des Machines « à dire » et « à faire » inaugurées dans *L'opérette imaginaire* ; séquence de malédictions sur le modèle de la « Prophétie de l'enfant Tuyau » dans *L'origine rouge* ; chansons, dont deux sont extraites de *L'origine rouge* ; déclinaison d'un thème et de ses expressions à la manière de la tirade de La Sibylle dans *La scène* ; conjugaison fantaisiste des verbes ; scène du repas, leitmotiv des textes de Novarina depuis *La chair de l'homme* ; retour de figures (le Danseur Bocardy du *Drame de la vie*, le Mort, Adam, Saporigène, le Vivant malgré lui, etc.) ; vingt-deux accordéonistes qui évoquent directement les vingt-deux choristes de *L'opérette imaginaire* ; enfin le titre même, repris de *La scène*, dont il constituait l'avant-dernier acte.

Cet inventaire n'est pas exhaustif, mais suffit à marquer d'une part le caractère délibéré du *rappel* dans la dramaturgie novarinienne ; d'autre part, et dans une certaine mesure, la fonction simultanée de repère et de leurre de ces rappels. En tant que repères, ils ponctuent les textes ou les spectacles de moments « identifiables », circonscrits dans la mémoire du

lecteur-spectateur par leur caractère de répétition vis-à-vis de la pièce précédente, même si ces répétitions sont toujours autant de variations par rapport à la forme d'origine. Ces moments où s'exerce la reconnaissance du public structurent sa réception de l'œuvre, en scandant d'épisodes ou de procédés qu'il peut nommer (une scène de repas, une liste, une chanson...) un texte qui le prive des habituels repères dramatiques (personnages, déroulement d'une intrigue, lieux et temps déterminés, etc.). Ils inscrivent d'autre part le lecteur-spectateur dans une *continuité* essentielle, dans une recherche sur le long terme, faisant du théâtre de Novarina non pas une suite d'œuvres soumises à l'impératif du renouvellement, mais un processus, lent, de réappropriation de la langue, de l'espace et du temps. Ce théâtre est ainsi une manière de rendre, à qui le pratique, une durée que la frénésie contemporaine désormais interdit, une permanence au sein de laquelle peut se déployer la floraison verbale étranglée par le langage industrialisé.

On comprend mieux les phénomènes de reprises et de rappels qui dominent l'œuvre novarinienne. La domestication de l'homme par le langage est si profonde qu'il faut sans cesse recommencer le travail d'ensauvagement, détiasser patiemment cette toile de Pénélope que les sirènes médiatiques ensèrent chaque jour. C'est ce que prouvent les 421 exhortations du dernier recueil théorique paru, *Lumières du corps*. Le mouvement de l'ouvrage fait penser aux exercices spirituels d'un Ignace de Loyola. La répétition des mêmes phrases, des mêmes mots, des mêmes thèmes, loin d'être un défaut littéraire, devient une exigence et une humilité de l'esprit qui tâche de s'imprégner de ces préceptes ; qui, en les répétant, les *fait*, et parvient à toujours plus de précision ; qui se délivre de la tentation – de définir l'homme une fois pour toutes – en récitant ces sortes de prières. Si la prière fleurit dans *L'acte inconnu*, si le mot vient sans cesse à la bouche des *appelants*, c'est qu'elle est la forme la plus ouverte du discours. Novarina lui-même, en faisant parler dans ses pièces des personnages mythiques tels qu'Abraham et Isaac, Isaïe, Caïn et Abel, la Sibylle, et de manière récurrente le Christ et Adam, ancre son œuvre dans un temps long et rappelle de quelle origine procède la parole. Si l'instant adamique est ce moment charnière suspendu entre l'infini des possibles et l'avènement de la nomination des choses, le drame novarinien, s'incarnant dans une écriture du rappel et du recommencement, se joue dans la tentative de dilater, à l'infini aussi, cet instant.

Les rappels se font aussi bien sur le plateau. On a vu dans la cour d'honneur reparaitre la petite maison rouge et verte qui figurait déjà dans les mises en scène de *La chair de l'homme* et de *La scène*, la colonne-tribune des orateurs emportée par l'Ouvrier du drame, le chien, le caillou, le brancard, la danse du pantin Pinon, l'épisode du crâne humain écrasé par ce même comédien, l'homme portant une planche, les plateaux des Machines à dire et à faire, tous éléments tirés des représentations de *L'origine rouge* et de *La scène*, ou d'autres spectacles plus anciens.

Mais l'aspect le plus remarquable de cette dramaturgie de la mémoire tient sans doute aux comédiens eux-mêmes, et à la manière dont Novarina les insère dans ses textes. Il faut signaler d'abord l'homogénéité et la longévité de la troupe que constituent ces acteurs, réunis non pas dans une compagnie mais autour d'un auteur. Au fil des ans, on retrouve les mêmes interprètes, qui ont peu à peu constitué une troupe d'élite, passée maître dans la profération de cette parole singulière. Assister à une représentation du théâtre de Novarina, c'est donc aussi, pour le spectateur, se réjouir de les voir et de les entendre à nouveau, et apprécier, à cette aune, l'introduction, pour tel ou tel spectacle, de tel ou tel nouvel entrant. Car les spectacles de Novarina rendent un *son* particulier, retentissent d'un *timbre* propre, produisent un *tempo* spécifique, et ces différentes composantes sont à leur tour pour le public autant d'éléments immédiatement repérables. Aussi l'adjonction à la troupe d'un nouveau comédien suscite-t-elle de spontanés rééquilibrages qui font appel à la mémoire du spectateur. À cet égard, il n'est sans doute pas fortuit que *L'acte inconnu*, faisant place à quatre nouvelles recrues, multiplie justement les répétitions textuelles et scéniques comme pour compenser le décalage de tonalité et de tempo produit par ces arrivées.

L'autre conséquence de cette continuité dans le choix des interprètes retentit directement sur la lecture des pièces de Novarina. Qui a vu Didier Dugast et Dominique Parent composer les *Machines* télévisuelles, Michel Baudinat chanter dans son cercueil, Daniel Znyk en *Infini Romancier*, Agnès Sourdillon déroulant la suite des numéros de *voltage*, Dominique Pinon vaincre la mort, Valérie Vinci clamer que « l'espace est lourde » (Novarina, 1998a : 15), Elisabeth Mazev décliner son anatomie, Laurence Vielle exténuer sa fatigue, André Marcon saluer le soleil – tous devraient être cités – ne peut plus lire les textes qu'avec le souvenir de leurs intonations, de leur élan et de leur souffle. Il faudrait développer longuement ce point, capital dans le rapport que le lecteur entretient avec l'œuvre : la voix et le jeu des comédiens de Novarina ont été, pour nombre de lecteurs, la clef même de l'entrée dans ses textes, les lectures successives réactivant ensuite, chaque fois, le souvenir de leur interprétation<sup>7</sup>. Qu'il nous suffise de le mentionner, sans allonger encore cette étude.

Car il faut aborder maintenant le traitement original que Novarina fait subir aux noms de ses acteurs. Les noms de tous les acteurs ayant participé à la création de *Vous qui habitez le temps* figurent dans le texte de la pièce, en tant que didascalies attributives. Chaque comédien émet ainsi la réplique qui lui échoit nominalement, et y prononce parfois son propre nom : « ANDRÉ MARCON. [...] André, ton crâne est en toi comme un reste du monde d'avant. [...] – LAURENCE MAYOR. Non non, ce n'est pas la mort qu'il cherche » (Novarina, 1989d : 212-213), pour ne donner que ces deux exemples. Dans *La chair de l'homme*, apparaît le nom du danseur James Smylie, décédé quelques années après

avoir dansé dans *Vous qui habitez le temps*. Dans *L'origine rouge*, la dernière création de Novarina où joua Daniel Znyk (avant la reprise de *L'espace furieux* à la Comédie-Française), retentit de façon prémonitoire cette réplique du « Personnage du corps », interprété par Znyk : « Un jour, si d'aventure je meurs, inscrivez sur ma tombe, svp : Daniel Znyk : PRÉCURSEUR DU SUICIDE DE L'HUMANITÉ » (Novarina, 2000 : 72). Ce procédé d'inscription générale des noms des comédiens se retrouve dans *La scène*. L'acteur Pascal Omhovère est désigné en fin d'ouvrage comme jouant Pascal, et apparaît toujours dans le texte sous son nom. À « L'Acte des cendres », la scène du repas réunit les comédiens qui, sous le nom de leurs personnages respectifs, implorent la clémence du Seigneur pour leur personne civile : Michel Baudinat (Le Pauvre) : « Souviens-toi, Seigneur, de ton fils Michel, pécheur » ; Jean-Quentin Châtelain (Isaïe Animal) : « ... de ton fils Jean-Quentin, pécheur » ; Agnès Sourdillon (la Trinité) : « ... de ta fille Agnès, pécheresse » (Novarina, 2003 : 79), etc. Enfin, *L'acte inconnu* fait précisément écho à *L'origine rouge* en reprenant une partie de la réplique de Daniel Znyk, mise dans la bouche de Jean-Yves Michaux, qui interprète le mort sous les traits de « L'Homme nu » : « Inscrivez sur ma tombe : Ici, au fond, ne repose pas Jean-Yves Michaux mais s'ouvre un sans-fond » (p. 130). Le Chantre 1 annonce ensuite la scène à venir, cette merveilleuse *Dormition de Polichinelle* que *L'origine rouge* réclamait : « [...] donnez-nous plutôt *La dormition de Polichinelle* ! » (Novarina, 2000 : 162) ; que *La scène* promettait sans la donner : « “La dormition de Polichinelle”, chanson nocive, chant épatant ! » (Novarina, 2003 : 181) ; et qui constitue le cœur de *L'acte inconnu*. Au moment de la présenter, le Chantre 1 convoque les comédiens : « Monsieur Le Lièvre, monsieur Baudinat, et vous aussi monsieur Pinon, venez : Agnès, Véronique et Valérie vont vous représenter la *Dormition de Polichinelle* » (p. 131).

En insérant dès ses premières publications le nom des acteurs dans le texte de ses pièces, Novarina accentue encore la dimension mémorielle de sa dramaturgie. Chaque texte renvoie ainsi à ses conditions historiques de représentation, l'auteur inventant par là une autre façon de capturer le présent dans ses pièces. Il semble qu'il n'y ait pas d'autre exemple, dans l'histoire du théâtre, d'un dramaturge qui inscrive la figure fugitive du comédien – responsable de la création du rôle – dans le texte, la rendant pérenne<sup>8</sup>. La boucle est bouclée : écrit pour des comédiens déterminés, le texte dramatique reçoit en retour l'empreinte de leur interprétation. Plus que jamais, Novarina joue de l'indistinction entre le texte et la scène, rendant caduc le débat qui les oppose depuis si longtemps.

## Anamnèses en suspens...

Mais un tel théâtre de la durée ne peut pas sans une certaine tension rencontrer un théâtre qui se veut aussi, peut-être avant tout, théâtre de l'instant, de l'ici et maintenant.

Novarina énonce en ces termes cet autre principe dramaturgique : « L'un des mots d'ordre que je donne aux acteurs, c'est : capturez le présent ! Capturez la présence ! L'instant théâtral, c'est un peu l'offrande du présent. Offrir le présent un instant » (Novarina, 1989e : 69), principe réitéré deux fois dans *L'acte inconnu* : « Seul l'instant est véritable » (p. 151 et 166). Et l'on sait à quel point cette stratégie de l'ici et maintenant informe l'écriture novarinienne, notamment sur le plan de l'adresse au lecteur-spectateur. Or pour tous ceux qui s'engagent à suivre les créations de Novarina, l'effet de mémoire joue de plus en plus : d'un livre à l'autre, d'un spectacle à l'autre, les souvenirs des lectures ou des représentations précédentes se superposent à la nouvelle création avec la force croissante que leur confère l'accumulation des œuvres au fil des ans.

Ce feuilleté de souvenirs étoffe l'instant, voire le déplace, ou le fige : dans *L'acte inconnu*, les exemples se succédaient, mais culminèrent avec l'apparition du « fantôme » de Znyk. L'apparition fut si troublante qu'elle me renvoya immédiatement aux images de Znyk dans les spectacles antérieurs. Il s'agissait dans ce cas, bien sûr, d'un effet probablement recherché et qui soulignait d'abord la réussite de cet enjeu de vie et de résurrection qu'assigne Novarina au théâtre. Mais lorsque sur la silhouette de Léopold von Verschuer portant sa planche se greffe aussitôt l'image de Pascal Omhovère en Christ dans *La scène* ; lorsque les annonces des Machines sont d'emblée comparées à celles des autres textes ; lorsque – et c'est sans doute là que la tension est la plus forte – le spectateur se prend à anticiper l'arrivée d'une séquence et attend, par exemple, la scène du repas (qui arrive en effet) ; c'est alors que toute l'architecture des textes novariniens visant à empêcher le lecteur-spectateur de se projeter dans l'avenir ou de se retourner sur le passé est ébranlée. L'auteur intègre d'ailleurs cette question dans ses textes en intitulant « Anamnèse » une scène de *La scène* et une de *L'acte inconnu*.

Cette tension se résout pourtant, en partie. C'est ici que nous retrouvons cette fonction de leurre qu'exerce le rappel dans l'œuvre de Novarina. De fait, avant même que le souvenir du spectateur déplace l'instant, l'auteur a déjà déplacé lui-même l'enjeu de la répétition, devenue progression. Alors que le spectateur croit reconnaître ou deviner tel épisode, la structure de l'œuvre a subi une torsion par rapport aux précédentes, qui a changé la résonance de chacune de ses composantes. Le leurre redevient finalement repère, Novarina mettant le spectateur à même de constater les déplacements effectués grâce à ces sortes d'étalon que constituent les leitmotifs de son théâtre. Le lecteur et le spectateur ne sont plus à égalité devant ce phénomène. Il faut que le spectateur devienne lecteur pour prendre conscience, par les possibilités de retour sur les textes qu'autorise la lecture, qu'il a été pris à son propre jeu et a reçu une leçon : à la tentation de systématiser et de répertorier qui est la sienne, lui est opposée la constance d'une écriture qui continue, sans faiblir, à combattre les automatismes de la pensée et les jugements rapides. Le théâtre de Novarina

ne propose pas des fictions ou des théories, mais de mouvantes architectures mentales affectées au détressage de la langue et à la déconstruction de la pensée.

### ... et en mouvement

Amorçant un tournant dans l'écriture novarinienne, *L'acte inconnu* propose de tels déplacements dont nous voudrions à présent, pour clore cette étude, dresser un rapide tableau, en mettant l'accent sur le dépouillement que la pièce opère. Sans doute le lecteur-spectateur avait-il d'autant plus besoin des repères qu'elle multiplie, qu'elle poursuit la tendance à l'épurement du verbe dès longtemps amorcée, rendant ainsi son écoute plus hasardeuse à celui qui entre pour la première fois dans l'univers du dramaturge.

L'écriture est plus nuancée sur le plan du rythme et n'offre plus ces grandes tirades que l'on trouvait encore dans *La scène*, qui constituait pour le spectateur des paliers, soit thématique soit rythmique, lui permettant de prendre pied dans la langue. Dans *L'acte inconnu*, toute amorce est aussitôt déviée, les échanges s'accélèrent et s'allègent en partie de la structure rythmique et prosodique qui les soutenait jusqu'à présent. La parole y fait un usage plus discret des rimes internes, au profit des répétitions littérales, plus abondantes qu'à l'ordinaire. Ce dépouillement, cet appauvrissement volontaire sont d'ailleurs thématiques dans le texte par la récurrence des tournures négatives qualifiant la pièce ou les « anti-personnes » (« actions défaites », p. 43 ; « voyons nos visages se défaire », p. 118 ; « homme défait », p. 164 ; « l'inutile repas de moi-même », p. 172 ; « acteurs qui n'ont pas agi », p. 181) ; par les occurrences du terme lui-même : « Vue sur ma mère démaquillée, dépoitraillée dans son habit de chair, dépouillée » (p. 134), « [l'acteur est] minéral comme le crâne, neutre, nu, dépouillé de toute pensée et, quoi qu'il dise, finalement muet » (p. 161) ; et par les prières implorant la mise à nu, physique et spirituelle, de l'homme et de l'acteur, sur ce modèle : « S'il vous plaît : lavez-moi la tête de toute pensée » (p. 137), « Enlève mes paroles de nullité » (p. 172).

Si cette nouvelle économie du verbe novarinien offre moins de prise au lecteur-spectateur, si le personnage du « Déséquilibré » ouvre et traverse significativement l'œuvre, celle-ci adopte en contrepartie une structure d'ensemble beaucoup plus lisible, accentuant là aussi une évolution déjà sensible auparavant. Se déployant en quatre actes quasi symétriques mais ménageant le trou d'une scène manquante, la pièce présente deux volets, perceptibles à la représentation. Les deux premiers actes dressent une fresque parodique des grands combats épiques, où sont tournés en dérision les affrontements des hommes au nom de pratiques rituelles incompatibles ou de frontières à reconquérir, et où sont dénoncées les idéologies totalitaires qui ont oublié la complexité de l'homme et ont

voulu en imposer une définition unique. Le second volet redéploie l'espace humain, tendu entre la condition de mortel et l'aspiration de l'esprit à la vie, dépouille l'humanité de ses faux attributs, et la rend à la fois à sa démesure et à son humilité.

De ce fait, *L'acte inconnu* ajoute à une composition aisément repérable la référence à quelques grandes formes littéraires, picturales ou musicales, au nombre desquelles l'épopée, la fable, la vanité et le tombeau, qui sont autant de moules rhétoriques et thématiques orientant la lecture du texte. En ce qui concerne ces deux derniers genres, le lexique volontairement restreint de la pièce y fait apparaître deux motifs dominants, celui de la tombe, et celui de la peur. Il s'agit certes de motifs anciens dans l'œuvre de Novarina, presque toujours présents dans les pièces antérieures. À titre de comparaison cependant, les occurrences de ces deux termes dans *La scène* sont respectivement de 18 et 11, et passent dans *L'acte inconnu* à 25 et 20, cette dernière pièce comptant une vingtaine de pages de moins que *La scène*<sup>9</sup>. La mise en scène enrichit la référence à la vanité par l'introduction sur le plateau de trois crânes humains, dont deux surdimensionnés face auxquels soliloque l'un des comédiens, le troisième, plus petit, finissant vaincu sous le pied de Dominique Pinon. Du tombeau, outre l'hommage rendu aux morts analysé plus haut, le texte reprend le *topos* de l'âme sortant du corps : « Je sors l'âme de cette femme qui m'a donné la vie [...] », « Portez cette âme *parlante* et *souvenante* hors de la terre dévorante » (p. 136). Épaulant le texte, la mise en scène s'articule elle-même autour de références explicites à l'histoire des spectacles, en privilégiant les époques et les formes de (re)mise en jeu du corps et de questionnement de l'image humaine : futurisme, théâtre révolutionnaire, cirque, comédie musicale, cabaret, théâtre nô...

Cette pièce témoigne ainsi d'un double changement d'appui dans l'écriture de Novarina. Elle s'articule davantage autour d'une composition d'ensemble et laisse moins de place aux morceaux de bravoure qu'étaient les traversées acrobatiques de la langue diversement distribuées dans les textes antérieurs. Tout en allégeant les structures rythmiques et prosodiques, elle repose sur un choix de modèles génériques et rhétoriques (de nouveaux moules discursifs alimentent la parodie, tels que le discours psychanalytique et le questionnaire de magazine) qui prennent le relais pour guider la lecture et la représentation (nous avons mentionné certains modèles littéraires et picturaux, il faudrait encore parler des références musicales, tant à la comédie musicale française qu'au grand opéra wagnérien). Ce faisant, elle multiplie les procédés constitutifs d'une dramaturgie de la mémoire, tels que nous avons pu les décrire, sans renoncer au théâtre du présent qui caractérise les textes dramatiques de Novarina. À cet égard, on peut relever l'invention dans *L'acte inconnu* d'un numéro entier d'acteur non retranscrit dans la pièce, et n'apparaissant donc qu'à la représentation, c'est-à-dire exacerbant cette quête du moment présent : il s'agit du pastiche des opéras wagnériens pratiqué par « Le Chanteur en catastrophe » dans

la dernière partie. Cette tension entre théâtre de la mémoire et théâtre du surgissement s'incarne au plus haut dans la scène centrale qu'est la « Dormition de Polichinelle », où la figure de l'acteur mort, immortalisée par le texte, ne revient à la vie que par le biais d'une apparition scénique et d'une chanson, deux modes de combustion du texte.

Le face-à-face avec la mort et avec l'inconnu, par le biais du discours des morts, entre ainsi dans un temps à la fois fugitif et long que seul le théâtre rend possible. Par le mystère des revenants auxquels il donne voix, le théâtre, mieux qu'un autre art, poursuit en nous le dialogue avec notre « infiniment lointain », notre « terriblement étranger » (Kantor, 1977 : 222), dont Novarina nous fait les familiers.

## Notes

1. Daniel Znyk, né en 1959 et décédé brutalement le 12 septembre 2006, était un acteur de théâtre français. Il a été pensionnaire de la Comédie-Française du 10 mars 2004 jusqu'à sa mort. Grand acteur novarinien, entre autres, il a joué dans *Lopérette imaginaire*, mise en scène par Claude Buchvald ; *Vous qui habitez le temps, Je suis et L'origine rouge*, dans les mises en scène de Valère Novarina. À la Comédie-Française, il a également joué dans la reprise de *L'espace furieux*. Considéré comme un des comédiens les plus puissants et les plus originaux du théâtre français, « acteur fulgurant, danseur très exact », selon les mots de Valère Novarina, Daniel Znyk évoquait aussi Louis de Funès par la précision et la profondeur de son jeu comique, et par son pouvoir de métamorphose de la figure humaine.
2. Valère Novarina (2007), *L'acte inconnu*, Paris, P.O.L. À l'avenir, nous n'indiquerons pour chaque citation tirée de cet ouvrage que le numéro entre parenthèses de la page où elle apparaît.
3. Voir également cette citation : « les écrits violents, l'exemple et les témoignages [...] des grands agitateurs en corps et en esprit, champions de la dépense, toutes catégories d'énergie confondues : Hallâj, Eckhart, Aboulafia, Jean Tauler, Jean de la Croix, Jeanne Guyon, Jean Dubuffet, Johannes Schaeffler, Günther Ramin, Oum Khalsoum, Rûmi, Nathan de Gaza... » (Novarina, 1989a : 143)
4. Il s'agit de la première réplique de l'acte II, scène I de *Macbeth*.
5. Nous ne développerons pas ce point ici, mais on pourra consulter sur le sujet la thèse que Céline Hersant a consacrée au recyclage dans l'œuvre de Novarina (Hersant, 2007), ainsi que le chapitre que je lui consacre dans ma thèse (Chénétier-Alev, 2004).
6. Voir aussi « L'acteur [...] porte sur son visage son visage défait [...], son masque mortuaire, blanc, défait, vide [...], il montre, blanc, son visage, portant son mort, défiguré » (Novarina, 1989c : 24-25).
7. « À compter de 1993 j'ai pénétré dans la langue de Valère Novarina lorsque j'ai entendu André Marcon la proférer [...]. Auparavant je n'avais pu mieux faire que feuilleter le livre, piquant des bribes au décousu, mais incapable de m'astreindre à une lecture linéaire » (Goureau, 2001 : 178).



8. On songe à Marivaux et à Silvia, encore que Silvia n'était que le nom de scène de l'actrice, se confondant avec celui du personnage.
9. Sont pris en compte les mots « tombe », « tombeau », « cercueil » et « sépulcre ».

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire*, Paris, Seuil.
- CHÉNETIER-ALEV, Marion (2004), « L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne nouvelle.
- DUCASSE, Isidore ([1869] 1973), « Les chants de Maldoror », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, p. 17-266.
- DUPONT, Florence (1985), *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- GOUREAU, Jean-Baptiste (2001), *Rappels*, Seyssel, Champ Vallon.
- HERSANT, Céline (2007), « Recyclage et fabrique continue du texte (Valère Novarina, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu) ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III – Sorbonne nouvelle.
- KANTOR, Tadeusz (1977), *Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- LARCHEY, Lorédan ([1872] 1985), *Dictionnaire historique, étymologique et anecdotique de l'argot parisien*, Paris, Les Éditions de Paris.
- MOLIÈRE (1819), *Le médecin volant*, Paris, T. Desœr, p. 37-70.
- NOVARINA, Valère (1984), *Le drame de la vie*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1986), « Le désir de vertige », entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre/public*, n° 72, p. 6-10.
- NOVARINA, Valère (1987a), *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1987b), « Travailler pour l'incertain ; aller sur la mer ; passer sur une planche », entretien avec Philippe Di Meo, *L'Infini*, n° 19, p. 197-208.
- NOVARINA, Valère (1989a), « Pour Louis de Funès », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., p. 111-150.
- NOVARINA, Valère (1989b), « Entrée dans le théâtre des oreilles », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., p. 65-81.
- NOVARINA, Valère (1989c), « Lettre aux acteurs », dans *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., p. 7-26.
- NOVARINA, Valère (1989d), *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1989e), « Le théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre/public*, n° 90, p. 67-73.

- NOVARINA, Valère (1989f), « L'atelier volant », dans *Théâtre*, Paris, P.O.L, p. 7-153.
- NOVARINA, Valère (1989g), « Le babil des classes dangereuses », dans *Théâtre*, Paris, P.O.L, p. 155-330.
- NOVARINA, Valère (1991a), *Pendant la matière*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1991b), *Je suis*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1995), *La chair de l'homme*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1997), *Le jardin de reconnaissance*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1998a), *L'opérette imaginaire*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1998b), « Les langues ont commencé, mais la parole jamais », entretien avec Christèle Couleau et Jocelyn Maixent, *La voix du regard*, n° 11, p. 78-90.
- NOVARINA, Valère (1999), *Devant la parole*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2000), *L'origine rouge*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2003), *La scène*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2006), *Lumières du corps*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (2007), *L'acte inconnu*, Paris, P.O.L.
- RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme ([1793] 1988), *Le drame de la vie*, Genève, Slatkine Reprints.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1961), *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard.